

ББК 85.452
К78

Художник В. Макси́мов

*Вера
Михайловна
Красовская*

*История
русского
балета*

К $\frac{80105-060}{025(01)-78}$ 51-78

© «Искусство», 1978 г.

От автора

За последние годы в Советском Союзе вырос уровень и масштаб хореографического образования. Наряду с разветвленной сетью хореографических училищ, дающих среднее специальное образование, сложились разнообразные системы преподавания хореографического искусства, в том числе и истории балетного театра, в высших учебных заведениях: при консерваториях, на режиссерских и театроведческих отделениях театральных институтов, в ряде научно-исследовательских учреждений. Начало высшему хореографическому образованию в СССР положено с организацией при Московском государственном институте театрального искусства имени А. В. Луначарского (ГИТИС) отделения по подготовке режиссеров-балетмейстеров (1946) и педагогов хореографии (1958). В 1962 году Ленинградская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова открыла кафедру балетмейстеров. Аналогичные кафедры и факультеты существуют и в системе институтов культуры. Изучение практических дисциплин, естественно, сочетается там с изучением теории и истории балетного искусства. На слушателей названных высших учебных заведений и рассчитана настоящая книга.

Книга сжато излагает главные этапы и закономерности процесса. Исторические судьбы русского балета рассматриваются от зарождения балетного театра в России до Великой Октябрьской социалистической революции. Периодизация выработана в свете современных достижений советской исторической науки и искусствоведения, применительно к специфике материала. В курс включены наиболее существенные сведения и строго выверенные факты.

Первый раздел охватывает наиболее длительный по времени период: от возникновения балета в России до середины XIX столетия. Здесь устанавливаются особенности хореографии как вида искусства, определяется национальная самобытность русского балетного театра, дается история создания двух старейших балетных школ нашей родины — петербургской и московской, прослеживаются пути формирования балетных трупп обеих столиц. Самостоятельная глава отведена истории крепостного балетного театра.

Следующий раздел посвящен второй половине XIX века. В нем показаны расцвет отечественной хореографии и утверждение русского балетного театра как первенствующего в мире. Вершиной процесса предстает встреча русских хореографов с композиторами-симфонистами. В результате этой встречи рождаются выдающиеся произведения балетной музыки и сцены, ныне являющиеся классической основой мирового репертуара.

Последний раздел освещает положение балета в начале XX века, выявляет творческие противоречия, возникшие внутри балетного театра на пороге великих революционных событий. Характеризуется борьба сторонников академического направления и реформаторов балетного искусства, объясняется историческая неизбежность и суть этой борьбы. Триумфы «русских сезонов» за рубежом рассматриваются как свидетельства плодотворного синтеза искусства, осуществленного на балетной сцене.

В книге проведен принцип унифицированного построения разделов. Этот принцип входит в силу со времени жанрового самоопределения балетного театра. Начальная глава каждого раздела характеризует общественную обстановку данного периода. Затем следуют главы, посвященные балетной музыке, оформлению спектаклей, ведущим тенденциям в хореографии, выраженным в деятельности балетмейстеров, наконец, главы, посвященные исполнительскому искусству. Такая структура разделов призвана помочь изучающему историю русского балета логически постигать и хранить в памяти основные этапы пути и характерные отличия каждого этапа в поступательном движении процесса.

С той же целью сгруппированы и выделены общетеоретические темы, наиболее существенные для соответствующего периода. В первом разделе — это связь балетов-дивертисментов на русские темы с развитием характерного танца; значение балетных сцен в операх Глинки для русского балетного романтизма. Во втором разделе — вопрос о симфонизации балетного действия и о значении содружества хореографов с композиторами-симфонистами. В третьем разделе — вопрос о влиянии живописи XX века на изобразительные возможности пантомимы и танца.

Вместе с тем в книге отклонены или пересмотрены некоторые устаревшие концепции. Восстановлена в правах русская балетная музыка досимфонического периода. Отвергнута легенда о мнимом антагонизме балетных театров Москвы и Петербурга — напротив, систематизированы факты, свидетельствующие о взаимной передаче постановочного опыта и традиций отечественного исполнительского искусства.

Сжатый объем книги вызвал необходимость предельно сжатого отбора фактов, описания спектаклей, характеристики лиц. Если любознательный студент захочет получить более подроб-

ные сведения по тому или иному вопросу, он может обратиться к четырехтомному исследованию того же автора: «Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века» (1958), «Русский балетный театр второй половины XIX века» (1963), «Русский балетный театр начала XX века. Часть первая. Хореографы» (1971), «Русский балетный театр начала XX века. Часть вторая. Танцовщики» (1972).

Книга написана по плану кафедры истории и теории русского дореволюционного и советского искусства Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии. За ценные советы и помощь автор благодарит Л. Г. Барсову, А. А. Гозенпуда, М. Г. Португалову, Е. Я. Суриц, Н. Ю. Чернову, В. В. Чистякову, А. З. Юфита.

Часть I

От истоков до середины XIX века

Глава первая

Русский балетный театр от возникновения до конца XVIII века

Народные истоки русского балета

Русский балетный театр составляет законную гордость и славу отечественной культуры. Он возник во второй половине XVII века. Но пляска издавна жила в народных празднествах и обрядах, была одним из главных выразительных средств народного театра.

Песенно-плясовой русский фольклор сложился задолго до появления балета. Его древние формы зародились в процессе практической трудовой деятельности народа. Они отражали условия быта людей, их мироощущение. Как и в искусстве других народов, эти формы были синкретичны: музыка, слово и танец не расчленились на самостоятельные и независимые виды, а существовали одновременно и вместе. Старинному русскому танцу была свойственна связь с песней. Эта плодотворная связь дала ему содержательность смысла и чувства, певучую и мягкую пластику. Плавность, слитность движений и теперь присуща русскому танцу и его мастерам. Песенная, мелодическая основа народной пляски сохранилась и в симфонической музыке современного балетного спектакля. Вместе с тем русский народный танец всегда предполагал виртуозную технику исполнителей, удалство соревнующихся партнеров. Отчетливые и резкие удары ног, отбивающих затейливые ритмы (дробь), и всевозможные виды присядок были свойственны особенно мужскому танцу.

Русский народный танец развивался в разнообразных направлениях. В языческие времена он был необходимой принадлежностью культовых обрядов. Хороводы и игровые песни долго

хранили следы быта, труда и религиозных верований. Человек, не умея познать природу в раннюю пору своего материального и духовного развития, пытался воздействовать на нее магическими заклинаниями. Языческие обряды приурочивались к весеннему возрождению природы, к ее ежегодному «умиранию» на зиму. Вплоть до начала XIX века сохранялся весенний праздник семик, славивший пробуждение природы. На этом празднике девушки и юноши прыгали через костры, водили хороводы вокруг березки — священного дерева славян. Иногда убирали березовыми ветвями девушку и плясали вокруг нее. В начале XIX века обряд был воспронзведен на подмостках московского и петербургского театров, став основой популярного дивертисмента «Семик, или Гулянье в Марьиной роще», музыку которого написал композитор С. И. Давыдов. Воззрения славян на природу поэтически отразили во второй половине XIX века А. Н. Островский в «весенней сказке» — пьесе «Снегурочка», П. И. Чайковский, написавший музыку к этой пьесе, Н. А. Римский-Корсаков, автор одноименной оперы. В 1913 году балет И. Ф. Стравинского «Весна священная», поставленный В. Ф. Нижинским, воспроизвел языческий обряд заклинания земли.

Многие обрядовые игры, теряя со временем практическую цель, стойко удерживали первоначальную форму. Старинный обряд «Похороны Костромы», отмечавший проводы лета, исполнялся в селах Брянского района вплоть до Великой Отечественной войны.

Искусство скоморохов и народный театр

По мере разложения первобытно-общинного строя, в связи с разделением труда и ростом городов, из среды народа выделились скоморохи — профессиональные сочинители и исполнители народной музыки, песен и плясок.

В IX—X веках складывалось первое русское государство — Киевская Русь. К XI веку относятся ранние сведения о скоморохах: их содержат песни, былины, легенды, сказки, пословицы, поговорки, памятки изобразительного искусства. Разнообразно было искусство скоморохов. Они играли на музыкальных инструментах, пели, плясали, исполняли драматизированные сценки и акробатические номера. Искусство это, глубоко народное, уходило корнями в языческие игры и обряды. Однако оно поднималось до высокого профессионализма. В частности, скоморохи владели развитой техникой пляса: разновидности присядки, дробы (ритмические выстукивания ногами танцевальных узоров) и другие исконные движения национального русского танца.

Скоморохи-плясуны разыгрывали иногда танцевально-пантомимные представления импровизационного характера. На свят-

ках они надевали маски, исполняя сценки «козы» и «медведя», шутихи и шута. Иногда мужчины рядились женщинами, а женщины мужчинами. Народные танцовщицы назывались плясками и обычно являлись женами скоморохов: в труппы, скитавшиеся по Руси, часто входили целые семьи.

Кроме «прохожих» скоморошьях ватаг, которые порой забредали далеко на запад, существовали и труппы оседлых скоморохов. В 1571 году был объявлен набор «веселых людей» для обслуживания двора Ивана Грозного. «Потешная палата» царя Михаила Романова стала предшественницей будущего придворного театра. В 1629 году потомок скоморохов, канатный плясун Иван Лодыгин обучал там «танцам и всяким потехам» пятерых учеников; его можно назвать первым известным истории учителем танцев на Руси.

Но главным образом скоморохи несли свое искусство простому люду, выражая заветные думы народа и мотивы стихийного недовольства. Почти во все времена странствующие скоморохи подвергались жестоким преследованиям церкви, стремившейся уничтожить языческие обряды. В 1648 году указом царя Алексея Михайловича скоморошество было запрещено.

Наряду со скоморохами существовал народный профессиональный и самодеятельный театр. Несмотря на гонения властей и церковников, этот театр оказался более стойким и пережил скоморошество. Как и искусство скоморохов, он тяготел к простым, четким приемам: в ходу были резкий размахистый жест, громкое пение, удалая пляска. В различных формах этого театра (игрища, героическая комедия, интермедии, шедшие между актами школьной драмы, разновидности кукольной комедии «Петрушка» и украинский вертеп) танец всегда занимал значительное место. Многие из этих видов народного театра дожили до XX века и, не смыкаясь с балетным театром прямо, влияли на него опосредованно — через музыку, живопись, через опыт хореографов и, прежде всего, через искусство русских танцовщиц и танцовщиков.

Начало балетного театра в России

В XVII веке усилился процесс экономического, политического и культурного подъема России как могучей многонациональной державы. С XIV века Москва стала центром политической жизни страны. К торговле с Москвой стремились западноевропейские страны. Расширялись международные отношения нашей родины, росли ее культурные связи с зарубежными государствами.

Русские дипломаты и купцы, просто вольные путешественники знакомились с театром на Западе. Балет вызывал особый интерес потому, что язык музыки, танца и пантомимы доступен

каждому. Привлекала и пышность балетных зрелищ: смена декораций, выезды всевозможных персонажей на разукрашенных колесницах, полеты и превращения, роскошь костюмов. Подобные зрелища могли прославить могущество централизованного Российского государства. Передовые люди страны учитывали и политическую, и воспитательную роль театра.

8 февраля 1673 года в подмосковном селе Преображенском был поставлен «Балет об Орфее и Евридики». Этот первый русский балет был подготовлен за семь дней по приказу царя Алексея Михайловича. Царь смотрел балет, сидя в кресле перед сценой. Царица и царские дети находились за дощатой решеткой в ложе, придворные стояли на сцене.

Балет того времени был синкретичен, то есть включал, кроме танца и пантомимы, пение и декламацию. Потому спектакль начинался прологом — аршей-речью Орфея, где восхвалялись доблести и добродетели царя. Затем, согласно древнегреческому мифу, послужившему сюжетом балета, певец Орфей отправлялся в ад на поиски своей умершей жены Евридики. Он покорял волшебной музыкой силы преисподней и спасал Евридику. В конце спектакля Орфей снова воспевал мудрость царя и велел двум «пирамидным горам» плясать в его честь. Танец был подсказан мифом, гласившим, что пение Орфея заставляло двигаться деревья и скалы. Сюжет был популярен, к нему обращались композиторы многих стран, и предполагается, что музыка русской постановки принадлежала немецкому композитору Генриху Шютцу, а сценическая зрелищная часть инженеру Николаю Лиму. Актёрами сначала были юноши из немецкой слободы, потом их заменили выходцы из московских мещан, которых обучил театральному искусству пастор Иоганн Грегори. Известно, что было поставлено еще несколько балетов, но названий их не сохранилось.

Бальный танец и придворный театр начала XVIII века

В 1676 году умер царь Алексей Михайлович. Театральные представления надолго прекратились, а балеты не ставились больше полувека. Зато в годы царствования Петра I был издан указ об ассамблеях — собраниях, которые было обязано посещать дворянство. На ассамблеях в быт вошли новые для России бальные танцы — от церемониальных медленных бассдансов (менуэт, англес, полонез) до быстрых танцев импровизационного характера. Положительная роль ассамблей сказалась в том, что бытовые танцы, получив права гражданства, подготовили почву для возникновения форм сценического танца. Это произошло после смерти Петра I, на рубеже 1730—1740-х годов, когда образовался русский профессиональный оперно-балетный театр. Правда, тут же возникло противоречие:

с одной стороны, исконная русская пляска, откалываясь от быта, сохранялась лишь в маскарадах и святочных забавах, постепенно сближаясь с театральным действием, а с другой стороны, музыкальный театр принадлежал правящим классам, был враждебен народной демократической культуре и потому становился все меньше для этой пляски доступен. Опера явственной сохраняла черты народности, и в этом плане балет отставал от нее на протяжении всего дореволюционного времени.

Но поначалу балет существовал при опере.

В одном случае танцевальные эпизоды продолжали действие оперного спектакля и были его *составной частью*. В другом случае балет входил в оперу как *дивертисмент* — цепь танцевальных номеров, иногда разрозненных, иногда выстроенных по принципу музыкально-хореографической сюиты, то есть объединенных организуемым замыслом композитора и балетмейстера. В третьем случае балет появлялся на правах *интермедии* — развернутой сценки с самостоятельным сюжетом, но не связанной с событиями оперы. В четвертом случае балет или пантомима *кратко повторяли* содержание оперы. В пятом случае балет ставился наряду с оперой как *не зависящее* от нее произведение. Последнее уже свидетельствовало о самоопределении обоих жанров.

Процесс самоопределения занял большую часть XVIII века и наметился в пределах одного и того же спектакля, в творчестве одного и того же исполнителя. Постепенно между двумя видами музыкально-драматического искусства — оперой и балетом — обозначилась грань.

Содержание музыкальной драматургии оперы раскрывается в музыке, пении и драматической игре. Содержание музыкальной драматургии балета раскрывается в музыке и хореографии — танце и пантомиме. Образ в балете и в опере создается различными художественными средствами, по-своему отражая одну и ту же действительность и по-разному воздействуя на зрителя. Содержательная основа балетного образа заложена в музыкально-танцевальной драматургии (то есть в единстве сценария, музыки и хореографии). Она воплощается в танце и пантомимной игре. Специфические средства хореографии, творчески примененные, создают систему сценических образов, которая раскрывает неповторимое содержание именно этого балета, мир мыслей, чувств и поступков его героев.

Начало балетного образования в Петербурге

Ко второй половине XVIII века балет выделился в самостоятельный жанр. Его содержательной основой явилась сценарная и музыкальная драматургия, которую раскрывал постановщик — хореограф в танцевально-пантомимном действии.

Балетный спектакль той поры подчинялся вкусам и модам галаантного общества, во всем подражавшего законодательнице мод — французской знати. Там балетные актеры, исполняя роли античных богов и богинь, на самом деле копировали облик и манеру королевских офицеров и придворных дам. Там танцовщицы выступали в длинных юбках, под которые поддевали каркасы, чтобы юбки распускались широким колоколом. Юбочки покороче надевали и танцовщики. Туфли на каблуках, тяжелые головные уборы, парики и неперенные маски довершали неудобный костюм для танцев. Потому танец состоял преимущественно из смены изящных поз и телодвижений, при том что ноги поднимались не выше, чем на несколько вершков от пола. Виртуозными на являлись заноски на невысоких прыжках, исполнявшиеся сначала только танцовщицами: мужской танец до конца XVIII века опережал в развитии женский.

Вместе с тем основа балетной техники была близка современной. Ею являлась выворотность ног, построенная на тех же пяти позициях, что и в настоящее время. Эти позиции или, как они тогда назывались, положения описал в 1794 году в книге «Танцевальный учитель» преподаватель петербургского Шляхетного сухопутного корпуса *И. Кусков*. Книга предназначалась для обучения бальному танцу. Но техника бального и театрального танца была одинакова. И там и тут предполагались выворотность ног, постановка рук с округло отставленными локтями и сложенными пальцами, умение ступать с носка, изящно кланяться и все движения «производить по кадансу», то есть в строгом согласии с музыкой. Одно из правил требовало «во время танцевания менуэта отводить плеча в разные стороны», то есть уже существовал *epaulement* — поворот плеч в открытых (*effacée*) или закрытых (*croisée*) позы танца. Каждый, кто владел правилами, изложенными в книге Кускова, мог бы выступать и в балете. Это сказалось на истории возникновения первой балетной школы в России.

В 1731 году в Петербурге был основан Шляхетный корпус, и в его учебную программу вошли танцы. В 1734 году туда пригласили учителем *Жан-Батиста Ланде*. До того Ланде выступал танцовщиком в Париже и Дрездене, работал балетмейстером в Копенгагене и Стокгольме. Он был одним из многих иностранцев, знатоков своего дела, на службе России. Опытный мастер балетного искусства за несколько лет выучил кадет танцевать не хуже профессионалов, и те выступали на сцене придворного театра. Но молодые любители не думали всерьез посвятить себя театру. А надобность в таком театре — русском, отечественном — ощущалась настоятельная. Тогда Ланде задумал создать балетную школу, где содержались бы дети людей простого звания.

В сентябре 1737 года Ланде подал на имя императрицы Анны Иоанновны челобитную. Он просил определить ему в обу-

чение шесть мальчиков и шесть девочек «для сочинения балетов двенадцатью персонами танцевания театрального, как степенного, так и комического», и обещал, что через год его ученики начнут выступать на сцене, «с двух лет будут танцевать всякие сорты танцевания», а за последний, третий год достигнут совершенства.

Разрешение было дано, и в 1738 году состоялось открытие в России балетной школы. Из учеников первого набора выделялись *Аксинья Сергеева* и *Андрей Нестеров*.

Ланде обучал русских детей искусству интернациональному, выработанному уже несколькими столетиями. Но их национальная самобытность была неистребима и властно заявляла о себе. И после смерти Ланде балетная школа утверждалась прежде всего как явление русской национальной культуры. От этой школы ведет родословную Ленинградское хореографическое училище имени А. Я. Вагановой.

В 1755 году Петр III учредил балетную школу при театре в своей летней резиденции — Ораниенбауме. Он распорядился отобрать восемь мальчиков и девочек из «садовниковых и бобыльских детей, кои б были лицами недурны, от 10 до 13 лет». Театр в Ораниенбауме просуществовал до убийства Петра III в 1762 году, после чего штат был распущен, а воспитанники школы определены в петербургскую труппу. Одним из этих воспитанников был знаменитый впоследствии *Тимофей Семенович Бубликов*, исполнитель многих ролей в балетах конца XVIII века. Современники восхищались им в пастушеских и охотничьих балетах. Особенно прославили его серьезные и трагические роли. Бубликов исполнял, например, роль Альцинда в балете Анджелини «Побежденный предрассудок» (1768). Как следовало из описания спектакля, юный герой Бубликова изгонял Суеверие и Невежество из России «с помощью восторженного народа». Выступая в Вене в 1764 году, Бубликов первым прославил за рубежом искусство русского танца.

Начало балетного образования в Москве

В 1764 году в Москве был открыт Воспитательный дом. Его назначением было готовить кадры служилой интеллигенции. Туда принимали сирот и подкидышей, не достигших четырехлетнего возраста. Когда питомцы подрастали, их обучали ремеслам, наукам и всевозможным искусствам, включая танцы. Таким образом, театральная школа Москвы отличалась от петербургской социальным составом учеников: здесь они были выходцами из народных низов.

В 1773 году в Воспитательном доме была построена сцена. На ней занимались танцами пятьдесят четыре девочки и мальчика. В следующем году число учеников выросло до восьмиде-

сяти. Уроки танцев давались четыре раза в неделю по четыре часа. Учителями были итальянские танцовщики Филиппо Беккари и его жена. Они обязались за три года обучить для театра солистов и фигурантов (танцовщиков, делающих «фигуру», то есть исполняющих массовые танцы и группы). Здесь, как потом и в Петербургском училище, давали также уроки пения, музыки и драмы, готовя мастеров для всех театральных жанров.

В 1778 году состоялся первый экзаменационный спектакль, на котором и были продемонстрированы успехи по всем дисциплинам.

С осени 1778 года преподавание перешло к танцовщику и балетмейстеру Леопольду Парадизу. Он отобрал тридцать танцовщиков и взялся «тех, кои великие естественные дарования имеют к искусству танцевания, обучить... в характерах серио, комик и деми-карактер», то есть танцам серьезным, комическим и полухарактерным — всем разновидностям театрального танца. Вскоре ученики стали разыгрывать небольшие балеты, принадлежавшие к деми-характерному и комедийному жанрам: «Говорящая картина», «Рыбаки», «Голландский балет».

В 1779 году частный антрепренер Карл Книппер по договору с Московским Воспитательным домом организовал в Петербурге труппу из его питомцев. Спектакли шли в деревянном театре на Царицыном лугу и были общедоступны. В 1780 году школу Воспитательного дома окончили семь танцовщиц и девять танцовщиков. В Петербург попали четверо: комическая танцовщица *Арина Собакина* и комические танцовщики *Гаврила Райков*, *Василий Балашов*, *Иван Еропкин*. Определение «комический» означало, что танцовщики были разнохарактерными актерами-мимистами и могли исполнять любые, в том числе трагические, роли. В 1782 году во главе театра встал знаменитый русский драматический актер И. А. Дмитриевский.

В 1784 году балетная школа Воспитательного дома перешла в ведение Петровского театра, который содержал антрепренер Михаил Меддокс, и состояла при этом театре до его пожара в 1806 году. С того времени московские театры, а с ними школа, перешли на попечение казны и, так же как петербургские, получили название «императорских».

С 1784 года ведет свою родословную Большой театр, хотя здание его было открыто лишь в 1825 году.

Балеты в оперных спектаклях

Начиная с 1730-х годов при русском дворе выступали, сменяя одна другую, иностранные оперные труппы. В 1735 году в Петербург была приглашена итальянская труппа, которую возглавлял композитор Франческо Арайя. Помимо музыкантов и певцов, туда входили балетмейстер *Антонио Ри-*

нальди, по прозвищу *Фоссано*, танцовщицы Джулия Ринальди и Тоинна Константини (Ринальди) и несколько танцовщиков. 29 января 1736 года на сцене Эрмитажного театра была представлена «опера-сериа» («серьезная опера») Арайи «Сила любви и несправедливости». Постановка в пышном и затейливом стиле барокко, внедрявшемся тогда в русское искусство, включала балеты.

В 1738 году труппа Арайи покинула Россию, но возвратилась в начале 1740-х годов.

К тому времени русский театр располагал выучениками Ланде, которые быстро восприняли искусство гастролеров, добавив к размеренной плавности французской школы виртуозные трюки итальянского танца. Знаменитый балетмейстер XVIII века Жан-Жорж Новерр отмечал в книге «Письма о танце», что Фоссано, «самый приятный и самый остроумный из комических танцовщиков», принес в балет «страстное увлечение прыжками». Он упоминал Фоссано и как сочинителя «крестьянских балетов» — оживленных пасторалей с благополучным концом. Такие балеты были единственным отступлением в репертуаре, где главное место занимали сюжеты из античной мифологии о похождениях богов и героев.

В 1742 году для торжественного спектакля в честь коронации Елизаветы Петровны Фоссано поставил в Москве балеты «Радость народа о явлении Астреи на Российском горизонте и о восстановлении золотого времени» и «Золотое яблоко на шпире богов и суд Париса». Сюжетом второго балета послужил миф о трех богинях, поспоривших о том, кто из них красивее, и о пастухе Парисе, который присудил золотое яблоко прекраснейшей из богинь — Венере. Такие балеты назывались *аллюзионными* (от французского слова *аллюзия* — намек), ибо под видом Астреи и Венеры славил императрицу.

В этих балетах русские танцовщики успешно соревновались с приезжими и, по словам современника, Аксенья Сергеева не уступала в «силе и прелести танца» знаменитой Тоинне Ринальди. В 1751 году первая русская газета «Санкт-Петербургские ведомости» упоминала в отчете об очередном оперном представлении, что балеты там «весьма искусно и увеселительно отправлял господин Фоссано с женою и с десятью другими танцовальщиками и танцовальщицами по балетной части из природных российских».

Фоссано принадлежала попытка продолжить события оперного действия в балете, шедшем между актами оперы. В 1751 году он сочинил для трехактной оперы Арайи «Евдоксия венчанная, или Феодосий Второй» три балета. Первый изображал праздник корабельщиков, разыгрывающих миф о Галатее, Ацисе и Полифеме, описанный Овидием. Второй — сказку об аргонавтах и золотом руне, представленную на брачном торжестве Евдоксии. Третий — пир по случаю благополучного окон-

чания событий. Стиль барокко, чуждый строгой соразмерности слагаемых, допускал сочетание в одном спектакле элементов комедийного (балет корабельщиков) и серьезного жанров.

К середине XVIII века русский балетный театр перешел от эпизодических выступлений гастролеров к спектаклям постоянной труппы, ядром которой были отечественные танцовщики.

Утверждение балетного жанра

Русский балет постепенно утверждался как крупное самостоятельное явление. Критика конца XVIII века провозглашала его равноправие в ряду смежных искусств. «Все дарования сопряжены между собою... — писал в 1791 году анонимный автор. — По сему основанию не удивительно будет, что я соединяю танцевание с другими частями театрального действия. Сие искусство не так суетно, как многие о нем воображают». Действительно, к тому времени, когда были написаны приведенные слова, балетный спектакль уже добился драматизма, цельности и совершенства художественной формы, соответствующей содержанию. Это обусловили закономерности развития национального искусства. Оно стремительно нагоняло западное искусство, проделывая в укороченные сроки его долгий путь.

В 1756 году был учрежден и начал свои общедоступные спектакли первый русский публичный театр в Петербурге. Туда, в отличие от придворного, мог прийти каждый, кто купил билет. Театр этот основал великий драматический актер Федор Григорьевич Волков. К тому времени относится также и первая попытка организовать в России общедоступный оперно-балетный театр.

В 1757 году в Петербурге играла сильная оперно-балетная труппа итальянца Локателли. Выступив при дворе, она перенесла спектакли на сцену театра в Летнем саду, куда вход был открыт всякому зрителю. Балеты ставил танцовщик *Антонио Сакко*, партнер танцовщицы *Анны Белуцци* и *Либеры Сакко*, сразу завоевавших популярность у русских зрителей. Репертуар включал два типа балетов: серьезные и комические. Сюжетами серьезных балетов были античные мифы: в балете «*Похищение Прозерпины*» — миф о дочери богини Цереры, которую похитил владыка ада Плутон и сделал своей женой; в балете «*Амур и Психея*» — миф о любви юного бога и земной девушки, и т. п. Содержание комических балетов составляли жанрово-бытовые сцены, где действовали обыкновенные крестьяне и горожане, солдаты и матросы, ремесленники и купцы (балеты «*Сельская ярмарка*», «*Ярмарка в Лондоне*», «*Счастливый дезертир*», «*Возвращение матросов*» и т. д.).

В 1759 году антреприза Локателли прекратилась, а лучшие певцы и танцовщики перешли на придворную сцену.

Существенно повлияла на балет русская драма. Между ней и балетом завязались творческие связи. Пьесы-сценарии для балетных спектаклей писали видные русские драматурги, в их числе создатель первых русских трагедий А. П. Сумароков. Федор Волков и его товарищи участвовали в балетах, где танцы чередовались с пением и декламацией. Все это отражалось на развитии драматической действенности танцевально-пантомимных эпизодов.

Начиная с 1760-х годов русский балет, уже являясь равноправным среди других искусств, так же, как они, отдал дань классицизму.

Идеалом эстетики классицизма была «облагороженная природа», а нормой художественного произведения — строгая соразмерность, выраженная в формуле трех единств — места, времени и действия. В пределах этих нормативных требований центром действия становился человек, его судьба, поступки и переживания, посвященные одной цели, отмеченные единой всепоглощающей страстью. Основным принципам стиля классицизма ответил жанр действенного героико-трагедийного балета, зрелища вполне самостоятельного и разбитого на несколько актов. Выразителем взглядов балетного классицизма на Западе выступил хореограф *Жан-Жорж Новерр* (1727—1810). Он потребовал нового подхода к проблеме образа в балете, объявил непеременимым условием содержательность, цельность и законченность сюжета, осмысленную связь танца с пантомимным действием, а в зависимости от всего этого — характерность балетного костюма и отказ от масок. Новерр изложил свою эстетическую программу в «Письмах о танце», опубликованных в Штутгарте в 1760 году (в 1803—1804 годах четыре тома его сочинений издали в Петербурге на французском языке). В практике современного Новерру театра его опередил хореограф Франц Хильфердинг, а хореограф Гаспаро Анджелини оспаривал его права основоположника балетной драмы. Оба они были выдающимися европейскими мастерами своей эпохи и оба нашли в России благодарную почву для применения сил. Их постановки в духе классицизма стали первыми балетами русской сцены с законченным драматическим содержанием, острыми конфликтами, четко развивающимся действием.

Франц Хильфердинг

Австрийский хореограф *Франц Хильфердинг* (1710—1768) был высокообразованным человеком в сфере гуманитарных наук. Он начинал танцовщиком в Вене, потом учился в Париже и, вернувшись на родину, вступил в начале 1740-х годов на путь балетмейстера. Хильфердинг в согласии с просветительским пониманием искусства считал: «Вершиной свободных

искусств является подражание прекрасной и простой природе, наиболее тонкие художники те, кто лучше других приблизился к этому подражанию, а превыше всех тот, кто соединил подражание с хорошим вымыслом».

Сначала хореограф выдвинул эти новые для балета принципы в комедийно-характерном жанре, опираясь на эстетику современной ему комической оперы. Ломая застывшие эстетические каноны, он требовал от танцовщика естественности облика и манеры, обращался к подлинному фольклору.

Затем Хильфердинга привлекла трагедия, и он посвятил ей область пантомимы, опередив своей практикой опыты Новерра более чем на пятнадцать лет. Но он не был так рассудочен, как Новерр, и стремился раскрыть лирическое содержание действия, переводя трагедию в план поэмы. Он хотел трогать, а не потрясать, и звал танцовщиков дать образ человека во всем богатстве его духовной жизни. Для этого танцовщик должен был обладать и особой пластикой и выразительной мимикой, а последнее потребовало отмены традиционных масок. Попытки венского хореографа, особенности его таланта нашли отклик среди деятелей русского балета.

В Петербурге Хильфердинг работал в 1759—1765 годах. С ним приехали композитор Йозеф Старцер и несколько танцовщиц и танцовщиков, влившихся в сильную теперь петербургскую труппу. В 1759 году Хильфердинг принял участие в постановке синтетического спектакля, названного балетом «Прибежище Добродетели». Пьесу-сценарий написал Сумароков, арии и хоры сочинил капельмейстер Раупах, а музыку к танцам — Старцер. Волков исполнял роль Американца (то есть коренного жителя Америки — индейца), угнетаемого европейским тираном. Спектакль иносказательно славил самодержавную Россию — прибежище добродетели, гонимой в других странах. Возлюбленная индейца закалывалась кинжалом, чтобы не достаться врагу, а за ней закалывался сам индеец. В Европе отец отдавал дочь замуж за нелюбимого богача. В Азии ревнивец убивал ни в чем не повинную жену. В Африке муж продавал жену в рабство. Только в России Добродетель опекала подданных, которые в финальной пляске радовались своей счастливой жизни.

Хильфердинг поставил в России ряд мифологических и жанровых балетов. Одним из лучших был балет «Возвращение весны, или Победа Флоры над Боресом» с музыкой Старцера (1760). Музыка здесь определяла формы действия и ход его развития. На фоне жанрового вступления — выхода кордебалета пастушек и нимф — возникали темы Флоры и Зефира. Юный бог искал в порхающем танце богиню цветов. Их встреча переходила в медленное адажио — первую кульминацию музыкально-хореографического действия. Партия Флоры вся строилась на гибких движениях, изящных позыровках и плавных переходах. Зато партия Зефира включала прихотливые прыжки и

заноски. К танцу героев присоединялся кордебалет. Внезапно разражалась гроза. Появлялся ветер Борей, чей танец в стремительных и бурных прыжках должен был создавать впечатление вихря. Борей хотел унести Флору, и Зефир тщетно пробовал с ним бороться. Схватка ветров-соперников являла вторую драматическую кульминацию действия. Но наступала весна, и Зефир побеждал противника. Балет завершался общим апофеозом, в котором усиливалась мажорность музыки и танца. Так утверждалась победа добра над злом, излюбленная тема русского балета.

В 1765 году Хильфердинг покинул Россию, а на следующий год в Петербург приехал его ученик и последователь Гаспаро Анджьолини.

Гаспаро Анджьолини

Итальянец *Гаспаро Анджьолини* (1731—1803) танцевал в Италии, Германии и Австрии и, подобно Хильфердингу и Новерру, начал свои опыты балетмейстера постановкой комических балетов. Он был талантлив, образован, сам сочинял музыку к некоторым своим балетам и много размышлял о природе хореографии. В 1759 году Анджьолини заместил Хильфердинга в Вене и поставил там в содружестве с великим композитором Глюком пантомимные трагические балеты «Каменный гость» (1761) по пьесе Мольера о Дон Жуане, «Семирамида» (1765) по пьесе Вольтера и другие. Балетам Анджьолини предпосылал печатные программы, где излагал свои взгляды на искусство. В 1773 году он издал в Милане брошюру «Письма к господину Новерру о пантомимных балетах». Так началась полемика, которая разделила тогда на два лагеря балетных деятелей всего мира. По сути дела, оба знаменитых хореографа ставили свои пантомимные трагедии в правилах просветительского классицизма. Оба видели вершиной балетного искусства «пантомимный танец» как своего рода немую декламацию, содержание которой раскрывает и поясняет музыка. Анджьолини ратовал также за всестороннее развитие танцовщика, что представляет интерес в связи с его преподаванием в петербургской театральной школе.

В 1766 году Анджьолини приехал в Россию, где провел в общей сложности около пятнадцати лет: с 1766 по 1772, с 1776 по 1779 и с 1782 по 1786 год. В Петербурге и Москве он ставил балеты трагические и героические, аллегорические и анакреонтические, полухарактерные и комические, а также танцевальные интермедии в операх.

Первым его балетом в Петербурге был «Отъезд Энея, или Оставленная Дидона» (1766), к которому Анджьолини сам сочинил музыку. В предисловии к сценарию он изложил свои

мысли о необходимой краткости балетного действия, об изъятии второстепенных персонажей. Тем не менее «Оставленная Дидона» содержала много действия и танцев. Она начиналась «величественным танцем» царя Энея и его полководцев: воины Карфагена демонстрировали свою доблесть, а также радость по поводу предстоящего ратного отплытия. В следующей картине царица Карфагена Дидона, ожидая своего возлюбленного Энея, заводила с прислужницами «серьезный и постоянный танец». Узнав об отказе Энея явиться, она гневалась; весть, что он приближается, радовала ее. Эти эпизоды завершались «благопристойными, веселыми любовными танцами», которые контрастно предваряли приход короля Ярба, претендующего на руку Дидоны. Дидона пыталась возбудить ревность Энея, делая вид, что благосклонна к притязаниям Ярба. Но Эней оставлял ее и уплывал из Карфагена. Последняя сцена была пантомимой: Ярб приказывал поджечь и разорить Карфаген. Дидона закалывалась на берегу и провожала угасающим взором флот Энея.

К сюжету «Оставленной Дидоны» неоднократно обращались деятели драматического и оперного театра, а балет Анджьолини имел конкретный источник: оперу композитора Манфредини по сценарию Метастазия. Тогда так делали часто, и балеты, поставленные по оперным сценариям, назывались аналогическими. Но, заимствуя общее развитие действия, расстановку борющихся сил, взаимоотношения и контрасты характеров, балет воплощал их при помощи собственных выразительных средств. Преобладала у Анджьолини пантомима. На втором месте находился танец. Средством характеристики он был реже, чем у Хильфердинга, а чаще украшал и раздвигал действие в качестве ритуальных или пиршественных плясок.

На почве русского балета Анджьолини совершенствовал жанр пантомимной трагедии. В образах его немой драмы побеждали идеи нравственного долга и человечность торжествовала над жестокостью. Среди многих поставленных им балетов выделялся «Армида и Ринальдо» с музыкой Раупаха (1769). В основу сценария Анджьолини положил эпизод из поэмы Тассо «Освобожденный Иерусалим». Рыцарь Ринальдо, роль которого исполнял Тимофей Бубликов, влюблялся в волшебницу Армиду, но, вняв голосу воинского долга, вырывался из ее сетей. Анджьолини ставил также балеты на собственную музыку: «Семира» (1772), «Ариадна и Тезей» (1776) и другие.

Особое место занимает в наследии Анджьолини русский балет «Семира» по трагедии Сумарокова. Хореограф, ставя «Семиру», воспользовался богатыми возможностями петербургского театра и его труппы. Пантомимные монологи и диалоги героев разворачивались на фоне сцен военного заговора и грандиозных массовых сражений. Борьба князей Оскольда и Олега за киевский престол была центром действия. Параллельно раз-

вивалась тема трагической любви Семиры, сестры Оскольда, и Ростислава, сына Олега. Борьба любви и долга, характерная для классицизма, позволяла глубоко заглянуть в психологию характеров. К финалу хореограф сгущал трагизм ситуации. У Сумарокова умирающий Оскольд просил Олега соединить браком Семиру и Ростислава. В балете Семира надала «бесчувственна на тело Оскольдово». Значение «Семиры» особенно велико: это был первый русский балет, где воплощалась национальная героическая тема. Главные роли в нем исполняли танцовщики Т. Бубликов и Т. Слепкин.

Много дав музыкальному театру России, Анджьоллини сам немало от него получил. Вернувшись в Западную Европу, он широко пользовался накопленным материалом и воспроизводил на разных сценах созданные в России спектакли.

Петербургский балет в конце XVIII века

К исходу 1780-х годов петербургский балет как бы остановился на достигнутом, культивируя зрелищную, феерическую сторону спектаклей. Французский хореограф *Шарль Ле Пик* (1749—1806), сменивший в 1786 году Анджьоллини, был в молодости превосходным танцовщиком и как ученик Новерра привлекал внимание энциклопедистов: о нем часто упоминалось в «Литературной переписке» Гримма и Дидро. В России Ле Пик пропагандировал творчество своего учителя, перенося на петербургскую сцену его балеты и сочиняя новые в «новерровском вкусе». Например, в 1789 году Ле Пик поставил знаменитый балет Новерра «Медя и Язон», обошедший многие европейские сцены. Но в постановках Ле Пика на первый план выступала пышность, заслоняя содержание балетных трагедий. Вызывалось это не личными пристрастиями хореографа, а волей Екатерины II. Не одно только тщеславие побуждало царицу заставлять придворных поэтов, художников, музыкантов, актеров славить ее особу. Аллегорические балеты достигли необычайной пышности как раз тогда, когда по стране прозвучали мощные отзвуки крестьянской войны 1770-х годов — «пугачевщины». В конце 1780-х годов А. Н. Радищев дописывал свою «бунтовщическую» книгу «Путешествие из Петербурга в Москву», составляя против самодержавно-крепостнического строя. Все это угрожало российскому престолу, колебало веру в незыблемость самодержавия. Екатерина II стремилась любыми способами заявить о своем могуществе. Целям политической пропаганды служили и пышные празднества, среди них и балетные спектакли при дворе и в особняках вельмож.

В таких спектаклях иногда театрализовалась и русская пляска, изгнанная из аристократического быта. Она возникла в помпезном спектакле «Начальное управление Олега» (1791),

поставленном в Эрмитажном театре по сценарию Екaтeрины II, при участии драматических, оперных и балетных актеров. Наряду с «греческими» балетами там исполнялись русские хоры и пляски, музыку для которых сочиняли композиторы Сарти, Каноббио и Пашкевич, а балетмейстером был Ле Пик.

Иногда в балетном спектакле конца XVIII века анакреонтическая пастораль соседствовала со стилизованным русским дивертисментом. Образы такого спектакля воссоздает стихотворение Державина «Любителю художеств». Первая половина стихотворения — картина анакреонтического балета.¹ Тут «наяды пляшут и Фауны» (то есть божества водяные и лесные), тут и прочие признаки пасторали: «утехи», «забав собор» и т. д. Вторая же половина — картина разудалой русской пляски, начинающаяся словами: «Скачите, плящите смелей!»

Но подлинно народные образы и мотивы тогда редко встречались в балете. К ним чаще обращалась русская комическая опера; она иногда посвящала целые сцены обрядовым песням и пляскам в их почти не измененном виде. Национальные пляски входили и в русскую комедию, воссоздававшую типы крепостных крестьян и жителей городских окраин.

И все же русские актеры, в совершенстве владея искусством «серьезного» и «комического» балетного танца, прочно хранили традиции исполнения народной пляски. Иностранные танцовщики охотно перенимали у русских партнеров их искусство.

Московский балет в конце XVIII века

В отличие от петербургского, московский балет второй половины XVIII века формировался преимущественно как общедоступный театр, предназначенный для широких слоев населения. Потому в нем сильнее были демократические тенденции. В отличие от казенно-европеизированного Петербурга, Москва хранила обычаи русской старины. Народное искусство бытовало там в своих подлинных формах. В 1767 году двор выезжал в Москву, забрав в обозе актеров и балетмейстеров, в их числе Анджьолини. По свидетельству современника, познакомившись там с русскими танцами, Анджьолини «сочинил необыкновенный балет из старинных песенных мелодий». Балет, включавший арии и хоры, назывался «Забавы о святках» и «имел громадный успех».

К концу века в Петровский театр стали возвращаться из Петербурга ученики Воспитательного дома. Первое положение заняли Арина Собакина и Гаврила Райков. История сохранила

¹ Анакреонтическими назывались балеты в духе греческого поэта Анакреонта, воспевавшего причуды и приключения мифологических богов, олицетворявших природу.

сведения, что «танцовщик, любимый публикой, дородный Райков... особенно увлекал своими танцами верные яруса и фигурой смешил раек (галерку.— В. К.), почему и получил соответствующее прозвище, ставшее его фамилией». Настоящая фамилия Райкова была Иванов. Вернулся в Москву и Василий Балашов, где ставил и исполнял в начале XIX века русские народные дивертисменты.

Все же за двадцать пять лет существования Петровского театра в Москве для его смешанных представлений ставили балеты преимущественно приезжие итальянские хореографы. Чаще всего балет являлся второй, «малой пьесой» спектакля и шел «в прибавление» к драме или опере. Художественный уровень подобных постановок нередко колебался. В репертуаре значились арлекинады, где было множество веселых трюков, переодеваний и превращений. Популярностью пользовались комические балеты на крестьянские темы с незамысловатым сюжетом. Уже в 1773 году газета «Московские ведомости» сообщала, что в балете «Деревенская простота» выступит Райков, который недавно вернулся из Петербурга. В следующие годы афиша пестрела названиями: «Деревенский дурак», «Деревенский праздник», «Деревенская картина», «Деревенская забава» и т. п. Такие балеты, комические по содержанию и жанру, нравились зрителям Петровского театра: купцам, ремесленникам, мелким чиновникам и студентам.

В 1800—1805 годах на сцене Петровского театра появились версии новгородских балетов «Медея и Язон», «Гораций и Кюриции» и других. Эти пантомимные трагедии успеха не имели, так как шли вразрез с жанровыми традициями московского балета. Более характерным для вкусов московской публики был репертуар двух последних десятилетий XVIII века. Тяга «низового» московского зрителя к народной тематике определила направленность этого репертуара, популярность бытовых танцовщиков, успех постановок комедийного жанра. Свои демократические черты московский балет сохранял и дальше.

Крепостной балет

Вслед за возникновением петербургского и московского балета в России появился крепостной балет. Зародившийся в помещичьих усадьбах, он достиг высокого художественного уровня к концу XVIII века. Поскольку в провинции еще не было театра, крепостные труппы объективно служили просветительным целям, хотя просветительство насаждалось руками помещиков-крепостников, деспотично и варварски.

Богатые дворяне, наследуя бескрайние земли, владея тысячами крестьянских душ, устраивали у себя государство в миниатюре. В подражание столицам возник и крепостной театр.

Создавая театры, вельможи утверждали свою власть и власть монархии. Для помещиков, живших в глуши, театр становился средством увеселения. Но, помимо всего этого, в театре складывалась прослойка крепостной интеллигенции, что было прогрессивным для отечественной культуры.

Распространенным жанром крепостного театра был балет. С одной стороны, пышное балетное зрелище наглядно свидетельствовало о богатстве владельца. С другой стороны, балет можно было поставить, располагая ограниченными средствами. Крепостные балеты исполнялись на сценах, по-разному приспособленных. Иногда роскошные помещичьи театры не уступали столичным. Иногда были невелики, но благоустроены. Случалось, их размещали в парковых гротах и павильонах. Порой оборудовали простые сараи. Соответственно создавалось и оформление: от сцены, где были возможны полеты на сложных механизмах и провалы в люки, до скромных театров без кулис, с нарисованным на заднем холсте бессменным пейзажем.

Первоначально крепостные исполняли для господ свои народные пляски. Один из мемуаристов эпохи рассказывает, как, посетив помещичью усадьбу в Псковской губернии, видел такие «деревенские танцы». Музыкантам, которыми были лакеи, разрешали «играть то, что им было угодно, и по большей части русские плясовые песни, дабы под них плясать было можно». Танцовщицы крепостного балета, даже ставясь заправскими «даисерками», бережно передавали друг другу традицию национальной пляски. Это во многом зависело от условий их жизни. Во-первых, попадая в обстановку помещичьей «балетной школы», они сохраняли связь с родным селом, с его песнями и плясками. Во-вторых, они редко отрывались совсем от своей среды, трудясь в поле и господском доме наравне с другими крепостными. В-третьих, что особенно важно, крепостные балетные актеры лишь в редких случаях имели иностранных учителей и постановщиков.

У небогатых помещиков ставили балеты и учили танцоров русские репетиторы и балетмейстеры, обычно тоже из крепостных крестьян. Они нередко переносили свои опыты с одной сцены на другую. Например, танцовщица Робаговская обучала крепостных и ставила балеты с их участием сначала у князя Юсупова, потом у помещика Хорвата. В 1780 году в Харькове был театр, где ставил балеты «отставной С.-Петербургского театра дансер Иваницкий». Выдающийся русский хореограф А. П. Глушковский вспоминал, что провел несколько занятий, с танцовщицами и поставил два дивертисмента в театре нижегородского помещика Шенелева. Там же, по свидетельству Глушковского, учительницей танцев «была Сунгурова, корифея С.-Петербургского театра». Даже в богатом подмосковном театре графов Шереметевых, где гастролировали французские и итальянские мастера, основную работу вели постоянные ба-

летмейстеры и учителя из своих крестьян. Первым из них был танцовщик Кузьма Деулин-Сердоликов. Ему предписывалось «танцовщиков и танцовщиц балетам учить всякий день». В 1795 году в шереметевском театре работал Т. С. Бубликов. «За учение русского балета танцмейстеру Тимофею Семеновичу Бубликову выдать 300 рублей», — распорядился Шереметев.

Русская национальная тема широко утверждалась в крепостных балетных театрах XVIII века. Характер представления был там более самобытен, нежели на придворной и частной сценах Москвы и Петербурга. Отечественные педагоги, балетмейстеры и исполнители вносили много нового, своего в традиционный репертуар. Чаще всего самобытные танцевальные произведения — отдельные номера или интермедии — входили в оперы на русские сюжеты. Об этом можно наглядно судить по примеру шереметевского театра, история которого наиболее хорошо документирована и изучена. Большими балетами заключались шедшие там комедия А. Д. Конищева «Обращенный мизантроп, или Лебедянская ярмонка», опера И. А. Козловского «Взятие Измаила» и другие.

Балетная труппа графов Шереметевых была наиболее профессиональной среди крепостных театров. Ее актеры обучались с детства. Их отбирали от родителей и воспитывали в строгом режиме, изменяя фамилии из-за прихоти хозяина по названиям драгоценных камней. Среди танцовщиц этой группы выделялась Мавра Урузова-Бирюзова, фигурантками были Авдотья Аметистова, Матрена Жемчугова, Арина Хрусталева и другие. Среди танцовщиков первые роли исполнял Василий Воробьев, вторые — Кузьма Сердоликов и Николай Мраморов.

На первом месте в этой труппе стоит имя *Татьяны Васильевны Шлыковой-Гранатовой* (1773—1863). Ее сценический путь совпал с расцветом и увяданием крепостного театра, а потому был недолог. Она начала выступать еще маленькой девочкой и уже в 1785 году выделилась благодаря своему таланту. А к 1800 году спектакли театра Шереметевых почти прекратились, и Шлыкова была вынуждена вести томительную жизнь приживалки в барском доме.

В домашней театральной школе Шереметевых Шлыкова получила превосходное воспитание. Она знала французский и итальянский языки, была отличной певицей и музыкантшей. Но больше всего ее талант проявился в танцах. Потому, выступая в комедиях и операх, Шлыкова числилась в труппе танцовщицей. В балетном репертуаре она исполняла различные роли, от танцевальных партий во всевозможных дивертисментах (*pas de deux*, *pas de trois* и т. д.) до героинь в балетных комедиях и трагедиях. Она с успехом играла шаловливую простушку Аннету из балета «Аннета и Любен». Ее прославили трудные пантомимные роли «серьезных балетов» — царевна Креуза в «Медее и Язоне» и королева в «Инессе де Кастро». То были образы

юных девушек, благородно встречающих удары судьбы. Царевна Креуза трагически погибала, отравленная соперницей Медсей. О королевне в «Инесе де Кастро» современник писал: «Благопристойность вида и девического стыдливостью удерживаемое прискорбие управляли движениями униженной королевской дочери и делали ее на сцене очень интересною».

Худенькая, прямая, с хорошо посаженной маленькой головой, с умными выразительными глазами, как изобразил ее на портрете крепостной художник Николай Аргунов, Шлыкова одинаково отличалась и в игровых, и в танцевальных эпизодах. Судя по тому, что она, уже в старости, показывала, «как надобно становиться на кончики пальцев, и уверяла, что это вовсе не трудно», крепостные танцовщицы еще в конце XVIII века пользовались пальцевой техникой балетного танца.

Участь крепостных танцовщиков была бесправной и в большинстве случаев имела печальный конец. За это в период существования крепостных театров их владельцы подвергались острому сатирическим нападкам писателей-современников. Примером может служить комедия А. А. Шаховского «Полубарские затей, или Домашний театр» (1808), которая вызвала ряд откликов и подражаний в различных формах и жанрах. Тема крепостного театра и его актеров получила отражение в гневных антикрепостнических произведениях русской литературы XIX века — в повести А. И. Герцена «Сорока-воровка» (1846) и в повести Н. С. Лескова «Тупейный художник» (1883). Эти произведения привлекли советский балетный театр. Ф. В. Лопухов поставил балет композитора К. А. Корчмарева «Крепостная балерина» (1927), Л. М. Лавровский — балет «Катерина» (1935) на сборную музыку А. Г. Рубинштейна и А. Адана.

К началу XIX века, с постепенным разложением крепостничества, распался и крепостной театр. Тогда крепостные актеры стали выгодной статьей дохода: помещики отпускали их работать в профессиональные театры, взимая за это оброк, или просто продавали их. Труппы императорских театров пополнились «тансерами» и «тансерками», которые продолжали оставаться крепостными. В первых десятилетиях XIX века можно было, например, прочесть в «Московских ведомостях» сообщение о том или ином «дивертисмане» или балете, «в коем будут танцевать в первый раз вновь приобретенные дирекциею имп. моск. театра танцовщицы...» Случаи подобного рода имел в виду Грибоедов, когда восклицал в «Горе от ума»:

Или вон тот еще, который для затей
На крепостной балет согнал на многих фурах
От матерей, отцов отторженных детей?!
Сам погружен умом в Зефирах и в Амурах,
Заставил всю Москву дивиться их красе!
Но должников не согласил к отсрочке:
Амуры и Зефиры все
Распроданы по одиночке!!!

В первой четверти XIX века крепостной театр сошел на нет, сыграв значительную роль в истории русского искусства.

На исходе XVIII века

В течение XVII—XVIII веков русский балет прошел долгий путь формирования, стремясь определиться как самостоятельное театральное зрелище, независимое от оперы или драмы.

Являясь по преимуществу придворным искусством, ориентируясь в вопросах репертуара и исполнительского стиля на вкусы дворянской публики, русский балет тем не менее сохранил черты самобытности, которые сразу обособили его от западноевропейского балета. Потому и наиболее талантливые из иностранных танцовщиков и хореографов испытывали интерес к русским темам и находили благодарный материал в русских учениках. Потому среди привозного и заимствованного материала нет-нет да появлялись спектакли на сюжеты из русской истории, пластические зарисовки бытовых и жанровых сцен. Особенно открыто сказывался национальный стиль русского балета в интермедиях и дивертисментах, входивших в представления русской комедии и комической оперы. Характерные особенности народного плясового искусства постоянно просматривались сквозь исполнительскую манеру русских балетных актеров.

Прочное положение русского балета начиная с середины XVIII века обеспечивалось и солидной организацией хореографического образования, планомерной подготовкой молодых артистических сил.

Глава вторая

Балетный театр начала XIX века

На рубеже двух столетий

Рубеж XVIII—XIX веков явился временем дальнейшего развития русского хореографического искусства. Россия той поры, на пути к подъему своей национальной культуры, науки, литературы, искусства, открывала простор для творчества. Строилась и украшалась столица. В Академии наук, в университете, в Академии художеств, в театре росли и крепли молодые таланты. То было время больших надежд, огромной веры в славное будущее России.

К тому времени постоянные публичные театры Москвы и Петербурга обслуживали достаточно широкие круги зрителей. В их репертуар, как и в репертуар придворного театра, входили драма, опера и балет. На балетной сцене появились мастера, не удовлетворенные слепым подражанием Западу. Они стремились самостоятельно воплощать идеи эпохи и, развивая старые формы, искали и создавали новые. Русский балетный театр готовился стать одним из лучших в мире.

Развитие искусств было связано с историческим развитием общественной жизни, с противоречиями эпохи, когда отчетливо обнаружилась неустойчивость феодально-крепостнического строя. На передовые круги дворянской интеллигенции сильно повлияла французская буржуазная революция. Однако идеи этой революции были грубо попорчены, и ненависть к завоевательной политике наполеоновской Франции вызвала рост патриотического самосознания всего русского народа. Этому сопутствовал подъем науки, литературы и искусства. Важнейший этап развития передовой русской культуры отразил основные события времени — Отечественную войну 1812 года и начало движения декабристов.

В русской драме зазвучали мотивы критики самодержавия, облеченные в форму исторических соответствий, намеков и инсинуаций. Русская комическая опера высмеивала помещиков-крепостников, противопоставляя им нравственную чистоту крестьян. Русский балет не поднимался до таких смелых выступлений, утверждая национально-патриотическую тему в более общих и идеализированных чертах.

По мере развития русского искусства все отчетливее шел процесс самоопределения жанров. Однако в эпоху Отечественной войны повышенный интерес ко всему национальному определил быстрый расцвет представлений, где тесно сплелись драматически-разговорный, вокальный и хореографический жанры. Танцы и балетные эпизоды прочно входили в действие русских комических и серьезных опер, занимая иногда не меньше места, чем диалоги и пение.

Примером серьезной оперы может служить «Илья-богатырь» на либретто И. А. Крылова, с музыкой К. А. Кавоса. Балетные эпизоды сочинил первый крупный русский балетмейстер И. И. Вальберх: они двигали действие наравне с вокальными номерами. В одном эпизоде состязались богатыри: надо было поднять одной рукой пятнадцативедерную чашу и выпить одним духом. Реплика Крылова указывает: «В это время богатыри составляют маленький балет и примериваются поодиночке поднять чашу». В другом эпизоде в волшебном кусте показывалась зачарованная спящая княжна Всемила. Ее окружало «множество девушек, составляющих группы, из которых многие начинают балет». В третьем — волшебница Зломека обольщала шута Тарона: «Во время сего хора начинается балет, который

продолжается после, с самою роскошною музыкою; женщины стараются пленить Таропа». «Илья-богатырь» и похожие на него спектакли готовили оперы Глинки с их действенными танцевальными сценами.

В трагедиях строгость форм, присущая классицизму, исключала возможность балетных сцен. Но в начале XIX века, когда обозначился распад классицизма, трагедия стала превращаться в пышное зрелище с шествиями, танцами и т. п. Например, петербургская постановка трагедии «Фингал» В. А. Озерова (1805) включала развернутые балетные сцены Вальберха с музыкой И. А. Козловского.

Синтетические спектакли нуждались в актерах, одновременно владеющих многими видами сценических искусств. Вплоть до 1836 года, когда труппа была разделена на драматическую и оперно-балетную, грани между драмой, оперой и балетом были зыбкими. С 1793 года в Петербургском театральном училище был утвержден единый учебный план. Все воспитанники были обязаны заниматься музыкой, пением, танцами, драматическим искусством и живописью. В ходе обучения начальство отбирало учеников по их профессиональной пригодности. К тому же классицизм, хотя и исключал балет из трагедии, требовал от самой трагедии условно стилизованной пластики, близкой к балетной пантомиме.

Вот как, например, в 1803 году рекомендовалось драматическим актерам добиваться «приятности» в движениях рук: «Когда желаешь поднять одну руку, то старайся, чтоб верхняя часть, та, которая идет от плеча до локтя, отделялась первая от тела и приподнимала бы с собою две прочие, которые не должны усиливаться в движении иначе как постепенно и не слишком торопливо. Кисть руки должна действовать после всего. Надобно примечать за собою, чтоб не держать рук очень прямо и выказывать немножко сгиб локтя и кисти; пальцев не должно так же совершенно выправлять, но округливать их не приметно и оставлять промежутки, которые легко заметить можно в несколько согнутой кисти». Этим правилом давно пренебрегает балетная пантомима, хотя оно сохраняет силу и для современного классического танца.

В начале XIX века размеренность поведки, округлость и плавность жестов были необходимы и для актеров драмы, и для актеров балета. По заведенному порядку балетным актерам случалось исполнять роли драматического и оперного репертуара. По тому же порядку актриса Екатерина Семенова, актеры Сосницкий, Дюр, Живокини, певица Елизавета Сандунова — а все они прославили русский театр — нередко плясали в дивертисментах на народные темы. Такие дивертисменты пользовались особой популярностью в обстановке патриотического подъема 1800—1810-х годов, о чем будет говориться несколько дальше.

Разумеется, место хореографии в ряду других сценических искусств определялось не той вспомогательной ролью, которую она выполняла в оперных и драматических постановках, в спектаклях смешанного вида.

На русской сцене полноправно жил и развивался самостоятельный балетный спектакль, как форма, сложившаяся еще на протяжении минувшего столетия. Такому спектаклю требовались подготовленные танцовщики. Их воспитывало, в первую очередь, Петербургское театральное училище.

К началу XIX века постепенно установилась исполнительская манера, переплавлявшая в особом, новом качестве две разные школы балетного исполнительства: итальянскую и французскую. Обе школы признавали ведущим выразительным средством в балете пластическую пантомиму. Обе одинаково утверждали в пантомиме патетический условный жест, широко и крупно фиксируемые позы при фронтальных, развернутых на зрителя положениях тела. Но каждая школа имела свою систему театрального танца. Итальянская культивировала виртуозность, которая в прыжках и вращениях не исключала элементов акробатики. Французская отстаивала плавность, закругленность периодов в адажио и слегка жеманную выразительность в аллегро, куда входили прыжки с заносками и пируэты. Обе школы ставили на первое место мужской танец, хотя и Италия, и Франция насчитывали, помимо знаменитых танцовщиков, немало прославленных танцовщиц. В начале XIX века деятели русской хореографии наметили путь к синтезу отечественного исполнительского стиля с достоинствами французской и итальянской школ. Процесс критического отбора и творческого усвоения лучшего в чужеземном искусстве перерастал в сложный процесс создания собственных национальных ценностей.

Балетная музыка

Упрочившись как вид самостоятельного искусства, балет привлек внимание значительных композиторов той эпохи.

Балетная музыка на Западе уже имела давнюю традицию. В XVII веке создал свои оперы-балеты Люлли, в XVIII веке — Рамо и Глюк. Молодой балет России, пользуясь их готовым опытом, избрал в начале XIX века самостоятельный путь. Русские и приезжие хореографы, даже обращаясь к ходовым, всем знакомым сюжетам, давали им новый содержательный поворот, отражали, иногда сложными путями, характеры и настроения российской действительности. Лучшие балетные партитуры передавали суть поэтического содержания, свежесть и непосредственность воплощенных там событий и чувств. Уже это говорило о росте русского балетного театра в начале XIX века.

Одним из первых русских балетных композиторов был *А. Н. Титов* (1769—1827). Будучи дворянином, он музицировал в порядке «любительском», но был плодовит и написал много пестрых, неравноценных произведений инструментального и вокального характера, а также несколько опер, включавших плясовые эпизоды, и большой трагический балет «Бланка, или Брак из отщепенения» (1803).

Значительно одареннее был *С. И. Давыдов* (1777—1825). Профессиональный композитор и дирижер, он исполнял обязанности «директора музыки» (то есть музыкального руководителя) московской сцены. Давыдов не ограничивался в своей музыке подбором народных мотивов. Он сочинял, преобразуя и стилизуя мелодическую народную основу, часто выводя свою музыку в область серьезного и глубокого чувства. Ему принадлежала музыка балетов «Увенчанная благодать» (1801) и «Жертвоприношение благодарности» (1802), а также оркестровая обработка танцев для патриотических дивертисментов «Семя, или Гулянье в Марьиной роще», «Филатка с Федорой у качелей под Новинском» (оба 1815), «1 мая, или Гулянье в Сокольниках» и «Гулянье на Воробьевых горах» (оба 1816), «Праздник жатвы» (1824). Давыдов работал с выдающимися русскими хореографами И. И. Вальберхом и А. П. Глушковым.

В 1798 году приехал в Петербург композитор *Катерино Кавос* (1775—1842), сын венецианского хореографа. Он провел в Петербурге всю свою творческую жизнь, и в истории русского музыкального театра до Глинки ему принадлежит видное место. Кавос, сотрудник Вальберха и Шарля Дидло, подчинял свою музыку нуждам пантомимного действия и превращал в живописный фон для шествий и танцев. Вместе с тем он тонко чувствовал поэтическую сущность балетов и умел откликнуться на нее изобразительной силой своего таланта. Кавос был автором балетов «Зефир и Флора» (1808), «Амур и Психея» (1809), «Дон Карлос и Розальба, или Любовник, кукла и образец» (1817), «Рауль де Креси, или Возвращение из крестовых походов» (1819), «Кавказский пленник, или Тень невесты» (1823) и балетов-дивертисментов «Ополчение, или Любовь к Отечеству» (1812), «Праздник в стане союзных армий» (1813), «Торжество России, или Русские в Париже» (1814), «Возвращение ополчения» (1815) и других.

Долго прожил в Петербурге и композитор-итальянец *Фердинанд Антолини*. Значительно менее талантливый, чем Кавос, он также сочинял музыку к пантомимным балетам Вальберха и Дидло, из которых наиболее интересны были «Калиф Багдадский, или Приключения молодости Гаруна-аль-Рашида» (1818) и «Кора и Алонзо, или Дева Солнца» (1820).

Композитор *Ф. Е. Шольц* (1787—1830) был в 1811—1815 годах дирижером придворной певческой капеллы в Петербурге, а затем поселился в Москве и с 1820 года служил дирижером

казенной оперной труппы. Там он написал музыку к большому количеству театральных представлений различных жанров, среди них — к балетам «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника» (1821), «Три талисмана» (1823), «Три пояса, или Русская Сандрильона» (1826), «Полифем, или Торжество Галатен» (1829) и другим.

Процесс развития балетной музыки не был гладким. Формировался взгляд на балетную партитуру как на законченное и цельное произведение, а наряду с этим бытовал старый обычай сопровождать балетный спектакль сборной музыкой разных авторов. Балетмейстеры с помощью дирижера приспособляли к положениям сценария любые подходящие музыкальные отрывки.

В таких условиях тем большую ценность представляла русская балетная музыка. Среди ее творцов было немало выдающихся отечественных композиторов. *А. А. Алябьев* (1787—1851) написал для Москвы комический балет «Волшебный барабан, или Следствие Волшебной флейты» (1827). *А. Е. Варламов* (1801—1848) сочинил для московского театра балеты «Забавы султана, или Продавец невольников» (1834) и «Мальчик с пальчик» (1837).

К концу 1830-х годов русский балет вступил в эпоху романтизма. То был этап закономерного развития, но, как во всяком историческом процессе, тут встретились свои противоречия и потери. К числу потерь принадлежал временный отказ балетного театра от сотрудничества с отечественными композиторами.

Оформление балетного спектакля

В русском музыкальном театре второй половины XVIII века работали крупные итальянские художники — Джузеппе Валерьяни, Антонио и Карло Биббiena и другие. Оперные и балетные декорации создавались ими по одному типу — как помпезная рама для придворного зрелища. Фасады или внутренние залы дворцов с колоссальными арками и сводами, парки, украшенные купами деревьев, статуями и фонтанами, гавани с перспективой морской дали и пристанью, к которой иногда «швартовались» корабли, — воссоздавали не столько историческую или географическую обстановку, сколько общий, стилизованный в духе барокко, зрелищный фон действия. В операх и балетах практиковалась перестановка декораций, иногда прибегали к так называемым чистым переменам — к мгновенной смене декораций при неопущенном занавесе. В балетах, особенно сказочных, употребляли театральные механизмы. Актер проваливался в люк или при помощи подвесной фурки поднимался в воздух: иногда в подобных «полетах» участвовали группы мифологических персонажей.

Оперные и балетные костюмы также мало отражали эпоху или место действия, куда больше походя на одежду придворных зрителей, с той разницей, что балетный костюм был несколько легче оперного. Это сохранялось и дальше. Реформа балетного костюма следовала за капризами моды, стилизованно повторяя линии и покрой бытовой одежды.

На рубеже XVIII—XIX веков ведущим художником русского музыкального театра стал *Пьетро Гонзага*. Продолжая традицию пышной зрелищности, не отказываясь от роскоши барокко и величавости классицизма, он внес в живопись театрального спектакля элемент личного отношения художника к происходящему на сцене — и тем чутко откликнулся на запросы рождавшегося стиля романтизма. Притом декорации его создавали полную иллюзию архитектурных сооружений, водных пространств, лесных и горных местностей.

Значительно изменился и костюм. У женщин в быту исчезли тяжелые, скрывавшие фигуру кринолины и появились платья, спадающие мягкими складками, открывающие руки и шею. У мужчин вошли в моду фраки и обтягивающие ноги панталоны. Громоздкие парики уступили место затейливым, но легким прическам и головным уборам. На смену башмакам с каблуками и пряжками пришли туфли на гладкой и гибкой подошве. Сходным образом изменился и балетный костюм, особенно в балетах на фантастические темы. Там у танцовщиков появились короткие хитоны, а у танцовщиц длинные прозрачные туники. В других балетах достовернее стали приметы эпохи и быта. В частности, русский костюм у танцовщиц стилизованно воспроизводил сарафаны и кокошники, у танцовщиков — кафтаны и штаны, заправленные в сапоги.

Раскрепощение тела повлияло на балетную пластику, причем особенно выиграла техника женского танца. Танцовщицы вступили в соревнование с танцовщиками и мало-помалу начали отвоевывать первенство. Балетмейстеры получили возможность свободнее воплощать мифологический и исторический материал, и они широко этой возможностью воспользовались.

И. И. Вальберх — первый русский балетмейстер

На исходе XVIII столетия в русский театр пришел первый крупный отечественный балетмейстер И. И. Вальберх. С его именем связана знаменательная полоса в истории хореографии. В его творчестве выразились характерные особенности искусства той поры.

Иван Иванович Вальберх (1766—1819) родился в Москве. Вскоре семья переехала в Петербург, отец поступил портным в костюмерные мастерские, и мальчика отдали в Театральную школу, которую он окончил в 1786 году.

Талантливый юноша сам пополнил недостатки школьной программы. Он был начитан в древней и новой литературе, знал историю и мифологию, о чем свидетельствуют сценарии его балетов. Он владел иностранными языками: переведенные им пьесы шли на казенной сцене.

Вальберх учился танцевать у Анджьолини, а выйдя на сцену, унаследовал многие роли Ле Пика: таким образом, в его исполнительстве слились навыки итальянской и французской школ. В 1794 году он начал сам вести в школе мужские и женские танцевальные классы, воспитав немало талантливых актеров балета.

В 1795 году состоялась премьера первого балета Вальберха «Счастливое раскаяние». Всего он поставил на петербургской сцене шесть балетов и возобновил десять чужих. Кроме того, Вальберх сочинял балеты-дивертисменты из русской народной жизни и танцы в драматических и оперных спектаклях.

В его творчестве формы и приемы старого балета соседствовали с тем новым, что тогда становилось общим для всего русского театра. Условность пантомимы исподволь наполнялась содержанием воцарившегося стиля сентиментализма. Сентиментализм стремился воспитывать чувства в правилах добродетели, проповедовал нравственную, назидательную задачу искусства и порицал порок. Изображая пылкие характеры, сталкивая людей со странными причудами судьбы, с бурными, порой зловещими проявлениями сил природы, Вальберх отдал дань популярному на рубеже веков жанру мелодрамы. К балетам Вальберха чаще всего можно было приложить название мелодраматических.

Элементы мелодрамы содержал и наиболее примечательный балет Вальберха «Новый Вертер», поставленный в 1799 году на музыку С. И. Титова. Сценарий одноактного балета-пантомимы не сохранился. Но название отсылает к модному тогда роману Гете «Страдания юного Вертера». Сам Вальберх упоминал, что сюжетом послужило подлинное событие, случившееся в Москве и, вероятно, походившее на любовную коллизию романа. Музыка «Нового Вертера» лирична, а иногда поднимается до драматических порывов. Особенно примечательно адажио, в финале которого — вопрос, как бы намекающий на неразрешимую борьбу чувств. Балет о тогдашней современности, где впервые героями были не крестьяне, а горожане, должен был обладать и современной пластикой, тем более что Вальберх реформировал балетный костюм. Позже балетмейстер вспоминал: «Я осмелился сделать балет «Новый Вертер», о! Как мнимые умиики и знатоки восстали против меня! Как! балет, в коем будут танцевать во фраках? Я думал, что я погиб». Действительно, «Новый Вертер» оказался единственным в своем роде и долго не знал подобных себе, посвященных жизни русского города.

В 1802 году Вальберх посетил Париж и познакомился с та-мошним балетом. Отдавая должное танцевальному мастерству

французов, он осудил в путевом дневнике легковесность их постановок: «Здесь не жди исторически правильный балет — легонький сюжет и много вертенья». Сам Вальберх отказался от мифологических трагедий и пасторалей в нормах классицизма. Исторически правильным он считал балет о людях со всеми их страстями и противоречиями. Его привлекали запутанные конфликты, напряженные ситуации, переходы от благоденствия к несчастью, столкновения натур возвышенных и низменных. Действие этих балетных зрелищ разворачивалось на фоне рыцарских пиршеств, сельских праздников, сражений, побегов из тюрем и прочих непеременимых эффектов мелодрамы. В финале порок оказывался повергнутым, а добродетель увенчанной. О назидательном, морализующем смысле балетов Вальберха свидетельствовали уже их названия: «Клара, или Обращение к добродетели» (1806), «Рауль Синяя Борода, или Опасность любопытства» (1807), «Американская героиня, или Наказанное вероломство» (1814), «Генрих IV, или Награда добродетели» (1816).

В согласии с ведущим принципом сентиментализма Вальберх утверждал в своих балетах нравственную силу семьи. В балете «Граф Кастелли, или Преступный брат» на сборную музыку (1804) действие протекало в средневековом Провансе. Спектакль начинался сельской свадьбой, на которой присутствовали граф Кастелли, его жена Ильдегерда и маленький сын Вильгельм. Тут же находился брат графа — Роланд. Среди беззаботных плясок крестьян проходили пантомимные реплики Роланда, выражавшего любовь к Ильдегерде и ревность к графу. Во втором акте Роланд открывался Ильдегерде и требовал ее взаимности. Получив негодующий отпор, он осаждал замок и захватывал в плен мужа и сына Ильдегерды, тогда как ей удавалось бежать. В последнем акте появлялся рыцарь Адольф, друг графа. Он вступал в поединок с Роландом, побеждал его, и балет заканчивался, как и начинался, сельским праздником в честь спасения героев.

В «Генрихе IV» участвовали подлинные исторические лица: сам Генрих и герцог Сюлли. Героиней балета была крестьянка Агата. Ее похищал маркиз Контини, но добродетель побеждала: король изгонял злодея и вручал Агату ее жениху, леснику Ричару. Здесь, как и в «Графе Кастелли», действие разворачивалось в пантомиме, а танец возникал как бытовая краска, преимущественно до завязки и после развязки балета.

Особое место в наследии Вальберха заняли балеты и балетодивертисменты на народно-патриотические темы, связанные с событиями Отечественной войны. Там выразился общий подъем всего русского общества, хотя императорская сцена ограничивала демократические стремления искусства.

В 1810 году был показан пятиактный пантомимный балет на музыку разных авторов «Новая героиня, или Женщина-казак». Героиня напоминала знаменитую «кавалерист-девицу» Надежду

Дурову. Она следовала за своим женихом на войну, переодетая в кавалерийский мундир, попадала в Пруссию и, совершив ряд подвигов, соединялась с нареченным. Балет имел успех и был перенесен в Москву.

В 1812 году Вальберх поставил одноактный балет-дивертисмент «Ополчение, или Любовь к Отечеству» с музыкой Кавоса. Отдельные танцы там ставил французский танцовщик *Огюст Пуаро*, навсегда поселившийся в России и сотрудничавший также с Дидло. В «Любви к Отечеству» сельский праздник останавливала весть о нашествии врага. Молодежь шла в ряды ополченцев, а старики приносили «все свое достояние на жертву Отечеству» и провожали выступающее в поход войско. Воздействие балета было так велико, что один из зрителей при общих слезах и рукоплесканиях бросил на сцену бумажник, воскликнув: «Возьмите и мои последние семьдесят пять рублей!»

В 1813 году Вальберх и Огюст сочинили балет «Русские в Германии, или Следствие Любви к Отечеству». Сюжетом послужил один из многочисленных анекдотов времен Отечественной войны. Герои его, отставной солдат Иван и его дети — ополченец Андрей и Василиса с малюткой дочерью — разыскивали друг друга в Германии, совершая всяческие подвиги. По законам мелодрамы ужасное (разбойник Бальтазар домогался любви Василисы, угрожая умертвить ее дочь) сплеталось с комическим (дурачок Ганс смешил публику, попадая то и дело впросак). В финале на воздух взлетала вражеская крепость, герои, спасшие знамя ополчения, получали награды из рук генерала. Под знаменами с надписями «За отечество!», «Свобода Европы!» проходили военные эволюции.

Творчество Вальберха сыграло важную роль в судьбах русской хореографии. В начале XIX века рядом с ним начал работать Дидло, в котором Вальберх благородно признал соперника, превосходящего его по таланту.

Шарль Дидло

На рубеже XVIII—XIX веков русский балетный театр, соревнуясь с крупнейшими иноземными театрами, уже во многом превосходил их. Теперь прославленные танцовщики и балетмейстеры осуществляли в нем свои самые смелые творческие замыслы. Для хореографа Дидло Россия стала второй родиной.

Шарль-Луи Дидло (1767—1837), француз по национальности, родился в Стокгольме. Там он начал учиться танцу и выступал в детских ролях балетного репертуара на сцене шведского Королевского театра. Затем его отправили совершенствоваться в Париж. Он стал учеником Жана Доберваля, в творчестве которого выразились реалистические тенденции предреволюцион-

ного французского балета. В 1788 году Дидло поставил свои первые балеты в Лондоне. После долгих лет странствий, имея уже репутацию талантливого хореографа, он в 1801 году был приглашен в Петербург.

Из-за русско-французской войны петербургская деятельность Дидло распалась на два периода: 1801—1811 и 1816—1829 годы. Под конец жизни Дидло находился в отставке из-за конфликта с дирекцией императорских театров и умер в Киеве. За все время работы он был полновластным хозяином петербургского балета: сочинял и ставил спектакли, исполнял в них первые роли, а также руководил школой. Со временем балетмейстер перестал выступать как танцовщик, но сохранил обязанности преподавателя в труппе и школе. Своему искусству он посвящал все время. Художник широких масштабов, Дидло обрел в России возможность полностью воплощать свои творческие замыслы.

В первый период Дидло уступал историко-бытовую тему Вальберху и ставил преимущественно анакреонтические балеты: «Аполлон и Дафна» (1802), «Зефир и Флора» (1804), «Амур и Психея» (1809) и другие, включая балетные сцены в опере «Телемак на острове Калипсо» (1807). Схемы, затвердевшие в канонах классицизма, наполнились у Дидло живым поэтическим смыслом. «Истина страстей и правдоподобие чувствований», за которые ратовал Пушкин, открылись современникам в балетах Дидло, потому что мифологические божества получили там сложность человеческих помыслов и переживаний.

Хореограф создавал свои балеты в совместной работе с композитором и прибегал к сборной музыке лишь в силу необходимости. Сотрудничая с любимым своим композитором Кавосом и другими, он достигал единства музыкальной и хореографической драматургии спектакля, оставляя за собой право диктовать план сценария, распорядок сцен, интонационное звучание отдельных номеров. Много значила для него и художественная обстановка спектакля, связь хореографического образа с декоративным оформлением. Испытанные эффекты театральной механики, например техника полетов, получали у него художественное назначение, продолжая и дополняя танец. Дидло сделал танец ведущим выразительным средством анакреонтических балетов. Такие балеты и раньше были танцевальнее других, а Дидло смело усложнил их структуру. У него танец и выполнял обязанности фона в живом разнообразии сменяющихся, заполняющих сцену групп и получал действенные права. Виртуозный для своего времени танец живописал характеры, передавал взлеты и спады чувств.

Среди анакреонтических балетов Дидло наиболее прославился «Зефир и Флора». Хореограф воспользовался ходовым сюжетом тогдашнего музыкального театра. Дидло уже обращался к нему в Лондоне, Лионе и Париже, на русской же сцене сочинил несколько вариантов этого сюжета. Ветреник

Зефир искал богиню цветов Флору. Заметив спящих на поляне нимф, он забывал о возлюбленной и танцевал с нимфами. Появлялась Флора. Зефир клялся ей в верности. Но Амур замечал его проказы и, отняв у него крылья, отдавал их Флоре. Та улетала. Раскаявшийся ветреник обещал быть постоянным, и Венера, благословив его брак с Флорой, поднималась вместе с ними на Олимп.

Изящная легенда привлекала зрителей поэтичностью трактовки. Зефир, в короткой тунике, обнажавшей часть торса, с крыльями за плечами, слетал сверху на сцену, где в красочных группах располагались уснувшие нимфы. Они, как и Флора, были одеты в свободные легкие одежды, в движениях открывались ноги, обтянутые трико телесного цвета. Волосы нимф стягивались греческим узлом или распускались локонами и были украшены цветами. Танец, в котором нимфы то убегали от Зефира, то, увлеченные, пытались догнать ветреного красавца, строился на прихотливых переходах, на разнообразии поз.

Женский танец обладал теперь легкостью и напоминал безостановочно сменяющийся, выющийся орнамент из живых человеческих фигур. Основным принципом женского танца, как сольного, так и кордебалетного, являлась скульптурность. При свободном корпусе ноги поднимались в невысоких аттитюдах или выносились вперед. Танцовщицы двигались на высоких полупальцах, доводя до предела ту грань, за которой уже следовал подъем на пальцы. Особенно обновилась пластика рук. Освобожденные от длинных тяжелых рукавов, руки зажили в гармоническом рисунке, складываясь у груди, окружая голову, распахинаясь в стороны. Главным условием танца стала грация, исполненная жизненной силы, но не перенасыщенная техникой. Выразительная мимика лица дополняла выразительные движения танцующего тела.

Мужской танец был больше оснащен техникой. Он изобиловал высокими и сильными прыжками, верчениями на полу и в воздухе, разнообразными заносками. По своему месту в спектакле он уже не заслонял женский танец, хотя пока еще превосходил его.

Дидло владел всем богатством современного ему танца. Но он отвергал виртуозность ради самой виртуозности и требовал от исполнителя артистизма переживания, логической оправданности действия.

Во втором петербургском периоде творчества Дидло значительно расширил границы поисков. Он потеснил мифологические балеты ради балетов-пантомим на исторические и литературные темы, волшебного-героических, сказочных балетов и балетов-комедий. Но во всем этом многообразии видов у него преобладала стилистика сентиментализма и раннего романтизма. Изменилось и отношение Дидло к темам античной мифологии. Если раньше в трактовке этих тем главенствовал жизне-

радостный лиризм, то теперь их образность приобрела психологическую углубленность и драматизм.

К мифологическим балетам второго периода относятся «Ацис и Галатей» с музыкой Кавоса (1816), «Тезей и Арианна, или Поражение Минотавра» Антолини (1817), «Евтимий и Евхариса, или Победенная тень Либаса» Гомиса и Кубишты (1820), «Федра и Ипполит» Кавоса (1825). На афише они обозначались как трагико-героические балеты. В связи с интересом к героической трагедии изменилось и соотношение выразительных средств: вперед вышла пантомима, а танец отступил на второй план. Однако пантомима тут существенно отличалась от напыщенной пантомимы балетов-трагедий эпохи классицизма. Ее образность не перестала быть условной, но изменилась самая природа условности. Пластический рисунок, не отменяя патетики, стал более упругим, естественным, как наблюдалось это тогда и в поэзии, прозе, живописи.

Такой же сдвиг произошел одновременно в творчестве другого выдающегося хореографа эпохи — итальянца *Сальваторе Вигано* (1769 — 1821), который учился вместе с Дидло у Доберваля, а теперь работал в Милане. Герои балетной пантомимы, говоря фигурально, спустились с кутурнов и сняли маски, обнаружив человеческие свойства облика и души. А с этим пришла сложность, то есть способность выражать не одну какую-нибудь страсть, а чувства разные и подчас противоречивые. Образы такой пантомимы, излагавшей и живописавшей действие, содержал, например, балет «Тезей и Арианна». В предисловии к нему Дидло признался, что серьезность сюжета не позволила ему во множестве употребить танцы и что это свое детище он бы «желал лучше назвать пантомимой, украшенной танцами, а не балетом».

Дидло дал там одну из многих театральных версий распространенного мифа. Афинский царевич Тезей отправлялся на остров Крит в числе тех юношей и девушек, которых Афины ежегодно посылали царю Крита Миносу в уплату дани; Минос же отдавал их на съедение чудовищу Минотавру, обитавшему в подземелье-лабиринте. Дочери Миноса Арианна и Федра, полюбив Тезея, пытались спасти его. Федра возвращала ему его оружие, Арианна вручала волшебную нить, держась за которую, он мог выбраться из лабиринта. Победив Минотавра, Тезей бежал с Крита, увозя с собой обеих сестер. Долг призывал его к верности Арианне, но чувство влекло к Федре и побеждало долг. Корабль приставал к острову Наксосу, и там Тезей и Федра покидали спящую Арианну. Бог вина Вакх, увидев горюющую Арианну, пленялся ее красотой. Любовь Вакха побеждала Арианну, и она становилась его женой.

Конфликт двух характеров — нежной, простодушной Арианны и гордой, ревливой Федры — двигал действие. Конфликт этот раскрывался во втором акте: Арианна приходила к лабиринту,

чтобы вручить Тезею волшебную нить. Увидев у него кинжал, возвращенный Федрой, она падала без чувств, потом хотела умертвить себя. Тезей, тронутый ее отчаянием, обещал верность. Федра оказывалась свидетельницей нежного прощания. «Ревность и мщение воспаляют сердце ее», — говорилось в сценарии Дидло. Замышляя убить Тезея, Федра бросалась к подземелью, видела нить, подаренную Арианной, и разрывала ее. Тут ее настигало раскаяние. Она устремлялась за убегающей нитью и привязывала ее к клубку. Федра притворно сочувствовала Арианне, и та простодушно уговаривала сестру бежать с нею и Тезеем. Противоположные характеры героинь сталкивались не прямолинейно, как в трагедиях классицизма, — здесь их одолевали одинаковые, хотя и по-разному проявляемые чувства. Кроткая Арианна оказывалась подвластна ревности. Гордая Федра умела сомневаться и плакать. Характер Тезея был также подвержен борьбе противоречивых чувств: в третьем акте герой колебался между долгом и любовью и переживал свое отступничество. «Дидло — верный историк, редкий живописец, одаренный богатым и правильным воображением, и великий поэт, наблюдающий сама́лейшие оттенки человеческих страстей», — говорилось в одной из рецензий на этот балет.

Танец в «Тезее и Арианне» был отдан не главным персонажам и, как в балетах Вальберха, обрамлял сюжет, появляясь лишь в первом (игры амазонок и гладиаторов на Крите) и последнем (шествие Вакха) актах. Но, в отличие от готовых, переходящих из балета в балет крестьянских или воинских дивертисментов Вальберха, танцевальные сюиты в «Тезее и Арианне» и других спектаклях Дидло пленяли зрителей разнообразием, блеском фантазии, точным применением закона контрастов. На фоне античных спортивных игр завязывался драматический конфликт балета. Переживания брошенной Арианны прерывались шествием Вакха, празднующего победу над Индией. Вскоре после постановки «Тезея и Арианны» Пушкин сочинил стихотворение «Торжество Вакха». В нем Вакх тоже «Индии герой», его колесницу «с покорной яростью влекут» тигры, она окружена хороводом нимф и сильванов, над ней летят эроты, позади «теснятся козлоногий и фавнов и сатиров рой». А описание вакханок: «Промчались, летят, свиваются руками, волшебной пляской топчут луг...» — во многом навеяно вакханалией «Тезея и Арианны».

Пушкин испытывал живой интерес к творчеству Дидло. Он утверждал: «Балеты г. Дидло исполнены живости воображения и прелести необыкновенной. Один из наших романтических писателей находил в них гораздо более поэзии, нежели во всей французской литературе». Под этим романтическим писателем Пушкин подразумевал себя.

Дидло давал волю своей фантазии, наполняя действие волшебных балетов всевозможными чудесами и украшая плясками. Но, истинный поэт, он искал в сказке всегда присущее ей гума-

нистическое, нравственное содержание. В ряду таких сказочных балетов — «Лаура и Генрих, или Трубадур» Кавоса (1809), «Роланд и Моргана, или Разрушение очарованного острова» Кавоса (1812), «Хензи и Тао, или Красавица и чудовище» Антониони (1819).

«Хензи и Тао», лучший из этих балетов, повторял известную сказку о красавице, которая силой своей любви спасла принца, превращенного в чудовище. Дидло перенес действие сказки в Китай (перед тем композитор Гретри перенес его в опере «Земира и Азор» в Персию). Это дало повод создать на сцене мир стилизованной фарфоровой «китайщины», вошедшей в моду с XVIII века. Дидло щедро распорядился превращениями, полетами, мгновенными сменами декораций. Танцы придворных и крестьян «с воланами, зонтиками, колокольчиками и разноцветными фонарями» имели мало общего с подлинным фольклором Китая, но восхищали современников своим изяществом. Впрочем, творческие задачи «Хензи и Тао» не исчерпывались стилизаторскими поисками. Дидло внес в сказку новый мотив. Принц Тао превращался в чудовище не по злобе колдуньи: его наказала волшебница Кама за жестокость. Уродство души принца как бы становилось зримым, потому что он посягал на невинную и прекрасную крестьянку: увидев Хензи на охоте, Тао отправлял ее в свой сераль, а когда старый отец вступался за дочь, приказывал казнить его. Тут являлась Кама, наказывала Тао и предупреждала, что прежний облик вернется к нему только в том случае, если чудовище заслужит любовь прекрасной девушки. В ходе действия Тао проходил через испытания, преображался духовно и становился достойным любви Хензи.

Комические балеты были неременной частью репертуара. Дидло и в них оставался оригинален, изобретая забавные ситуации, давая волю своему танцевальному дару. В таких балетах он иногда пользовался сюжетами и музыкой оперного театра. Сюда относились, например, «Дон Карлос и Розальба, или Любовник, кукла и образец» (1817) — по опере Мегюля «Одна шалость», а также «Калиф Багдадский» (1818) — по одноименной опере Буальдьё. О втором балете критик писал: «Терпсихора не только не уступила Евтерпе¹ первенство в лучшем ее достоинстве, но даже является перед сестрою своею в виде торжествующей победительницы». Дальше он восхищался разнообразием и «азиатской пышностью» действия, точностью танцев, быстрой сменой групп.

Однако в историю балета Дидло входит прежде всего как автор драматических полотен. К ним принадлежат: «Венгерская хижина, или Знаменитые изгнанники» Венюа (1817), «Леон и Тамаида, или Молодая островитянка» Кавоса (1818), «Рауль

¹ Терпсихора в греческой мифологии — муза танца, Евтерпа — муза лирической поэзии и музыки.

де Креки, или Возвращение из крестовых походов» Кавоса и Жучковского (1819), «Кора и Алонзо, или Дева Солнца» Антониолини (1820), «Кавказский пленник, или Тень невесты» Кавоса (1823). Между балетами Дидло в драматическом и других жанрах не существовало непреходимой грани. К какому бы сюжету и жанру ни обращался хореограф, он всегда стремился показать живые человеческие характеры и судьбы. Герои сказок или мифов страдали и радовались у него так же правдиво, как герои балетных драм. Все же прогрессивные предвестия романтизма особенно отчетливо выявились именно в драмах Дидло. На первом месте среди них пантомимные балеты «Венгерская хижина» и «Рауль де Креки».

В сценарии «Венгерской хижины» Дидло обработал реальный исторический эпизод из национально-освободительной борьбы венгров с австрийскими поработителями — восстание под руководством Ференца Ракоци против Габсбургов в 1703—1711 годах. Сюжет спектакля относился ко времени завершения исторического события. После разгрома повстанческой армии граф Рагоцкий (то есть Ракоци) с женой и малюткой сыном бежал от австрийцев. Путь беглецов пролегал через венгерскую деревню, где жил с двумя дочерьми старик солдат, служивший раньше под начальством графа. Укрыв изгнанника в своей хижине, тот отправлялся просить для него помилования (в действительности Ракоци до конца жизни оставался врагом Габсбургов).

По вполне понятным причинам острый исторический конфликт был смягчен в балете Дидло, а к финалу сходил на нет. Но даже в таком виде спектакль представлял собой смелое, необычное явление на русской императорской сцене.

По идейному содержанию балет перекликался с оперой «Водовоз» Керубини, композитора революционной Франции. Совпадали и жанрово-стилевые особенности. Как и другие драматические балеты Дидло, «Венгерская хижина» была сюжетно завершенной музыкально-пантомимной пьесой, обладала индивидуализированными характерами, усложненной композиционной структурой. Балетмейстер контрастно сталкивал возвышенное и житейское, трагическое и комическое.

В комедийных приемах строилась сцена, где крестьяне, отвлекая солдат от розысков, подпаивали их, а те попадали в смешные положения. Комедийно разрешались сцены женихов, объяснявшихся в любви дочерям старика солдата. Такие эпизоды оттеняли драматизм судьбы главных действующих лиц. Дидло давал сложное единство нескольких самостоятельных линий действия, умел перемежать трагическое смешным и тем повышать впечатляющую силу сценических событий. За это его ценили современники.

«Венгерскую хижину» возобновили последний раз в 1853 году, через пятнадцать лет после смерти Дидло. Столь долгую сце-

ническую жизнь обусловили достоинства содержания и формы. Критика отмечала благородство идеи балета, где сочувственно изображался герой народно-освободительного движения. Борьба независимой личности за свою честь, против деспотии была одной из главных тем русского прогрессивного романтизма вообще, творчества Дидло в частности.

Свободолюбивая тема развивалась и в другом выдающемся балете Дидло — «Рауль де Креки». Хореограф снова обратился к истории и расцветил ее красками поэтического вымысла. И так же события разворачивались здесь в напряженном пантомимном действии.

Граф де Креки, возвратясь из крестового похода, узнавал, что соседний сеньор захватил его замок и домогается любви его жены. Рауль проникал в замок, но злодей Бодуин узнавал его и заточал в темницу. Графу удавалось бежать. В башне томилась верная мужу Аделаида. После множества приключений Бодуин погибал от меча Рауля, а семья де Креки, окруженная друзьями, составляла «радостнейшую группу всеобщего счастья».

Под воздействием мелодрамы в балете сменялись эпизоды спасения Рауля из бушующего моря, неоднократные сражения, бегство из тюремной башни по веревочной лестнице во время грозы, пожара в замке, где пряталась Аделаида с ребенком (дети были желанными участниками мелодрамы). В духе мелодрамы были и переодевания персонажей, старавшихся остаться неузнанными. Вместе с тем эффекты были не целью, а средством и фоном для показа благородных переживаний, борьбы возвышенных характеров с бесчеловечными. Такого рода мелодрама очищающе влияла на душу зрителей.

В «Рауле де Креки» музыка играла содержательную, активную роль. Важное назначение имел, например, романс, сочиненный Раулем для Аделаиды. Герония играла этот романс, тоскуя о муже. Приносили весть о мнимой смерти Рауля. Аделаида предавалась отчаянню. Тогда переодетый пилигримом Рауль сам брал арфу, продолжал романс, и Аделаида узнавала мужа. И в других местах музыка повышала напряженность действия, характеризовала героев, передавала их настроения.

Хореография балета являла вершину мастерства Дидло. Он перемежал пантомимные диалоги и монологи массовыми сценами воинов, рыбаков, крестьян и вельмож. В танцах он удивлял богатством фантазии и разнообразием приемов. Известный живописец А. О. Орловский сказал Дидло о «Рауле де Креки»: «Я видел много картин с прекрасным сюжетом, но ваши превосходят все виденное мною в этом роде: никакая кисть мастера не может написать их так, как они у вас в балете. Потому что они у вас живые и одушевлены богатыми идеями».

Дидло интересовался обычаями и нравами своей второй родины, творчески впитывал их. Об этом свидетельствует постав-

ленный им в Лондоне балет-дивертисмент «Качель» (1813), включавший русские, татарские, польские и цыганские пляски. Но в самой России он долго не решался попробовать себя на национальном материале. В 1823 году его увлекла поэма Пушкина «Кавказский пленник», особенно образ Черкешенки с ее самоотверженной любовью. Остальное подверглось коренному изменению. Действие перенесли в неопределенные «древние времена». Сюжет утратил трагическую развязку: пленнику являлось видение умирающей невесты, которая благословляла его на брак с Черкешенкой. В финале черкесский «хан» принимал русское подданство. И все же в «Кавказском пленнике» Дидло ощущался живописный колорит горного аула, воинственные порядки горцев, страстный и гордый характер Черкешенки. Пушкин, изгнанный тогда из Петербурга в Кишинев, просил брата: «Пиши мне о Дидло, об Черкешенке Истоминой, за которой я когда-то волочился, подобно Кавказскому пленнику».

Последним замыслом Дидло, осуществленным уже не им, был также русский балет «Сумбека, или Покорение Казанского царства» — о взятии Казани Иваном Грозным. Этим балетом намеревались открыть Александринский театр, постройка которого была предпринята в 1828 году, а окончена в 1832 году. Но в 1829 году Дидло, как сообщалось в официальном донесении, «сказал непростительную дерзость» директору императорских театров, был отправлен под арест и вскоре уволен.

«Сумбека», как и «Кавказский пленник», сочетала воинственные картины татарского города, осажденного и побежденного русскими, и фантастические сцены — видения казанской царицы Сумбеки. «Видения» предвещали романтический балет 1830—1840-х годов, где стали господствовать тени и призраки. А «черкесский хан» оказался прообразом многонациональных персонажей балетов 1860-х годов, склонявших в апофеозах свои знамена перед всемогущим русским тронem. Талантливый художник, Дидло чутко воспринимал и отражал веяния времени, подчас интуитивно предвосхищая будущее своего искусства.

Актеры петербургского балета первой четверти XIX века

Вальберх и Дидло воспитали превосходных танцовщиц и танцовщиков, обогативших петербургскую труппу.

Среди учениц Вальберха особенно известна Е. П. Колосова, среди учеников — И. М. Аблец, творческий расцвет которого связан с московским балетом.

Евгения Ивановна Колосова (1780—1869) окончила школу в 1799 году. Репертуар ее, весьма широкий, включал также оперные и драматические роли. Современники называли ее неподражаемой исполнительницей русских плясок. Но прославилась она как пантомимная актриса балетной сцены, главным

образом в трагическом амплуа. В центре творчества Колосовой — стойкие героические характеры (Ильдегерда в «Графе Кастелли», жена Рагоцкого в «Венгерской хижине», Аделаида в «Рауле де Креки») и сильные натуры, раздираемые страстями (Федра в «Тезее и Арианне» и «Федре и Ипполите», Медея в «Медее и Язоне», Изора в «Рауле Синей Бороде» и другие). Игра Колосовой в балетных трагедиях сохраняла искусственную возвышенность и нарочитую картинность школы классицизма. Но каноническая застылость пластики уже взрывалась под натиском романтических предчувствий. В 1810 году критик писал: «В пантомимическом балете безмолвное действие, заменяющее слова, будет ничего не значащим и даже отвратительным кривляньем, ежели танцовщик не имеет надлежащего понятия об отношениях между внутренними и наружными знаками, которыми те чувства выражать должно. Г-жа Колосова очень хорошо знает сии отношения». Пример такого идеального внешнего выражения чувств дала Аделаида Колосовой в «Рауле де Креки». «Глядя на нее, — утверждал критик, — забываешься, что сидишь в театре, и невольно разделяешь с нею все ее чувствования... Как естественно и постепенно изображались на лице ее задумчивость, уныние, материнская нежность, отчаяние, надежда, радость, страх». Духовная жизнь героинь Колосовой, сила их страстей получала ту меру театральной выразительности, которая являлась для современников пределом естественности и правды.

За первые десять лет пребывания Дидло в России школа выпустила несколько замечательных актеров. В 1809 году ее окончил *А. П. Глушковский*, прославивший вскоре московский балет. В том же году вышла на петербургскую сцену *Анастасия Семеновна Новицкая* (1790 — 1822). Она была одинаково одарена в танце и в пантомиме. Современники писали, что она «с невыразимой легкостью и чистотою соединяла нежность и скромность», что «в игре и танцах отличается она соединением благородства с прелестью», что «скромность — душа всех ее движений». В ту пору комитет «для решения высших театральных вопросов» возглавлял петербургский генерал-губернатор граф Милорадович. Однажды, когда Новицкая посмела отказаться от роли, он пригрозил ей смирительным домом. Робкая актриса заболела нервным расстройством и умерла.

В 1810 году на сцену приняли *Марию Ивановну Данилову* (1793—1810), чья жизнь, блистательно начавшись, тут же оборвалась. Юной ученицей Дидло и за год до выпуска исполнила главную роль в балете «Амур и Психея». Биограф Даниловой писал, что она умела передать «с поразительной истиной все страсти, все борения души, все порывы любви и отчаяния; особенно очаровательна была она в ролях нежных, где любовь могла выказываться во всех ее изменениях. Природа щедро наделила

Данилову всеми дарами своими... а воздушная легкость танцев олицетворяла в ней, как нельзя лучше, эфирную жрицу Терпсихоры». Легкость танца и светлый лиризм дарования, которому свойственна была, по словам критика, «какая-то неопределенность и загадочность», позволяют предполагать, что с Даниловой русский театр лишился романтической танцовщицы — предшественницы Тальони. Многие поэты посвятили ей стихи. Н. М. Карамзин написал элегию на смерть семнадцатилетней Даниловой, погибшей от туберкулеза.

Когда в 1816 году Дидло вторично приехал в Петербург, его ждала превосходная труппа, ежегодно пополнявшаяся новыми талантами.

Выдающейся танцовщицей-актрисой пушкинской эпохи, ученицей и сподвижницей Дидло, была *Авдотья Ильинична Истомина* (1799—1848). В ее искусстве отразились зрелые навыки классицизма и предвестия восходящего романтизма. Стройная черноглазая красавица, по словам историка, «имела большую силу в ногах, апломб на сцене и вместе с тем грацию, легкость, быстроту в движениях; пируэты ее и элевация были изумительны». Дидло выделял Истому среди своих учениц, и, когда она в 1816 году окончила школу, дал ей роль главной героини на премьере балета «Ацис и Галатеея». Морская нимфа Галатеея любила пастушка Ациса, роль которого исполняла Новицкая. Но одноглазый циклоп Полифем мешал соединению влюбленных, желая завладеть Галатеей. По ходу действия юная Истомина должна была передавать в пантомиме гамму разнообразных чувств: нежность в диалогах с возлюбленным, робость и боязливое лукавство в сценах с Полифемом, месть которого она пыталась предотвратить. Чувство наполняло и ее танец, то веселый и резвый, то задумчиво томный.

Особое место в творчестве Истоминой занял образ богини цветов Флоры. Кроме этой центральной партии, она воплотила в «Зефире и Флоре» Дидло два разных женских характера — доверчивой нимфы Аглаи и другой нимфы — быстроногой неуступчивой Аминты. Однако именно смена переживаний Флоры, богатство оттенков в передаче ее характера, наконец, ее невиданно сложный танец, открывший новые возможности перед балетным искусством, прославили молодую актрису. Среди рукописей Пушкина сохранился план романа «Две танцовщицы»: одной из героинь должна была быть Истомина, танцующая в 1819 году балет Дидло. Виртуозность танца Истоминой, быть может как раз в «Зефире и Флоре», где она танцевала соло, окруженная «толпою нимф», увековечил Пушкин в первой главе «Евгения Онегина»:

Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,

Стоит Истомина; она
Одной ногой касаясь пола,
Другою медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух от уст Эола;
То стан совет, то разовьет
И быстрой ножкой ножку бьет.

«Кто не помнит поэтических стихов в «Онегине», посвященных описанию танцующей Истоминой?» — писал В. Г. Белинский. Стихи эти и сейчас помнят все, а наизусть знают многие. Для практиков и теоретиков балета стихи содержат настоящий клад сведений, потому что портрет танцующей Истоминой, нарисованный Пушкиным, отличается реалистической точностью деталей. Танец изображен чрезвычайно конкретно. Поэтические фразы: «одной ногой касаясь пола, другою медленно кружит», «то стан совет, то разовьет и быстрой ножкой ножку бьет» — наглядно воспроизводят танцевальные движения *gond de jambe, renversée, battement battu*. Это позволяет судить о высоком уровне развития выразительных средств хореографии той эпохи.

Белинский отмечал: «При Пушкине балет уже победил классическую комедию и трагедию». Балетный театр действительно раньше драматического начал освобождаться от суровых правил классицизма, тяготея к естественности чувств и свободному их проявлению. Истоминой довелось раскрыть свои незаурядные способности пантомимной актрисы как в комедийных, так и в трагических ролях нового балетного репертуара.

Характеризуя ее комедийный дар, современный критик писал, что Истомина «танцует с величайшей живостью и проворством, она отличная балетная актриса для ролей резвых и хитрых девиц». Эти качества актерской индивидуальности Истоминой проявились особенно живо, когда Дидло поручил ей роль Лизы в своей постановке известной балетной комедии «Лиза и Колен, или Тщетная предосторожность» (1821). Лизе приходится хитрить, отстаивая свое право выбрать жениха по сердцу, вместо богатого простофили, которого мамаша прочит ей в мужья. И Лиза Истоминой вела себя так, будто проказы внезапно приходили ей на ум, определяя ход действия и ведя его за собой.

С такой же импровизационной свежестью передавала Истомина чувства и поступки многих своих героинь из комических балетов Дидло. То были испанка Сусанна в балете «Дон Карлос и Розальба, или Любовник, кукла и образец» и другая Сусанна, уже итальянка, в балете «Альмавива и Розина, или Обманутый опекун». В балете «Паж герцога Вандомского» Елиза Истоминой варьировала в обстановке богатого замка хитроумные проделки деревенской простушки Лизы из «Тщетной предосторожности».

Одной из лучших комических ролей, сыгранных Истоминой, была роль графини Альберт из волшебного-комического балета Дидло «Сатана со всем прибором, или Урок чародея». Капризную и взбалмошную графиню волшебник в наказание менял местами с женой башмачника. Это давало талантливой актрисе повод показать, как удивление, вспышки ярости, испуг своей нравной графини, очутившейся в убогой хижине башмачника, уступали отчаянию и как постепенно она превращалась в кроткую, послушную женщину.

Комедийный репертуар Истоминой не ограничивался балетными ролями. С неизменным успехом она играла танцовщицу Зефиретту в водевиле А. А. Шаховского «Феникс, или Утро журналиста». Правда, рецензент, восхищаясь ее танцем, сетовал на то, что «ноги повинуются ей лучше языка». Она исполняла сразу четыре роли в водевиле «Путешествующая танцовщица, или Три сестры невесты».

Славой замечательной актрисы пользовалась Истомина как исполнительница главных героинь в балетной драме и трагедии.

В популярном на рубеже XVIII—XIX веков балете «Дезертир» она исполняла роль деревенской девушки Луизы. Ее отважная героиня переодевалась в мужское платье, чтобы проникнуть в тюрьму, куда заключили ее жениха. Путем подвогов, которые Истомина окрашивала свойственным ей обаянием, Луиза спасала возлюбленного от казни. В балете «Калиф Багдадский, или Приключения молодости Гаруна-аль-Рашида» героиня Истоминой — Зетюльба восхищала зрителей обликом восточной красавицы, стойко сражавшейся за свою любовь. Значительное место в репертуаре Истоминой занимали героини балетных сказок, такие, как обольстительная фея Альцина, соблазнявшая героя в балете «Роланд и Моргана», или Изора, насильно отданная замуж за жестокого сеньора Рауля в балете «Рауль Синяя Борода».

Кроме нежных лирических красок, в актерской палитре Истоминой были краски сгущенного трагизма. В балете «Инеса де Кастро, или Тайный брак» она блистательно проводила финальную сцену гибели Инесы, отравленной по приказу королевы. Она вызывала слезы зрителей, играя Евхарису, которую должны были принести в жертву на алтаре (балет «Евтимий и Евхариса, или Победенная тень Либаса»), расцветивала психологическими оттенками роль Арианны в балете «Тезей и Арианна» и Кору в пантомимном балете «Кора и Алонзо, или Дева Солнца».

Истоминой довелось стать одной из первых танцовщиц, воплотивших на русской сцене образы, овеянные духом романтизма. Она исполнила главные роли в двух балетах на сюжеты пушкинских романтических поэм — черкешенки Кзелкайн в балете «Кавказский пленник, или Тень невесты» и княжны Людмилы в балете Глушковского «Руслан и Людмила, или

Низвержение Черномора, злого волшебника», перенесенном Дидло из Москвы. Самоотверженный характер Черкешенки, невинная прелесть Людмилы требовали глубокой и разнообразной мимической выразительности. Уже вступившая в пору творческой зрелости актриса сделала роль Черкешенки вершиной своего обширного репертуара.

Одной из последних ролей Истоминой стала роль Сумбеки в балете «Сумбека, или Покорение Казанского царства». Роль была исключительно пантомимией, о чем свидетельствует список костюмов Истоминой, где значатся всевозможные «шубы», то есть восточные халаты, в которых нельзя было танцевать. Но сила ее игры покоряла зрителей, а в критических высказываниях о балете выделялись слова о «прекрасном челе г-жи Истоминой в короне Казанской царицы».

Последнее выступление Истоминой состоялось 20 января 1836 года, когда она исполнила русскую пляску в дивертисменте на сцене Александринского театра.

В 1817 году дебютировала в «Ацисе и Галатее» *Анастасия Андреевна Лихутина* (1802—1875). Обладая сценическим обаянием и превосходной техникой, она быстро выделилась в амплуа комедийно-лирического плана: критики находили, что она «пленительна в ролях девиц добродушных, невинных и смешливых». Таковы были ее Галатея, Тамаида («Молодая островитянка»), Муска («Венгерская хижина»), дочь рыбака Маргарита («Рауль де Креки»). Лихутина с успехом играла пантомимные роли в мелодрамах: мальчика Викторина в «Убийце и сироте» (1810) и другие. С 1826 года Лихутина преподавала танцы в Театральном училище.

Имя *Екатерины Александровны Телешовой* (1804—1857) вошло в историю русского балета наравне с именами лучших танцовщиц того времени. В противоположность наивным героиням Лихутиной, героини Телешовой были лукаво соблазнительны. Выразительность ее танца, артистизм пантомимной игры критика отмечала единодушно. Грибоедов воспел ее в роли волшебницы, обольщающей Руслана в балете «Руслан и Людмила». К. П. Брюллов взял Телешову моделью для картины «Итальянка у фонтана», О. А. Кипренский создал ее портрет. Диапазон творчества Телешовой был широк: от бойкой, разбитной Луизы в «Дезертире» до трагически греховной Федры. Образцом зрелого мастерства актрисы стала роль немой Фенеллы в опере Обера «Немая из Портучи». Телешова прошла большой сценический путь и покинула театр в 1842 году.

Значительной фигурой в петербургском балете явился *Николай Осипович Гольц* (1800—1880). Он прослужил там с 1822 года пятьдесят лет на амплуа благородного, деми-характерного и характерного танцовщика, был партнером многих балерин, в их числе Истоминой и Тальони. Гольц начал ролью Ростислава — героя «Кавказского пленника», и Дидло намечал

для него роль Ивана Грозного в балете «Сумбека». Затем Гольц создал образы главных героев во многих балетах Филиппа Тальони и Жюля Перро. Закончил он ролями благородных и комических стариков в балетах Сен-Леона, в частности играл хана в «Коньке-горбунке». Гольц ставил характерные танцы в операх и преподавал. Среди его частных учеников был в середине 1820-х годов композитор М. И. Глинка.

Кроме названных ведущих актеров, балетная труппа петербургского Большого театра имела немало талантливых танцовщиц и танцовщиков разных амплуа, а также отлично обученный и дисциплинированный кордебалет. К концу первой четверти XIX века она превосходила по качеству и количеству мастеров многие иностранные труппы и успешно соперничала с лучшими из них. Его основное ядро составляли отечественные таланты. Отныне приезжие знаменитости, при самых высоких льготах, предоставленных им дирекцией, вынуждены были считаться с национальными особенностями русской хореографии.

Московский балет начала XIX века

Путь к творческой зрелости совершал и московский балетный театр. Его общественное положение было менее привилегированным, зато и более независимым сравнительно со столичным театром.

С 1806 года, после того как сгорел Петровский театр Медокса, труппа перешла под начало дирекции императорских театров. Она долго еще не имела постоянного пристанища и ютилась в домашних театрах московских вельмож. Вальберх, когда ему довелось выступать в Москве зимой 1807/08 года, описывал один из таких театров — гнусный сарай, который был холоден и «дьявольски тесен», по полу было «ходить страшно, а не только танцевать... Здесь все уборные состоят в одной комнате, которую отгораживают ширмами для женщин».

В 1806 году на службу в московский императорский театр были приглашены танцовщик *Жан Ламираль* и его жена. Одновременно Ламираль начал преподавать в школе. С 1809 года его заменил там переехавший из Петербурга *Доминик Лефевр*. К 1806 году школа перешла к дирекции вместе с театром и была преобразована в Московское императорское театральное училище, хотя содержалось там всего семнадцать учеников.

Состав балетной труппы был случаен и текуч. Дирекция пополняла ее, скупая крепостных актеров. Но годились они лишь для кордебалета. Ламираль, стесненный размерами сцены и составом труппы, ставил преимущественно дивертисменты, иногда связывая собранные в них танцы незатейливым сюжетом.

В 1808 году был отстроен Арбатский театр. Ламираль показал там знаменитый балет Доберваля «Худо сбереженная дочь,

или Тщетная предосторожность», уже знакомый москвичам. Ламираль ставил также многоактные пантомимные балеты, преимущественно в жанре мелодрамы, со сложной обстановкой, сражениями и проч. Там уже участвовали недавние выпускники и воспитанники-подростки. Арбатский театр сгорел в 1812 году, во время нашествия французов. Приближение наполеоновских войск к Москве заставило эвакуировать театр и школу. После долгих странствий актеры и воспитанники обосновались сначала в приволжском городке Плесе, потом переехали в Кострому. Там школу возглавил А. П. Глушковский, которому предстояло сыграть большую роль в истории московского балета.

Дивертисменты на народные темы

По мере того как надвигались события Отечественной войны, волна патриотических чувств, все нарастая, охватывала многообразные проявления общественной и культурной жизни. Спектакли драматической сцены отражали подъем национального духа и часто вызывали манифестации в зрительном зале. Тогда же снискал исключительную популярность жанр дивертисментов и интермедий на народные темы. Этот смешанный жанр включал разговорный диалог, пение, пляску. В основу дивертисмента брали незамысловатый сюжет, связанный с народным праздником, поверьем, исторической былью или современным событием. Такой сюжет позволял объединить в действии разнообразные арии и народные песни, балетные танцы и «пляски на голос русских песен», причем наиболее популярные переходили из одного дивертисмента в другой. Хореография занимала столь важное место, что сценаристами и постановщиками, как правило, были балетмейстеры. Литератор П. А. Вяземский, вспоминая московские театральные впечатления своей юности, писал: «Когда говорю балет, то должно под ним скорее разуместь разнохарактерный дивертисмент». Дальше Вяземский утверждал: «Особенно памятен мне один дивертисмент под названием, кажется, Семик. Тут на выбор подобрано было все, что ни есть лучшего в московском театре по ведомству пляски и пения».

Автором дивертисмента «Семик, или Гулянье в Марьиной роще» был танцовщик и балетмейстер *Исаак Михайлович Аблец* (1778—1829), сыгравший значительную роль в формировании московского балетного театра.

Ученик Вальберха, Аблец окончил петербургскую балетную школу в 1796 году и был принят в труппу фигурантом. Постепенно он завоевал положение первого танцовщика. В 1807 году его перевели «в звание дансера» в Москву, где он исполнял виртуозные партии «серьезного» балета. Вскоре Аблец проявил себя как преподаватель и балетмейстер. В качестве учителя он

остался приверженцем строгой петербургской школы и, по словам современников, был тут «догматик и классик; он, так сказать, циркулем измерял и каждый шаг, и каждое движение», считая, что «из стройных движений... происходит грация». Как балетмейстер Аблец переносил в Москву анакреонтические постановки петербургской сцены, сочинял пантомимные и комические балеты. Но преобладали русские пляски в драматических и оперных спектаклях, особенно русские балеты-дивертисменты. К участию в них он привлекал воспитанников школы. Строго дисциплинируя их в классе на правилах интернационального «серьезного» танца, он прививал им на сцене интерес к отечественному плясовому искусству.

Аблец ставил дивертисменты силами воспитанников с 1809 года до ухода в отставку в 1817 году. Его дивертисменты шли почти каждый вечер. Среди них были «Подмосковная девушка», «Макарьевская ярмарка», «Масленица» и другие. Часто такие зрелища назывались просто «русскими дивертисментами» и состояли из танцев на мотивы русских, украинских, казацких, уральских и тому подобных песен в аранжировке штатных капельмейстеров театра. Особенно любим был «Семика», который давали сначала в Останкине, на крепостном театре Шереметевых, а с 1815 года на обеих столичных сценах и в провинции.

«Семика» театрализовал старинный обряд в честь весеннего возрождения природы, сохранившийся и к началу XIX века. На афише значились только авторы музыки и плясок — С. И. Давыдов и Аблец, а также исполнители — певцы, танцовщики, воспитанники школы. Давыдову, кроме сольных вокальных номеров, принадлежал «хор русских солдат в честь русского воинства». Кружок песенников аккомпанировал себе на старинных народных инструментах — ложках, гремушках, дудках.

По словам Глушковского, одного из участников «Семика», танцовщики «с таким рвением друг перед дружкой старались усовершенствоваться в русских танцах, что брали уроки у русских; многие нарочно ездили к цыганкам и платили им большие деньги, чтобы только перенять их манеры в народной пляске». Вслед за отечественными танцовщиками так поступали и иностранные, связавшие свою судьбу с московским театром.

Неподражаем в русских и цыганских плясках «Семика» и других дивертисментов был *Иван Карпович Лобанов* (1798—1840). По описаниям современников, «театр стонал от восторга», когда Лобанов, чернокудрый и с окладистой бородой, одетый в красный кафтан, являлся в цыганской пляске. Тут он бывал «до того вертляв и бешен, что не было возможности уследить его движений». «Семика» исполнялся на московской сцене до 1862 года, намного пережив другие зрелища этого рода.

Глушковский и Лобанов и сами сочиняли дивертисменты. В творчестве Глушковского они не заняли ведущего места, хотя

их числилось больше двадцати: «Гулянье на Воробьевых горах» (1815), «Торжество россияни, или Бивак под Красным», «1 мая, или Гулянье в Сокольниках» (1816) и другие. Лобанов ставил исключительно дивертисменты: «Русские качели на берегах Рейна» и «Ирбитская ярмарка» (1818), «Деревня на берегу Волги» и «Цыганский табор» (1819) и т. п. Обращаясь к многообразным пляскам своей родины, Лобанов интересовался танцевальным фольклором разных народов. Дивертисмент «Маскарад в краковском редуте» (1822) включал польские народные танцы, «Венгерский праздник в лесу Кисберге» (1822) — венгерские. Аблец, Лобанов, Глушковский, развивая зрелища народного характера, много сделали для утверждения реалистических традиций московского балетного театра.

Зрелища эти, возникшие накануне Отечественной войны и достигшие расцвета в последующее десятилетие, начали приходить в упадок к концу 1820-х годов. Отдаляясь от плодотворных народных истоков, они приобретали черты карикатурности, искажали фольклор, становились разнородными по стилю и характеру. Пустоту содержания восполняли ухищрения постановочной техники. Но сценические эффекты в виде фейерверков, мгновенной смены декораций и т. п. не прикрывали идейной нищеты зрелища. В период николаевской реакции на сцену проникли военно-цирковые упражнения — вестники «шинельного патриотизма». В 1826 году в Петербурге был показан дивертисмент Огюста «Возвращение князя Пожарского в свое поместье», где верховые казаки на скаку снимали с деревьев повешенные на них венки. В 1830 году в Москве «гвоздем» дивертисмента Лобанова «Возвращение храбрых донцов из похода» оказался проходивший через сцену конный казачий полк.

Бессодержательные дивертисменты вызвали упреки В. Г. Белинского и других представителей передовой общественной мысли. Впоследствии оскудевший дивертисмент сделался обозначением зрелища, уводящего от насущных вопросов народной жизни. В 1860-х годах М. Е. Салтыков-Щедрин осудил «фантастические дивертисменты с пением и танцами» как «пустые затей городского досужества». Действительно, такие выхолощенные «затей» уже не имели ничего общего с подлинно народными, подлинно патристическими зрелищами, рожденными «грозою двенадцатого года». Однако в первоначальных поисках поднялись и неувядаемые ростки.

Характерный танец

Интерес к национальному фольклору, дав образцы сценической обработки народных плясок, определил и особое положение так называемого характерного танца на русской ба-

летней сцене. Русская хореография дорожила подлинностью народного колорита и характера, отводя большое место национальным пляскам в балетных спектаклях. И если порой делались уступки стилизаторским ухищрениям, все же интерес к фольклору никогда не прерывался и характерный танец неизменно составлял самостоятельную и значительную область в структуре балетного действия. Область эту развивали многие незаурядные художники, отличные знатоки своего дела.

Понятием «характерный танец» в XIX веке и в начале XX века обозначали театрализованный бытовой *танец в характере*, как салонный, так и площадной, со всеми сословными разветвлениями, историческими и географическими приметами. Театрализация такого танца наметилась уже в балетах-дивертисментах. Там, наряду с натуральными народными плясками, возникали пляски, связанные с характерами и поступками персонажей, изображаемых на сцене. Иначе говоря, характерный танец, творчески изменяя, театрализуя народную пляску, делал ее частью сценического действия.

Подчиняя народную пляску определенному содержанию, характерный танец отбирал ее наиболее значительные особенности и, укрупняя, видоизменяя главное, опускал несущественное. Такой отбор был закономерен. Он позволял передать в танце дух исторической эпохи вообще и конкретные обстоятельства действия данного спектакля в частности, черты, свойственные всему народу, и отличительные черты того или иного действующего лица или группы лиц. Потому на основе одной и той же народной пляски можно создать несколько мало похожих друг на друга характерных танцев.

Художественная ценность характерного танца зависела от того, насколько поэтично и правдиво он воспроизводил дух фольклорного первоисточника — народной пляски, от того, как глубоко и рельефно показывал действующее лицо и двигал вперед развитие сценического действия.

С самого начала качества эти вырабатывались в условиях весьма противоречивых. Место и роль характерного танца в русском балете то расширялись, то сужались, согласно эстетическим требованиям той или иной эпохи. Он мог быть действенной основой спектакля, мог выпадать из действия, сохраняя лишь права вставного номера.

Главной опасностью, которая подстерегала характерный танец с самого начала, была утрата народного содержания и стиля. Иногда отдаляясь, иногда сближаясь со своими народными истоками, характерный танец порой оказывался заключенным в рамки строго условного кода, предписывающего, с одной стороны, симметрию рисунка, упорядоченную размеренность групп и движений, с другой стороны, слащавое жеманство или, напротив, карикатурную огрубленность форм. Иногда он получал относительную свободу, когда внешнюю стилизацию

«под народность» оттесняла творческая театрализация фольклорных подлинников.

В первые десятилетия XIX века на московской сцене, вслед за русскими, украинскими, цыганскими плясками, появились уральские, молдавские, татарские, черкесские, сербские, болгарские, венгерские, польские (мазурка, краковяк). В середине 1820-х годов к популярным испанским танцам (фанданго, болеро, качуча) прибавились китайские, индийские, турецкие, обычно представлявшие весьма вольную «фантазию» балетмейстера. Из одного дивертисмента в другой переходил, например, танец с кокосами. Многие из этих танцев имели комическую окраску, и в них выступали гротесковые танцовщики.

Русские, украинские, польские и другие театрализованные пляски долго восхищали московского зрителя: их плавная лирика и безудержное удайство живо передавали черты народного характера. Столичная знать Петербурга находила такие пляски слишком простыми и грубыми. Там русский танец становился иногда на сцене «боярским», изящество его делалось жеманнее, лихость — сдержаннее. Все же и там русская пляска, пусть сверх меры «облагороженная», появлялась в балетах, операх и драмах.

Так с самого начала наметились две тенденции в характерном танце. Одна — прогрессивная, основанная на творческой близости к фольклорному первоисточнику, стремящаяся передать сценическими средствами его смысл и художественную природу. Другая — реакционная, украшательская, стилизаторская; ее сторонники произвольно обыгрывали внешние признаки народности. Обе тенденции воздействовали на судьбы русского характерного танца в продолжение всей его дореволюционной истории, безошибочно выдавая общее состояние балетного репертуара того или иного времени.

А. П. Глушковский и московская сцена

С творчеством Глушковского открылась новая страница в истории балетного театра Москвы.

Адам Павлович Глушковский (1793 — между 1868 и 1870) учился в Петербурге, сначала у Вальберха, потом у Дидло, который скоро отметил способного юношу и взял его к себе в дом. Глушковский навсегда сохранил глубокое уважение к таланту Дидло. В старости он напечатал в разных журналах отрывки воспоминаний, источник ценных сведений о Дидло и его работе, а также обо всем русском балете первой трети XIX века. Уже в советские годы эти журнальные статьи были собраны в книге «Воспоминания балетмейстера» (1940).

В 1811 году Глушковский окончил школу и был зачислен в Петербургскую труппу. В январе 1812 года его перевели

в Москву. Он исполнял центральные роли, например роль Зефира в балете «Зефир, или Ветренник, сделавшийся постоянным», и скоро полюбился москвичам. Не обладая большим прыжком, Глушковский свободно владел техникой партерного танца и был превосходным пантомимным актером.

Сразу же по приезде в Москву Глушковский начал преподавать в школе. Когда театр и школа покинули Москву из-за вторжения наполеоновских войск, он продолжал занятия в трудных условиях эвакуации. Деятельность танцовщика он расценивал как работу сложную и тонкую, требующую постоянной шлифовки. «Всем известно,— писал он,— что танцевальное искусство сопряжено с большими трудами... Только через ежедневные экзерциции танцовщик приобретает навык танцевать длинные па так, что публика не заметит в нем ни усталости, ни усилий». Благодаря систематическим занятиям небольшая школа возвратилась в Москву профессионально подготовленной. Некоторые ученики были сразу выпущены в труппу. Глушковский, продолжая преподавать и числясь по-прежнему «дансером», занялся постановкой балетов силами своих воспитанников.

Деятельность его как балетмейстера была разнообразна. Практика московского театра требовала постоянной смены или хотя бы частичного обновления спектаклей. Надо было ставить бессюжетные «испанские», «турецкие» и прочие дивертисменты и «освежать» их, подключая новые танцы к старым номерам. Надо было сочинять интермедии, танцы в комедиях и водевилях, даже шарады. Приходилось ставить балеты-мелодрамы с убийствами и прочими ужасами, сопровождая их сборной музыкой. К ним принадлежали трехактный героический балет «Развратный, или Вертеп разбойников» (1814) и четырехактный трагический пантомимный балет «Смерть Рожера, ужаснейшего атамана разбойников богемских лесов, или Оправданная невиновность несчастного сына его Виктора» (1816). Глушковский не мог помышлять о положении, подобном тому, какое занимал Дидло. Да он и не был борцом в искусстве и не обладал талантом своего учителя. Преклоняясь перед Дидло, он перенес в Москву многие его постановки — от «Зефира и Флоры» (1817) и «Венгерской хижинки» (1819) до «Рауля де Креки» (1825) и «Кавказского пленника» (1827), а также балеты Вальберха «Инесса де Кастро» и «Рауль Снятая Борода». Все же, покоряясь требованиям дирекции, изготовляя спектакли поразнообразней и попестрей, Глушковский сделал смелую попытку воспроизвести на сцене образы русской поэзии. Первым из балетмейстеров он обратился к Пушкину.

В 1820 году была опубликована поэма Пушкина «Руслан и Людмила». В 1821 году состоялась премьера большого героико-волшебного пантомимного балета в пяти действиях «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника»,

поставленного Глушковским на музыку Шольца. Пушкин находился в политической ссылке, и его имени на афише не было. Указывалось, что «сюжет взят из известной национальной русской сказки: Руслан и Людмила, с некоторыми прибавлениями». С 1831 года на афишах стали писать: «Сюжет взят из известной поэмы А. С. Пушкина».

Сюжет был изменен в духе русских сказочных опер предыдущего десятилетия. Из него были убраны одни действующие лица, введены другие. Пышная феерия изобиловала разнохарактерными танцами, сражениями, фейерверками и отличалась, как тогда писали в афишах, «великолепным спектаклем», то есть богатыми декорациями и сценическими эффектами. Пользовался Глушковский и титрами — надписями, появлявшимися на транспарантах. Надписи поясняли действие, когда балетмейстер не находил пантомимных воплощений, а иногда как бы заменяли голос автора. Например, перед похитителем Людмилы возникала надпись: «Страшись, Черномор! Руслан приближается!» Все же главным было то, что в центре балета осталась тема верной любви, побеждающей соблазны. Музыка Шольца относилась к лучшим образцам балетной музыки того времени. Ее изобразительные эпизоды рисовали битвы и всяческие чудеса, в лирических сценах раскрывались чувства героев. Страсть волшебных дев в тайцах обольщения Руслана контрастировала с мечтательно нежным образом Людмилы. В дивертисментных плясках возникали приметы национального характера.

Балет начинался праздником у киевского князя в честь свадьбы Людмилы и Руслана. Черномор уносил Людмилу на черном облаке в окружении фурий. Руслан отправлялся спасти нареченную. Он попадал в лес — место недавней битвы, встречал волшебницу Добраду, получал от нее чудесное оружие и сражался с Головой, превращавшейся в воинов. Во втором акте волшебница Злотвора спускалась на облаке с Людмилой в сады Черномора: вокруг облака порхали купидоны. Авторы беззаботно переносили фурий и купидонов — персонажей анакреонтических балетов — в спектакль на русскую тему. Черномор предлагал Людмиле корону, но она с презрением ее отвергала. Слуги Черномора тщетно пытались развлечь пленницу танцами. В следующих актах волшебницы столь же безуспешно пробовали соблазнить Руслана. Витязь вступал в битву с чудовищами. Наконец, герои соединялись и улетали на крылатой колеснице Добрады. Спектакль кончался большим танцевальным дивертисментом и фейерверком.

Балет «Руслан и Людмила» прожил свыше десяти лет, а в 1824 году был перенесен на петербургскую сцену. Со временем внутренние противоречия спектакля все больше обращались против него. Зрители и критики, доброжелательно встретившие премьеру, позже стали считать этот балет безна-

дежно устарелым. Они были правы. Сценарий, музыка и хореография «Руслана и Людмилы» по художественной стилистике приближались не к Пушкину, а скорее к В. А. Жуковскому, наряжавшему героев русских сказок в абстрактно-романтическую одежду. Не случайно в следующем балете на русскую тему Глушковский уже прямо обратился к Жуковскому — к его сказке «Три пояса». В 1826 году он и Шольц создали трехактный балет «Три пояса, или Русская Сандрильона».

Там, как и в сказке о Золушке, волшебница, превратясь в нищенку, испытывала добросердечие трех сестер. Младшая, Людмила, одна жалела ее. В награду она получала волшебный пояс. Стоило надеть этот пояс — и она затмевала всех красотой и всевозможными талантами. Киевский князь Святослав избирал Людмилу из девушек, собравшихся на смотрины. Балет «Три пояса» также принадлежал к зрелищам смешанного жанра. Он разворачивался в пантомиме, объясняемой титрами, танцы возникали в нем как эпизодические номера, роль героини вела оперная певица, исполнявшая арии. Все это роднило «Три пояса» с дивертисментами на русские темы, которые так любили московские зрители.

В 1831 году Глушковский преобразовал короткое стихотворение Пушкина «Черная шаль» в мелодраматический балет на сборную музыку «Черная шаль, или Наказанная неверность». Гречанка Олимпия, полюбив армянина Вахана, изменяла своему мужу — молдавскому князю Мурузу, и тот убивал обонх в разгар народного праздника на берегу Дуная. Критики хвалили танцы «Черной шали» за разнообразие и живописность, но порицали спектакль за то, что в нем не было «ни содержания, ни связи, ни соответствия между частями».

Глушковский покинул театр в 1831 году. Заслугой скромного хореографа было обращение к сюжетам и темам русской литературы, потом долго не находившей пути на балетную сцену.

Он памятен также как первый теоретик и историк русской хореографии и как учитель. Исключительно велика его роль в реорганизации московской балетной труппы, в подготовке ее молодых кадров.

Актеры московского балета

Одной из лучших танцовщиц московской сцены того времени была *Татьяна Ивановна Глушковская*, урожденная Иванова (1795—1855). Поступив в училище в 1807 году, она училась у Лефевра и с 1810 года начала исполнять ведущие партии в дивертисментах и балетах. По приезде Глушковского ученица Иванова стала его партнершей и, окончив школу в 1816 году, вышла за него замуж. Глушковская прослужила

до 1836 года, исполняя на московской сцене репертуар Истоминой и Телешовой. В юности она выступала в анакреонтических балетах (Галатея в «Пигмалионе», Хлоя в «Дафнисе и Хлое», Венера в «Амуре и Психее»). В ту пору поэт Денис Давыдов, восхищенный воздушностью ее танца, посвящал ей стихи. Потом Глушковская перешла на пантомимные роли в балетных драмах (Людмила в «Руслане и Людмиле», Аделаида в «Рауле де Креки», Изора в «Рауле Синей Бороде», Олимпия в «Черной шали»). Современник вспоминал, что в таких ролях она была «прекрасна собою, величественна и роскошна в своих позах, особенно в русской пляске, требующей от женщины скромной и величественной пантомимы».

Летом 1812 года в московскую школу были приняты *Дарья* (1802—1855) и *Варвара* (1803—1867) *Лопухины* — дочери умершего фигуранта Сергея Лопухина. Обе учились в эвакуации у Глушковского и, по возвращении в Москву, стали получать ответственные партии в дивертисментах. В 1819 году Лопухины окончили школу. Младшая была видной солисткой. Старшая исполняла и «серьезные» и характерные танцы, а также играла пантомимные роли романтических балетов (Виргинию в «Павле и Виргинии», Элизу в «Пажах герцога Вандомского», Нину в «Нине, или Сумасшедшей от любви»). С. Т. Аксаков писал, что Нина — Лопухина покоряет зрителей «верною, благородною, блестящею игрою», и восхищался тем, «как выразительна, как понятна ее пантомима». Дарья Лопухина выступала и в драматическом репертуаре, например играла Сашу в комедии Хмельницкого «Воздушные замки», где знаменитый П. С. Мочалов был ее партнером в роли Виктора. Впоследствии Д. С. Лопухина вышла замуж за танцовщика Жозефа Ришара и преподавала в петербургской балетной школе. Ее дочерью была известная танцовщица *З. И. Ришар*.

Талантливой танцовщицей и пантомимной актрисой 1820—1830-х годов была *Александра Ивановна Воронина-Иванова* (ок. 1806—1850). Когда Глушковский перенес на московскую сцену балет Дидло «Кавказский пленник», она исполнила роль Черкешенки, и критика восторженно отзывалась о темпераменте актрисы, о верности ее переживаний. В анакреонтических балетах Воронина-Иванова выделялась легкостью и виртуозностью танца. В. Г. Белинский писал о ее выступлении в романтическом балете «Дева Дуная»: «Г-жа Воронина-Иванова, по обыкновению, роскошествовала на сцене жизнью и страстью». В 1843 году Воронина-Иванова гастролировала в Киеве.

В мужском составе группы, кроме Глушковского и Лобанова, отличался как исполнитель пантомимных ролей и характерных танцев Н. А. Пешков, творчество которого следует рассматривать в связи с последующей эпохой.

К концу первой четверти XIX века иностранные балетмейстеры и танцовщики занимали второстепенное положение на московской сцене и уже не определяли, как прежде, а лишь дополняли картину общего развития.

В 1818 году приехал итальянский танцовщик и балетмейстер *Фортунато Бернаделли* (?—1830) и остался до конца жизни в Москве, ибо нашел здесь благоприятные условия для творчества. Отличный мим, Бернаделли был, что называется, балетмейстер на все руки, и в его багаже гастролера многих стран скопились всевозможные готовые балеты. Это позволяло разнообразить афиши, поставляя в репертуар быстро сменявшие друг друга балетные комедии и фарсы, балетные мелодрамы, героические и трагические пантомимы. В большинстве случаев Бернаделли пользовался музыкой иностранных композиторов (Вебер, Россини и другие), которую ему подбирал Шольц. Но в оригинальных спектаклях он обращался к московским композиторам.

Бесспорной заслугой Бернаделли была постановка сказочно-комедийного балета Алябьева «Волшебный барабан, или Следствие Волшебной флейты». Балет этот был сценическим «продолжением» балета Бернаделли «Волшебная флейта, или Танцоры по повелению», прошедшего в Москве с большим успехом. Комические ситуации балета состояли в том, что никто не мог удержаться от танца, стоило только зазвучать этой флейте. Сюжет «Волшебной флейты» стал в 1893 году основой одноименного балета Дриго — Льва Иванова.

Все же деятельность Бернаделли была главным образом подражательной, что и определяло стилистическую пестроту его спектаклей. Он ставил «Тщетную предосторожность» и «Дезертира» по Добервалю, «Праздник розы в Саланси» по Новерру, «Смерть Атиллы, царя гуннов» по Галеотти, «Отелло» по Вигано. Такая «антология» чужих балетов приносила известную пользу, знакомя русских зрителей с ценностями мирового репертуара, хотя бы и весьма приблизительно воссозданными.

В первых балетах Бернаделли снискал симпатии москвичей *Фердинанд Урбани*, прослуживший в России с 1818 по 1831 год. Одаренный гротесковый актер, он имел особый успех в ролях комических стариков и старух. Тот характерный бытовой юмор, с каким он играл крестьянку Симонну (позже — Марселину) в «Тщетной предосторожности», отзывался на традициях исполнения этой роли в России. Поставленные Урбани комические балеты самостоятельной художественной ценности не имели.

В 1823 году в Москву приехали братья *Жозеф* и *Жан Ришары*. Оба досконально владели французской школой танца и заменили Глушковского в танцевальных партиях. Искусство пантомимы им не давалось, а московские зрители предпочитали его технике виртуозного танца. Жозеф Ришар (1788—

1867) перенес на московскую сцену балеты парижского репертуара: «Паж герцога Вандомского» Жана Омера с музыкой В. Гировеца (1825) и «Нина, или Сумасшедшая от любви» Луи Миллона с музыкой Л. Персьон (1831). Значительную пользу принесла его преподавательская деятельность в московском театральном училище.

Одновременно с братьями Ришар приехала танцовщица *Фелицата Гюллень-Сор*, творчество которой было связано с эпохой романтизма в московском балете.

Открытие Большого театра

6 января 1825 года в Москве состоялось открытие Большого театра, построенного на месте сгоревшего Петровского театра. Огромная сцена Большого театра предназначалась сначала и для музыкальных, и для драматических спектаклей. Однако в программе открытия театра балет занимал ведущее положение. В прологе «Торжество муз» лучшие актеры московского театра изображали бога искусств Аполлона и его спутниц — муз трагедии, комедии, музыки, пения, выступавших одна за другой. Муза танца — Ф. Гюллень-Сор выступала последней. Она являлась в хороводе нимф, составленном из «всех первых танцовщиц и кордебалета». Их торжественным танцем заканчивался пролог. В конце спектакля шел балет Гюллень-Сор «Сандрильона» на музыку композитора Ф. Сора. «Блеск костюмов, красота декораций, словом, все театральное великолепие здесь соединялось, как равно и в прологе», — писал известный музыкальный критик В. Ф. Одоевский.

Таким образом, начиная с 1825 года московская балетная труппа получила большую, благоустроенную сцену. Здесь отныне протекала творческая деятельность многих выдающихся мастеров, представителей славных поколений русских танцовщиков.

Глава третья

Эпоха романтизма в русском балете

Общественное положение балета

За сравнительно короткий срок балет в России добился многого. Он сделался равноправным, даже привилегированным видом театрального творчества. Никакому другому искусству в России правящие круги не уделяли столько внимания

и материальных благ. Ни в одной стране мира не пеклись так ревностно о роскоши балетных постановок. Русский балет был обеспечен государственными субсидиями. Он помещался в великолепных зданиях Большого театра Петербурга и Большого театра Москвы. Обе столицы имели постоянные труппы, которые пополнялись из года в год выпускниками двух театральных училищ. Отслужив двадцатилетний срок, танцовщики казенной сцены выходили на пенсию, равную размеру жалованья. Балет располагал обширным штатом музыкантов, живописцев-декораторов, костюмеров и т. п. При всем том балет был бесправен и зависел от «высочайших» предписаний, от дворцовых вкусов и мод, от политики самодержавного государства.

Балету государство давало больше всего и больше всего им повелевало. После разгрома декабристов в русском искусстве настала пора глухого безвременья. Правительство Николая I беспощадно подавляло всякое вольномыслие в стране. Все живое, самобытное подвергалось гонениям. Деятелей освободительной борьбы вешали и ссылали, заточали в тюрьмы и отдавали в солдаты. Реакционный нажим на искусство грубо и откровенно сказался в концепции «официальной народности» с ее триединой формулой: «православие, самодержавие, народность» (разумеется, самая эта народность, насквозь фальсифицированная, была всего лишь псевдонимом верноподданничества). На этих-то трех китах идеологии российской монархии и должна была покоиться деятельность театра. Естественно, начало 1830-х годов было порой застоя в жизни русского театрального искусства.

Вместе с оперой и драмой сдавал позиции и балет, отступая от плодотворных заветов Дидло.

Находясь на содержании реакционнейшего из правительств, русский и особенно петербургский балет был призван выполнять предписания конторы императорских театров. Теряя многое из достигнутого, балет продолжал жить. Но в условиях, когда трудно было отличить, где кончается теплица и начинается казарма, его одолевали противоречия.

Многим балет был обязан накопленным традициям, опыту предшествующих десятилетий, зрелости отечественных кадров. Это помогало выстоять. По уровню профессиональной культуры русский балет справедливо слыл одним из лучших в Европе. Его спектакли превосходили великолепием и стройностью аналогичные постановки иностранных театров. С высокой школой его мастерства, со слаженностью его кордебалета и исполнительского ансамбля в целом не мог сравниться никакой другой балетный театр. Однако же контора императорских театров, прекратив гастроли иностранных балетных трупп, постоянно держала в Петербурге и Москве чужеземных балетмейстеров, капельмейстеров и исполнителей, предоставляя им сверх меры широкие полномочия. А приезжие знаменитости не всегда оправ-

данно навязывали свои взгляды на искусство. Лишь наиболее талантливые из них воспринимали живые особенности русской балетной культуры, сами изменялись и вырастали на ее почве, способствуя ее развитию. К тому же чиновники конторы больше всего заботились о пышности и занимательности зрелища и вербовали балетмейстеров, способных угодить их вкусам. Лучшими считались спектакли, где открывалось широкое поле деятельности для декораторов и машинистов сцены, а также для демонстрации возможно большего числа танцовщиц, окончательно отвоевавших первое место у танцовщиков.

У истоков балетного романтизма

Движение русского балета к романтизму было приостановлено и задержалось на несколько лет. Между тем на рубеже XVIII—XIX веков этот стиль победно утвердился повсюду в литературе, живописи, музыке. Возникший на почве французской революции, стиль был революционен по своей сути и выдвигал концепцию искусства, свободного от строгих принципов и норм века Просвещения. Просветительскому идеалу «подражания природе» романтики противопоставляли двуплановое отражение действительности: в их искусстве сталкивались отражение реального быта и идеал мира, созданный воображением художника и более прекрасный, чем действительность. На первый план выдвинулся интерес к духовной жизни человека, а это потребовало новых средств выразительности. Стремление художников к самораскрытию уже не подчинялось установленной эстетической форме, а превращало форму в слугу поэтического воображения. Воображение же искало пищи и в фантастике и в обыденной жизни, обращалось к темам возвышенным и «низким», смешивало трагическое и комическое. Добиваясь взаимопроникновения разных искусств, романтики искали новую поэтическую условность.

В этом плане и перед балетом открывалось широкое поле поисков. Пантомима обретала изобразительность живописного порядка, танец вступал в союз с музыкой, зримо воплощая ее выразительные задачи. Оба компонента предстали в своем новом качестве не в балетном спектакле, а в опере Мейснера «Роберт-Дьявол», поставленной в театре парижской Оперы 21 ноября 1831 года.

Сцена, где духи мертвых монахинь соблазняли Роберта, должна была быть обыкновенным дивертисментом. Но то, как ее трактовал балетмейстер *Филипп Тальони*, совершило своего рода переворот в эстетике музыкального представления. На залитом лунным светом кладбище выступал кордебалет монахинь с солисткой — их повелительницей Еленой, партию которой исполняла дочь хореографа *Мария Тальони*. Этот панто-

мимно-танцевальный эпизод явился манифестом грядущего романтического балета.

Русский балет пришел к романтизму чуть позже, чем балет других европейских стран, зато его открытия были прочнее и продолжались дольше. А к концу XIX века русский балетный театр явился признанным во всем мире хранителем традиций балетного романтизма и достигнутые им вершины стали образцами для мировой хореографии.

Петербургская сцена 1830-х годов

Петербургский балет 1830-х годов славился богатством зрелищ, но растерял многие из накопленных ранее ценностей. Зрители, помнившие балеты Дидло, сожалели о том, что большие темы, сильные страсти, драматическая содержательность исчезли из балетного спектакля.

В 1832 году на смену отставленному Дидло в Петербург были выписаны французские балетмейстеры Алексис Блаш и Антуан-Титюс. Их деятельность ознаменовала полосу упадка петербургского балета.

Алексис Блаш (1791—1850) был сыном балетмейстера Жана Блаша, сам же значился по паспорту драматическим актером. Первой его постановкой в петербургском Большом театре был балет с музыкой И. Сонне «Дон Жуан, или Пораженный безбожник» (1832). Пресса отметила роскошь декораций и мастерство исполнителей, но осудила хореографию за бесцветность. В том же году Сонне и Блаш завершили начатый Кавосом и Дидло балет «Сумбека, или Покорение Казанского царства». Балет не имел успеха по разным причинам. С одной стороны, спектакли на героические темы вообще выходили из моды. Во времена Дидло такие балеты наполнялись правдой чувств, героика и лирика вызывали у зрителей искренний подъем и слезы. Теперь, когда в действительной жизни казарменная выучка подменила истинный патриотизм, это отразилось и на театре. С другой стороны, Блаш и в малой мере не владел средствами хореографической выразительности, которыми талантливо распоряжался Дидло. В его «Сумбеке» почти не было танцев: рецензент сетовал на то, что «милые жрицы Терпсихоры», вместо того чтобы танцевать, «осуждены носить ядра, бревна, котлы с кипящею смолою на городские стены». В «Хронике петербургских театров» А. И. Вольфа отмечалось: «Балетмейстер, видимо, рассчитывал на господствовавшую у нас тогда страсть к военщине».

В дальнейшем Блаш пробовал себя в разных жанрах хореографического спектакля. Ему принадлежал балет-сказка с музыкой Сонне «Амадис, или Паж и волшебница» (1833), о котором писали, что там есть «толпы артистов и статистов и

ни одной поэтической картины». Поэзия отсутствовала и в поставленных Блашем анакреонтических и комедийных балетах, включая «Дон Кихот и Санхо Панса, или Свадьба Гамаша» (1834). Прослужив всего четыре года, Блаш вынужден был покинуть Петербург.

Антуан-Титюс Доши, работавший под сценическим именем *Титюс*, занял место второго балетмейстера. Но, будучи бóльшим профессионалом, чем Блаш, он удержался в Петербурге до 1850 года. Титюс предпочитал пользоваться готовыми балетными сценариями, что, впрочем, делали и выдающиеся хореографы. Он обычно подбирал к своим версиям известных балетов музыку хороших композиторов. Однако и он оставался скорее ловким ремесленником, чем оригинальным сочинителем, и полагал за главное разнообразие сюжетов и пестрое богатство постановок. Отвечая вкусам времени, он ставил развлекательные, пустые спектакли.

Дебютировал Титюс балетом «Швейцарская молочница» на музыку Гировеца и Карафа (1832). В прессе о спектакле отзывались так: «Некий граф, какой нации, неизвестно, только не русский, влюбился в швейцарскую крестьянку (якобы молочницу), похитил ее и женился на ней. Кто бы подумал, что из этого сюжета без эпизодов, кроме танцев, толкотни и беготни, можно смастерить балет!.. А г. Титюс вздумал, взгадал и смастерил такой балет. У него в первом акте танцуют, толпятся, бегают и похищают молочницу, а во втором женятся на ней, бегают, толпятся и танцуют».

Затем Титюс обратился к экзотике. В том же 1832 году он поставил пантомимный «китайский» балет «Кна-Кинг» на музыку Россини, Спонтини и Романи, в 1835 году — балет «Кесарь в Египте». Последний прошел свыше двадцати раз благодаря движущейся панораме: Цезарь плыл на галере вдоль берегов Нила. Вершиной подобных спектаклей Титюса было «Восстание в серале» с музыкой Лабарра — версия парижского балета хореографа Филиппа Тальони.

Балет Тальони подвергался на петербургской сцене знаменательным переделкам. Незамысловатый сюжет о красавицах серала, восставших против своего повелителя, дал повод сначала показать этих красавиц купающимися в бассейне и соблазняющими султана, потом выстроить их в бравые отряды, исполняющие лхские марши и воинственные танцы. Военные парады кордебалетных танцовщиц так заинтересовали Николая I, что он наблюдал за ходом репетиций и вмешивался в них. «Для обучения всем приемам были присланы хорошие гвардейские унтер-офицеры, — вспоминал актер Александринского театра Ф. А. Бурдин. — Сначала это занимало танцовщиц, а потом надоело, и они стали лениться. Узнав об этом, государь приехал на репетицию и строго объявил театральным амазонкам: «Если они не будут заниматься как следует, то он прикажет поста-

вить их на два часа на мороз с ружьями, в танцевальных башмачках». Надобно было видеть, с каким жаром перепуганные рекруты в юбках принялись за дело». Вероятно, николаевские офицеры не без удовольствия смотрели, как воспроизводится на балетной сцене ежедневная муштра их солдат. Но балет при этом переставал быть искусством.

Невольной заслугой Титюса оказалось то, что, следя за новинками парижской сцены, он перенес в петербургский театр два шедевра романтического балета: в 1836 году — «Сильфиду» Филиппа Гальони с музыкой Ж. Шнейцгоффера (1832) и в 1842 году — «Жизель» Жана Коралли с музыкой А. Адана (1841). Эти постановки, вскоре показанные и в Москве, нашли живой отклик у зрителей, воплотив на балетной сцене идеалы воцарившейся в русском искусстве эпохи романтизма.

Балетная музыка 1830—1840-х годов

Развлекательность, зрелищность преобладали в балетах Блаша и Титюса. Это отразилось на художественных качествах отдельных слагаемых спектакля: драматургии, хореографии, музыке. Балетные партитуры подбирались из отрывков готовой музыки. Этим занимались, по указке балетмейстеров, штатные капельмейстеры театра. Там не было талантов, равных Кавосу. Их самостоятельные произведения, например балеты Маурера, работавшего еще с Дидло, ценности не представляли. Современники почитали капельмейстера К. Н. Лядова, отца выдающегося композитора А. К. Лядова. Но он сочинил только один балет — «Две волшебницы», поставленный для воспитанников школы Титюсом. В остальном Лядов занимался аранжировкой и оркестровкой чужих балетов.

Тем не менее к 1830-м годам относятся блистательные страницы русской балетной музыки. Автором их был *Михаил Иванович Глинка* (1804—1857). Хотя Глинка не создавал самостоятельных балетов, его симфоническая музыка щедро насыщена танцевальными темами. А в его оперном творчестве балетные сцены явились важным средством действенной, повествовательной и описательной характеристики, исполнены поэтического одушевления и живой национальной определенности, расцвечены колоритом симфонической образности.

Глинка с детства посещал петербургский Большой театр. «Оперы и балеты приводили меня в неописанный восторг», — вспоминал он об этом в своих «Записках». Юношей Глинка брал уроки танцев у Гольца. Как известно, он до конца жизни сохранил интерес к народным и театральным танцам разных стран. Все это помогло ему создать в обеих его операх развернутые танцевальные эпизоды, по сию пору предлагающие балетмейстерам увлекательные задачи. На премьерах «Ивана Су-

санина» (1836) и «Руслана и Людмилы» (1842) танцы ставил Титюс, и потому они не получили сразу достойного хореографического воплощения.

В опере «Иван Сусанин» второй, «польский» акт построен на действенной разработке национально-бытовых танцевальных форм. В органической последовательности сменяются полонез с хором, краковяк, танцы в ритме вальса, мазурка. Эти танцы обобщенно характеризуют лагерь поляков, идущих походом на Русь. По мере развития танцевального действия проявляются психологические настроения спесивой шляхты. Самодовольно-торжествующую веселость начальных эпизодов перебивает короткая заминка: вестник сообщает об избрании на царство Михаила Федоровича и диссонансы врываются в беззаботный мотив мазурки. Но несколько воинов хвалятся захватить в плен молодого царя, и мазурка разрастается снова, еще надменней и щеголеватей. Гоголь писал, что создатель «Ивана Сусанина» Глинка «счастливо умел слить в своем творении две славянские музыки; слышишь, где говорит русский и где поляк: у одного дышит раздольный мотив русской песни, у другого опрометчивый мотив польской мазурки».

В «Руслане и Людмиле» Глинка далеко опередил балетную музыку своего времени в разработке танцев классических (сцена чародейств Нанны в третьем акте) и характерных (замок Черномора). Вводя развернутые балетные сцены в свою оперу, Глинка имел перед собою такие образцы, как «Фоселла» и «Влюбленная баядерка» Обера, «Роберт-Дьявол» Мейербера и другие современные ему оперные партитуры, изобилующие танцами. На музыку чародейств Нанны повлияли впечатления от искусства романтических танцовщиц. Но, отталкиваясь от виденного и слышанного, гениальный композитор создавал самобытные музыкально-хореографические образы. Академик Б. В. Асафьев писал о танцах третьего акта:

«Глинка по-своему одухотворил «залежалые формулы» классических «упражнений под скрипку». Ритмо-формулы итальянского и французского происхождения ожили под воздействием его элегантнейшего мелодического рисунка... напоминая столь же классические ритмы и рифмы стихов Пушкина об Истоминой... В названных выше танцах из «Руслана» Глинка музыкой сформулировал едва ли не весь «коран» балетной классики, ее образно-ритмические каноны».

Современники, за редкими исключениями, не оценили балетной музыки «Руслана». Между тем, создавая танцы волшебных дев, Глинка предвосхитил основные принципы симфонического развития образа в классическом танце, а восточный дивертисмент, включающий лезгинку с ее национальным колоритом, дал один из образцов структуры характерной сюиты. Подобная недооценка была исторически обусловлена: балетную музыку вообще принимали за подсобный, второсте-

пенный компонент хореографического спектакля. Для подлинно художественной постановки балетных сцен «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмилы» понадобились десятилетия. Сначала лишь немногие догадались, что музыка балетных сцен в операх Глинки открывает путь симфонизации танца и развертывания в танцевально-сценической системе образов образа, созданного музыкальной драматургией.

Среди этих немногих был Н. В. Гоголь. В статьях, посвященных петербургскому театру, он уделил балету значительное место. Призывая деятелей балета обратиться к народному музыкально-танцевальному творчеству, Гоголь замечал, что разнообразие народных танцев «родилось из характера народа, его жизни и образа занятий». Но он советовал не просто переносить в балет народные танцы в первозданном виде, а пользоваться ими как благодарным материалом для создания сценических образов, возведенных «до высшего искусства». Тогда, «схвативши в них первую стихию», писал Гоголь, художник-балетмейстер «может развить ее и улететь несравненно выше своего оригинала, как музыкальный гений из простой, услышанной на улице песни создает целую поэму». Таким музыкальным гением для Гоголя был Глинка. Предвидя славное будущее глинкинской традиции, Гоголь так заканчивал рассуждение о русском балете: «Танцы будут иметь тогда более смысла, и таким образом может более образнообразиться этот легкий, воздушный и пламенный язык, доселе еще несколько стесненный и сжатый».

В настоящем Гоголь видел противоречия между роскошью постановок и убожеством содержания. Он писал: «Обстановка балетов великолепна. Дирекция не жалеет никаких с своей стороны средств, и вряд ли где так богато ставятся балеты, как в Петербурге. Нужно только пожелать, чтобы артисты умели пользоваться теми средствами, которые предлагают им».

Оформление спектакля

Приметы романтического стиля уже присутствовали в поздних работах Гонзага. Однако расцвет этого стиля пришелся на 1830-е годы, когда великий художник покинул службу. С 1834 года спектакли музыкального театра оформлял декоратор и машинист сцены А. А. Роллер (1805—1891), прослуживший в Петербурге почти всю вторую половину XIX века. Как повелось в романтической живописи, Роллер стремился поразить глаз изобилием планов, нагромождением архитектурных деталей, нарядностью раскраски. Лесная чаща, освещенная таинственным светом луны, скалистый пейзаж с буйно низвергающимся водопадом и перекинутым через него хрупким мостиком часто появлялись на его декорациях. На глазах у зри-

телей рушились стены готических замков или восточных храмов, бушевали пожары, разливались в наводнениях реки, движущиеся декорации создавали иллюзию плывущих кораблей.

Роллер-машинист был знатоком своего дела. Он пристально следил за развитием сценической техники и свободно распоряжался ее новейшими открытиями. В частности, он был искусным мастером освещения и достигал в этой области подлинно художественных эффектов. Все же Роллер-художник был лишен оригинального дара, и тут перемчивость уже не спасала его. Обращаясь к новинкам декорационной живописи, преимущественно немецкой школы, он стал создателем своего рода типового фона, надолго закрепившегося в практике музыкального спектакля. Одной из особенностей типовых декораций стала эклектика. Роллера и художников, работавших рядом с ним, часто упрекали за то, что, изображая, например, восточный дворец, они сочетали в нем приметы Индии и Китая, создавая несуществующие образцы восточной архитектуры вообще. Заботой декораторов все более становилась пышность оформления в ущерб поэтическому смыслу.

Романтический балетный костюм возводил в абсолют воцарившуюся моду. Молодые денди 1830-х годов ввели в обиход «романтический беспорядок» облика: свободно повязанный бантом галстук у открытого ворота рубашки, небрежно откинутые волосы. Костюм танцовщика утрировал эти особенности, а облегаящие ноги трико или панталоны, пояс, туго стягивающий талию, доводили до предела бытовой покроей одежды. Приметам модного силуэта женщины стала свободная юбка с поддетыми под нее нижними юбками, низко вырезанный лиф, схваченный лентой у тонкой талии, пышные, спущенные с плеч рукава. Все это отражал костюм танцовщицы в линиях более графичных, законченных и легких. Балетные туфли на мягкой и гибкой подошве, подвязанные крест-накрест лентами, воспроизводили бытовую обувь. Другой ее фасон повторяли сапожки с высокой шнуровкой, которые надевали исполнительницы характерных партий. На голове танцовщицы носили банты, небольшие, украшенные перьями шляпы и тюрбаны. А чаще всего венки и букеты на разделенных проборо, гладко причесанных или уложенных в букли волосах обобщали суть модной прически. Таким образом сценический костюм балетного романтизма идеализировал бытовую одежду современности и давал идеальную модель современного облика героя и героини.

Кристаллизация танцевальных форм

На протяжении первых десятилетий XIX века постепенные перемены в технике балетного танца дали качественный сдвиг. Сценический танец резко повысил виртуозность.

Танцовщица, выйдя на первый план, установила новые рекорды в области прыжкового аллегро и, прежде всего, узаконила как норму технику таица на пальцах. Нога, обутая в узкий, гибкий башмак, принимала новые положения в прыжке: рисунок утончался, облегчался. Приземляясь, нога сначала опускалась на вытянутый носок, переходила на плоские пальцы («полупальцы») с опирающейся на них и выгнутой над ними стопой, и только потом ставилась на пол пятка. Столь же свободно нога выгибалась на полу, отрывая от него пятку и переходя на пальцы, поднимаясь все выше, пока не совершился подъем с плоских пальцев на как бы вонзенный в пол носок. Такой подъем на пальцы и перебежки на них были подобны коротким улетающим арпеджио. Они служили романтической образности, придавая невесомость, капризную зыбкость темпам выразительного танца.

В 1830-х годах танец на пальцах перестал быть случайным, единичным явлением и стал общепринятым. Термин *arlotto*, то есть устойчивость, теперь обозначал продолжительность задержки танцовщицы на высоких полупальцах или на пальцах одной или обеих ног. В романтическом танце этот момент задержки непременно сохранял тенденцию прыжка: танцовщица, касаясь пола только кончиками пальцев, давала контурам наземной позы иллюзию полета. Отвечая эстетике романтического стиля, выразительный танец устремлялся в воздух.

Непременным условием и женского и мужского танца стала техника длительного, бесшумного и невесомого прыжка. Но если в исполнении танцовщиц преобладали прозрачные лирические краски, то полет танцовщика часто выражал стремительный пафос. В целом виртуозность романтического стиля отличалась от законченного и упорядоченного виртуозного танца классицизма тем, что создавала видимость бесконечного порыва свободных, раскованных чувств.

В том же плане изменялись и развивались формы танцевального ансамбля. Прихотливый по композиции, он, не меньше чем танец минувшего века, подчинялся железному внутреннему распорядку. Подобно романтической поэзии и музыке, танец имел определенный строй, следовал законам метра и ритма, знал строго установленные правила и каноны. Например, позы арабеска или аттитюда были так же устойчивы, как мужская или женская рифма в поэзии, как терция или квинта в музыке. Арабеск много значил в разработке орнамента группового танца. Разные его виды, заданные в танце солистки, подхватывал и множил в унисонных повторях кордебалет. Мотив арабеска получал особую окраску, особый смысл в контексте музыкально-танцевальных фраз ансамблей фантастических существ, населивших балетную сцену. Разные виды арабеска применялись для чередования моментов порыва и покоя, имели свое интонационное значение.

Важным средством условного выразительного танца все чаще становилась поддержка танцовщицы танцовщиком. Партнер помогал танцовщице устоять и задержаться в позе на пальцах, продлевал ее прыжок.

Поэтика романтического танца выдвигала свои условия, и хореографы предлагали решения, расширяющие запасы выразительных средств. Вершинами романтической хореографии явились балеты «Сильфида» и «Жизель».

Русский балетный романтизм

Балетная музыка Глинки и мысли Гоголя о балете подтверждали историческую прогрессивность и национальное своеобразие русского романтического балета.

В условиях русской общественной жизни 1830-х годов многие мятежные умы разочаровались в надеждах изменить эту жестокую жизнь. Невозможность активного в нее вмешательства, неверие в собственные силы вызывали бегство от реальности дня в область прекрасной, но недостижимой мечты. Конфликт мечты и действительности отразился в современной литературе. «Боже, что за жизнь наша! Вечный раздор мечты с сущностью!» — восклицал художник Пискарев, герой повести Гоголя «Невский проспект». Этот романтический конфликт обновил тематику и стиль театрального искусства, в частности балетного. На смену ясным, жизнеутверждающим образам балетов Дидло явились образы ирреальные, близкие идеалам немецких романтиков первой четверти XIX века. Балеты такого рода возникли сначала на Западе. В России новое направление нашло благодарную почву для развития. Именно русскому театру обязан мировой театр тем, что до сих пор сохранились в репертуаре лучшие образцы романтического балета.

К концу 1840-х годов сложилась и другая разновидность романтического балета, которая отличалась от первой своим насквозь земным содержанием. Но и там в центре находился человек, страдавший от грубых прикосновений действительности. Этот род балетного романтизма породил пестрое разнообразие сюжетов, необычных, подчас странных героев, экзотический колорит действия. Оба направления внутри романтизма, сосуществуя бок о бок, вступали во взаимодействие, часто заимствовали друг у друга характерные черты. Но каждое, отражая общее, сохраняло присущие ему одному особенности.

Общим было новое и эстетически перспективное соотношение танца и пантомимы. Теперь явно обнаруживалась разница с поэтикой балетов предыдущего периода. Танец и пантомима поменялись ролями, действенным назначением, а потому видоизменились в своих качествах. Балеты первой четверти

XIX века славились выразительной пантомимой: прежде всего в пантомиме раскрывались идеи и образы произведения, совершались поступки и переживания героев; в балетных драмах и комедиях особенно много значили пластический жест, мимическая игра актера. Теперь главным выразительным средством стал танец, во многом отличный по композиционным задачам и структурным формам от танца предшествующих хореограмм.

В прежних балетах танец обычно возникал не в минуту наивысшего напряжения действия, не тогда, когда решались судьбы героев, а чаще всего тогда, когда людям вообще свойственно танцевать: на пирах и победных торжествах, на свадьбах и деревенских праздниках. В мифологических балетах персонажи танцевали, как положено простым смертным, — разумеется, молодым, ловким, свободно владеющим своим совершенным, но вполне земным телом.

В романтических балетах главное место принадлежало танцу совсем другого стилистического качества. Танец превратился в условно-поэтический язык, каким герои выражали свои думы и переживания. Сохраняя место в обычных праздничных развлечениях, танец стал кульминацией драматического действия: выражая действие, сам этим действием являлся. Так было в балетах, героями которых являлись люди, так было и в балетах, где центральными персонажами стали всевозможные фантастические существа. Традиция эта закрепилась на русской сцене и, претерпевая всяческие изменения, достигла поэтического взлета в конце XIX века, как раз тогда, когда балетный театр Запада уже потерял ее ценные качества. Вместе с тем эта традиция проникла в Россию с Запада и сначала утвердилась в балетах фантастического плана, затем в балетных драмах и комедиях из жизни разных стран и народов.

Представителями первой ветви стали хореограф Филипп Тальони и его дочь — танцовщица Мария Тальони. Представителями второй ветви — танцовщица Фанни Эльслер и хореограф Жюль Перро. Обе ветви, как сказано, переплетались и заимствовали одна у другой важные особенности. Но первая утверждала несовместимость мечты и действительности в плане отвлеченно лирическом, вторая тяготела к конкретному драматизму и порой содержала мотивы стихийной критики действительности.

Тальони в России

Хореограф *Филипп Тальони* (1778—1871) и его дочь — танцовщица *Мария Тальони* (1804—1884) принадлежали к обширной династии итальянских мастеров балета. Филипп Тальони одинаково хорошо изучил итальянскую и французскую школу танца и оставался строгим наставником дочери

до конца ее артистической деятельности. В 1820-х годах талантливая танцовщица завоевала известность на сцене парижской Оперы. Но мировая слава пришла после того, как Мария Тальони воплотила на той же сцене центральный образ в балете «Сильфида»; балет поставил в 1832 году Филипп Тальони с музыкой Ж. Шнейцгоффера; сценарий написал А. Нурри по мотивам шотландской легенды.

Крестьянин-шотландец Джемс Рюбен влюблялся в Сильфиду — фантастическое крылатое существо, дочь воздуха. Ради нее он забывал невесту, отказывался от реальных радостей земной жизни. Но Сильфида — мечта, и мечта эта погибала, стоило прикоснуться к ней рукой: в объятиях возлюбленного опадали радужные крылышки Сильфиды, и подруги уносили ее, мертвую, в воздух. Вдали проходил свадебный кортеж бывшей невесты Джемса.

В «Сильфиде» имелось два вида танца. Персонажи реалистического плана, шотландские крестьяне, исполняли характерно-бытовые танцы. Но главное место принадлежало сольным танцам Сильфиды, ее дуэтам с Джемсом, а также танцам кордебалета сильфид. Эта разновидность танца лишь через тридцать лет получила наименование *классического*, хотя уже обладала всеми его отличительными признаками и в основе ее лежали упражнения, обязательные для танцовщиц наших дней. Мария Тальони занималась по три часа в день под присмотром отца, вырабатывая устойчивость корпуса (апломб), плавность, а вместе с тем упругость и энергию прыжка, крепость и силу пальцев. Устойчивость была необходима для партерных адажио, выполнявшихся без поддержки партнера. Техника пируэта отступала на второе место перед техникой прыжка, от которого требовалась прежде всего невесомость. Технические приемы танца на пальцах позволяли создать образ Сильфиды, как бы поддерживаемой воздухом в любой принятой на земле позе. Техника была отточена до той степени совершенства, когда приходит полная творческая свобода в танце, а зритель забывает о сложности исполнительских задач. Иначе нельзя было бы создать новую выразительность, новый танцевальный стиль, а следовательно, новые хореографические образы. Так было не только в балете. Сверкающей эмоциональной техникой было отмечено творчество композиторов-исполнителей романтической эпохи — Паганини и Листа.

Облик Тальони отвечал всем требованиям поэтики романтического стиля. Фигура танцовщицы с худощавым телом, с удлинненными пропорциями шеи, ног и рук воплощала воцарившийся идеал бесплотной женской красоты. В связи с этим балетный костюм Тальони доводил до предела иллюзию воздушности: прозрачные газовые юбки наслаивались одна на другую, крылышки стрекозы, прикрепленные сзади к лифу, подчеркивали невесомость тела.

Воздушный танец Марии Тальони включался в балетах ее отца в определенную систему образов, требовал соответственного ансамбля. В *grand pas* из «Сильфиды» героиню окружал сонм ей подобных воздушных созданий. Танец массы, не столь виртуозный, как танец балерины, был его пластическим аналогом, звучал в том же поэтическом ключе, сведенный к некоему абстрактному однообразию. Кордебалет как организованная единица был важен в системе выразительности балетов Тальони. Хореограф в известном смысле возвращал его композицию к фигурным построениям XVIII века, где каждый участник существовал лишь как деталь орнамента: деталь не меняла формы и окраски сама по себе, но в новом смещении с другими деталями давала новые контуры текущему орнаментальному рисунку.

Стилевые задачи романтизма потребовали теперь от кордебалета особой, музыкальной выразительности; важным признаком стала выверенная синхронность танца. Одинаковое положение корпуса каждого участника, ровная линия мерно поднятых рук, непрерывный узор группового арабеска, одновременность прыжка — все аккомпанировало танцу балерины или гармонично вторило ему. Иногда группы кордебалета — то в равном, то в возрастающем, то в убывающем количестве участников — одна за другой повторяли или варьировали цикл заданных движений, подобно тому как в фуге каждый голос поочередно развивает проведение темы. Кордебалетные танцы «Сильфиды» отличались от «фигурных» танцев определенностью содержания и эмоциональностью: «голоса» кордебалета, звуча в унисон или «волнами», живо перекликались с «голосами» солистов. Рой сильфид резвился вокруг подруги, а в финале оплакивал ее гибель. Такая содержательность кордебалетного танца предвещала перспективы его развития уже не в качестве орнаментального фона, а как фона активного, действенного, оттеняющего, поясняющего события и переживающего судьбы героев. В синхронизации кордебалетного танца крылись ценные предпосылки симфонического построения балетного действия, в котором кордебалет аккомпанирует «голосам» сольного танца. Этим гениально воспользовался Глинка в музыке третьего акта «Руслана и Людмилы». Найденный в 1830-х годах принцип симфонизации музыкально-пластических образов, то оставаясь в небрежении, то воскресая, многое определил потом в балетах Петипа и Льва Иванова на музыку Чайковского и Глазунова.

Принципы нового стиля наиболее плодотворно сказались в «Сильфиде». Последовавшие балеты Филиппа Тальони были ниже по художественной ценности.

Петербург познакомился с «Сильфидой» в постановке Титюса в 1835 году. В 1837 году в «Сильфиде» дебютировала Мария Тальони. Отец и дочь работали в России до 1842 года и

за это время показали на сцене петербургского Большого театра все основные свои балеты: в 1837 году шли «Дева Дуная» Адана и новая, авторская редакция «Восстания в серале», в 1838 — «Миранда» Обера и Россини и «Гитана, испанская цыганка» Обера и Шмидта, в 1839 — «Тень» Маурера и «Креолка» Франка, в 1840 — «Морской разбойник» Адана и «Озеро волшебниц» Обера и Келлера, в 1841 — «Воспитанница Амура», в 1842 — «Герта» и «Дая», все три на музыку Келлера. Лучшие из этих спектаклей были перенесены в Москву.

Публика ломилась в театр, привлеченная искусством Марии Тальони, однако не все балеты нравились. Сюжет балетов «Дева Дуная» и «Тень», как и сюжет «Сильфиды», раскрылся в двух планах — бытовом и фантастическом, но благополучный финал снимал драму недоступной мечты. В «Деве Дуная» вельможа и его конюший вступали в соперничество, добиваясь любви ундины, дочери Дуная, принявшей человеческий облик. Побеждал конюший: он бросался за возлюбленной в воды Дуная и волею Дуная возвращался с нею на землю. В балете «Тень» коварная соблазнительница доводила до гибели свою соперницу и на протяжении трех актов та являлась в виде призрака, предостерегая обманутого жениха от опасного брака. Наконец, по знаку доброго гения злодейка погибала под развалинами замка, а невинная жертва получала снова и жизнь, и жениха. Подобные сюжеты не увлекали зрителей, еще помнивших балеты Дидло, где поэтический вымысел не противоречил жизненной правде характеров, поступков и обстоятельств.

Искусство Марии Тальони обозначило этап романтизма в хореографии. Воплощенные ею образы сохранились в поэзии, живописи, скульптуре. Балеты Филиппа Тальони оказались менее долговечными, хотя некоторые из них, особенно «Сильфида», продержались на сцене несколько десятилетий. Принципы танцевально-симфонического действия, утвержденные Марией и Филиппом Тальони, пережили конкретный репертуар, в котором они провозглашались.

«Жизель»

Вершиной романтической хореографии поныне считается балет «Жизель», поставленный на сцене парижской Оперы в 1841 году. Сценарий «Жизели» сочинил французский поэт Теофиль Готье по записанной немецким поэтом Генрихом Гейне старинной легенде о виллах — девушках, которые погибали до свадьбы и потом мстили путникам, затанцовывая их до смерти. Снова действительное соприкасалось с ирреальным. Поэтический сюжет «Жизели» перекликался с сюжетом «Сильфиды», но был драматически усложнен. Крестьянка Жи-

зель узнавала, что ее жених — переодетый граф и, значит, свадьбе не бывать. Девушка сходила с ума и умирала, но продолжала любить Альберта и после смерти. Став вилисой (второй акт), Жизель спасала его от мести своих бессердечных подруг. Романтическая тема разлада мечты и действительности обретала здесь глубокий гуманистический смысл: любовь побеждала смерть, и ветреный прежде герой уходил с кладбища потрясенный раскаянием. Композитор «Жизели» *Адольф Адан* (1803—1856) сотрудничал с Тальони и последовал за ними из Парижа в Петербург, где написал музыку другого романтического балета — «Морской разбойник». В «Жизели» он усовершенствовал тот принцип симфонизации музыкально-танцевального действия, который выдвинула хореография Тальони. Постановщиком «Жизели» был Жан Коралли, а Жюль Перро сочинил танцы для первой исполнительницы заглавной роли, прославленной балерины романтизма *Карлотты Гризи*, которая позже, в 1851—1853 годах, гастролировала в Петербурге.

В «Жизели» основные образы и узловые события развивались в единстве пантомимы и танца; этот балет навсегда остался образцом такого единства.

Уже в сцене первой встречи Жизели и Альберта танец и пантомима переплетались так естественно, что исчезала грань между танцевальным движением и пантомимным жестом. Только что Жизель порхала и кружилась в танце, говорящем о ее счастье. Но входил Альберт, и в невольном смущении героев танцевальная речь приумолкала, снижалась до шепота, танец уступал место простой походке, бытовому жесту: Жизель хочет уйти, Альберт удерживает ее, оба садятся на скамейку. Но смущение исчезает, разговор становится громче, и постепенно от чуть приметных глиссадов, делая которые, Жизель совсем еще бытовым движением манит к себе Альберта, пантомима переходит в танец. В следующей сцене танец преобладает. Но и здесь он отличен от танца ради танца: Жизель то издали дразнит Альберта, скрываясь за вереницей подруг, то неожиданно встречается с ним. И дальше, вплоть до сцены сумасшествия, в которой пантомима пронизана танцем-воспоминанием о погибшем счастье, до сцены смерти Жизели, — сплетаются в действии танец и танцевальная пантомима.

Во втором акте преобладает танец, но он ни разу не возникает в виде вставного номера. Здесь он — цель. Для призрачных вилис пляска — то же, что дыхание для живых людей. Здесь он — и средство. Танцем вилисы убивают пришельцев, но танцем Жизель и защищает Альберта. Этот танец сохранял стилизованные особенности хореографии Тальони, соединявшей воздушность с приемами устойчивости. Мария Тальони одна, без поддержки партнера, «стоя на ноге, как привинченная к полу», проделывала сложные па адажио. В этих принципах построено адажио Жизели во втором акте — единственное адажио, испол-

няемое балериной без поддержки партнера, которое сохранилось в балетном репертуаре по сей день.

Романтическая реформа Тальони сказалась и в области кордебалетных танцев «Жизели»: они подытожили находки хоро-водных танцев наяд и сильфид из балетов Тальони. Кордебалет «Жизели» стал активным действующим лицом драматических событий, и его танцевальные темы, выпеваемые в унисон, сплетались и перекликались с танцевальными темами солистов, образуя с ними симфоническое единство.

«Жизель» — вершина романтического балета, здесь достигнуты поэтическая содержательность пантомимы и танца, живая слитность этих двух начал, тесное взаимодействие танца солистов и кордебалета.

Через год после парижской премьеры, в 1842 году, балетмейстер Титюс показал «Жизель» в Петербурге. Первой русской Жизелью стала *Е. И. Андреева*. Вскоре спектакль пошел и на московской сцене. В России этот балет получил длительную сценическую жизнь. Хореография спектакля непрерывно обогащалась и трансформировалась, при том что сценарий и музыка оставались незыблемой основой целого. К концу XIX века, когда балет Западной Европы пришел в упадок, «Жизель» сохранялась только на русской сцене, а в начале XX века была возвращена Западу как произведение русской хореографии.

Фанни Эльслер

Знаменитая австрийская танцовщица *Фанни Эльслер* (1810—1884) посетила Россию в 1848—1851 годах, уже на закате творческой деятельности. Она дебютировала в «Жизели», но признание петербуржцев получила в «Мечте художника» Перро и «Тщетной предосторожности» Доберваля: там полнее раскрылся сверкающий, жизнерадостный дар танцовщицы и темперамент актрисы. Фанни Эльслер была представительницей драматического течения внутри неоднородного стиля романтического балета. В ее творчестве торжествовала «земная» тема, поднявшаяся на почве хореографического новаторства Жюль Перро. Самые индивидуальности Тальони и Эльслер воспринимались современниками как полюсы романтической антитезы, как воплощение контрастных начал: Тальони — воздушная мечтательность, неслышный полет; Эльслер — женственный порыв, страсть во плоти и крови. Героини Эльслер не отрицали своей «языческой» привязанности к земле. И разрабатывала танцовщица не технику полетов, а технику партерных движений. Сила мышц, «стальная» крепость носка позволяли доводить до совершенства быстроту и чистоту движений.

Особого блеска Эльслер достигла в жанре, который по более поздней терминологии мог быть назван «характерной клас-

сикой»: геометрически строгие каноны классического танца сочетались там со свободной выразительностью форм танца характерного. Ее качуча, краковянка, мазурка, тарантелла, при всей стилизованной театральности, хранили достоверный национальный отпечаток, были полны человеческих переживаний, раскрывали многогранный мир женской души. В качуче Эльслер, по словам современника, «заклучалась целая поэма»: юная женщина вдруг понимала, что она любит, скрывала чувство, невинно кокетничала, ревновала, сердилась, прощала и, наконец, признавалась в своей любви.

Из персонажей театрального репертуара Эльслер предпочитала простых, безыскусственных героинь. Ее привлекали роли драматического плана, открывающие простор для психологической игры. Русских зрителей разочаровала ее Жизель-виллиса, но Жизель-крестьянка потрясла гаммой разнообразных чувств, переходом от наивной радости бытия к «тяжелому чувству грусти при виде низости» возлюбленного. Лиза — Эльслер в «Тщетной предосторожности» была бойкой избалованной девицей. Когда эта Лиза весело мечтала о будущей семейной жизни, ее мимика увлекала красноречием забавных подробностей.

На петербургской сцене Эльслер стала первой исполнительницей главных ролей в балетах Перро «Эсмеральда» и «Катарина, дочь разбойника», пользуясь заслуженным успехом. В 1850 и 1851 годах она танцевала все перечисленные балеты и на сцене московского Большого театра. Среди коллег-москвичей она нашла единомышленников в искусстве, оценивших земную природу ее таланта и высокое мастерство танцовщицы-актрисы.

Фанни Эльслер приехала в Россию несколькими месяцами раньше, чем Жюль Перро, и отчасти предварила новаторские преобразования выдающегося хореографа-романтика. Она успела поставить в Петербурге его балет «Мечта художника» и начала репетировать «Эсмеральду», которую Перро завершил уже сам.

Жюль Перро и балетная драма романтизма

С именем французского танцовщика и балетмейстера *Жюля Перро* (1810—1892) связан важный период истории русского балета. Хореограф работал в Петербурге с 1848 по 1859 год.

Биография Перро началась в цирках Лиона и Парижа, где он изображал Полишинеля и обезьяну. Динамика цирковых пантомим наложила отпечаток на его сознание, отозвавшись потом в ролях и спектаклях. Перро занимался также у знаменитого французского танцовщика *Огюста Вестриса*, а потому в его творчестве переплелись противоположные эстетические си-

стемы: одна шла от реалистического народного театра, другая — от аристократизма балетного спектакля XVIII века.

В 1830 году Перро дебютировал вместе с Марсией Тальони на сцене парижской Оперы и, хотя в ту пору первенство принадлежало балерине, имел успех. Некрасивый и невысокий ростом, Перро был на редкость гибок, силен, эластичен. Танцовщику с такими данными противопоставлены статуарные позы и замедленная пластика. Танец Перро был быстр, ловок, проворен. Но его творческие стремления расходились со вкусами и целями Тальони, царившей в Опере, и это не позволило Перро удержаться там. Он путешествовал по Европе, пережил множество успехов и злоключений.

В Россию он приехал сложившимся хореографом. Как танцовщик он уже перешел на характерные роли, вернувшись к тому, с чего начал, — к реалистическому комедийному образу, иногда гротескному, иногда насыщенному драматизмом. В «Эсмеральде» он создал для себя роль поэта парижских трущоб — Пьера Гренгуара, смешного, трогательного неудачника, напрасно ищущего признания и безответно влюбленного в Эсмеральду. Роль разбойника Дьяволино в балете «Катарина, дочь разбойника» повторяла тему неразделенной, но преданной любви. Простак Гренгуар отступал перед блистательным офицером Фебом, горец Дьяволино погибал от руки соперника — знаменитого художника Сальватора Розы. Та же тема, в острых переходах комедийных и драматических тонов, раскрывалась в «Питомце фей», где крестьянин Алли напрасно мечтал о любви красавицы Изоры. И здесь заурядная внешность скрывала тонкость души, готовность погибнуть ради любимой.

Диапазон Перро-исполнителя был широк. В «Тщетной предосторожности» он играл старуху Марселлину, мастерски передавая борьбу между материнской привязанностью и страстью к наживе. В балете «Своенравная жена» исполнял две резко противоположные роли: неотесанного корзинщика и манерного учителя танцев. В балете «Фауст» его Мефистофель был воплощением коварной воли, а в балете «Дебютантка» добродушный старик балетмейстер не мог совладать с проказливыми танцовщицами. В «Армиде» Перро создал для себя роль менестреля Джанео: напившись воды из источника смеха, Джанео неудержимо хохотал, смех закручивал его в танце, обессиливал и доводил до смерти. Актерское мастерство Перро передалось по наследству поколениям русских танцовщиков. Но главной его заслугой была деятельность хореографа.

Перро привез в Россию постановочные версии балетов, созданных им для театров Парижа, Вены, Лондона, Генуи, Милана. Среди них значились «Эсмеральда» (1844), «Катарина, дочь разбойника» (1846), «Фауст» (1847). Он поставил их на петербургской сцене, а с ними — балеты «Наяда и рыбак», «Газельда», «Марко Бомба», «Армида», «Мраморная красавица»,

«Питомица фей», «Своенравная жена», «Корсар» и другие. Последние три балета шли на музыку Адана, со вставными номерами Пуни.

Композитор *Цезарь Пуни* (1802—1870) приехал в Россию вслед за Перро, в 1850 году, и стал постоянным его соавтором. После отъезда Перро из России композитор работал в содружестве с балетмейстерами Сен-Леоном и Петипа. Таким образом, длительный период жизни русского балета связан с именем этого композитора. Пуни был характерной фигурой для балетного театра своего времени. Итальянец по рождению, он рано начал разъезжать по Европе и в конечном счете написал свыше трехсот балетных партитур. Все они сочинялись по определенным сценариям, были мелодичны и танцевальны. Однако музыка балетов Пуни, выражая эмоциональные состояния действующих лиц, не давала глубоких характеристик и лишь поверхностно улавливала национальный и исторический колорит изображаемых событий. Композитор, по словам академика Б. В. Асафьева, не достигал в своих балетах «единства и цельности музыкально-хореографического действия, соответственно устремлениям понятия музыкальной драмы». Это ограничивало возможности Перро, мечтавшего именно о хореодраме.

Тем не менее талантливый балетмейстер открыл путь на русскую балетную сцену образам действенного романтизма. Герои лучших его спектаклей обладали сложными судьбами, противоречивыми характерами, их одолевали страсти, действительность нередко ставила их перед решением запутанных нравственных проблем. Наконец, эти герои часто являли собой контрасты физической красоты и духовного ничтожества или, наоборот, безобразной внешности и благородных чувств.

Все балеты Перро пережила «Эсмеральда» с музыкой Пуни (1848). В основу балета лег оперный сценарий, сделанный Виктором Гюго по мотивам его романа «Собор Парижской богоматери». Социальная тема романа переводилась там в план личной драмы. Эсмеральду спасал ослепительный офицер Феб, бывший в романе равнодушным свидетелем ее казни. Но и при такой переделке конфликт сохранял остроту. Около Эсмеральды, олицетворявшей идеал духовной и физической красоты, возникали четыре представителя разных слоев Парижа XV века. Вельможа Феб получал в придачу к красоте благородство, но трое остальных сохраняли первоначальную сложность характеров и чувств: нищий мечтатель Гренгуар — наивность и беспомощную преданность Эсмеральде; каноник Клод Фролло (ставший в балете синдиком из-за запрета выводить на сцене служителей церкви) — тяжкие метания между страстью к прекрасной цыганке и суеверием фанатика; уродливый пономарь Квазимодо — нежную душу, благородную любовь к Эсмеральде, спасшей его от пытки. Драма их взаимоотношений разворачивалась на фоне пестрого сборища бродяг, нищих, цыган, солдат,

горожан средневекового Парижа. Правда, толпа жила и двигалась в поэтическом беспорядке только в пантомимных сценах; когда приходила пора танцевать, группы подчинялись законам симметрии. Но внутри групп и переходов движения танцующих сохраняли характерность, порой нарочитую простоту. Петербургская танцовщица Е. О. Вазем, учившаяся в школе при Перро, вспоминала потом в книге «Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра», что Перро заботился прежде всего о том, «чтобы танцевальные номера дополняли и развивали драматическое действие». Вершиной такого действенного танца в «Эсмеральде» был дуэт Эсмеральды и Гренгуара, приглашенных повеселить гостей на балу у Флер де Лис — невесты Феба. Эсмеральда, узнав в женихе знатной хозяйки своего возлюбленного, то порывалась убежать, то выражала отчаяние в бурной пляске, то слабея опускалась на руки Гренгуара, который поддерживал и утешал ее. Романтическая поэтика контрастов, произывающая роман Гюго, определяла и принципы хореографической выразительности в балете Перро.

Балет «Катарина, дочь разбойника», поставленный в Петербурге в 1849 году, являл вольную обработку действительного события: итальянский живописец XVII века Сальватор Роза однажды встретился в горах с шайкой разбойников. Это событие обросло в балете романтическими подробностями. Красавица Катарина, став атаманшей после смерти отца, влюблялась в своего пленника и следовала за ним в Рим. По ходу действия она то передевалась служанкой, то позировала художнику в костюме Венеры. Но Сальватор Роза отвергал ее любовь, и в финале петербургской постановки прекрасная атаманша удалялась в монастырь. Сюжет всего лишь причудлив, а натура героини была действительно сложна: отчаянно смелая, независимая и гордая девушка, испытывав любовную драму, обрекала себя на заточение.

«Питомца фей» (1850) и «Наяда и рыбак» (1851) разворачивали драму человеческих страстей внутри волшебной сказки. В «Питомце фей» на крестины новорожденной Изоры в дом шотландского крестьянина собирались добрые феи, одаряли ее красотой и добродетелями. Незваная Черная фея грозила мстостью. Когда Изора подрастала, Черная фея поражала слепотой ее возлюбленного. Но любовь и верность побеждали. В назначенном Черной феей испытании слепой граф Гуго узнавал Изору среди других девушек по взволнованному биению сердца. Балет был полон чудес. На глазах зрителей нищие старухи превращались в фей, делались прозрачными стены, исчезали и появлялись предметы, в лучах луны били фонтаны, оживали статуи, феи летали по воздуху, а в апофеозе беигальский огонь освещал живописные группы участников. Все же воображение Перро расцветало, когда романтика сказки давала место для романтики жизненных ситуаций, романтики

сильных человеческих чувств и решительных поступков. От жанровых эпизодов первой картины действие поднималось до напряженного драматизма. Героиня бросалась из окна, чтобы избежать взгляда героя, который при виде ее должен был ослепнуть. Потом оба исполняли дуэт, выражавший отчаяние Изоры, безвинно виноватой в беде любимого, и горе Гуго от того, что он не видит ее. Глубоко переживал свою безнадежную любовь отвергнутый Изорой крестьянин Алли. В «Наяде и рыбаке» была сцена, надолго задержавшая в репертуаре этот балет: сила любви превращала Наяду в человека, и у нее появлялась тень. Игра Наяды с тенью, ее попытки поймать тень или убежать от нее были образцом балетного действия, воплощенного в классическом танце.

Балет «Фауст» (1854) предвосхитил лирическую трактовку философской трагедии Гете в одноименной опере Гуно. На первый план выдвинулась борьба добродетели с искушением. Главной героиней стала Маргарита. Как позже в «Лебедином озере», образ героини раскрывался в двух планах: с одной стороны, невинная девушка противилась злым соблазнам, с другой — коварное видение, вызванное Мефистофелем, само соблазняло Фауста. Подлинно хореографическими средствами была передана борьба Маргариты с искусом. Маргарита находила шкатулку с драгоценностями, и семь смертных грехов — семь танцовщиц, изображавших лень, зависть, гордость, злобу, скудность, обжорство, сладострастие, обольщали ее. Так свободно переводились литературные образы на язык пластики. В вакханалии Вальпургиевой ночи танцующие проносились по сцене, сплетались в причудливые группы. Среди них то появлялся, то исчезал призрак Маргариты. А в глубине сцены Фауст видел приготовления к казни настоящей Маргариты: палач заносил над ней секиру, и все вновь скрывалось в наплыве бешеного танца. «Фауст», один из самых значительных балетов Перро, выделялся поэтичностью идеи среди балетов 1860-х годов, когда романтизм уже клонился к упадку.

В 1858 году Перро показал свою версию балета «Корсар», поставленного двумя годами раньше в Париже хореографом Жозефом Мазилье. Музыку Адана подверг обработке Пуни. Постановочный, красочный спектакль не претендовал на близость к литературному первоисточнику — поэме Байрона. Образы поэмы были неузнаваемо изменены. Суровый Сеид-паша превратился в сластолюбивого старца. Героическая Гюльнара стала хорошенькой плутовкой. Черты кокетства появились и у Медоры, в поэме — трагической возлюбленной корсара Конрада. Сам Конрад выступил типичным балетным героем-любовником, благородным и бесстрашным, готовым на любые подвиги ради своей дамы. Героиня проявилась в отдельных эпизодах, например в сцене, где Медора давала отпор корсарам, задумавшим похитить ее у Конрада и продать в неволю. Ге-

роична была и пляска корсаров: она рассказывала о вольной жизни, корабельных буднях и удалых набегах.

К концу 1850-х годов постановки Перро перестали отвечать запросам петербургского балета, где возобладал интерес к развлекательным зрелищам. Хореограф поссорился с директором театров и уехал. Но в Западной Европе балет претерпевал упадок. Он не знал преимуществ театров Петербурга и Москвы, великолепно оборудованных и располагавших превосходными труппами. В трудных условиях Перро прожил еще свыше тридцати лет, бездействуя как художник. В Россию же на смену ему приехали другие хореографы, и наступила новая полоса в истории русского балета.

Петербургская труппа в середине века

Русские танцовщицы романтической поры получали возможность проявить себя, главным образом, в промежутках между гастролями иностранных знаменитостей. Тогда они доказывали отечественной публике, что сочетают восприимчивость к урокам чужестранок с оригинальностью дарований и трактовок.

В 1837 году школу окончила *Татьяна Петровна Смирнова* (1821—1871), ученица Лихутиной и Титюса. Танцовщица с высокой техникой, с эмоциональной и одновременно сдержанной пластикой, Смирнова легко восприняла принципы романтического стиля и была первой русской повелительницей вилис в «Жизели». Она исполняла и многие роли Тальони в балетах «Восстание в серале», «Дева Дуная», «Тень», «Воспитанница Амура», «Дая» и других. В 1844 году Смирнова, первая из русских балерин, дебютировала на сцене парижской Оперы в лучшей роли Тальони — Сильфиде. Французские газеты расхвалили безупречный танец «миниатюрной северной сильфиды». Затем она выступила в Бельгии, и пресса Брюсселя отметила благородство манеры и воздушность танцовщицы, объявила, что темперамент ее танца напоминает скорее о Неаполе, чем о северной столице. Однако русские критики сожалели, что талант Смирновой мало интересует публику, падкую лишь на чужеземные имена. В 1854 году Смирнова покинула сцену.

Более значительный след в истории русского балета оставила *Елена Ивановна Андреянова* (1819—1857), также окончившая школу в 1837 году. В 1840—1850-х годах ее имя гремело в Петербурге, Москве и многих городах русской провинции, а также в ряде европейских столиц. Расцвет творчества Андреяновой пришелся на середину 1840-х годов, в промежутке между гастролями Тальони и Эльслер. Андреянова была технически сильной танцовщицей и выразительной пантомимной актрисой. Известный балетный мим Л. П. Стуколкин вспоми-

нал, что Андреянова «вся отдавалась характеру представляемого ею лица». Первое же ответственное выступление позволило ей показать и навыки школьной подготовки, еще покоившейся на принципах Дидло, и новые принципы танцевального стиля Тальони. Это случилось на премьере балета «Жизель» в 1842 году. Правда психологических переживаний, выраженная в сплав пантомимы и воздушного танца, поэтически воплотилась в образе первой русской Жизели. Год от года образ совершенствовался. Спустя пять лет после премьеры критики восхищались мастерством, с каким Андреянова передавала «торжественную минуту борьбы тела со смертью»; во втором акте она являлась «совершенно другим существом, которое порхает по земле, носится по воздуху, играет в ветвях деревьев». Позже, перечисляя многих известных гастролерш, критики отмечали, что одна Андреянова была «равно превосходна» и в первом, и во втором актах «Жизели».

Среди созданных Андреяновой романтических образов был образ Пери в одноименном балете Коралли, перенесенном на петербургскую сцену в 1844 году. Мариус Петипа, дебютируя в Петербурге в «Пахите» (1847), поручил Андреяновой главную роль. Годом позже он поставил для ее бенефиса «Сатаниллу». Перро создал для нее роль Черной феи в «Питомце фей» и роль графини Берты в «Своей жене» (1851).

В роли испанки Пахиты Андреянова одинаково свободно исполняла классические и характерные танцы и снова проявила себя незаурядной актрисой. Сатанилла — женщина-демон появлялась на сцене то в виде фантастической красавицы, то в виде пажа, то в виде баядерки, и танец ее изменялся от задорно-мальчишеского до обольстительно-женственного. Черная фея превращалась по ходу действия из старухи в красавицу, что также открывало интересные игровые возможности, и критики предпочитали Андреянову Фанин Эльслер, исполнявшей главную роль Изоры. В «Своей жене» Андреянова соревновалась в роли капризной графини с Карлоттой Гризи, для которой Перро сочинил роль добродетельной корзищицы. Критики опять-таки ставили на первое место сцену укрощения строптивой графини, силой волшебства сделанной женой корзищицы, где Андреянова сначала удивлялась, потом негодовала, затем пускалась в объяснение с корзищицей — Перро и, наконец, уступив его кулакам, целовалась с ним и танцевала для него.

Андреянова не раз гастролировала в Москве, иногда проводила там целый сезон. Она выступала в спектаклях московского репертуара и пропагандировала новинки петербургской сцены. Например, на гастролях 1843 года она показала лезгинку из оперы «Руслан и Людмила», еще не шедшей в Москве. С 1845 года начались гастролы Андреяновой за границей. Она выступала в Гамбурге, Лондоне, Париже, Милане. Париж-

ские газеты восторженно отзывались о ее выступлениях в танцах «Роберта-Дьявола», в балете «Кипрская красавица», в ее знаменитой пляске сальтарелле и отмечали, что славе балерин Оперы «жестоко угрожает успех русской Терпсихоры».

Заслугой Андреяновой были поездки по русской провинции, где почти не знали балета. В 1853 году она отправилась в Одессу. Труппу составили петербургские и московские актеры, а также воспитанницы московской школы. В репертуар гастролей вошли «Пахита», «Своерасправная жена», «Катарина, дочь разбойника». Кроме того, Андреянова выступала в дивертисментах и в мимической главной роли оперы «Фенелла». В 1854 году труппа посетила Харьков, Киев, Полтаву и закончила гастроль в Воронеже, где Андреянова показала балет собственного сочинения по мотивам «Бахчисарайского фонтана» Пушкина. Этим завершился ее артистический путь. Через три года она скончалась в Париже.

В 1840—1850-х годах центральное место на балетной сцене прочно заняла балерина, а функции танцовщика постепенно свелись к мимической игре и поддержке партнерши в адажио.

В 1841 году окончил училище *Ираклий Никитин* (1823—?). В следующем году он стал партнером Андреяновой в роли графа Альберта на премьере «Жизели» и выступал в *pas de deux* с лучшими танцовщицами. Но в 1845 году Никитина перевели в Москву, где ему было предписано танцевать и «сверх того, по назначению дирекции, ставить балеты, когда будет приказано». Никитин стал партнером московских премьерш и гастролровавшей Андреяновой. Он исполнял роли драматического репертуара: Джемса Рюбена в «Сильфиде», Рудольфа в «Деве Дуная», Лоредана в «Тени», а также Колена в «Тщетной предосторожности». Как балетмейстер он сочинял отдельные номера для своих партнерш. Однако в 1847 году Никитин лишился многих ролей из-за приезда очередного иностранного гастролера и в знак протеста покинул родину ради Венской оперы, а затем других зарубежных театров.

В 1841 году в Петербург приехал швед *Христиан Петрович Иогансон* (1817—1903) и остался там навсегда. Ученик датского балетмейстера *Августа Бурнонвиля*, Иогансон прославился виртуозной техникой танца, особенно техникой двойного пируэта в воздухе. К концу сценической карьеры он выработался в незаурядного актера пантомимы. В его репертуаре появились роли со сложными актерскими задачами: Пьер Гренгуар («Эсмеральда»), Сальватор Роза («Катарина, дочь разбойника»). Больше всего Иогансон стал знаменит как преподаватель классического танца в петербургском балетном училище и в классе усовершенствования артистов театра. Он преподавал до конца жизни, и поколения петербургских мастеров танца обязаны его школе своим высоким исполнительским стилем.

В 1842 году в петербургский Большой театр приехал молодой французский танцовщик Мариус Петипа. В 1852 году школу окончил Лев Иванов. Оба заняли места первых танцовщиков. Главной их заслугой явилась, однако, деятельность хореографов, относящаяся к следующей исторической эпохе.

Московская сцена 1830—1840-х годов

Московский балетный театр по количеству премьер отставал от петербургского. Но публика Москвы, более демократичная, чем петербургская, вообще хранила пристрастие к старому репертуару. Там по-прежнему шли «Зефир и Флора», «Венгерская хижина» и другие балеты Дидло, постановки Глушковского и Вальберха, дивертисменты на русские темы. Ближе к народным истокам были там и танцы в операх. В 1835 году славянские танцы в опере А. Н. Верстовского «Аскольдова могила» поставил И. К. Лобанов, в 1842 году танцы польского акта «Ивана Сусанина» сочинил характерный танцовщик Н. А. Пешков и сам, по словам современника, создал в этом акте «лицо старого поляка, танцующего мазурку». В 1846 году Жозеф Ришар поставил более традиционно танцы «Руслана и Людмилы». Существенной чертой московской балетной труппы была творческая близость с мастерами драматической сцены, с передовыми национальными принципами Малого театра. Балетные актеры участвовали в спектаклях драмы, выступая партнерями Щепкина и Мочалова. В 1830 году лучшие силы балетной труппы были заняты в сцене бала из комедии Грибоедова «Горе от ума», исполняя французскую кадрили и мазурку.

В 1823 году в Москву приехала восемнадцатилетняя танцовщица Фелицата Гюлленъ-Сор. Уже 6 января 1825 года, когда был торжественно открыт Большой театр, шел балет «Сандрильона» в ее постановке. В 1832 году она приняла русское подданство. В 1835 году Гюлленъ последний раз выступила на сцене в балете «Розальба», поставленном ею на сборную музыку Обера, Россини и Эрколани, но продолжала руководить балетной труппой и школой до 1839 года. Гюлленъ ставила балеты и дивертисменты разных жанров: мифологические, мелодраматические, комедийные, — переходя постепенно от балетного сентиментализма к романтическому репертуару Тальони. Она не была крупным, оригинальным художником, но избирала хорошие образцы для подражания и, пользуясь, как правило, «набранной» музыкой, предпочитала крупных композиторов. Наиболее репертуарными балетами Гюлленъ были «Фенелла», поставленная на музыку одноименной оперы Обера, и «Розальба». В 1838 году корреспондент петербургской газеты «Северная пчела» сообщал, что «московский театр может давать

«Фенеллу» и «Розальбу» и другие балеты, в которых зритель ищет не только танцев, но и сильной, умной, драматической игры». Балет «Фенелла» творчески завершал ряд значительных спектаклей, начатый драматическими балетами Дидло.

В годы руководства Гюллень шел упоминавшийся выше балет Алябьева «Волшебный барабан», а также поставленные ею балеты Варламова «Забавы султана» и «Мальчик с пальчик». Благотворную роль сыграла Гюллень в судьбах московской балетной школы. Уже в 1828 году С. Т. Аксаков писал: «Московский балет ей многим обязан. Молодые танцовщицы наши весьма выгодно переменились со времени приезда этой отличной артистки». Гюллень передавала ученицам технические навыки театрального танца той эпохи, не подавляя их индивидуальных артистических склонностей. Лучших она сама возила за границу, знакомя со школами ведущих мастеров Западной Европы.

С 1824 года, через год после приезда Гюллень, на афишах появилось имя одной из ее воспитанниц. *Татьяна Сергеевна Карпакова* (1812—1842) с двенадцати лет участвовала в дивертисментных *pas de deux*, *pas de trois* с мастерами труппы, а иногда исполняла сольные танцы. В 1825 году она изображала Амура в балете Дидло «Евтимий и Евхариса». Весной 1827 года Гюллень повезла ученицу в Париж, а в октябре вновь выступила с нею на московской сцене. Карпакова отличалась не только в танцах. Она играла в драматических спектаклях роли лирического ампуа. В 1829 году С. Т. Аксаков, посмотрев ее в дивертисменте и в опере-водевиле, писал, что Карпакова, «без сомнения, будет знаменитою жрицею Терпсихоры, хотя Талля не перестанет сожалеть о ней». Выразительность пластики, легкость и техничность танца сулили Карпаковой будущность романтической балерины. Но, окончив школу в 1831 году, Карпакова вышла замуж за танцовщика К. Ф. Богданова, стала матерью большого семейства, и ее имя с тех пор все реже появлялось на афишах. В 1836 году она выступила первой исполнительницей главной роли балета «Фенелла». Она сменила Гюллень в роли Розальбы. Но к 1838 году Карпакова перешла на ампуа характерной танцовщицы. В 1842 году она умерла от туберкулеза, оставив свой дар в наследство дочери — будущей известной танцовщице Надежде Богдановой.

В 1825 году в школу поступила *Екатерина Александровна Санковская* (1816—1878), чье имя современники стали вскоре называть рядом с именами Мочалова и Щепкина. Уже со следующего года Санковская стала играть детские роли в балетах (Георг, сын графа Рагоцкого, — в «Венгерской хижине»; младший сын Рауля де Креки), в драмах (крестьянская девочка Жоржетта в мелодраме Дюканжа «Тридцать лет, или Жизнь игрока»; инфанта в «Дон Карлосе» Шиллера), а также выступать в дивертисментах и балетных спектаклях. Летом

1836 года Гюллень повезла выпускную ученицу в Париж. Там Санковская выучила несколько номеров из репертуара Фанни Эльслер и познакомила с ними Москву задолго до русских гастролей Эльслер.

Осенью 1836 года Санковская окончила школу и сразу заняла место ведущей танцовщицы московского Большого театра. Первой ее ролью была служанка Алиса в балете Пьера Гарделя «Оправданная служанка», поставленном Гюллень. А 6 сентября 1837 года, в день, когда Тальони дебютировала в «Сильфиде» на петербургской сцене, Санковская выступила на премьере того же балета в Москве. Гюллень поставила «Сильфиду», учитывая индивидуальность своей ученицы. Созданный Санковской образ существенно расходился с оригиналом. Холодная Сильфида Тальони не переступала грани, отделяющей ее от людей. Сильфида Санковской, по мере развития действия, загоралась живыми страстями, мимика актрисы становилась все более эмоциональной, драматически насыщенной. И в танце Санковской партерные движения преобладали над прыжками с длительной задержкой в воздухе. Земной талант Эльслер был Санковской ближе воздушного дара Тальони. Это не помешало Эльслер, смотревшей Санковскую уже в начале 1850-х годов, сказать, что она «видела только две Сильфиды: у Тальони и у Санковской».

После «Сильфиды» Санковская исполнила многие роли тальониевского репертуара. Среди них были главные партии в балетах «Дева Дуная» (1838), «Влюбленная баядерка» (1839), «Восстание в серале» (1840), «Морской разбойник» и «Озеро волшебниц» (1841), «Тень» (1847).

К самым большим достижениям принадлежала роль Ундины в «Деве Дуная». Ундина, жившая среди крестьян как приемщи, представала вместе с другими девушками перед бароном, выбиравшим себе невесту. Беллинский отметил, что в танцах Санковской «столько души и грации, что восхищению зрителей нет пределов... Мы никогда не забудем этой грациозности, с какою Дева Дуная старается показаться неловкою и неуклюжею перед бароном Вилибальдом».

Литератор Н. Д. Дмитриев оставил в своих воспоминаниях подробный портрет Санковской. Он утверждал, что роли ее отличались «идеєю, характером. В свои легкие, воздушные создания она вносила живую игру страстей. Ее Ундина, Сильфида, Перн то сливались с стихийным миром, из которого брали свою бесплотность, то сходились с участью человека, с его радостями, счастьем, мечтами». Дмитриев обрисовал отношение московского передового студенчества 1840-х годов к искусству Санковской: «Сладость подвига общественного окрыляла душу, а громкое имя артистки заключало в себе магическую непобедимую силу. В нем было все, что молодое, горячее воображение может представить лучшего и чистого. Оно было знаменем,

под веянием которого мы шли на всякое благородное, великодушное дело».

Романтическая оценка Дмитриева подтверждается словами трезвого реалиста Салтыкова-Щедрина. В «Губернских очерках» он тоже вспоминал о недавних временах, когда «незабвенная Санковская приводила в неистовство молодые сердца», и тоже называл ее имя рядом с именем Мочалова.

Санковская никогда не порывала связей с искусством Малого театра. Первая танцовщица Большого театра, она участвовала в бенефисных спектаклях Щепкина и продолжателя его реалистических традиций — С. В. Шумского, до конца деятельности оставалась близка прогрессивным творческим устремлениям «второго университета» Москвы.

Ценил искусство Санковской А. И. Герцен.

В 1843 и 1845 годах в Москве дважды гастролировала Андриянова. Состязание повлияло на творческое развитие Санковской и расширило перечень ее партий. В 1845 году она исполнила роль Жизели, в 1849 году — роли Пахиты и Сатаниллы. В 1851 году, после гастролей Эльслер, Санковская создала образ Эсмеральды. Стремясь обновлять свой репертуар, Санковская пробовала себя и как балетмейстер. Осенью 1846 года она поставила в собственный бенефис балет Адана — Мазилье «Своенравная жена», назвав его на старый русский лад — «Сумбурщина» (Перро показал свой балет в Петербурге четыре годами позже). Санковскую заинтересовала там роль крестьянки, чьи человеческие качества возвышают ее над капризной, сварливой графиней. В 1849 году танцовщица избрала для бенефиса балет Пуни — Перро «Мечта художника». В 1846 году Санковская с успехом гастролировала за границей.

В 1854 году Санковская выступила на сцене последний раз. Шла «Жизель». Критики сетовали, что Москва теряет танцовщицу, «которая долгое время была душою нашего балета». Деятельность ее имела огромное общественно-просветительское значение для демократических зрителей Москвы. Психологическая правдивость созданных ею образов утверждалась как плодотворная традиция русской балетной сцены. Имя Санковской увековечили Белинский, Аксаков, Писемский, Салтыков-Щедрин. Щедрин вспомнил о Санковской и в своей последней книге — «Пошехонской старине». Говоря о значении искусства для московской прогрессивной молодежи 1840-х годов, он заканчивал перечень его деятелей именами Санковской и ее партнера Герино, отмечая: «Это были не просто танцовщик и танцовщица, а пластические разъяснители «нового слова», заставлявшие по произволению радоваться или скорбеть».

Танцовщик и балетмейстер, француз *Теодор Герино* (1818—?) около семи лет был партнером Санковской. Дебют его состоялся сначала в Петербурге в 1834 году, когда он исполнил главную роль в балете Блаша «Дафнис, или Клятвопреступник».

С особым успехом он танцевал в дивертисментах итальянскую сальтареллу. Этой же пляской он дебютировал на московской сцене в 1838 году, исполнив ее с А. И. Ворониной-Ивановой и четверьмя кордебалетными танцовщицами.

Сальтарелла представляла собой соревнование в виртуозности, имевшее видимость импровизации. Критик писал: глядя на Герино, вы забываете, «что он изучал весь ход этого танца, вы не помните, что, может быть, одно и то же движение было повторено несколько раз прежде, нежели оно дошло до такого совершенства; вы точно думаете, что он танцует по вдохновению и что каждая быстрая перемена в его движениях есть порыв его собственной фантазии».

Импровизационная свобода, а главное, активная наступательная сила танца Герино не пришлись в Петербурге ко двору. Зато в Москве исполнительская манера танцовщика, не желавшего служить только «подпорой» для балерины, была сразу оценена. Герино встретил на московской сцене достойных соперниц и единомышленниц в танце. Вслед за Ворониной-Ивановой его партнершей стала Санковская. С ней он играл крестьянина Джемса Рюбена в «Сильфиде», конюшего Рудольфа в «Деве Дуная», атамана Райдаг-бея в «Морском разбойнике» и других. Как правило, Герино сам сочинял пластический текст своих партий, заботясь об их действенной характеристике и о драматической содержательности танца.

«Г-н Герино показал нам, что и мужчина может иметь самобытное значение в танцах,— писал Белинский в 1839 году.— Он столь же превосходный актер, как и танцовщик: жесты его выразительны, танцы грациозны, лицо — говорит. Мимикою и движениями он разыгрывает перед вами многосложную драму. Да, в этом случае танцевальное искусство — есть искусство».

Выдающийся успех имел поставленный Герино тирольский танец в опере Россини «Вильгельм Телль», переименованной по условиям цензуры в «Карла Смелого». Боевой танец, который исполняли Герино, Е. А. Санковская и ее сестра А. А. Санковская 2-я, был созвучен революционной направленности оперы, ценимой передовыми людьми 1840-х годов. В дирекции театров деятельность Герино, естественно, не вызывала сочувствия, и он был уволен в 1845 году.

Воспитанник московской школы *Константин Федорович Богданов* (ок. 1809—1877) по выпуске учился в Петербурге у Дидло и был другом Глушковского. Начиная с 1823 года, когда он учеником танцевал в дивертисментах Глушковского, Богданов прошел все стадии карьеры балетного актера. Сначала он участвовал в сражениях, в разнохарактерных массовых танцах. Потом стал партнером всех балерин московского театра в виртуозных *pas de deux* и *pas de trois*, а также в менуэтах, татарских, испанских и русских танцах. В балетах он исполнял роли соперников главных героев. Лучшей из таких характерных ро-

лей была роль Гюрна в «Сильфиде». Богданов играл этого практичного и ухватистого парня в сочной бытовой манере, избегая соблазнов внешней комедийности. И критика, спустя тридцать лет, ставила его в пример актерам, игравшим Гюрна на буффонный лад, потому что он не глумился над «простонародным» героем, не отнимал у него ни характера, ни ума. В 1839 году Богданов заместил Глушковского в должности старшего режиссера балетной труппы. В 1849 году он покинул театр.

В 1842 году петербургское училище окончил *Федор Николаевич Манохин* (1822—1902) и был определен на московскую сцену. Он дебютировал осенью 1842 года в роли Джемса Рюбена («Сильфида») и часто выступал партнером Санковской и Аидреяновой, когда та приезжала в Москву. Современники ценили его как характерного танцовщика и тонкого мастера пантомимы. Особенно плодотворной оказалась деятельность Манохина — преподавателя московского балетного училища. Среди его учеников были *П. П. Лебедева*, *С. П. Соколов* и другие видные мастера московской сцены, в их числе и его сын *Николай* и дочь *Мария Манохины*.

Одним из выдающихся деятелей московской балетной сцены 1830—1840-х годов был *Никита Андреевич Пешков* (1810—1864). В 1826 году Пешков окончил школу и был принят в театр, где занял положение характерного танцовщика и мимического актера. Он участвовал в дивертисментах Лобанова, танцевал гусярский танец в балете Глушковского «Три пояса», сам ставил в дивертисментах русские, польские, венгерские, цыганские пляски, мазурку в первой московской постановке «Ивана Сусанина». В репертуар Пешкова вошли роли героикоромантического репертуара: Рауль в балете Вальберха «Рауль Синяя Борода», Яго (названный Пизарро) в балете Бернаделли «Отелло», князь Муруз в балете Глушковского «Черная шаль», мятежный рыбак Фьорелло в балете Гюллен-Сор «Фенелла» и другие. Были там и роли комедийно-характерного плана: людоед в балете Гюллен «Мальчик с пальчик», Магомет в «Восстании в серале» Тальони.

Мастер пантомимного образа в балете, Пешков тяготел и к мимическим ролям собственно драматического репертуара. В 1839 году он поставил в свой бенефис переводную комедию «Энгувильский немой», где роль Генриха исполнил М. С. Щепкин, а сам Пешков — роль немого Жоржа. Актерское мастерство Пешкова достигло зрелости в романтических балетах. Одной из коронных его ролей был старый визирь в «Сатанилле», поставленной Петипа для Москвы в 1849 году. Итальянский балетмейстер Карло Блазис, чья служба в московском театре совпала с закатом творческой деятельности Пешкова, писал о нем: «Он одинаково хорошо исполняет как серьезные, так и комические роли. Игра его очень выразительна и хорошо обри-

совывает характер представляемого им лица». По законам преемственности, устойчивым на балетной сцене, многие московские пантомимные актеры восприняли от Пешкова традиции пантомимной игры. И сегодня в балете выступают актеры-мимы обширного и разнообразного амплуа, способные воплощать образы от гротескно-комических до героико-трагедийных. Как правило, пластическая основа таких образов восходит к находкам первых исполнителей, больше того — к находкам, сделанным в балетах давно исчезнувших и забытых.

Московская балетная труппа 1830—1840-х годов обладала высоким уровнем исполнительского мастерства. Это мастерство оттачивалось на содержательном репертуаре и выражало передовые идеи современности. К середине века московский балет стал театром самобытных и прогрессивных тенденций. Его искусство получало широкий общественный резонанс, пользовалось признанием в разночинно-демократических кругах.

Часть 2

Во второй половине XIX века

Глава первая

Кризис балетного романтизма

Положение балета в 1860-х годах

Крупнейшим историческим событием середины XIX века была отмена крепостного права. Россия вступила на путь капиталистического развития. На смену дворянскому этапу освободительного движения пришел этап разночинский. Борьбу народа возглавили революционные демократы. Идеи демократии плодотворно сказались в разных областях культурной деятельности. И хотя общественный подъем уже в начале 1860-х годов сменился новой полосой политической реакции, русская литература и искусство правдиво изображали современную действительность. Воспроизводя и объясняя жизнь, они выносили приговор ее мрачным явлениям и пытались показать выход, вызвать протест, пробудить веру в лучшее будущее народа.

Великий драматург А. Н. Островский ставил в своих пьесах вопросы жизненной важности. Московский Малый театр, прославленный «дом Островского», воспитал на этих пьесах не одно поколение актеров. В русскую симфоническую музыку, в русскую оперу, утверждая их национальную самобытность, пришли новые крупные композиторы. С 1870-х годов русские художники-реалисты организовали Товарищество передвижных художественных выставок и вошли в историю под названием «передвижники».

Балетный театр остался театром привилегированной верхушки общества и в пору расцвета реализма был изолирован от передовых творческих исканий. Он вступил в период застоя. Теперь властители дум обращались к балету лишь затем, чтобы

с помощью балетных аналогий выставить на смех несуразности действительной жизни общества.

М. Е. Салтыков-Щедрин высоко ценил балет 1840-х годов, а в 1860-х годах находил убогим содержание хореографического искусства, справедливо выводя это убожество из политической консервативности балета. В 1863 году он писал на страницах журнала «Отечественные записки»: «Я люблю балет за его постоянство. Возникают новые государства; врываются на сцену новые люди; нарождаются новые факты; изменяется целый строй жизни; наука и искусство с тревожным вниманием следят за этими явлениями, дополняющими и отчасти изменяющими самое их содержание — один балет ни о чем не слышит и не знает... Балет консерватор по преимуществу, консерватор до самозабвения». Памфлет Щедрина «Проект современного балета», опубликованный тем же журналом в 1868 году, пародировал бессмыслицы тогдашних балетных новинок.

Передовые газеты и журналы ядовито высмеивали специфическую публику балетных представлений. Сатиру на завсегдатаев партера и бельэтажа петербургского Большого театра дал Н. А. Некрасов в стихотворении «Балет», напечатанном журналом «Современник» (1866). Там восседали:

Накрахмаленный денди и щеголь
(То есть: купчик — кутила и мот)
И мышинный жеребчик (так Гоголь
Молодящихся старцев зовет),
Записной поставщик фельетонов,
Офицеры гвардейских полков
И безличная сволочь салонов...

Простого перечня достаточно, чтобы увидеть зрительный зал балетного театра. Условия такого существования не позволяли проявиться на сцене демократическим тенденциям. Балет 1860—1870-х годов все больше превращался в парадное зрелище. Облегченная сюжетная интрига едва связывала сольные и массовые дивертисментные номера. Музыка, живопись, хореография были призваны отвлекать от насущных вопросов времени. Приметы идейного и художественного упадка заявляли о себе даже в творчестве талантливых мастеров. Это особенно сказывалось, когда балет пробовал коснуться народной тематики. Такие пробы оборачивались сусальностью, фальшью и вызвали суровую отповедь у представителей демократического лагеря.

В погоне за внешней зрелищностью балет состязался с публичными маскарадами и «живыми картинами». Они вошли в моду в 1860-х годах и устраивались в стенах императорских театров. Балетным актерам приходилось участвовать в этих развлечениях. «Целые полки кордебалетниц и статистов высылаются с помпой, с объявлением в газетах» в маскарадные залы, возмущался московский критик. Исполнители «живых картин» — часто ими были видные артисты — застывали в сценах из «ан-

тичных» или «рыцарских» времен, позировали в «боярских» костюмах, а вокруг неодушевленных людей двигались вещи — вырастали сады, низвергались водопады, вспыхивали фонарики. Заметный отпечаток наложила на балетный спектакль и воцарившаяся в 1860-х годах оперетта. Мотивы опереточного канкана, просачиваясь в балет, подменяли в характерных танцах чувство — чувственностью, живость — рискованным кокетством с посетителями партера.

Сцена претерпевала упадок, но благородные традиции русской хореографии сохранялись в высоком профессионализме балетного образования, в искусстве отдельных талантливых исполнителей и хореографов. Животворное влияние оказывала русская опера, где танец тяготел к народным реалистическим истокам. Традиции оперного наследия Глинки продолжили и по-разному обогатили А. С. Даргомыжский, представители «Могучей кучки», П. И. Чайковский и другие композиторы. Танцевальные эпизоды входили в партитуры их опер как неотъемлемая часть художественного целого. Названные положительные явления не позволили русской хореографии выродиться в пустопорожнее зрелище или остаться музейным искусством, как случилось тогда с балетным театром Западной Европы. Они совершали в нем внутренние качественные сдвиги и обусловили в недалеком будущем новый расцвет.

Балетная музыка

Штатные композиторы балета все больше ограничивались тем, что послушно «иллюстрировали» заказ хореографа. Получая в таком заказе краткую схему действия и длинный список танцевальных номеров, они сочиняли трафаретные адажио и вариации для солистов, марши, галопы, вальсы для кордебалета. До конца 1860-х годов основным композитором балетов оставался Пунин. Его сменили композиторы Л. Ф. Минкус (1826—1907), работавший с 1862 года в Москве, а с 1872 года в Петербурге, и Ю. Г. Гербер (1831—1883), служивший в Москве сначала скрипачом, а с 1869 года дирижером балетного оркестра. Минкус и Гербер, так же как Пунин, не мыслили о симфонизме музыкальных образов в балете. Но исторически балетный театр еще и не был готов опереться на симфоническую музыку. Русская хореография сначала пробовала симфонизировать танец на музыку, далекую от симфонизма, создавая законченные ансамбли чистого классического танца. Штатные композиторы, не будучи симфонистами, профессионально знали балет и умело отвечали запросам хореографов. В постоянном контакте с хореографами они отточили и систематизировали существовавшие тогда музыкально-танцевальные формы.

Профессионализм штатных балетных композиторов, от Пунни до Дриго, был высок для своего времени. Они превосходно знали условия сцены и, прежде всего, танец во всем разнообразии форм, установленных XIX веком. Помимо профессионализма, музыка Пунни и Минкуса, особенно в раннем периоде деятельности каждого, была отмечена свежестью, импульсивностью, гибкостью мелодического рисунка. Балетмейстеры ценили ее за «дансантизм», подразумевая под этим не только удобства темпа и метра, но и пластичность, упругость, стимулирующие фантазию постановщика и темперамент исполнителя. Известная наивность музыки вполне отвечала наивному содержанию балетных образов, — а это был один из незыблемых признаков балетного спектакля в целом. Недаром отдельные партитуры Пунни и Минкуса исполнялись, вслед за Петербургом и Москвой, в Париже, Милане и Лондоне. Отрывки из них входили в концертный репертуар виртуозов-скрипачей.

Образность не отсутствовала в этой музыке — просто она была неглубока по содержанию. Обычно некая музыкальная тема-характеристика возвещала выход героя и повсюду этого героя сопровождала, не изменяясь в течение действия. Порой композиторы обходились и без таких коротких, облегченных характеристик: музыка передавала настроения героев — печальные и унылые, радостные и резвые. Это позволяло заменять одни номера другими, в первую очередь сольные вариации. Иногда вариация сочинялась не для того, чтобы дать действенную или описательную характеристику персонажа, ситуации, а для того, чтобы выгоднее представить сценические данные исполнительницы. Тут композитор попадал в зависимость не только от балетмейстера, но и от балерины и должен был учитывать ее склонность к танцу «воздушному» или «партерному», к элегической плавности или бравурной виртуозности. Произвольной замене и «перетасовке» подвергались подчас и ансамблевые номера.

Отвечая эстетике тогдашней хореографии, музыка Пунни и Минкуса определяла облик музыкальной драматургии балетного зрелища. На основе именно этой музыки осуществлялись опыты симфонизации танца вплоть до встречи петербургского балета с Чайковским. Положительные и отрицательные качества такой музыки часто отражали трудности заторможенного развития балета той поры.

Оформление спектакля

К 1860-м годам оформление в музыкальном театре окончательно получило типовой, нормативный характер. На смену романтической декорации, создававшей эмоциональный фон действия, пришел холодноватый и строгий академизм: он регламентировал и фантастику, и экзотику. В 1862 году Рол-

лер стал академиком живописи; господствующий метод получил официальное признание. Теперь многоактные балеты оформляли несколько художников, и это правило сохранялось до конца XIX столетия. Такое наличие нескольких художников в одном спектакле как раз и свидетельствовало о нивелированности решений. Узаконенное однообразие средств ограничивало фантазию декораторов рамками парадной представительности. Это тоже был признак консерватизма балетного театра. Приемы Роллера закреплялись практикой художников М. И. Бочарова и М. А. Шишкова в Петербурге, П. А. Исакова и А. Ф. Гельцера в Москве. К очередной премьере пролог писал один художник, первую картину другой и т. д. Балетные декорации подразделялись на два основных типа: пейзаж (гористый, лесной или водный) и дворцовый зал с неперменной перспективой массивных колонн, ниш, статуй. Таков был стиль времени, окостенелый, но цельный и даже своеобразный. Здесь не играла роли ни историческая, ни географическая, ни национальная определенность. Не было существенной разницы между Балканами и Пиренеями, между тронным залом французского короля и покоями индийского раджи. Все строилось по меркам, основанным на знании данной сценической площадки и данного зрителя. Эклектика была главной особенностью стиля.

Чуть иначе продолжил традицию Роллера московский декоратор *К. Ф. Вальц* (1846—1929), работавший в Большом театре с 1861 года. Заурядный художник, Вальц был талантливым машинистом. Живописный образ спектакля отступал у него перед эффектно задуманным и мастерски выполненным трюком. В сфере машинерии его фантазия была безграничной. Он широко применял люки, тележки, подвесные люльки, подвижные рейки, обыгрывал возможности тюля и света. На московской балетной сцене происходили наводнения, обвалы и пожары, волшебные выходы и исчезновения, полеты и провалы.

Всю вторую половину века художник-декоратор исполнял волю хозяина спектакля — хореографа. Первым условием декоративной композиции считалась способность оттенить, выделить композицию хореографическую. Фигуры танцующих персонажей не вписывались в декоративный фон, а нарочито контрастировали с живописью кулис и арьерсцены. Костюмы создавали особые мастера по женскому или мужскому гардеробу. Имелись специалисты и на так называемые «аксессуары»: букеты, гирлянды, опахала, чучела зверей и птиц.

Костюм балетного героя, сохраняя как униформу трико, испытывал воздействия моды и включал то жакеты, то бархатные блузы, то короткие плащи. В комедийных балетах можно было встретить слегка стилизованные полосатые брюки тогдашних щеголей. Бородки и усы, ставшие принадлежностью быта, украшали физиономии балетных маркизов и пастушков. Пышный кринолин, введенный модами Второй империи, надевала и

балерина, лишь укоротив его до середины икры. Декольтированный лиф с короткими рукавами был тот же, что в балльных туалетах, и под него также поддевался тугий корсет. Корсет, с одной стороны, ограничивал гибкость торса, с другой — поддерживал спину танцовщицы в партерных вращениях, значительно потеснивших воздушные прыжки. Волосы разделяли прямым пробором, укладывая их в шиньон или распуская локонами. Прическу дополняли приметы роли: усики бабочки, алмазная звезда феи, кокошник боярышни и т. п.

Типизируя и утяжеляя костюм, созданный в эпоху романтизма, балетный костюм 1860-х годов надолго воцарился на сцене и до конца века испытывал лишь незначительные изменения.

Хореографическая композиция

Так же, как формы балетной музыки и оформление балетного спектакля, канонизировалось само хореографическое действие, а с ним структурные формы танца.

Балет по-прежнему отличался пестротой сюжетов. Однако разнообразие делалось все более внешним. Менялось географическое местоположение событий, но события оставались одинаковыми. Похожие по характерам и поступкам герои носили одежды разных национальностей. Если в первой половине XIX века, наряду с фантастическими балетами, существовали балеты, где действие вершилось по законам реальной жизни, то теперь почти в каждом балете наличествовали элементы фантастики. Даже в спектакли, созданные по известным произведениям литературы, вводились сны и видения героев, населенные волшебными существами — дриадами, перендами, гениями...

Композиция балетного действия строго регламентировалась. Она подразделялась на два типа, в зависимости от сценарной развязки — благополучной или несчастливой. Но и здесь разнообразие было скорее кажущимся. Балеты с любым количеством актов (от одного до пяти) строились по одной общей схеме, причем наиболее распространенной была трехактная композиция.

Во всех балетах первый акт представлял собой экспозицию действующих лиц — мимическую и танцевальную их характеристику. Этот акт давал наибольшую свободу композитору и хореографу: ему мог предшествовать пролог, но пролога могло и не быть; в нем мог быть развернутый дуэт и вариации героев, но авторы имели право и воздержаться от такого рода танцевальных рекомендаций.

Во втором акте балетов с благополучным исходом сюжет стремительно развивался. Здесь могло быть не так уж много танцев, но один большой танцевальный номер, связанный с действием (*pas d'action*), был непременно кульминационным центром. К концу второго акта обычно наступала счастливая

развязка: герои соединялись, и действие, как таковое, заканчивалось.

Третий акт начинался торжественным маршем уже знакомых и новых персонажей; шествие завершалось выходом героев. Следовали дивертисментные танцы — ансамблевые и сольные, классические и характерные, иногда представлявшие собой короткие сюжетные сценки. Дивертисмент увенчивался выступлением героев. Чаще всего это был классический дуэт, состоявший из адажио, вариаций танцовщика и танцовщицы и коды. Иногда вместо *pas de deux* ставились *pas de quatre*, *pas de six* или другой танец с любым количеством участников, среди которых царствовала балерина. В заключение шел общий танец, так называемый балабиль, иногда прорезавшийся танцевальными «фразами» солистов.

В балетах с печальным исходом второй и третий акты композиционно менялись местами таким образом, чтобы дивертисмент помещался в середине спектакля, а трагическая развязка беспрепятственно наступала в конце его.

Оба типа балетов, как правило, завершал апофеоз, своего рода живая картина. В одном случае апофеоз пластически утверждал благополучие развязки, в другом — смягчал ее горечь.

Соответственно распределялись обязанности двух основных выразительных средств балетного представления — пантомимы и танца. Хореографическая структура спектакля состояла теперь из четко разграниченных пантомимных и танцевальных отрезков.

Пантомима утратила былую действенную силу и стала играть служебную, вспомогательную роль. Исчезли пантомимные сцены, где пластический жест живописал характеры героев, передавал их душевные состояния. На смену поэтическому речитативу пришел прозаический пересказ сюжетных ситуаций. Такой пересказ включал развернутые монологи и диалоги, для которых существовал особый род жестов, подразумевавших определенные понятия и отдельные слова. Этот язык имел свои существительные, прилагательные и глаголы; из них составлялись фразы, а из фраз — длинные периоды. Но как бы ни были рельефны такие жесты, как бы ни была выразительна сопровождавшая их мимика, зрителю удавалось расшифровать пантомимный текст только с помощью либретто.

Танец, в свою очередь, окончательно разделился на классический и характерный.

Классический танец

Ведущая роль принадлежала первому. Он был основой спектакля и достиг во второй половине XIX века высокого совершенства, особенно в пределах сольных вариаций.

А так как главное место в спектакле принадлежало балерине, то ради нее и оттачивались разнообразные возможности этого танца. Техника мужского танца подчинялась тем же законам. Правда, она несколько упала в 1860—1870-х годах и начала подниматься лишь с середины 1880-х годов. Следует учесть, что до конца XIX века партнером балерины в дуэтах и других танцевальных ансамблях, как правило, оказывались не главные герои балетов, а побочные, вводные персонажи.

Бесконечно разрабатывалась прыжковая техника. Высокие полеты могли быть плавными и мягкими или динамично-резкими, порывистыми. Для них требовались «элевация» (способность высоко подниматься в воздух) и «баллон» (способность задерживаться в прыжке). Мелкие наземные прыжки обычно не обходились без «заносок», то есть ударов одной ноги о другую при невысоком взлете в воздух. Быстрая, искрящаяся техника таких прыжков требовала гибко развитой стопы, что достигалось путем специальных упражнений.

Заметно совершенствовался и танец на пальцах. В связи с этим изменялся балетный башмак: его мягкий, заостренный носок становился тверже и квадратнее, предлагая танцовщице устойчивую опору. Опора была нужна, потому что возрастали быстрота и количество вращений, стремительность бега на пальцах с четкой фиксацией остановок. В новой виртуозной школе бесшумно парящая танцовщица синкала перед соперницей, проносившейся в бравурном, чеканном танце. В 1840-х годах исполнительница поднималась на пальцы в проходящих движениях. К 1860-м годам она уже прочно стояла, бегала и вертелась на пальцах, выполняя движения, которые раньше нуждались в поддержке партнера. Поэзия воздушного танца отступала перед техникой «стального носка».

По мере того как кристаллизовались сложные движения, формы застывали. Вариация являла собой замкнутый номер и обычно состояла из трех частей, расположенных по схеме А — Б — А. Если первая и последняя части были быстрыми, то средняя — медленной, и наоборот. Иногда вариация отклонялась от академической нормы и вся проходила в медленных или быстрых темпах. В любых случаях она представляла собой законченную часть целого, завершенную линию между точкой выхода и точкой финала.

Вариация балерины была составной частью дуэта или ансамбля. Но она являлась и его центром в такой же мере, в какой сама балериной выступала средоточием всего спектакля. Ведь количество вариаций могло возрасти в зависимости от числа участников номера. В *pas de deux* входили вариации балерины и ее партнера. В *pas de trois* вариации исполняли все три участника. Дальше допускалась известная гибкость решений.

Формы кристаллизовались и в сфере классического дуэта или ансамбля. И здесь номер существовал сам по себе, имел свои

законы развития. Однако теперь он распадался на несколько частей: на адажио, вариации и коду.

В течение второй половины XIX века изменялась техника поддержки. В партерных подержках место танцовщика постепенно смещалось, пока он — буквально и фигурально — не очутился позади балерины. Он уже не танцевал рядом с нею, но зато и не просто помогал сохранять равновесие, а активно направлял ее во всевозможных комбинациях вращений. Особенно изменилась функция воздушных поддержек. Все более открыто фиксировались такие из них, в которых танцовщик, подняв партнершу в воздух, не только удерживал ее там, но и заставлял менять положение. Порой в подобных подержках поэтическая сущность образа отступала перед демонстрацией сноровки и смелости. Лишь со временем найденные технические приемы становились материалом для новой системы образов.

Кульминационным пунктом спектакля было *pas d'action*, то есть действенный танец, в котором концентрировалась тема спектакля. В *pas d'action* участвовало разное количество персонажей — от двух героев до большого числа участников, включая кордебалет. В многоактных спектаклях бывало несколько таких центральных моментов, композиционно противопоставленных, характеризующих две враждебные или просто контрастные среды, народности, группы лиц.

Помимо сольных и ансамблевых классических танцев, значительное место занимали в спектакле классические танцы кордебалета. В фантастических танцах вилис, наяд, дриад, nereид участвовал женский кордебалет, в «реалистических» крестьянских и придворных танцах кордебалет состоял из танцовщиц и танцовщиков. Всюду главенствовал принцип симметрии и геометрической правильности. Хореографы составляли из отдельных фигур или пар кордебалета круги, квадраты, располагали танцующих в форме звезды или креста.

Характерный танец

Характерный танец в балетном спектакле, как правило, находился на втором плане.

Роль, выдержанная в нормах характерного танца, могла иногда занимать и существенное место в общей концепции действия, в расстановке борющихся сил. Например, в комическом балете Армсгеймера — Петипа «Привал кавалерии» (1896) состязались на равных правах танцовщицы — классическая (Тереза) и характерная (Мария). Характерная роль нередко имела назначение отрицательное (жена хана в «Коньке-горбунке», фея Карабос в «Спящей красавице») или комическое (Никез в «Тщетной предосторожности», Иванушка-дурачок в «Коньке-горбунке»).

В качестве divertissementного номера характерный танец сообщал действию, отдельной сцене, эпизоду, картине социально-исторические и бытовые краски. Как правило, он не претендовал на передачу настроения, чувства, оставляя это на долю классического танца. Но, так же как классический танец, он мог быть сольным, дуэтным, ансамблевым и массовым. В основе своей он имел народный национальный танец, подвергавшийся значительной стилизации как в рисунке групп, так и в трактовке движений. Подобно массам классического кордебалета, характерный кордебалет располагался симметрично, то двигаясь правильными рядами на зрителя, то расступаясь в равном количестве участников по обе стороны сцены. Он так же синхронно варьировал одно и то же движение, составляя из множества участников большую геометрическую фигуру, бесконечно повторяющийся орнамент или архитектурно скомпонованную группу. Нередко характерный кордебалет служил фоном для одной, двух или трех пар солистов, отражая в более простых движениях сложный рисунок их танца.

Движения характерного танца стилизовались в принципах танца классического. Сохраняя принадлежность к танцам того или иного народа, они смягчались, округлялись, обретали большую плавность. Абсолютная выворотность ног классических танцовщиков заменялась здесь относительной выворотностью. Когда ноги выбрасывались вперед, носки вытягивались, как в классическом экзерсисе. Руки раскрывались и поднимались в позициях все того же классического танца. Танцы самых непохожих народностей сплошь да рядом строились на одинаковых движениях *pas de basque*, *ballonné*, *battement développé*, *battement jeté*.

В некоторых случаях характерные танцы вообще принимали форму классических вариаций. При постановке экзотических китайских, японских, индийских па балетмейстеры доводили стилизацию до заимствования пальцевой и прыжковой техники классического танца, сохраняя характерность в постановке рук и корпуса.

Таковы были типовые структурные формы хореографии, ставшие канонами для русского балета второй половины XIX века.

В целом этот период русского балета может быть охарактеризован как период академизма, имевший свои отрицательные и положительные черты. К отрицательным относилась обособленность развития, искусственный отрыв балета от прогрессивных тенденций общественной жизни и связанная с этим консервативность содержания и известная окостенелость форм. К положительным качествам принадлежал высокий профессионализм. Он вывел русскую школу и театр на первое место

в мире. Совершенное, «инструментальное» мастерство танца в последней четверти XIX века благоприятствовало встрече балета с великими композиторами; в результате возникло такое значительное явление, как русский балетный симфонизм. Но это произошло уже на исходе столетия.

Пока что 1860-е годы обозначили собой период упадка на балетной сцене.

Сен-Леон

В 1859 году дирекция императорских театров пригласила для работы в России французского балетмейстера Сен-Леона, чье имя скоро стало для русских революционных демократов синонимом безыдейности и пустоты.

Артюр Сен-Леон (1821—1870) родился в семье танцовщика парижской Оперы Леона Мишеля и унаследовал его профессию. Танцовщик, хореограф, скрипач-виртуоз, он сочинял для Оперы балеты и в качестве исполнителя главной роли то танцевал, то играл на скрипке. Критика хвалила его за элегантность и вкус, а такие качества больше всего привлекали администрацию русского театра. Третьим достоинством Сен-Леона была быстрота, с какой он сочинял балеты.

Едва приехав, он поставил для петербургского Большого театра подряд несколько балетов: в сентябре — «Жовита, или Мексиканские разбойники», в октябре — «Сальтарелло, или Страсть к танцам», в ноябре — фрагмент балета «Грациелла, или Любовная ссора», показанного полностью год спустя.

Все три были бедны содержанием. Красотка Жовита взрывала убежище разбойников, похитивших ее жениха, и действие заканчивалось длинным дивертисментом. Красотка Грациелла грезилла о том, что вместо бедного рыбака ее любит офицер, но одумывалась, и... действие венчал дивертисмент. Сальтарелло заставлял всех встречающих плясать под свою скрипку. Сен-Леон был изобретателен, но поверхностен. При множестве танцев, в его балетах почти отсутствовали танцующие массы, какими поражал его предшественник Перро.

1860 год Сен-Леон начал балетом «Пакеретта», сочиненным им в Париже по сценарию Теофиля Готье еще в 1851 году. Музыку Бенуа дополнил Пунш. Сюжет строился на хитроумных попытках крестьянки Пакеретты освободить жениха-рекрута от военной службы, куда он пошел вместо деревенского богача. В балете был праздник с вариациями чегырей времен года, сон героя, которому Пакеретта являлась среди фантастических видений, множество характерных и классических танцев. Легкость сюжета и игривость его воплощения обусловили успех «Пакеретты» у светской публики. Но вскоре балеты Сен-Леона стали надоедать. Пустоту их содержания не искупала фантазия

постановщика, старавшегося поразить зрителей то дивертисментом, где танцовщицы изображали ассортимент различных вин, а маленькие воспитанники исполняли танцы насекомых («Севильская жемчужина»), то пылкостью характерных танцев: шотландских в «Метеоре», венгерских в «Маркитантке», валахских в «Валахской красавице».

Еще меньше прижился Сен-Леон в Москве. Демократическая публика воспротивилась обесмысливанию балетного спектакля, а критика осудила погоню балетмейстера «не столько за смыслом и художественностью, сколько за возможностью показать себя москвичам со всех сторон». Не понравилась также нарочитость характерных танцев, близких у Сен-Леона к модному канкану.

Четыре года Сен-Леон провел между театрами двух русских столиц. В Москве он повторил уже названный репертуар, а также показал балеты «Теалинда, или Дух долины» (1862), «Саламандра, или Пламя любви» (1863) и другие.

В 1864 году он решил поддержать падающий интерес публики и поставил на петербургской сцене русский балет «Конек-горбунок».

Сюжет «Конька-горбунка» был взят из одноименной сказки П. П. Ершова, но подвергся многим переделкам. Герой Иванушка-дурачок уступил главное место Царь-девице, царь был заменен турецким ханом, жар-птицы превратились в чуждых русскому фольклору нереиды. Этнографическая подлинность мало заботила Сен-Леона. Существа греческой мифологии — нереиды были одеты в нейтральные балетные пачки и танцевали нейтральную «классику». В ханском дворце оживали и танцевали вариации четыре написанные на стене фрески, хотя мусульманские обычаи не терпят изображения людей в архитектуре. Балетный театр того времени вообще не считался с подобными обстоятельствами. Погоня за оригинальным сюжетом сочеталась с приверженностью к одним и тем же выходам и мимическим сценам, к одним и тем же трюкам — провалам, полетам, к бесконечным вариантам готовых формул классических и характерных танцев.

В «Коньке-горбунке» Сен-Леон умело употребил имевшиеся у него приемы. Балет начинался картиной ярмарочной площади; на фоне массовых и сольных русских плясок развевался сюжет, зритель узнавал ершовского старинушку и его сыновей. После Иванушка ловил в поле златогривую кобылицу и получал выкуп — Конька-горбунка (его изображал актер, зашитый в балахон с горбом на спине и длинными ушами, прыгающий на одной ноге в течение всего спектакля). Действие переходило в покои хана. Там стилизованная в «восточном» духе пластика (пляски любимой жены хана и других обитательниц гарема) подводила к классическому танцу фресок. Вариации четырех солисток-фресок, в свою очередь, служили

переходом-мостиком к развернутому классическому ансамблю перенд и самой Царь-девицы на волшебном острове, а затем — к танцам подводного царства. В последнем акте Иванушка-дурочок, искупавшись в котлах, выходил оттуда царевичем, — и сразу начинался огромный дивертисмент, парад всевозможных танцев.

Музыка «Конька-горбунка» принадлежала Пуни и в первых картинах обладала неким «общерусским» колоритом. Потом композитор обратился к нейтральным «типовым» мотивам, лишенным национального своеобразия. Он сочинил мелодичный вальс перенд, эффектные вариации фресок. Для музыкальной характеристики Царь-девицы Пуни придумал выразительный прием. В ханском плену Царь-девица тосковала и рвалась на волю. Иванушка по приказу хана брался за дудочку. Сначала из нее вырывались только хриплые звуки. Но на помощь приходил Конек-горбунок, и в оркестре возникала популярная мелодия «Соловья» Алябьева. Вслед за тем Царь-девица исполняла вариацию, которая, по модному обычаю, включала мотивы и движения разнохарактерных плясок — мазурки, русской, венгерской и т. п.

Ударным моментом «Конька-горбунка» был дивертисмент: персонажи разных национальностей поздравляли Царь-девицу и Иванушку. После пышно отмеченного в 1862 году тысячелетия России идея «объединения народов» вокруг российского трона звучала как нельзя более кстати для зрителей «бриллиантового ряда». Демократы приняли новый балет в штыки. Они осудили реакционную тенденциозность спектакля, претензии Сен-Леона ответить духу славянофильской «почвенности», пошлость лубочного стиля, бессмысленную трактовку русского народно-сказочного сюжета. Премьера «Конька-горбунка» породила памфлеты и сатирические стихи, дав повод высказаться о делах гораздо более серьезных, чем самый факт постановки.

Все же «Конек-горбунок» сохранился в репертуаре, оставаясь единственным балетом на русскую тему вплоть до конца XIX века. Многие мастера вносили в него танцы на новую музыку, делали замены и поправки. А. А. Горский поставил его заново в 1912 году. Но хотя деятели русской сцены и «пересоздали» «Конька-горбунка», их попытки приблизить его к народной сказке не могли увенчаться полноценными результатами. Противоречие между содержанием поэтической сказки Ершова и формами спектакля «гала», заданными схемой Сен-Леона, стилевая чересполосица, мозаичность музыкально-танцевальных эпизодов неизменно давали знать о себе.

Для самого Сен-Леона «Конек-горбунок» оказался вершиной его творчества в России. В 1866 году он показал этот балет и в Москве. В 1867 году в Петербурге состоялась премьера «Золотой рыбки» на музыку Минкуса. Действие пушкинской сказки было искажено до неузнаваемости. Оно происходило

не у «синего моря», а на берегу Днепра, где молодая казачка требовала от старого мужа, персонажа гротескно-комического, всевозможных чудес. По ходу дела, например, золотая рыбка превращалась в прислуживающего героине пажу. Главную роль играли чудеса машинерии: полет на ковче-самолете, появление алмазного дворца и т. п.

В 1868 году М. Е. Салтыков-Щедрин поместил в журнале «Отечественные записки» статью «Проект современного балета (По поводу «Золотой рыбки»)». Сердито высмеивая «великость подвига, совершенного г. Сен-Леоном», сатирик писал: «Никогда еще единомыслие балета и консервативных начал не выражалось с такою яркостью, как в балете «Золотая рыбка». Заявляя, что балет и консерваторы дали «торжественную клятву не иметь иной веры, кроме веры в «пламя любви», и не руководиться иными убеждениями, кроме убеждений «духа долины», Салтыков-Щедрин задевал уже и балеты «Саламандра, или Пламя любви» и «Теолинда, или Дух долины». Обличая таким образом Сен-Леона, он обличал косность тех привилегированных слоев общества, знаком процветания которых являлся современный им балетный театр.

Но после «Золотой рыбки» даже великосветским «ценителям» прискучили стандарты Сен-Леона. Театр пустовал. У балетмейстера, по его собственным словам, «возникли небольшие разногласия с дирекцией». В 1869 году контракт с ним не был возобновлен, и Сен-Леон уехал из России.

В одном отношении работа Сен-Леона принесла пользу русской балетной сцене. Она положительно повлияла на развитие виртуозных качеств классического танца. В постановках Сен-Леона заметно повысилось исполнительское мастерство солистов. В известной мере это расчистило почву и подготовило технические условия для будущих творческих открытий балетмейстера Петипа в сфере танцевального симфонизма.

В Париже Сен-Леон поставил в 1870 году балет «Коппелия». Сюжет сказки Гофмана, музыка Делиба обусловили поэтичность этой лучшей и последней постановки Сен-Леона (который умер в том же году). В 1881 году балетмейстер Гансен поставил «Коппелию» в Москве, в 1884 — Петипа в Петербурге. Балет этот сыграл для русского театра более положительную роль, чем все, что Сен-Леон ставил в России непосредственно. Неудачи балетмейстера происходили из легкомыслия и самоуверенности, с какими он полагался на вкусы дирекции, перекраивая русские национальные темы и сюжеты. За десять лет пребывания Сен-Леона в России развитие русской хореографии затормозилось, и она не скоро изжила застой.

Поверхностному искусству Сен-Леона противодействовало присущее русской исполнительской школе стремление к одухотворенности танца, к его внутренней поэтической оправданности.

В середине века театральная дирекция по-прежнему выписывала иностранных знаменитостей. Гонорары им шли баснословные. Недаром одна из петербургских газет заявляла: «Наши морозы хоть и сильны, но иностранцы чем-то нагревают себя в России и после похваляют ее во всю жизнь». Многие знаменитости порывали договоры с крупнейшими театрами Запада ради поездки в Россию.

На афишах Петербурга и Москвы появлялись всемирно прославленные имена: *Карлотта Гризи* выступала в России в 1850—1853 годах, *Жозеф Мазилье* в 1851—1852, *Фанни Черито* в 1855—1856, *Каролина Розати* в 1857—1861, *Амалия Феррарис* в 1858—1859, *Адель Гранцова* в 1865—1872 и другие. Гастроли их, хотя и не всегда имели успех и задерживали расцвет отечественных талантов, знакомили с новейшими достижениями техники танца.

Крымская война 1853—1856 годов вызвала подъем патриотических чувств. Интерес к русским талантам повысился, и в печати все чаще выражалось изумление по поводу того, что свои, русские балерины исполняют второстепенные роли. Балерины эти получали к тому же незначительное жалованье, в десятки раз уступавшее окладам гастролерш. Служба начиналась с шестнадцатилетнего возраста, и следующие десять лет составляли обязательный срок, когда погашался долг казне за обучение и содержание в школе. После того вступал в силу контракт, но и тут самые признанные русские танцовщицы не могли тягаться в оплате с иностранками. Корифейки, кордебалетные танцовщицы и танцовщики получали совсем небольшие деньги.

И все же русские танцовщицы, наследницы славы Колосовой и Истоминой, Андреяновой и Санковской, отвоевывали свои законные творческие права.

В 1856 году дебютировала на петербургской сцене в «Жизели» *Надежда Константиновна Богданова* (1836—1897). Она была дочерью московских балетных артистов Т. С. Карпачевой и К. Ф. Богданова и училась у своего отца. Еще подростком она, на ролях первой танцовщицы, объездила с труппой отца русскую провинцию.

С 1850 года Богданова училась в Париже и выступала в Опере. После «Жизели» в репертуар Богдановой вошли ведущие роли лучших балетов того времени: «Газельды», «Катарины», «Эсмеральды», «Фауста». Она сама приехала на родину как гастролерша мирового театра.

Главным свойством артистической индивидуальности Богдановой был лиризм. Зрителей восхищала чистота, наивная прелесть и робость созданных ею характеров. В ее танце, плавном и поэтичном, преобладали полутона, склонность смягчать

порывистые и резкие движения, естественность, теплота и задушевность.

Богданова выступала в Петербурге и Москве до 1864 года. Затем она перенесла свою деятельность на сцены Германии, Польши, Венгрии, Италии. Последний раз она танцевала в Варшаве в 1867 году.

Деятельность *Марии Сергеевны Суровщиковой-Петипа* (1836—1882) связана с начальной порой творчества Мариуса Петипа, за которого танцовщица вышла замуж в 1854 году, через месяц после окончания петербургской балетной школы.

Суровщикова не обладала крепкой техникой танца; главными ее достоинствами были грация и выразительность пантомимной игры. Петипа создал для нее короткие лирико-комедийные балеты «Бабочка, роза и фиалка» (1857), «Брак во времена регентства» (1858), «Парижский рынок» (1859), «Голубая георгина» (1860). Летом 1861 года он повез ее в Париж, и по возвращении она получила ведущие партии в балетах Перро и Сен-Леона. А в 1862 году, когда из Петербурга уехала Каролина Розати, Суровщиковой досталась роль Аспиччин в балете Петипа «Дочь фараона».

Иногда в исполнительском искусстве Суровщиковой проступала нарочитая, наигранная резвость, рассчитанная на вкусы «бриллиантового ряда». Угождая тем же вкусам, Петипа сочинил для жены два номера в манере травести, что в переводе с французского означает «переодетая». Первый — «Танец маленького корсара» — вошел в партию Медоры, героини балета «Корсар». Юный смельчак, улыбаясь публике, закручивал несуществующие усы, высматривал врагов, показывал, что рвется в бой. Второй — концертный номер «Мужичок» — был поставлен в 1865 году на музыку народного трепака. Суровщикова являлась в алой рубаше, плисовых шароварах и лаковых сапожках, в шапочке, украшенной пером. Танец, далекий от жизни, давал облик приукрашенного, «фарфорового» пейзажа. Скользящий ход, дробные переборы ног, плавные жесты отдавали жеманством, наполняли внешний рисунок чуждым ему смыслом. Об этом номере горько воскликнул в стихотворении «Балет» Н. А. Некрасов: «Так танцуй же ты «Деву Дуная», но в покое оставь мужика!»

В 1865 году Суровщикова выступила в последнем поставленном для нее балете Петипа «Путешествующая танцовщица». В 1869 году дирекция вывела Суровщикову на пенсию.

Танцовщицей замечательного таланта была *Марфа Николаевна Муравьева* (1838—1879), ученица петербургской школы. В 1848 году она дебютировала ролью Амура в балете «Мечта художника» и, по свидетельству актера-современника, Фанни Эльслер целовала девочку, «как бы меньшую сестру и наследницу ее славы». Ко времени выпуска Муравьевой в ней видели танцовщицу, сочетавшую высокую технику и артистизм.

Артистизм ее был особый. Муравьеву нельзя было назвать хорошей пантомимной актрисой: гармоническое совершенство линий, тонкая музыкальность делали ее танец выразительней самой красноречивой пантомимы. В искусстве Муравьевой была «тайна», даже некоторая обманчивость. Например, она не обладала высоким прыжком, но танец ее называли воздушным, потому что даже в наземных движениях она хранила хрупкую, прозрачную грацию полета. Лучше всего давались ей виртуозные движения на пальцах, мелкие, быстрые, сверкающие. Современники сравнивали эти движения с алмазными искрами и огненными стрелами, критики писали о «кружевной отделке па». В драматические моменты роли Муравьева вносила неподдельную искренность, насыщала их лирическим чувством.

В 1860—1862 годах Муравьева выступала в Москве. Она исполнила роли Фатимы в «Мраморной красавице» и Метеоры в «Метеоре» Сен-Леона. «Простота, по крайней мере возможная простота — первое условие всякого художественного создания», — писал критик и проводил грань между естественной, поэтической индивидуальностью танцовщицы и вычурностью исполняемых ею ролей. Противопоставление это многое объясняло в судьбе Муравьевой, вынужденной тратить талант на бессодержательные балеты ее времени.

Сама она предпочитала романтический репертуар. Выступив перед москвичами в балете Тальони «Пери», Муравьева имела большой успех. От покинувшей сцену Санковской она получила букет, на лентах которого значилось: «Будущей звезде и славе русского балета — восхищенная Санковская». В 1862 году Муравьева исполнила в Петербурге «Жизель». Талантливый поэт и критик Аполлон Григорьев посвятил статью этому событию. Он признавался, что его потрясли «душа и жизнь в каждой черте девственной улыбки; страстность порывов, соединенная с изумительно усовершенствованной техникой, изящная отделка самых мелких па и вместе отсутствие мелочности и битья на эффект». Через год Жизель Муравьевой была восторженно принята в Париже. Повторные гастроли в 1864 году подтверждали, что исполнительское искусство Муравьевой — явление мирового масштаба. Тогда же Аполлон Григорьев писал: «Что у нас есть несомненно — так это три почти что гениальных поэта на сцене, и из них два — женского пола: П. Васильев, г-жи Муравьева и Линская. Творчество — внутреннее, глубокое, органическое творчество кладет свою печать на осуществляемые ими сценические образы, приковывает вас к этим образам, оставляет их, эти образы, навсегда в вашем воображении». По силе таланта Муравьева стояла вровень с лучшими мастерами Александринского театра. Но в том же 1864 году она из-за замужества покинула сцену.

Выдающейся танцовщицей 1860-х годов была и москвичка *Прасковья Прохоровна Лебедева* (1838—1917). Когда Муравьева

уезжала в Москву, она выступала в Петербурге. Она заменила Муравьеву, когда та ушла со сцены совсем.

В 1854 году воспитанница Московского театрального училища Лебедева исполнила главную роль в балете Тальони «Гитана» и сразу завоевала любовь зрителей. Год спустя в репертуаре ученицы были уже роли Жизели и Катарины, впереди намечалась Эсмеральда, а к моменту выпуска в 1857 году прибавились Газельда и Пахита.

В 1856 году Лебедева занималась несколько месяцев в петербургской школе, и уроки Х. П. Иогансона повысили ее техническое мастерство. Вернувшись в Москву, она явила, как писал критик, «редкое соединение прелестной танцовщицы с отличной актрисой».

Лебедева была танцовщицей пылкого темперамента, но славу ей принесла все же не виртуозная техника танца, а драматическая выразительность созданных ею образов. Критика писала о Лебедевой: «Ей как будто бы предназначено воскресить предания Санковской». И действительно, Лебедева противопоставляла кокетливым композициям Сен-Леона испытанные традиции московской балетной драмы: ее творчество как бы завершило собой славный период жизни московского балета. Последней ролью, близкой Лебедевой, стала в 1861 году Маргарита из «Фауста» Перро. Все трудней было отстаивать традиции: романтический репертуар сходил со сцены под натиском модных новинок. В последующие годы Лебедева получила главные роли в «Пакеретте», «Метеоре», «Саламандре», «Сироте Теолинде» Сен-Леона, в «Сатанилле» и «Дочери фараона» Петиша.

Критики сетовали на то, что в большинстве этих балетов «она могла показать только одну сторону своего таланта — искусство танцовщицы, но не могла выказать другую сторону — искусство актрисы». И все чаще упреки театру в односторонности репертуара сочетались с сожалением о том, что многогранному таланту Лебедевой не дано раскрыться в бессодержательных ролях.

Когда Богданова и Муравьева покинули театр, на плечи Лебедевой лег новейший репертуар, со всей скудостью его содержания, поддельностью поэзии, отсутствием смысла. Около трех лет она одна исполняла главные роли в балетах Сен-Леона. Осенью 1866 года состоялось ее выступление в первом акте «Золотой рыбки». В 1867 году Лебедева навсегда покинула сцену.

Творческая жизнь танцовщиц 1860-х годов была сложна, но в наследство своим преемницам они оставили важное преимущество: на протяжении 1870—1880-х годов дирекция не выписывала иностранок. Искусство русских балерин совершенствовалось, накапливая и оттачивая технику. Со временем ему предстояло обновиться по существу.

В 1860-х годах московский балет заметно утратил самостоятельность. Традиции действенного спектакля, правдивого актерского мастерства отступали под воздействием хореографов-гастролеров. Критика напрасно поминала былые идеалы, и в пустоте повисал вопрос: «Кто из современных балетмейстеров заботится о сюжете, о том, чтобы балет был драмой, имеющею развитие, завязку и развязку».

В 1861 году в Москву приехал итальянец *Карло Блазис* (1797—1878) и занял место балетмейстера в театре и преподавателя танцев в училище. Блазис учился во Франции, потом вел скитальческую жизнь. Опытный танцовщик, плодовитый хореограф, выдающийся педагог, он пользовался европейской известностью. Ему принадлежало несколько ценных книг по теории и практике танца: первая книга вышла в Милане в 1820 году.

Однако к тому времени, когда Блазис приехал в Россию, его теория и практика принадлежали прошлому.

В Москве он написал свою последнюю книгу. Она называлась «Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы» и была опубликована на русском языке в 1864 году. Наряду с бесспорными, но давно известными истинами, книга содержала и устарелые сведения. «Игра физиономии во время танцев должна выражать чувства удовольствия, радости, нежности, любезности, желанья нравиться и кокетства», — настаивал Блазис, принуждая танцовщиц к стереотипной улыбке. Столь же механически рассматривал он союз музыки и танца, повторяя: «Музыка должна постоянно, так сказать, сопутствовать танцам»; «Музыка в танцах должна, так сказать, дополнять и пояснять зрителю все те душевные движения, которые танцор или мимик не могут передать жестами и игрою физиономии». Словом, Блазис предлагал эклектическое соединение «всего приятного и интересного», а не единство искусств, способное раскрыть цельный художественный замысел, создать подлинно художественное обобщение.

Практика Блазиса-балетмейстера стояла на уровне его теоретических взглядов. Показанный им в 1861 году балет «Фауст» во всех отношениях уступал шедшему в Петербурге одноименному балету Перро. Московская критика сурово оценила другой его балет, «Два дня в Венеции», являвший собой развернутый дивертисмент. Но Блазис и дальше сочинял главным образом дивертисменты. Он воскрешал забытые анакреонтические пасторали с позирующими грациями и скачущими амазонками, карнавальные арлекинады с национальными плясками, подогнанные к доромантическим понятиям об изящном вкусе. В 1863 году Блазис показал силами учеников школы балет «Пигмалион», восходящий к античному мифу о скульпторе,

который влюбился в созданную им статую и умолил богов оживить ее. Критики насмешливо описали Галатею, одетую в «полную парадную форму танцовщицы», Пигмаллона, обтекающего ее «стан и прочее, несмотря на корсаж и юбку, которые должны бы, кажется, быть немалою помехою», богиню Венеру — выходящую из моря «важную даму, окруженную кордебалетом и ангелами, висящими в воздухе на толстых, видных издалека веревках», и удивлялись дирекции, которая «все еще верит в творческий гений Блазиса».

После «Пигмаллона» в Блазисе разуверилась и дирекция. И хотя его уроки в школе были полезны (они вырабатывали устойчивость корпуса, четкость темпов, уверенность исполнения), контракт не возобновили, и в 1864 году Блазис уехал.

Вплоть до 1873 года московская балетная труппа оставалась без руководства и питалась возобновлениями и перестановками прежних спектаклей, а также повторами петербургских новинок. В Москву наезжал Сен-Леон. Там Петипа повторил, кроме небольших своих балетов, монументальные «Дочь фараона» (1864) и «Царь Кандавл» (1868). В 1869 году Петипа создал на московской сцене первую редакцию «Дон Кихота», через год изменив ее для петербургской сцены.

С. П. Соколов

К концу 1860-х годов попробовал себя в качестве балетмейстера *Сергей Петрович Соколов* (1830—1893). Он окончил школу в 1850 году и скоро стал ведущим танцовщиком. В репертуаре его значились главные роли романтических балетов Тальони и Перро, а также роли в балетах Сен-Леона и Петипа. Критики хвалили Соколова как танцовщика превосходной школы, восхищались его музыкальностью и выразительной игрой. Тяга Соколова к балетмейстерской деятельности указывала на активность творческой натуры. Однако опыты его имели большей частью подражательный характер и опирались не на лучшие образцы.

В 1867 году Соколов осуществил свой единственный крупный замысел — балет Ю. Г. Гербера «Папоротник, или Ночь на Ивана Купала». Поставленный через год после московской премьеры «Конька-горбунка», балет Соколова испытал на себе его влияние. Правда, балетмейстер избежал официальной парадности. В остальном спектакль сохранял сложившиеся формы балетного зрелища, но оказался беднее спектаклей Сен-Леона по хореографическим качествам.

В основе сценария лежало народное поверье, запечатленное в повести Гоголя. Согласно поверью, в ночь на Ивана Купала расцветает папоротник и тому, кто подстержет его цветение, помогает отыскать клад. Здесь славился смельчак, покоря-

ющий природу. В балете герой поблек, а на первый план вышла героиня — Гений папоротника, варьирующая трафареты балетного романтизма. Она влюблялась в крестьянина Степана, отдавала ему клад и погибала.

Такой поворот темы снижал одновременно и идею русской сказки, и поэзию романтизма. Герои романтического балета в погоне за мечтой теряли земное благополучие. Герой «Папоротника» получал клад ценой гибели полюбившей его «души папоротника». Разбогатеv, он шел отвоевывать невесту у богатого жениха. Но авторы мало интересовались идейной стороной конфликта. Они искали повода для разнообразного красочного зрелища. Это обусловило мозаичность музыки, приблизительность в ней местного колорита, беглость характеристик героев, рыхлость драматургии. В первой картине, где действие происходило в крестьянской избе, преобладали пантомимные эпизоды. Исключение представляла подлинно народная камаринская пляска, которую исполняли девушка и парень. Во втором акте главенствовал фантастический дивертисмент (танцы оживших цветов, танцы драгоценных камней и металлов в подземном царстве). «Папоротник» продержался до 1870 года.

В 1868 году Соколов поставил два одноактных балета: дивертисментный «Цыганский табор» и комический «Последний день жатвы», явивший собой один из многих вариантов «Тщетной предосторожности». Тем балетмейстерские опыты Соколова и закончились. Он постепенно перешел на пантомимные роли, с 1874 года начал преподавать в Театральном училище, а в 1883 году вышел на пенсию.

Исполнительские силы Москвы

Несмотря на упадок репертуара и отсутствие руководства, труппа Большого театра обладала крепким составом солистов.

Второе после Соколова место занимал в 1850—1870-х годах *Иван Алексеевич Ермолов* (1831—1914). Он владел высокой техникой танца, включавшей, как писали рецензенты, «акробатические па», и исполнял в очередь с Соколовым ведущие роли балетного репертуара. С середины 1860-х годов Ермолов начал преподавать в училище и, покинув сцену в 1882 году, вел класс усовершенствования солистов до 1898 года. Среди солистов классического танца выделялись *Дмитрий Иванович Кузнецов* (1826—1901) и *Густав Иванович Легат* (1837—1895). Среди солистов характерного танца — *Арнольд Гиллерт* и *Альфред Бекефи*: первый отличался в русских и украинских танцах, второй — в чардашах и мазурках.

Талантливые актеры продолжали и развивали традиции московской балетной пантомимы. *Федор Андреевич Рейнсгаузен*

(1827—1884) прославился в амплуа «злодеев». В картинной манере романтической пантомимы он изображал лесничего Ганса в «Жизели», коварного Бирбанто в «Корсаре», Клода Фролло в «Эсмеральде» и других. Современники восторженно отзывались о его Дон Кихоте, наделенном красками горького комизма.

Тридцать пять лет прослужил в труппе уроженец Штутгарта комедийный актер *Вильгельм Ваннер* (1820—1889). Он славился естественностью и демократической направленностью игры. Гротескные положения роли Ваннер насыщал характерностью, а если представлялась возможность — и психологичностью. Пантомимное искусство Рейнсгаузена и Ваннера зрители ценили не меньше, чем искусство виртуозов танца.

Таланты их обоих сочетал *Василий Федорович Гельцер* (1840—1908). Он окончил московскую школу в 1856 году, но только через десять лет проявил себя, получив роль Иванушки-дурачка в «Коньке-горбунке». Затем в его репертуар вошли самые разные пантомимные роли, от гротескно-комических до остродраматических, каким был, например, его Клод Фролло в «Эсмеральде». Гельцер унаследовал от актеров-предшественников широту и ясность пластического жеста, рельефность рисунка, а также острое чувство комедийных ситуаций и умение броско донести их до зрителя. Но в унаследованном он откинул то, что устарело. Преувеличенные страсти и весь арсенал нарочито театральных средств он заменил простотой и искренностью игры. Это сближало его с мастерами московской драмы. Критика отмечала у Гельцера такие качества, какие позже называли бы реалистическими. Вся жизнь Гельцера была посвящена балету. Последней его ролью стала фея Карабос в «Спящей красавице» (1899). Он занимал пост режиссера балетной труппы, а с 1898 года преподавал жестикуляцию и мимику в Московском театральном училище. В 1877 году Гельцер сочинил в соавторстве с В. П. Бегичевым сценарий «Лебединого озера».

После ухода Лебедевой в московской труппе долго не появлялось столь же значительных танцовщиц.

Ближе других к традициям романтического балета была *Ольга Николаевна Николаева* (1839—1881). Еще воспитанницей она исполнила роль Лизы в «Тщетной предосторожности». Окончив школу в 1859 году, Николаева уже имела в репертуаре Медору («Корсар»), Джанину («Наяда и рыбак»), Катарину и Пери в одноименных балетах, Берту («Мраморная красавица»), Лелию («Сатанилла»). Критика, одобряя танцы Николаевой, особенно высоко ставила ее драматический дар. Но господствовал репертуар Сен-Леона, и в Николаевой он не находил ответного отзвука. Как и многие другие балерины, она предпочитала Жизель. Вершиной ее творчества явилась роль Фенеллы в опере Обера «Немая из Портчи». В 1870-х годах Николаева

перешла на характерные танцы и мимические роли, завоевав в этом амплу особую любовь публики.

В 1862 году школу окончила *Анна Иосифовна Собежанская* (1842—1918). Она тоже пришла на сцену, имея в репертуаре несколько всдуших ролей: Пери и Гитану, Бланку на премьере «Сальтарелло» Сен-Леона. В театре ей сразу поручили «Жизель» и «Сатаниллу». Блазис занимал ее во всех своих балетах. Однако же критики считали, что, хотя Собежанская «весьма миловидная и еще очень молодая танцовщица, талант у нее небольшой». Главным недостатком Собежанской они полагали «неспособность создавать лицо». Собежанская и дальше несла на себе тяжесть основного репертуара, но ее творческая репутация падала год от года. Тут во многом был виноват репертуар: при всей пестроте, он не давал поводов для развития индивидуальности, а техника Собежанской была ограничена, особенно в плане модного «стального носка». В «Коньке-горбунке» ее хвалили за русский танец под мотив камаринской, но в технических местах роли отдавали предпочтение исполнительнице премьеры Гранцовой. Позже и Собежанская танцевала многие премьеры, исполнив Гення папоротника в «Папоротнике» Соколова, Китри в «Дон Кихоте» Петипа и многие роли в балетах Рейзингера. В 1879 году она вышла на пенсию и отдала остаток жизни преподавательской деятельности.

Третьей московской балериной была *Полина Михайловна Карпакова* (1845—1920). В 1863 году она исполнила роль Сильфиды, и критика отметила, что «при благодарной наружности у нее не хватает силы и твердости в танцах». Это мнение держалось до конца сценической карьеры Карпаковой, хотя список ее ролей неуклонно пополнялся. Там значились Катя в «Марки-тантке», Трильби, Царь-девица, Медора в «Корсаре», Маргарита в «Фаусте» и другие. Карпакова оказалась первой исполнительницей партии Одетты на премьере «Лебединого озера» в 1877 году, но и тут не снискала похвал. Она сохраняла ведущее положение в труппе до прощального бенефиса в 1883 году. Истории русского балета она памятна как балерина эпохи безвременья, наряду с Николаевой и Собежанской.

Начальство не слишком пеклось о московском балетном театре и не слишком много требовало от него. Общее состояние балетной труппы наглядно отражал кордебалет. Критики постоянно отмечали холодность и вялость его танцев. Они вспоминали славное прошлое к невыгоде настоящего.

Московский балет 1870-х годов

Одной из главных причин всех бедствий было отсутствие постоянного, а главное, серьезного и талантливого художественного руководителя. В конце 1871 года дирекция

пригласила на один спектакль немецкого балетмейстера *Венцеля Рейзингера* (1827—1892). Его приезду предшествовала неумеренная реклама. Но уже первый балет «Сандрильона, или Волшебный башмачок» оказался бессодержательной феерией с всевозможными эффектами и трюками, за которыми терялась поэтическая суть сказки о Золушке. Рейзингер уехал, но его выписали снова и с 1873 года зачислили на должность балетмейстера московского Большого театра.

В 1873—1875 годах он поставил три балета с музыкой Гербера. Четырехактный «Кашей» был неудачным подражанием «Руслану и Людмиле», но без поэтической фантазии Глушковского и Дидло, без признака национальной характеристики, какие встречались у Сен-Леона и Соколова. Пятиактный балет «Стэлла» обнаружил, что Рейзингер не умел ставить танцы и заменял их шествиями. Двухактный — «Ариадна», — несмотря на блестящую обстановку, провалился, как и два первых балета. Но критика отметила достоинства музыки Гербера и подробно на ней остановилась.

Для русского балетного театра такой интерес к музыке был важен. Менялся взгляд на права композитора в балете. Хваля Гербера за талант и вкус, его упрекали в том, что «по установившемуся обычаю, вполне подчинившись балетмейстеру и подкладывая музыку под заранее сочиненные па, он поневоле должен был заплатить обильную дань рутине». Подобная постановка вопроса была вестницей близящихся перемен. Перемены наступили неожиданно. Лишь позже был осознан знаменательный переворот, который открыл широкий путь в будущее и позволил балетному театру России стать первым, по сути единственным в конце XIX — начале XX века.

В 1877 году, когда в оркестре московского Большого театра впервые зазвучала музыка «Лебединого озера», это событие прошло незамеченным. Зрителю давали всего-навсего еще одну премьеру надоевшего Рейзингера.

Первая постановка «Лебединого озера»

Сценарий «Лебединого озера» принадлежал Гельцеру и Бегичеву и был основан на лебединых мотивах сказок, встречающихся у разных народов. От обычных балетных сценариев он отличался трагическим концом при отсутствии примирительного апофеоза. Героиня умирала на руках изменившего клятве героя. Волны набегали и скрывали их. Буря утихала, и по успокаивающемуся озеру плыла стая лебедей.

Возможно, что инициатором темы являлся П. И. Чайковский, который еще в 1871 году написал для детей одноактный балет «Озеро лебедей». Во всяком случае, композитора должен был увлечь замысел балета о принце Зигфриде, который полю-

бил прекрасную Одетту, превращенную колдуном в лебедя. Встретив на балу Одиллино, похожую на Одетту, но не робкую и нежную, а победительно манящую, Зигфрид гнался все за той же мечтой и, узнав о роковой ошибке, искупал ее страданием и смертью. Такого рода сюжет был близок Чайковскому. Тема любви, торжествующей над смертью, привлекала его и раньше — в симфонических поэмах «Ромео и Джульетта» и «Франческа да Римини». Для балетного театра тема была нова: даже в лучших балетах эпохи романтизма — «Сильфиде» и «Жизели» — герои лишь оплакивали возлюбленных, но не погибали с ними во имя любви.

Первый балет Чайковского обозначил новый этап в истории русской балетной музыки. Туда пришла наконец драматургия танцевального образа. Пришла как раз тогда, когда образность почти исчезла из балетного спектакля; пришла и продиктовала этому спектаклю свои законы. Суть реформы Чайковского заключалась в создании единого по стилю и образной системе музыкально-танцевального действия, имеющего подлинно драматургическую природу. Уже интродукция «Лебединого озера» вызвала к мыслям о любви и верности, о жизни и смерти, которые было принято оставлять за порогом балетного театра. Лирическая тема проходила словно осененная далекими еще всплесками лебединых крыльев, словно отзвук печальной песни девушки-лебеди.

В первой картине образ беззаботной, но и задумчивой юности принца раскрывался в вальсе, предлагающем хореографу неисчерпаемые возможности массового танца. В традиционном *pas de trois* композитор, не отказываясь от принятых форм мужской и женских вариаций, задал характеры и темпераменты каждого из танцующих. Все это было ново и сложно для балета того времени из-за самой простоты, логичности развития. Меланхолический и задумчивый танец-песня принца возникал в центре первой картины как тонкий пластический контраст к обрамлявшим его ансамблям-утехам сверстников. Как и в последующих балетах Чайковского, эта картина служила развернутым прологом к основным событиям спектакля, фоном, на котором перекрещивались и которым оттенялись судьбы главных героев.

Во второй картине композитор ставил перед театром задачу, по тем временам почти неразрешимую: показать развитие образа в танце, определить, завязать и провести в танце основной драматический конфликт. Музыка всюду требовала танцевальных решений: чтобы очертить характер героини, ввести в действие хор подруг-лебедей, обрисовать ситуации действия — встречу героев, лирический рассказ Одетты о ее судьбе, объяснение в любви, прощание перед разлукой. В адажио Одетты и Зигфрида композитор задал балетмейстеру задачу: надлежало пластически провести два «голоса», говорящих о зарождаю-

шейся любви,—от робких вздохов начала до восторженных восклицаний — всплесков чувства.

Сцену бала Чайковский, казалось бы, выстроил как дивертисментную сюиту, но контрастно противопоставил внутренний мир героя окружавшей его прозаической среде. Вместе с тем в каждом маскарадном характерном танце он дал отточенную миниатюру.

Последний акт с его стремительным переходом от нежной лирики к бурному драматизму, с его просветленно-трагическим финалом открывал необъятные горизонты перед балетным театром будущего.

Но в условиях балетного театра Москвы 1870-х годов художественное воплощение «Лебединого озера» было немислимо. Правда, Рейзингер сохранил трагический финал. В остальном он дал партитуре примитивную хореографическую трактовку. Отсутствовал действенный контраст двух женских образов — лирически просветленной Одетты и коварной искусительницы Одилли. Этот контраст развернула лишь позднейшая академическая концепция балета. Танцы «реалистических» персонажей, все равно — крестьян или знати, как и танцы фантастических лебедей, свелись, по отзывам критики, к механическим упражнениям.

Любители балета скоро перестали посещать «Лебединое озеро», а любители музыки предпочитали слушать это произведение Чайковского в концертных залах. Все же спектакль продержался на московской сцене семь лет, но за все это время прошел всего тридцать девять раз; с 1880 года в переделке балетмейстера И. Гансена. «Лебединому озеру» суждено было возродиться уже на петербургской сцене, последним из трех воплощенных там балетов Чайковского.

В 1878 году Рейзингер поставил балет Гербера «Бабушкина свадьба» и сразу же уехал из России.

Накануне реформы

Новый балетмейстер московской труппы бельгиец *Иосиф Гансен* (1842—1907) приехал из Лондона в 1879 году. Он представлял собой тип новейшего западного хореографа: хорошо владел разновидностями театрального танца, знал секреты композиции большого спектакля, свободно распоряжался кордебалетом. В равной мере ему были присущи недостатки подобных балетмейстеров; главным был ремесленный подход к искусству.

В 1879 году Гансен поставил балет Невкура «Дева ада» — историю индийского бедняка, продавшего душу дэве ада. Критика объявила балет слабым «по части смысла и содержания», но отметила эффектные группы и танцы кордебалета. В чет-

вертом акте более восьмидесяти танцовщиц дефилировали по сцене, составляя узоры, где основную роль играли костюмы в различных цветовых сочетаниях.

Вслед за переделкой «Лебединого озера» Гансен поставил еще несколько балетов, в том числе четырехактный «экзотический» балет Гербера «Арифа, жемчужина Адена» (1881). В 1882 году он воспроизвел балет Делиба — Сен-Леона «Коппеллия», после чего покинул Москву.

Московские критики все чаще сетовали на бессодержательность и пустоту балетных зрелищ, в которых главное место занимали всякие сценические «чудеса» и зрелищные эффекты. Критики неоднократно повторяли, что балет может быть подлинным явлением искусства, где «мимика заменяет не только словесную речь, но и словесное выражение душевных ощущений». Они указывали на то, что из-за ничтожности содержания современного балета падает профессиональный уровень кордебалета и отсутствуют настоящие балерины. Суждения критиков не встретили отклика у дирекции. Напротив, в сезоне 1882/83 года административная реформа нанесла жестокий удар балетной труппе московского Большого театра.

Московский балет конца XIX века

От общего движения театральной и музыкальной жизни Москвы балет заметно отставал. На сцене Малого театра блистали Г. Н. Федотова и М. Н. Ермолова, А. П. Ленский и А. И. Южин. В 1882 году, после отмены монополии императорских театров, открылся частный Русский драматический театр Ф. А. Корша. В 1885 году появилась Русская частная опера С. И. Мамонтова. Произведения композиторов «Могучей кучки» там оформляли художники Васнецовы, Коровин, Polenov, Врубель, Серов. Там началась мировая слава Шаляпина. Охотно посещались концерты Русского музыкального общества. В 1898 году раздвинулся занавес Московского Художественного Общеизвестного театра, основанного К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко.

Московский балет 1880-х годов находился в бедственном положении. Репертуар был неровен и пестр. Старые постановки потускнели, выцвели и обросли чужеродными подробностями. Новые спектакли не представляли художественной ценности. Солисты и кордебалет относились к делу без интереса и не совершенствовались в технике танца.

Вопрос о перестройке московского балета назрел. Но решен он был бюрократическим способом. В 1882 году дирекция уволила девяносто двух балетных актеров, а восемнадцать перевела в Петербург. Среди уволенных были видные мастера. Сократился и репертуар. Оставался один шаг до полной ликвидации

балета в Москве. С января 1882 года, когда был уволен Гансен, по октябрь 1883 года труппа работала без руководства. Затем туда перевели из Петербурга танцовщика и балетного режиссера *Алексея Николаевича Богданова* (1830—1907). Он должен был исполнять должность балетмейстера и учителя в труппе и школе Большого театра.

Добросовестный служака, Богданов ввел непеременимые танцевальные классы в труппе: Чтобы освежить репертуар, он перенес на московскую сцену несколько балетов Петипа, возобновил балеты Перро и Сен-Леона. Но в собственных постановках обнаружил полную беспомощность. Среди них печально известен балет на музыку Кленовского «Светлана, славянская княжна» (1886), для которого Богданов заимствовал содержание забытой оперы Верстовского «Чурова долина». Драматург А. Н. Островский, тогда начальник репертуара московских театров, писал в дневнике после генеральной репетиции «Светланы»: «Театр был похож на балаган». После провала «Светланы» Богданов опять возобновлял чужие спектакли вплоть до 1889 года, когда получил отставку.

На смену ему явился испанец *Хосе Мендес* (1843—1905), последний иностранец во главе московского балета.

Мендес принес несомненную пользу как преподаватель балетной труппы и школы. Как балетмейстер он обладал солидным репертуаром, но не отличался оригинальностью.

Дебютом Мендеса была «Индия» (1890) с музыкой Аржини и Венанси, перепев балетных сюжетов «из индийской жизни». Постановка Мендеса была типична для тогдашнего зарубежного балета, где ставились бессвязные балеты-обозрения из мозаичных картин или балеты-феерии, интерес которых сводился к смене «чудес» и трюков. Традиции русского балета требовали внутренне оправданного, логично развивающегося музыкально-драматического действия. Пантомимные эпизоды «Индии» показались публике непонятными, а танцы солистов не относились к действию. Сильной стороной хореографии Мендеса были танцы кордебалета — непеременимого участника обозрений и феерий.

В «Приключениях Флика и Флока» (1891) с музыкой Гертеля Мендес пробовал привить москвичам новые вкусы. Старую волшебную сказку он превратил в модную за рубежом феерию. В подводном царстве сцену заполняли раковины, тритоны, кораллы, золотые рыбки. Люди, переодетые водорослями, раскачивались в волнах переливающегося света. Кордебалет изображал корабль; танцовщики несли огромный серебряный парус, и пестрые флаги были украшены электрическими лампочками. Ради зрелищных эффектов проходили и парады гномов, металлов, драгоценностей в сцене подземного царства. Музыка Гертеля была разбавлена вставками из самых разных композиторов, так что рецензенты называли партитуру «вавилонским

столпотворением». О самом же спектакле писали, что в нем есть все, «за исключением цельного хореографического произведения, в основе которого лежала бы идея, дающая характер, осмысленность и целесообразность каждому танцу».

Сурово осудила критика и «японский» балет Мендеса «Дайта» (1896) с музыкой Конюса. Этому сусальному и пестрому зрелищу с весьма заурядной хореографией не помогло ни участие трех молодых балерин, ни то, что в помощь кордебалету и статистам Мендес призвал учеников балетной школы.

В 1898 году дирекция дала Мендесу прощальный бенефис и не возобновила с ним контракта.

Балетная труппа Большого театра

Московская балетная труппа, даже находясь под угрозой ликвидации, сохраняла жизнеспособность. Она поддерживала непрерывность традиций, была верна художественным идеалам. К концу века там появились новые молодые таланты. Правда, некоторые увядали рано из-за отсутствия творческой среды.

Показательна в этом смысле судьба *Марии Петровны Станиславской* (1852—1921). Эта танцовщица пришла на московскую сцену из Петербургского театрального училища. Она не отличалась красотой, зато была пластична и выразительна. Под впечатлением от ее искусства избрал свое сценическое имя молодой К. С. Станиславский. Танцовщица исполняла ответственные партии во многих балетах 1870—1880-х годов, обнаруживая грацию, сильную технику, серьезную школу. Но представительнице серьезной школы нечего было делать в заплонивших театр феериях, и Станиславская покинула сцену в 1888 году, раньше срока. Как преподавательница классического танца в московской школе она прививала ученицам чистоту и пластическую мягкость исполнения, которыми славилась сама.

Наиболее значительной танцовщицей 1870—1880-х годов была *Лидия Николаевна Гейтен* (1857—1920). Она обладала благодарной внешностью, сценическим темпераментом, крепкой техникой танца. Еще в 1870 году Петипа, ставя на московской сцене балет «Трильби», поручил девочке Гейтен главную роль — проказливого духа Трильби. Ей сразу предсказали большую будущность. Позже современник вспоминал, как почти одновременно «появились перед публикой два таких редких таланта, как М. Н. Ермолова в драме и Л. Н. Гейтен — в балете». В самом деле, Гейтен помогла возродить прогрессивные романтические традиции московского балета. В 1872 году она вызывала слезы у зрителей в драматической роли Эсмеральды. Волевая и стремительная танцовщица поэтизировала активную романтическую натуру. Такими были ее Катарина в балете

«Катарина, дочь разбойника», Гитана, Медора в «Корсаре», Китри в «Дон Кихоте», Низия в «Царе Кандавле». Гейтен явилась первой русской исполнительницей Сванильды в «Коппелии». Почти импровизационная свобода актерского творчества проявлялась во втором акте, где Сванильда выдавала себя за куклу Коппелию. В контрастных переходах от «реальной» пластики к движениям «автомата» возникали выразительные подробности, рисовавшие боязнь, застенчивость и озорное торжество Сванильды. Современники сравнивали Гейтен с Вирджинией Цукки и нередко отдавали ей предпочтение перед знаменитой итальянкой. В 1893 году Гейтен покинула Большой театр.

Виртуозной танцовщицей была *Аделина Антоновна Джури* (1872—1963). Итальянка по национальности, она приняла русское подданство и всю жизнь прожила в России. Хрупкую холодноватую грацию Джури сочетала со стальной упругостью носка, с уверенной техникой танца. Она дебютировала в 1891 году ролью Эсмеральды, но признания добилась три года спустя в «Жизели». Свобода танцевальной техники постепенно принесла Джури и свободу актерского мастерства. Ее танец, становясь выразительнее, обретал и большую женственность. Подлинный расцвет танцовщицы настал, когда в репертуар московского Большого театра вошли балеты Чайковского и Глазунова. Она получила партию Авроры в «Спящей красавице» и была первой исполнительницей «Раймонды» (1900) и обновленного «Лебединого озера» (1901) на московской сцене. Ей особенно подходила роль холодновато-гордой Раймонды: восхищенный музыкальностью танцовщицы, Глазунов посвятил Джури номер «Характерный танец». Партию Одетты — Одиллии в «Лебедином озере» она исполнила во всеоружии мастерства, проявив искренний лиризм и грацию. В 1903 году Джури ушла со сцены. Долгие годы она преподавала в Московском хореографическом училище и в 1945 году получила звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.

Балериной глубокого и крупного таланта была *Любовь Андреевна Рославлева* (1874—1904). Ее отличительной особенностью была скульптурная плавность и мягкость танцев. Это выражалось в гармонии пластики — от простейшего хода до самых сложных движений, в благородной простоте рисунка, как бы рождаемого музыкой. Рославлеву отметили еще в школе, а в 1892 году, когда она была принята в театр, ей сразу же поручили ряд сольных партий. В 1893 году к ней перешла от Гейтен роль Сванильды. С 1895 года она не раз выступала в Петербурге, успешно соревнуясь с тамошними знаменитостями в той же «Коппелии» и в «Капризах бабочки». Вскоре в репертуар Рославлевой вошли все первые роли, ибо, в отличие от петербургской сцены, на московской роли не закреплялись за одной танцовщицей. Рославлева и Джури по очереди исполняли в балете Хлюстина «Звезды» то роль Клер-

монд, то партию звезды Венеры. В очередь с другими исполнительницами Рославлева танцевала Царь-девицу, Медору, Сатаниллу, Китри и других. На московской премьере «Спящей красавицы» (1899) она исполнила партию Авроры. К тому времени техника ее танца превосходила технику многих отечественных и зарубежных балерин. В 1901 году Рославлева исполнила в Петербурге роль Медоры в «Корсаре», поразив всех блестящими fouettés по диагонали, которых не делала даже виртуозная итальянская балерина Пьерина Леньяни. Все же сила ее танца заключалась в другом. Рославлева была самой русской из всех танцовщиц своего времени, подчинявших условную технику самобытному содержанию. Ее танец лился раздольно, как песня, широкой, плавной кантиленой. Явление, с виду неожиданное в «отсталом» московском балете, выразило его подспудные реалистические тенденции. Традиции Санковской и Лебедевой воскресали в танце Рославлевой. Эти традиции преодолели пустоту феерий заезжих балетмейстеров и вспыхнули, соприкоснувшись с творчеством Чайковского и Глазунова, Льва Иванова и Петипа.

Рославлева умерла в 1904 году в расцвете творческих сил.

Немало сильных индивидуальностей насчитывала и мужская часть московской труппы в конце века.

Двадцать с лишним лет первое место занимал *Николай Федорович Манохин* (1855—1915). Сын танцовщика и балетмейстера, он пришел в труппу Большого театра из московского балетного училища в 1871 году и быстро сделался солистом. В 1880 году его перевели в Петербург, и он поразил публику чистотой антраша, быстротой двойных туров в воздухе. Правда, стремительный танец Манохина переступал академические рамки, установленные Иогансоном. Зато он нес дух московского балета, дух героики и характерности танца. В 1883 году Манохин возвратился в Москву и выступал до 1898 года, постепенно переходя на мимические роли.

Значительным танцовщиком был *Николай Петрович Домашев* (1861—1916). Он отличался феноменальной легкостью и силой прыжка, а кроме того, был превосходным мимом. Его коронной ролью стал Дьяволино в балете «Катарина, дочь разбойника». Зрителей потрясал гигантский прыжок Дьяволино со скалы на скалу, через бурлящий водопад. Критики хвалили Домашева за роль скомороха из балета Богданова «Светлана» и роль Кота в сапогах, созданию им на московской премьере «Спящей красавицы». Появившись в пору безвременья, Домашев не получил и малой доли признания, какого заслуживал. Позже, в пору нового расцвета русской хореографии, Домашева вспоминали, сравнивая его с Нижинским.

С 1890-х годов московский балет начал исподволь возрождаться. Новое готовилось вступить в конфликт с рутинной. Все предвещало близость перемен.

После ухода Мендеса дирекция не стала приглашать очередного иностранного балетмейстера. В труппе Большого театра заявил о своих незаурядных балетмейстерских возможностях танцовщик *Иван Николаевич Хлюстин* (1862—1941). Воспитанник московской школы, Хлюстин окончил ее в 1878 году и занял место первого партнера балерин. Он получил роль Колена в «Тщетной предосторожности», Феба в «Эсмеральде», Альберта в «Жизели». С 1892 года Хлюстин начал обновлять вариации в старых балетах и танцы в операх. В 1898 году он поставил половецкие пляски в «Князе Игоре» Бородина и частично обновил «Коппелию» Сен-Леона, в 1899 году обратился к «Тщетной предосторожности» Доберваля, в 1900 году — к «Фее кукол», не удавшейся Мендесу.

В содружестве с русскими композиторами Хлюстин создал новые балеты — «Звезды» (1898) и «Волшебные грезы» (1899).

Действие «Звезд» происходило во Франции XVII века. Граф де Кастро, жених красавицы Клермонд, влюблялся в звезду Венеру. Брат невесты вызывал его на дуэль, и раненому графу снились звезды. Потом грезы рассеивались, и он приходил к Клермонд. Сценарий принадлежал К. Ф. Вальцу и при всей заурядности возвышался над феериями Мендеса: романтическая история о метаниях юной души между действительностью и мечтой открывала простор чувству. Музыка А. Ю. Симона оригинальностью не обладала, но предлагала балетмейстеру разнообразные танцевальные номера. Хлюстин воспользовался этим. В «Звездах» было много массовых танцев. Танцы гостей на балу характеризовали эпоху и место действия. Большой кордебалет звездного неба располагался в изобретательных узорах и группах, создавая подвижный фон для солирующих звезд с Венерой во главе. На празднестве последнего акта разворачивался и дивертисмент национальных танцев. Центром хореографии являлось *pas de trois* главных героев: граф танцевал с невестой, а невидимая для Клермонд мечта манила его за собой. Действенный классический танец передавал сложные переживания героев и тем самым возвращал себе достойное место в московском балете. Хлюстин не был новатором. В «Звездах» он заявил себя приверженцем академизма. Именно это приветствовали труппа, зритель и критика.

Одноактный балет «Волшебные грезы» с музыкой молодого композитора Ю. Н. Померанцева был новее по замыслу, но менее удачно воплощен. Сценарий опирался на русские сказочные мотивы. Леший водил по лесу двух крестьянских подростков и доставлял их к Морозу. Детям снилось, что они кружат снежинками в массе летящего снега (несомненное влияние «Щелкунчика»). Птицы возвещали приход Весны, и она спасала детей. Тема возрождения природы после зимнего сна, раскры-

тая в образах русской сказки, была плодотворна для балетной сцены. Вдобавок действие развивалось без дивертисмента, а главные роли были отданы начинающим исполнителям. Однако танцы снежинок, а потом цветов, ручейков и птиц оказались шаблонными, далекими от образности русской сказки.

В 1900 году Хлюстин уехал за границу. В 1909—1914 годах он был балетмейстером парижской Оперы, затем много лет работал балетмейстером в труппе Анны Павловой.

К концу века московский балет вышел из полосы творческого застоя. Он доказал, что в нем крепки национальные традиции и таятся огромные возможности роста. Молодые исполнители, пришедшие в 1890-х годах, обещали многое. Они выполнили обещания, когда балетмейстером труппы Большого театра стал А. А. Горский. С началом XX века открылась новая содержательная глава в истории московского балетного театра.

Глава вторая

Мариус Петипа и балетный театр второй половины XIX века

Биография Петипа

В истории русского балетного театра вторая половина XIX столетия — это эпоха Петипа. *Мариус Иванович Петипа* (1818—1910) долгие годы возглавлял первый балетный театр мира. За пятьдесят шесть лет он создал сорок шесть оригинальных спектаклей. Лучшие из них — «Дон Кихот», «Баядерка», «Спящая красавица», «Раймонда», первая и третья картины «Лебединого озера» — живут на сценах Советского Союза и за рубежом. Кроме того, он сохранил и обогатил балеты предшественников: «Тщетная предосторожность», «Жизель», «Пахита», «Корсар», «Эсмеральда», «Коппелия» и другие. Петипа осуществил союз балетного театра с великими композиторами-симфонистами Чайковским и Глазуновым. Он воспитал многих исполнителей петербургской и московской сцены. Вместе с тем творчество Петипа отразило противоречия своего времени.

Сын балетмейстера и драматической актрисы, Петипа обучался музыке и танцам. Он с детства выступал на сцене, в 1839 году побывал в США, в 1845/46 году служил танцовщиком и балетмейстером в Мадриде. В 1847 году его пригласили танцовщиком в Петербург. Он сразу дебютировал там и как хореограф, поставив два балета Мазилье: «Пахиту» (1847) и

«Сатаниллу» (1848). «Пахита» прожила свыше семидесяти лет, а знаменитое *grand pas* из нее исполняется поныне.

В этих балетах уже содержались элементы последующего творчества Петипа: содержательное хореографическое действие перебивали чисто зрелищные эпизоды, где прихотливо сменялись танцы. Содержательность и зрелищность сталкивались и в дальнейшем. Но Петипа нередко находил их идеальное сочетание, сплав виртуозного танца с глубокой содержательностью действия.

С 1862 года Петипа официально числился балетмейстером петербургской сцены, но до отъезда Сен-Леона (в 1869 году) редко ставил балеты. Он выступал как «танцор-мим». Среди его ролей выделялись Люсьен д'Эрвильи в «Пахите», Фабио в «Сатанилле», Феб в «Эсмеральде», Конрад в «Корсаре». Его партнершами были Елена Андреевна, Карлотта Гризи, Мария Суровщикова, вскоре ставшая Суровщиковой-Петипа. В 1869 году Петипа закончил исполнительскую деятельность и с той поры занимал место главного балетмейстера до 1903 года.

Принципы эстетики

В своей деятельности Петипа постепенно установил канон балетного академизма. Путь хореографа был монолитен. Корни достижений и неудач зрелого Петипа обнаруживаются в первых его опытах. Он изучил принципы балетной драматургии предшественников, включая в это понятие сценарий и его воплощение, и держался железных схем. Здесь рассчитанно чередовались пантомимные эпизоды и танцы, чувство было регламентировано формой, драматическое действие представало в раме эффектной зрелищности. Петипа охотно вводил и даже изобретал новые виртуозные приемы, если они не нарушали академических правил. Преимущества получал классический танец. Распорядок его структурных форм соблюдался строго. В тех же принципах стилизовался и характерный танец.

Для Петипа условные формы танца были подобны структурным формам музыки, предлагающей композитору непререкаемые законы. А поэтическая выразительность танца равнялась поэтической образности музыки. Он умел конкретизировать танцевальный эпизод, вставив в него сказку о Красной шапочке или Золушке. Но ценнее всего в его творчестве были те танцы, которые, подобно музыке, многозначно выражали мысль и чувство. Они появились в балетах Петипа задолго до его встречи с Чайковским. Хореограф поэтически обобщал образ, симфонизировал танцевальную тему. Он шел на смелые опыты в области балетной музыки и в конце века вывел русский балет к великим достижениям. Но к ним хореограф приближался медленно, исподволь утверждаясь в найденном.

Первой большой постановкой Петипа была «Дочь фараона» (1862). Сценарий Петипа написал вместе с Сен-Жоржем по «Роману мумии» Теофиля Готье. Музыка принадлежала Пуни. Сюжет с виду повторял романтические образцы. Но если там экзотика и фантастика лишь обрамляли поэтический замысел, то здесь они становились самоцелью.

Англичанин, застигнутый самумом, прятался в пирамиде. Во сне он превращался в египтянина Таора и влюблялся в ожившую мумию царевны Аспиччии. Но фараон прочил дочь в жены нубийскому царю. Аспиччия и Таор спасались бегством, их настигали, и царевна бросалась в Нил. На дне ее встречал бог Нила, а приветствовать стекались все реки мира. Потом фонтан воды возвращал Аспиччию на землю, и обрадованный фараон отдавал дочь Таору. Свадебное празднество венчал апофеоз.

Музыка «Дочери фараона» не содержала психологических тонкостей. Главным ее достоинством была танцевальность. Пунн написал торжественные марши, плавные адажио, вариации — то оживленные и блестящие, то элегически томные. Национальный характер в изображении Египта отсутствовал, а в вариациях рек ограничивался внешним колоритом: вариация Гвадалквивира исполнялась на мотив болеро, Рейна — лендлера, Тибра — неаполитанской песенки, Невы — плавной русской пляски, переходившей в трепак, и т. д.

Декоратор Роллер учитывал законы «великолепного спектакля». В прологе налетал самум, небо освещалось заревом, пальмы раскачивались на ветру. Дворец фараона поражал пышностью архитектуры и убранства. Подводное царство сверкало, а фонтан, выносивший со дна Аспиччию, отсвечивал всеми цветами радуги. На сцене появлялись живые и бутафорские лошади, верблюды, обезьяны, лев. Костюмы фараона, жрецов и свиты более или менее отвечали историческим прототипам. Танцовщицы носили короткие тюники, модные прически и вполне современные драгоценности.

Хореография содержала уже формы зрелых постановок Петипа. Но еще нельзя было предположить, что эти литые формы могут наполниться глубоким содержанием. Пока все говорило о разнообразии выдумки в пределах утверждаемых канонов. Рассчитаны были торжественные выходы кордебалета и статистов. Шествия опоясывали или пересекали сцену, выставляя напоказ пестроту костюмов. В массовых танцах кордебалет располагался по геометрическим линиям, намеченным мелом на планшете сцены, и синхронно повторял движения. В финалах танцев составлялись симметричные группы из лежащих, колено-преклоненных, стоящих танцовщиц, танцовщиков и воспитанников школы. Исполнители танца «живых кариатид» несли на головах корзины с цветами; в финальной группе корзины ставились

на пол, и тогда из них поднимались маленькие воспитанники. Всего здесь участвовало семьдесят два человека. Строго распределялись танцы балерины с выходами, вариациями и кульминациями действенных па. В первой картине Аспиччия и ее свита исполняли большое классическое па охотниц. Во второй она становилась центром развернутого *pas d'action*. В третьей — участницей деми-характерного танца феллахов. В четвертой возглавляла танец видений. В пятой вела общий «танец с кроталами».

Уже в этом первом большом балете Петипа оркестровал танцевальные ансамбли. Хореограф распоряжался солистами и кордебалетом, как композитор — солирующими голосами и различными группами инструментов в оркестре. Он извлекал из их взаимодействия или контрастов выразительные пластические результаты, разбивая сцену на планы, заполнял каждый план группами танцующих. Группы смещались, сливались и вновь обособлялись. Одна группа вела танцевальную фразу, то сопоставляя ее с танцевальным рисунком других групп, то вторгаясь и разбивая этот рисунок, то сливаясь с остальными в унисоне движений. Иногда повторяющийся пластический мотив одной группы представлял как бы гармонический органичный пункт, на мерной и плотной основе которого другие группы выводили узоры танцевальной мелодии. В свою очередь, на фоне этого мелодического рисунка могли возникать самостоятельные голоса солистов. Эстетика танцевального образа в творчестве Петипа постепенно приравнивалась к эстетике сложно развитых музыкальных образов композиторов-симфонистов. Тогдашняя же балетная музыка особых сложностей не содержала. Ее простота была удобна лишь для первоначальных опытов Петипа. Постепенно хореограф все более сложно разрабатывал структуру сольного и ансамблевого танца. Только преуспев в оркестровке танца, Петипа подошел к хореографическому симфонизму спектаклей, созданных в союзе с великими русскими композиторами.

«Дочь фараона» содержала лишь ростки будущего и все же прожила долгую сценическую жизнь: последний раз она шла на ленинградской сцене в 1928 году. В других многоактных балетах Петипа продолжались и уступки зрелищности, и находки действенной и симфонической танцевальности. То были «Царь Кандавл» (1868), «Камарго» (1872), «Бабочка» (1874), «Приключения Пелея» (1876), «Зораяя» (1881), «Кипрская статуя» (1883), «Приказ короля» (1886), «Весталка» (1888), «Талисман» (1889), «Синяя Борода» (1896) и многие другие.

«Малые формы»

Обращаясь преимущественно к форме многоактных балетов, Петипа часто пользовался и «малыми формами», проявляя остроумие и разнообразную выдумку. Своего

рода хореографические миниатюры возникали внутри больших балетов как самостоятельные вставки. Иногда они имели практический повод. Сочиняя балеты для приезжих балерин, Петипа противопоставлял им русские таланты как раз в подобных хореографических миниатюрах. Например, номер «Любовные приключения Дианы» в «Царе Кандавле» начинался танцем кордебалета нимф, затем следовали выходы Дианы и Актеона; их адажио и вариации прослаивались танцевальными репризами кордебалета, после чего шла кода с групповым апофеозом. К таким же номерам относились «Большое па звезд» в «Приказе короля», «Астрономическое па» в «Синей Бороде» и т. п.

В танцевальных миниатюрах, на сравнительно коротком отрезке музыкально-хореографического материала, и проводил Петипа опыты симфонизации танца. Одной из ранних проб был номер «Оживленный сад» на музыку Делиба. Эта самостоятельная хореографическая миниатюра, вставленная Петипа в обновленный им балет «Корсар» (1868), явилась одной из первых встреч мастера с высококачественной музыкой.

В «Оживленном саду» танцевали исполнительницы главных ролей — Медоры и Гюльнары, корифейки, женский кордебалет, воспитанницы разных возрастов. Танец строился на мелодии вальса, обрамлявшей сольные вариации. Он словно рождался из музыки, обозначая ее рисунок, ее взлеты, ее оттенки. В музыке развивалась одна и та же повторяющаяся фраза, — балетмейстер соответственно ограничивал состав движений. Танцовщицы мерно раскачивались в *pas balloné* и *pas balancé*; воздушный *pas de basque* давал иллюзию извилистого полета. Эти движения служили как бы гармонической основой для мелодического развития общего рисунка вальса, покрывавшего пространство сцены. Одни исполнительницы держали букеты роз. В руках других были гирлянды роз, натянутые на проволоочные дужки. Букеты и гирлянды поднимались, опускались, сплетались в симметричных переходах участниц, число которых то прибывало, то убывало. Танцовщицы выстраивались по диагонали, пересекающей сцену, опускались на колени, укладывали на пол гирлянды, а балерина проплывала через всю эту цепь, чуть задерживаясь на *pas de bougée* в центре каждой дуги. После порхающего *pizzicato* Гюльнары и напевной вариации Медоры танец нагнетал темп в коде. К финалу из центрального люка поднималась огромная корзина цветов, куда вступала Медора. От балерины лучами располагались остальные участницы, komponуясь в общую группу. Танец сливался с музыкой, становился ее зримым эквивалентом.

Петипа часто обращался к одноактным балетам. В них сюжет развивался стремительно, при том что танец обычно преобладал над пантомимой, хотя конкретные задачи были в каждом случае свои. Особняком стоял в этом плане «Сон в летнюю ночь» на музыку Мендельсона к комедии Шекспира (1876).

Музыка определила многие достоинства балета. Ее волшебный мир, где эльфы качаются на нитях паутины, где феи танцуют в лучах луны, не вмещался в каноны академизма. И спектакль Петипа как бы соединял романтические балеты середины XIX века и неоромантические миниатюры начала XX века. «Сон в летнюю ночь» обходился без эффектных «аксессуаров», без симметричных групп и танцев. С поэтической свободой резвились в лунном свете феи на холмистой, усеянной цветами лужайке. Среди других одноактных (как правило, лирико-комедийных) балетов Петипа выделялись «Капризы бабочки» Кроткова (1889), «Жемчужина» Дриго и «Привал кавалерии» Армсгеймера (1896), наконец, два балета Глазунова — «Испытание Дамиса» и «Времена года» (1900).

Совершенствование крупной формы

Идеалом хореографического спектакля Петипа считал многоактный балет, действие которого разворачивалось постепенно в череде пантомимных и танцевальных сцен. Типовая структура таких балетов открывала широкие возможности для того, что Петипа полагал главным: она позволяла оттачивать и совершенствовать танцевальные формы. Притом мастер был достаточно гибок: внутри канонической схемы разворачивались драматические или комедийные ситуации, разноликие характеры, игра интересов, борьба страстей.

Значительное место в творчестве Петипа занял балет «Дон Кихот» на музыку Минкуса.

Роман Сервантеса давно привлекал хореографов мира. В первой половине XIX века на Западе и в России шел балет «Свадьба Гамаша» на сюжет новеллы о Китерии и Басильо. Этим сюжетом воспользовался и Петипа.

Первая постановка состоялась в Москве в 1869 году и представляла собой комедию. Действие четырехактного балета ограничилось рамками новеллы. Богатый трактирщик прочил своей дочери Китри знатного жениха Гамаша, но та сбегала с цирюльником Базилем. Случай постоянно сталкивал влюбленных с Дон Кихотом и его оруженосцем Санчо. Беды странствующего рыцаря смешивались с веселыми проделками юных беглецов. Китри, переодетая мужчиной, попадала в труппу бродячих комедиантов. Они отдыхали у костра в своих фантастических костюмах: черт уплетал суп, королева штопала панталоны короля. Угодивший сюда Дон Кихот принимал луну за Дульцинею. Бутафорская луна плакала, потом смеялась, и смех ее заражал зрительный зал. Дон Кихот сражался с мельницами и, поверженный, бредил о Дульцинее (роли Китри и Дульцинеи исполняли две разные балерины, Собещанская и Карпакова). В финале, на свадьбе Китри с Гамашем, Базиль разыгрывал

самоубийство. По настоянию Дон Кихота, «умирающего» обручали с Китри, и притворщик вскакивал на ноги. Дон Кихот и Санчо покидали героев в разгар общего веселья. Афиша балета пестрела названиями испанских и цыганских плясок, и даже танцы главных персонажей были окрашены испанской характерностью. Одна Дульцинея исполняла чисто классический танец. Московский спектакль имел счастливый финал.

В петербургской постановке 1871 года демократический фон отступил на задний план. Бродячих актеров заменили трафаретные цыгане. Зато появились герцог и герцогиня, во дворце которых плясала та же армия амуров, что населяла сон Дон Кихота. Судьба Китри и Базиля интересовала Дон Кихота уже не сама по себе, а лишь потому, что он принимал Китри за Дульцинею. Балет заканчивался эпилогом «Смерть Дон Кихота», а комедийных сцен поубавилось. Классические танцы сильно потеснили характерные в расширившемся до пяти актов спектакле. «Дон Кихот» утерять драматическую напряженность и живость, приблизился к схеме «великолепного спектакля», насыщенного всевозможными танцами. Судьбу такого спектакля решало качество танцев. Жизнерадостная, солнечная стихия танцев и сохранила его в репертуаре до начала XX века, когда он был заново поставлен Горским.

Схема «великолепного» зрелища сохранялась и в балетах с трагическим концом: «Царе Кандавле», «Дочери снегов», «Ветсталке». Иногда линия драмы терялась в калейдоскопе танцев, и тогда развязка не казалась художественно оправданной. В лучших балетах этого рода была драматургическая цельность, творческая разработка хореографии, действие соответствовало избранному жанру.

К таким удачам относилась «Баядерка» с музыкой Минкуса (1877). Сюжет восходил к балету «Сакунтала» по одноименной драме древнеиндийского поэта Калидасы, поставленному в парижской Опере (1858). Баядерка Никия и знаменитый воин Солор клялись в любви друг к другу. Великий брамин, влюбленный в Никию, загорался чувством мести. Раджа Дугманта хотел женить Солора на своей дочери Гамзатти, и брамин советовал ему погубить Никию. На празднике в честь Солора и Гамзатти баядерке подавали корзину цветов, где была спрятана змея. Ужаленная Никия предпочитала смерть противоядию, которое предлагал ей брамин. Во время бракосочетания Солора и Гамзатти разгневанные боги обрушивали своды храма. Сюжет обещал эффектное зрелище. Петипа такое зрелище создал. Но, опираясь на испытанные приемы, мастер откликнулся на художественные запросы времени.

Тогда центральное место в драме и музыке заняли образы женщин, бесстрашно отстаивающих права личности. В московском Малом театре М. Н. Ермолова играла Катерину в «Грозе» Островского, Лунзу в «Коварстве и любви» Шил-

лера, Лауренсию в «Овечьем источнике» Лопе де Вега. Страдающая женская душа раскрылась в симфоинической поэме Чайковского «Франческа да Римини». Творческие идеи, выдвинутые театром и музыкой, отразились в «Баядерке» Петипа. Судьба героини, гибнущей во имя любви и чести, позволила слить музыку и драму в балетном спектакле.

Новое возникло вне партитуры Минкуса, даже в противоречии с нею. Композитор остался верен стереотипам балетной музыки. Он сообщил ей упругость, пластичность, моторность танцевальных ритмов, но музыка отвечала не задачам действия, а последовательности номеров: передавала не определенные характеры, а настроения вообще — радостные, грустные, мечтательные и т. п. Вариация балерины требовала, например, контрастной смены ритмов. Потому первая часть танца Никии со змеей шла на протяжном мотиве, а вторая обретала самую разудалую стремительность. В большом па теней за меланхоличным адажио следовала кода, написанная как бравурный галоп.

Балетмейстер развернул психологическую драму Никии, пользуясь контрастами в другом, широком смысле. Например, во втором действии дивертисмент контрастно предварял развязку драматического конфликта. В торжественном шествии появлялись Дугманта, Солор, Гамзатти. Начинались массовые и сольные, характерные и деми-характерные танцы; их кульминацией был классический танец — *pas de deux* Гамзатти и ее безмянного партнера. Многослойная конструкция дивертисмента завершалась общей кодой, где сливались все краски эффектной танцевальной сюиты. Затем наставала пауза, и выходила Никия. Ее танец состоял из двух частей: напряженно тягучую сменяла порывистая. С одной стороны, этот танец как бы увенчивал дивертисмент, с другой же — противопоставлял его неспешному, безмятежному течению образ трагической страсти. Прерванная драматическая коллизия решительно напоминала тут о себе и увенчивалась внезапной развязкой — короткой сценой смерти баядерки.

Сюжетная часть спектакля тем и заканчивалась. В третьем акте действие переходило в область танцевальных грёз. Спящему Солору являлась тень Никии в хороводе других теней. Ни подробностей колорита, ни событий не было, но были чувства. Танец уподоблялся музыке, передавая и фон картины, и ее эмоционально-действенное содержание. В силу вступала строгая правильность классического танца. Пластический «хор» — кордебалет теней — нес просветленную печаль, отрешенную от страстей предыдущего акта. Из «хора» вырывались «голоса» — вариации трех солисток. Виртуозный танец Никии как бы олицетворял переживания Солора, укоры его совести, его тоску по утраченной любви. Танец передавал чувство то в строгих, прямых, графически четких линиях, то в ускользающих, тающих, расплывчатых штрихах, то в округлом рисунке

вращений, то в стремительном, режущем воздух полете. Танец венчал и утверждал весь замысел. Как ни была элементарна партитура Минкуса, от танца Петипа уже тянулись нити к балетной образности, основанной на образности симфонической музыки.

В год постановки «Баядерки» миновало тридцать лет работы Петипа на русской сцене. Русская драма и симфоническая музыка плодотворно влияли на его режиссерскую и хореографическую мысль. «Баядерка» была лучшим тому доказательством. Петипа не переносил в балет готовые приемы других, смежных искусств. Но он отчетливо понимал, что пути его творчества ведут к синтезу драмы, музыки и танца. После «Баядерки» Петипа был готов к союзу с великим композитором-современником — Чайковским.

Балет-феерия

К концу 1880-х — началу 1890-х годов Россия осталась оплотом «большого балета». В Италии, Франции, Англии он вырожден в феерию-обозрение — в мозаичное эстрадное зрелище, где упразднялся интерес к внутреннему миру человека, где не могло быть цельной драматургии, тем более симфонически развитой музыкальной драматургии, а танцу отводилась украшательская роль. Например, в 1887 году на многих сценах прошел итальянский балет «Эксцельсиор», где воспевались победы цивилизации: первый поезд пересекал Бруклинский мост в Нью-Йорке, в Вашингтоне работал центральный телеграф, изображалось строительство Суэцкого канала и т. п.

В России балетная феерия, наоборот, сохранила традиции академизма и творчески укрепила их. Так было потому, что героем русского балета остался человек, а сутью действия — его внутренний мир, его порывы, психологические конфликты, отражающие противоречия действительности, мечты, часто обгоняющие и преобразующие ход реальных событий. Интерес к человеку балет отстаивал как живую и движущуюся национальную традицию русского искусства.

Между тем проникла в Россию и модная разновидность балета-феерии — балетное обозрение. Это произошло с отменой монополии императорских театров, проведенной в 1882 году. К середине 1880-х годов в обеих русских столицах открылось множество частных летних садов, где, наряду с другими зрелищами, шли развлекательные балеты-феерии в постановке заезжих балетмейстеров и с участием итальянских танцовщиков.

Петипа порицал феерию: «Она развращает публику, отвлекая ее от серьезных балетов». Он утверждал: «Я считаю петербургский балет первым в мире именно потому, что в нем сохранилось то серьезное искусство, которое утрачено за границей».

Признанный мастер не мог согласиться с подсобной ролью хореографии в феерии-обозрении, не мог пойти на то, чтобы танец всего лишь забавлял и развлекал, вклиниваясь между драматическими и вокальными сценами, а пантомима была вовсе устранена. Будущее балета он видел не в отказе от его структурных форм и условных выразительных средств, а в их дальнейшем развитии на основе содержательной музыкальной драматургии.

Свою правоту Петипа доказал в 1890 году, когда на сцене Мариинского театра состоялась премьера «Спящей красавицы» Чайковского. Афиша определяла жанр зрелища как балет-феерию.

«Спящая красавица»

Замысел балета по сказке Шарля Перро «Красавица спящего леса» (1697) принадлежал И. А. Всеволожскому, который в 1881—1899 годах был директором императорских театров. Всеволожскому хотелось воссоздать придворный балетный спектакль Франции XVI—XVII веков. В таком балете происходили выходы всевозможных персонажей, выезжали колесницы, декорированные как замки, горы или лодки, церемониальные шествия перебивались фигурными танцами. Образцом служил балет о волшебнице Цирcee, относящийся к 1581 году и известный под названием «Комедийный балет королевы». Только там от чар Цирцей освобождали героя, а в «Спящей красавице» должны были освободить героиню. К сказке Перро уже неоднократно обращались в балетных театрах разных стран. В России с ее сюжетом перекликался балет «Питомца фей», поставленный Жюлем Перро на музыку Адана в 1850 году.

Петипа охотно откликнулся на заказ Всеволожского. Они вместе разработали сценарий, предельно упростив сюжет и сохранив неторопливую повествовательность волшебной сказки: в спектакле господствовал принцип медленно разворачивающейся панорамы. Каждый из четырех актов получил краткий сюжетный предлог для волшебных превращений и живописно расцветающих танцев. Не новый для Петипа принцип теперь утверждался сполна. Больше того, он таил опасность: зрелищность могла стать самоцелью, явиться всего лишь поводом для демонстрации испытанных художественных приемов. Этого не произошло потому, что Всеволожский пригласил Чайковского сочинить музыку нового балета. Весной 1888 года директор театров писал композитору о желании дать зрелище в стиле балетов Людовика XIV, с музыкой «в духе Люлли, Баха, Рамо», с непременною кадрилию всех сказок Перро в дивертисменте последнего акта. Чайковский не изменил ни одной подробности

предложенного ему сценария. Но привлекла его не стилизация под старину, а поэзия сказки, которой стилизация не мешала: незатейливый сюжет предполагал высокую обобщенность образов и обстоятельств. Чайковский недаром утверждал: «Ведь балет та же симфония». И благодаря его гению спектакль «Спящая красавица» родился как хореографическая симфония.

Партитура «Спящей красавицы» помогла Петипа перевести в новый идейно-философский план опыты симфонизации балетного танца. С другой стороны, именно эти поиски подготовили для музыки свободу симфонических обобщений в разработке балетного сюжета. В «Баядерке», в переработанной Петипа «Жизели» уже существовал поэтический мир, поднятый над повседневностью. Этот мир имел свои переживания и страсти, очищенные от житейских подробностей, укрупненные и значительные. Наличие такого мира открыло Чайковскому возможность провести крупным планом главные темы музыки, дать их в сопоставлении и развитии, наполнить многозначностью метафор.

Роль Всеволожского ограничилась ролью учредителя спектакля. Создали балет композитор и хореограф, оказавшиеся единомышленниками с первых встреч. Оба сочетали крупные танцевальные пласты, сталкивали во взаимодействии и борьбе танцевальные темы-характеристики.

Каждый акт балета был, как часть симфонии, замкнут по форме и мог существовать отдельно. Но каждый выражал и одну из сторон общей идеи, а потому, как часть симфонии, мог быть вполне оценен лишь в связи с другими актами. Сценическое действие «Спящей красавицы» внешне повторяло план сценария. Но рядом с кульминациями сюжета и, по сути, тесня их, возникли новые вершины — музыкально-танцевального действия.

Сюжетная кульминация пролога — заклятие Карабас, обиженой тем, что ее не позвали на крестины Авроры. Кульминация первого акта — эпизод, где принцесса Аврора, уколовшись веретеном, погружается в сон вместе со всеми обитателями замка и заклятие Карабас сбывается. Кульминация второго акта — поцелуй принца Дезире и пробуждение спящего царства. В музыке и хореографии балета эти моменты действия не являются центральными. Музыкально-танцевальное развитие «Спящей красавицы» имеет свои центры-кульминации, предваряющие кульминации сюжета. В прологе вершиной симфонической разработки темы становятся адажио и примыкающие к нему вариации добрых фей, одаряющих новорожденную Аврору. В первом акте такая вершина — адажио Авроры с четырьмя принцами. Во втором акте — *grand pas* неренд, имеющее свой собственный центр: адажио Дезире и Авроры. В последнем, третьем акте — свадебное адажио героев. Эти узловые моменты музыкально-танцевального действия развивают одну

и ту же тему, всякий раз взятую в особом эмоциональном плане: тему любви как источника и главной движущей силы жизни. Предельное совпадение музыки и хореографии во взлетах-кульминациях «Спящей красавицы» определило художественные совершенства балета. Петипа и Чайковский предоставили танцу ведущее место на сцене. Притом они вводили в действие развернутые пантомимные сцены, чтобы танец тем торжественнее возникал в кульминациях спектакля. Музыкально-хореографический центр каждого акта подготавливался исподволь.

В шестивии пролога дворцовый зал заполняли дамы, вельможи, пажи. По совету Петипа этот торжественно-веселый марш становился «несколько более серьезным и полукомическим», пока мажордом Каталябют просматривал список приглашенных фей, и особо помпезным — к выходу короля и королевы. Вслед за «волшебной» музыкой выхода фей начинались их адажио и вариации, где тема любви возникала в образах детства с его наивным и радостным приятием мира, с его бесконечной способностью удивляться виденному. После этого центрального момента — экспозиции главной темы балета-симфонии — завязывался сюжет: появлялась злая фея Карабос. Она противостояла светлым образам других фей как обобщенный образ зла. Петипа применил испытанный в балете прием, поручив роль Карабос мужчине, то есть внес штрихи жанровой характеристики в обобщенный образ: они давали себя знать и в плясе злой феи с ее свитой уродцев, и в трагикомической пантомиме, где Карабос наказывала забывчивого Каталябюта. Умиротворяющая развязка пролога замыкала первую кульминацию и первый поворот темы: феи утешали короля и королеву, король прощал Каталябюта и велел уничтожить все иглы и веретена. Первая часть балета-симфонии заканчивалась.

По тому же принципу строился первый акт. После комической пантомимы вязальщиц крестьянский вальс переводил действие в танцевальный план. Появлялась Аврора. В ее адажио с четырьмя женихами-принцами по-новому развивалась тема любви: детство окончилось, настала юность с ее еще скрытой, но жаждущей проявиться силой. Один пластический мотив характеризовал Аврору: повторы позы аттитюда с поддержкой четырех партнеров. Округлость устремленных вверх линий аттитюда передавала безмятежность принцессы, олицетворяющей образ зари и юности. После взлета главной темы вновь наступала чисто сюжетная развязка: уколовшись веретеном, Аврора засыпала, и Петипа останавливал танец. Чайковский, по просьбе балетмейстера, дал здесь «нежную, фантастическую и волшебную музыку»: под нее по знаку феи Сирени в звучащем безмолвии вырастали стены зелени, окружая замок, погружившийся в столетний сон.

Второй акт открывался сценой охоты. Композитор и хореограф пользовались здесь живописными возможностями своих искусств: в танцах оживали фигуры старинных гобеленов. Музыка и пластика, выражая главную идею, вступали в свои права, когда фея Сирени показывала Дезире видение спящей Авроры. Тема любви вступала в новую полосу развития: чувство обретало определенность, получало цель. Аврора исчезала, разлетался сопутствующий ей кордебалет неренд, и действие снова отступало в сферу живописной образности. Два плана декораций медленно двигались навстречу ладье феи Сирени и Дезире, создавая иллюзию ее хода по реке. Показывались очертания замка. Дезире взбегал по ступеням. Занавес падал. В музыкальном антракте хореограф почтительно уступал место композитору. Лишь в коротком финале акта принц пробуждал принцессу поцелуем, и этим исчерпывался сюжет. Но тема балета-симфонии завершалась в третьем акте.

Он походил на многие последние акты балетов Петипа и, по желанию Всеволожского, изображал свадьбу героев, поздравить которых пришли герои других сказок. Однако идея симфонического развития балета внесла новое организующее начало в традиционный дивертисмент. Тема любви завершалась в кульминации акта — в адажио Авроры и Дезире: чувство обрело зрелость, законченность, полноту. А в дивертисменте, построенном по принципу сюиты, каждый номер варьировал в миниатюре сквозную тему балета. Детство напоминало о себе в танце Людоеда, Мальчика с пальчика и его братьев, в дуэте Красной шапочки и Серого волка. Юношеское чувство возникало в музыке Золушки и принца Фортюне, расцветало в *pas de deux* принцессы Флорины и Голубой птицы, забавно преломлялось в любовной ссоре Белой кошечки и Кота в сапогах. Эта сюита стала вершиной творчества Петипа. Музыкальность, богатство фантазии, опыт старого мастера выразились тут до конца. Симфоническая образность танца была, наконец, обретена в содружестве с великим композитором-симфонистом Чайковским.

Оптимистическая ясность образов, их значительность и задушевность, выраженные в напевной плавности танца, в чистоте и строгости развернутых танцевальных построений, вывели «Спящую красавицу» в ряд сокровищ русской культуры.

Встреча с Глазуновым

Для Петипа «Спящая красавица» осталась непревзойденной, несмотря на ценность последующих работ. В ней наиболее полно выразилась эстетическая программа мастера; дальнейшие находки могли возникнуть лишь на том же пути симфонизации танца. На этом пути и встретился Петипа

с композитором А. К. Глазуновым. В их первом балете «Раймонда» (1898) творчески решалась важнейшая проблема взаимодействия классического и характерного танцев. Эта проблема давно интересовала Петипа: она возникла еще в «Дон Кихоте» — в московской постановке характерность преобладала над классикой, в петербургской версии классический танец лишь окрашивался приметами характерности. В балете Минкуса «Калькабрино» (1891) Петипа дал развернутую танцевальную сцену, где, смешивая фантастику и быт, слил воедино эти два рода академического танца. В балете Армсгеймера «Привал кавалерии» (1896) одна героиня — классическая танцовщица соперничала с другой — характерной танцовщицей. Здесь классический танец, подчиняясь жанру, обретал непосредственность и живость танца характерного.

«Раймонда» явилась лебединой песней старого хореографа. В этом балете последний раз пышно расцвела эстетика спектаклей XIX века, утверждая, но и исчерпывая свои законы. Либретто, написанное по мотивам средневековой легенды, отвечало нормам балетной драматургии. Обычный конфликт разрешался обычным для балета способом: вмешательством фантастического элемента. Сарацинский шейх Абдеррахман, прнехав в замок графини Раймонды де Дорис, влюблялся в нее. Сама Раймонда ждала своего жениха, венгерского рыцаря Жана де Бриена, из крестового похода. Призрак Белой дамы, покровительницы рода де Дорис, уводил Раймонду в мир сновидений, где идиллические встречи с де Бриеном сменялись кошмаром: героиню преследовал Абдеррахман. Наяву сарацин пытался похитить Раймонду. Но подоспевший де Бриен вызывал его на поединок и побеждал с помощью Белой дамы. Последний, третий акт посвящался свадебному торжеству.

В жестких пределах традиционной сюжетной схемы Глазунов создал оригинальную партитуру и заявил себя достойным продолжателем Чайковского. Приход композитора в балет не был случайностью. Вслед за Глинкой и Чайковским он симфонически разрабатывал танцевальные, преимущественно вальсовые, формы в музыке небалетного плана. «Раймонда» продолжала эти сложные и емкие мастерски оркестрованные симфонические произведения.

Дебютируя «Раймондой» как балетный композитор, Глазунов, подобно Чайковскому, опирался на соавторскую помощь Петипа. Балетмейстер оправданно заявил потом в мемуарах: «Талантливые композиторы находили во мне и достойного сотрудника, и далекого от зависти искреннего поклонника». Сам Глазунов неоднократно признавался в благодарности и почтении, которые испытывал к Петипа. Он говорил, что, удовлетворяя желания балетмейстера, должен был строго соблюдать поставленные тем условия, и тут же задавал вопрос: «Но в этих железных оковах разве не скрывалась лучшая школа для раз-

вития и воспитания чувства формы? Разве не нужно учиться свободе в оковах?» Слова Глазунова точно определили характер авторского содружества композитора и хореографа. Принципы такого содружества закреплялись как эстетическая норма, открывая новые перспективы перед хореографией. Ведущая роль музыкальной драматургии в балетном спектакле становилась совместным делом композитора и хореографа: они объединялись на путях симфонизации танцевального действия.

В «Спящей красавице» музыкально-хореографические образы развивались внутри единой симфонии. В «Раймонде» главенствовал принцип сюитности. Формы классического и характерного танца то чередовались, то взаимопроникали и растворялись друг в друге. Три вида сюиты — характерная национальная, полухарактерная и классическая — сплетались в своего рода цепь, звеньями которой разворачивалось музыкально-хореографическое действие. Мотивы этого действия получали поэтическую обобщенность и многозначность: борьба двух рыцарей за Раймонду выступала как борьба возвышенного и низменного в изначальном стремлении человеческой природы к красоте.

Партия Раймонды, определяющая ход действия, развивалась в потоке варьирования форм классического танца. Раймонда безмятежно ждала жениха, и эта тема возникала в массовом вальсе, включавшем отдельные танцевальные фразы Раймонды. Следовало столь же праздничное *pizzicato* героини, и только потом завязывался конфликт: бурное поклонение сарацина поворачивало действие в новый план. То был план мечты. Раймонда, в обществе двух подруг и двух трубадуров, исполняла мечтательную вариацию с шарфом. Этот танец стоял уже на пороге второй картины балета — сна, центром которого было адажно Раймонды и ее жениха. Музыка и танец здесь и в вариации Раймонды передавали предчувствие любви, стремление к ней.

Дальнейшее действие балета строилось с тонким чувством пропорций. Противопоставляя второй акт первому, Глазунов и Петипа воспользовались приемом «обратной симметрии». В первом акте сюита классических танцев вырастала из пантомимных сцен бытового танца. Второй акт начинался классическим *pas d'action* Раймонды, ее подруг и трубадуров, а на смену вступала сюита характерных танцев, рисующая мир Абдеррахмана. *Pas d'action* образцово воплощал в танце драматический конфликт: Абдеррахман хотел приблизиться к Раймонде, но его не подпускали подружки и трубадуры. За конкретно-сюжетным планом открывалась внутренняя тема. Абдеррахман созерцал все более сознающую себя красоту Раймонды. Горделивая и нежная жеиственность Раймонды утверждалась в музыкально-хореографическом рисунке ее вариации. Многоплановым контрастом разворачивалась сюита испано-арабских танцев, где все говорило о силе, нетерпении, страсти. Эмоциональная напряженность действия нагнеталась, спеша к стремительной раз-

вязке. Бурная кода испано-арабской сюиты следовала принципу симфонизации кордебалетного танца, давно заявленному балетмейстером. Музыка Глазунова позволила Петипа возвести принцип танцевального симфонизма в твердый эстетический закон. В коде сарацин пробовал похитить Раймонду, но на его пути вставал Жан де Бриен, поражал соперника в поединке и получал руку Раймонды. Тем драматическое действие заканчивалось. А музыкально-танцевальное действие еще требовало своего завершения.

Празднество третьего акта снимало противопоставление классической и характерной сюит, сплетая их в неразложимом единстве «большого классического венгерского па». Но сначала шли три характерных номера: детский венгерский танец, венгерский палотас взрослых и мазурка. В «классическом венгерском па» участвовали Раймонда, де Бриен и восемь пар солисток и солистов. Его пластика была классической по структуре. Однако его национальная сущность, явно присутствующая в высокоразвитой симфонической музыке, проступала в плавных батманах адажно, в гибкой игре корпуса, в неожиданных для классического танца акцентах и остановках, а главное, в рисунке рук и положениях головы и плеч. Стилистике национального танца были подчинены и тесные интервалы между парами, и порядок переходов. Новшеством в многолетней практике Петипа явился танец-соревнование четырех солистов. Он возвращал мужскому исполнительству былую значительность. Сильные движения танцовщиков контрастно оттеняли изысканность женских вариаций. Кульминацией были туры в воздухе: выстроившиеся вдоль рамп танцовщики один за другим взлетали вверх, четырехкратно разрезая музыкальную фразу в симметричные повторения. Балерина возглавляла ансамбль, как бы задавая стоящим позади парам комбинации движений в адажно. Ее торжеством становилась фортепианная вариация: лейтмотивом было *pas de bougée* (частый перебор ног в беге на пальцах), принадлежность многих национальных плясок, руки повторяли характерный жест — одна упиралась в бедро, другая закладывалась за голову. Блестящая кода объединяла участников танца.

«Раймонда» открыла дальнейшие пути симфонизации танца, уже не одного лишь классического, как в «Спящей красавице», но и характерного, давала типовые варианты их взаимодействия на сложной музыкальной основе.

В 1900 году Петипа поставил два одноактных балета Глазунова: «Испытание Дамиса» — в стиле галантных французских пасторалей XVIII века и «Времена года» — бессюжетную сюиту танцев, опять-таки возрождавшую аллегорические балеты французского абсолютизма. Однако последним крупным успехом Петипа и внушительным итогом его творчества осталась «Раймонда».

Выразитель эстетических вкусов определенной исторической эпохи, Петипа был прочно связан с нею. Эта эпоха, благодаря приходу Чайковского и Глазунова в балетный театр, дала замечательные плоды. Но к концу XIX столетия исчерпала себя эстетика спектакля с наивной драматической интригой, с развернутым парадом исполнителей, с формальной канонизацией приемов. Она восторжествовала напоследок в «Спящей красавице» и «Раймонде», дав жизнеспособные образцы академического танца на почве музыки Чайковского и Глазунова. Театр Петипа переходил из сферы действующего искусства в сферу классики, которую следовало всячески поддерживать и охранять, но невозможно было продолжать, так как время выдвигало иные идеи, взгляды и вкусы, иные эстетические требования. Теперь устаревшая в целом эстетика балетного спектакля XIX века все чаще подводила маститого хореографа, считавшего незыблемыми ее каноны.

В 1900 году Петипа создал последний шедевр — двухактный лирико-комедийный балет «Арлекинада» на музыку Дриго. На мелодичной музыке развернулись веселые проделки Коломбины, Пьеретты и Арлекина, еще раз сверкнула и разлилась стихия классических и demi-характерных, сольных и массовых танцев. Полувековое наследие Петипа осталось почвой, на которой двигалось дальше балетное искусство России и мало-помалу восстанавливался балет за рубежом. Но в начале XX века привычная структура его спектаклей казалась устаревшей. Оттого Петипа потерпел жестокий крах в 1903 году, когда поставил балет А. Н. Корещенко «Волшебное зеркало».

Петипа подошел к закономерному концу. Он изведal трагедию хореографа, пережившего свою славу. Осенью 1903 года Петипа был уволен. В 1906 году вышли в свет его мемуары, не отличающиеся достоверностью: престарелый мастер нередко путал события и факты длинной жизни.

Время сохранило подлинные ценности. В историю балетного театра Петипа вошел как великий мастер. Он собрал и сохранил накопленное до него, отбросил лишнее, упорядочил, подытожил и развил достижения предшественников-романтиков, лучшим примером чему является балет «Жизель». Формируя принципы балетного академизма XIX века, Петипа усовершенствовал типы большого многоактного спектакля и хореографической миниатюры. Он установил в пределах академического стиля своеобразные нормы комического, драматического и трагического жанра. Он эстетически осмыслил структурную форму дивертисмента и его место в логическом развитии балетного действия. Он отточил многие другие структурные формы, как в области классического и характерного кордебалетного танца (самостоятельные выходы и танцы, аккомпанирующие действию

главных персонажей), так и в области развитых ансамблей солистов (*grand pas, pas de trois, pas de deux* и проч.), а также сольных вариаций, создав неувядаемые образцы.

Исторической заслугой Петипа явилась симфонизация балетного действия. Он подступил к этой главной задаче своего творчества до встречи с выдающимися композиторами-симфонистами и, как видно из сказанного выше, преимущественно работал над формой академического балетного танца. Содружество с Чайковским и Глазуновым углубило смысл творческих поисков Петипа. Благодаря этому содружеству укрупнилось и по-новому одухотворилось содержание балетного спектакля, который обратился к реалистическому воплощению высоких нравственных тем, философских конфликтов, емких поэтических образов. Именно это содружество подняло на недостижимые вершины русский балет конца XIX века и утвердило его первенствующее место в мире.

Практика русского, а потом советского театра сохранила наиболее ценное из наследия Петипа. Его балеты идут на сценах всего мира. Его имя по праву считается величайшим в истории балета XIX века, одним из самых великих во всей истории мировой хореографии.

Глава третья

Лев Иванов

и сподвижники Петипа

Характеристика творчества

Жизнь Льва Ивановича Иванова (1834—1901) сложилась нелегко, как складывалась жизнь многих русских талантов. Незаконнорожденный, он провел первые три года в петербургском Воспитательном доме, затем был усыновлен отцом и позже отдан в Театральное училище. В 1850 году шестнадцатилетний воспитанник Иванов дебютировал в классическом *pas de deux* в балете «Мельники», и с тех пор его имя стало появляться на афишах. В 1852 году его зачислили в труппу петербургского Большого театра. Балерины Андреенова и Смирнова отметили способного танцовщика кордебалета и выбрали его партнером. Ему поручали сольные классические и характерные партии, а также второстепенные роли. Скромность мешала Иванову добиваться большего. Только с 1856 года, когда он заменил в спектакле заболевшего Петипа, его перевели на первые роли. В репертуар Иванова вошли Колен из «Тщетной предосторожности», Феб из «Эсмеральды», Конрад

из «Корсара», Таор из «Дочери фараона», Солор из «Баядерки» и другие. А уже в 1860-х годах его затмил молодой блестящий премьер П. А. Гердт. Однако Иванов еще долго выступал на сцене. В 1893 году на своем прощальном бенефисе он исполнил дивертисментный испанский танец с партнершей М. М. Петипа.

В 1882 году Иванова назначили режиссером петербургского балета, а в 1885 году перевели на место второго балетмейстера — помощника Петипа. Главной обязанностью Иванова было возобновлять старые балеты и ставить танцы в операх и драмах. Кроме того, в весенние и летние месяцы он ставил небольшие балеты и дивертисменты для Каменноостровского театра в Петербурге и театра в Красном Селе.

Успех или неуспех постановок Иванова зависел прежде всего от музыки. Если Петипа умел симфонизировать танцы при несимфонической музыке, Иванов обнаружил незаурядный талант только при встрече с музыкой Чайковского. Для Иванова музыка была не служанкой балета, как иногда бывала для Петипа, а хозяйкой, определяющей сущность образа. В этом был источник всех достижений Иванова-хореографа. Правда, из-за подчиненного положения в театре он не мог выбирать только хорошую музыку. Вместе с тем такая зависимость от музыки была исторически обусловлена развитием русского балетного театра. Поэтому лучшие работы Иванова живут рядом с самым ценным из наследия Петипа.

Первой собственной постановкой Иванова был одноактный «Очарованный лес», поставленный в 1887 году для школьного спектакля (он вел в школе класс старших воспитанниц). Сюжет повторял схему романтического балета, сталкивая мир мечты с миром действительности. Венгерскую крестьянку заставляла в лесу гроза. Гений леса, привлеченный красотой девушки, предлагал ей стать повелительницей дриад, но подоспевший жених и другие крестьяне выручали ее из беды. Музыка Дриго обладала изяществом и гибкостью мелодического рисунка и также воскрешала традиции романтического балета. Это обусловило цельность простых, но поэтичных решений хореографа. Присущее романтизму сочетание фантастики и фольклора воплощалось в классическом и характерном танце. В балете был кордебалет дриад, *pas d'action* героини, Гения леса и его волшебной свиты. Финал посвящался венгерским танцам.

В том же году был показан балет «Гарлемский тюльпан». Музыку сочинил заурядный композитор Б. А. Шель, заурядной оказалась и постановка Иванова. «Севильская красавица» на сборную музыку (1888) и «Шалость Амура» А. А. Фридмана (1890) утвердили за Ивановым репутацию опытного, но не оригинального профессионала.

Среди множества танцев, сочиненных Ивановым для оперных спектаклей, выделялись половецкие пляски в «Князе Игоре» Бородин (1890). Ими Иванов подготовил переворот в области

характерного танца, который завершили половецкие пляски Фокина (1910). Иванов глубоко постиг дух и структуру танцевальной музыки Бородина. Он передал в динамической пластике нарастающее напряжение и разгул все сметающей стихии, те «дико своевольные ритмы, гармонии и темы половецких плясок», о которых позже писал академик Б. В. Асафьев. В сложной, многоплановой танцевальной сюите Иванов с гениальным предвидением будущих возможностей балета смешал краски классического и характерного танца, открыл новые оттенки в их сочетаниях.

Критика щедро хвалила танцевальные сцены половецкого стана и... не упоминала имени балетмейстера. Еще не настала пора, чтобы оценить его новаторский почин. Полвека спустя участник премьеры 1890 года А. В. Ширяев писал в воспоминаниях: «У нас принято думать, что вся заслуга композиции этих плясок принадлежит одному Фокину. На самом деле он лишь усилил, оживил, заострил, разукрасил разными деталями мотивы танцев, сочиненных Л. Ивановым».

Затем опять потянулись годы поденной, будничной работы. Летом 1892 года газеты сообщили, что Петипа «с начала сезона приступает к постановке нового двухактного балета «Щелкунчик», музыку к которому написал П. И. Чайковский». Но Петипа захворал, и его в срочном порядке заменил Иванов.

«Щелкунчик»

К услугам Иванова был сценарий, составленный Петипа по сказке Э. Т. А. Гофмана, и музыка, казалось бы, послушная сценарию, на деле же постоянно подымавшаяся над его заданиями.

В сценарии вновь сталкивались силы добра и зла, как и в «Спящей красавице», но здесь борьба протекала более статично. Девочка Клара получала на рождество подарки, и больше всего ей нравился Щелкунчик, разгрызающий деревянными челюстями орехи. Ночью Кларе снилось, что на игрушки пошли войной мыши и оборону игрушек возглавил Щелкунчик. Клара бросала башмачок в короля мышей. Благодарный Щелкунчик вел ее в царство игрушек и сладостей. Во втором акте героиня спектакля становилась зрительницей всевозможных чудес, а центральное адажио исполняли балерина — фея Драже и ее партнер — принц Коклюш.

Детство с его доверчивым и причудливым восприятием мира являлось единственной темой сценария. Чайковский преступил узкое задание. Безгранично раздвигая права балетной музыки, он дал симфоническую картину, где радости и горести детства были только зачином музыкальной темы. Дальше тема уходила в большой поэтический и философский мир, превосходя и

«Спящую красавицу» с ее заранее подсказанным безмятежным финалом. В «Щелкунчике» человеческая душа выходила из детства в область дерзаний, порой окрашенных предчувствием трагедии. Кульминацией темы являлось центральное адажно.

Музыка «Щелкунчика» требовала от постановщика равных ей поэтических обобщений в танце. Лев Иванов, для которого вершиной до сих пор был «Очарованный лес» Дриго, столкнулся с непосильной, казалось бы, задачей. Он и не осилил ее целиком, прежде всего потому, что был обязан выполнить условия сценария, да и не помышлял о том, чтобы от них отступить. Он искренне почитал эстетику Петипа непреложной и поставил «Щелкунчика» так, как то предусматривал сценарий.

В первом акте игры детей и гротескных взрослых, танцы заводных кукол, война мышей и лягушек — все было изобретательно, изящно и вызывало чуть юмористическое отношение к происходящему. Второй акт являл собой дивертисмент-сладостей. Костюмы исполнителей изображали карамель, ячменный сахар, нугу, мятные лепешки, печенье и т. п. Испанский танец назывался «шоколад», арабский — «кофе», китайский — «чай». В вальсе кондитерские персонажи рассыпались и складывались в калейдоскопические узоры, подготавливая *pas de deux* феи Драже и принца Коклюша. Адажно напоминало танец Авроры с четырьмя принцами, как его воплотил Петипа: основным хореографическим мотивом также был аттитюд в разных ракурсах и поворотах. Но как бы ни была гармонична пластика феи Драже, она не передавала вдохновенной глубины музыки, — музыка неизмеримо возвышалась над сценарными задачами второго акта и вообще далеко превосходила смысловые возможности *pas de deux* в балетном спектакле XIX века.

Только в одной танцевальной сцене, выключенной из сюжета, но углубляющей музыкально-симфоническое действие, Иванов достиг подлинно новаторских результатов. Это был вальс снежных хлопьев в конце первого акта; там выступало около шестидесяти танцовщиц. Как писал критик А. Л. Волынский, вальс был «разработан балетмейстером с такою графическою правильностью, с такою гармоническою цельностью, что глазу легко воспринять его во всех деталях». В нем виделись «мелькания морозной пыли, штрихи и узоры снежных кристаллов, вензеля и арабески морозной пластики». Основным движением являлся мягкий *pas de basque*, в котором кордебалет составлял фигуры параллельных и пересекающихся линий, большие и малые круги, звезды, кресты. Вальс создавал образ волшебного сна зимней природы. Все сказочно развивало тему колыбельной песенки, которой Клара убаюкивала Щелкунчика. Просветленные голоса детского хора за сценой как бы взмывали над плавным танцем, давая ощутить простор зимней ночи.

Шестидесятилетний Иванов заявил себя крупным художником. Впереди было «Лебединое озеро», которое отделяли от «Щелкунчика» несколько проходных спектаклей.

Весной 1893 года Иванов заново поставил для школы комического балета «Волшебная флейта», шедший в России с 1818 года. Дриго написал веселую музыку, а Иванов нашел свежие штрихи в обрисовке забавных персонажей, пляшущих поневоле под звуки волшебной флейты. Балет вошел в репертуар Мариинского театра. Осенью того же года Иванов сочинил новые танцы для возобновленного балета Петипа «Жертвы Амуру, или Радости любви». В декабре состоялась премьера балета-феерии Б. А. Фитингофа-Шеля «Золушка», постановку которого Петипа поручил Иванову и Энрико Чкетти. Недостатки сценария и музыки обусловили громоздкость зрелища, утратившего поэтический смысл известной сказки о Золушке. Летом 1894 года Иванов сочинил сценарий анакреонтического балета «Пробуждение Флоры». Музыку написал Дриго, а постановку Петипа на афише приписал себе, хотя осуществлял ее в соавторстве с Ивановым. Этот ревнивый жест мог быть вызван недавним успехом Иванова: пятью месяцами раньше, в феврале 1894 года, он показал в концерте памяти Чайковского вторую картину «Лебединого озера».

«Лебединое озеро»

Чайковский скончался 25 октября 1893 года. Дирекция императорских театров решила поставить в том же сезоне «Лебединое озеро». Но Петипа, умевший выполнять срочные заказы, был болен, а Лев Иванов не успел поставить за два отпущенных месяца даже одну картину балета — встречу Одетты и Зигфрида на берегу озера. Оттого он потерял право на постановку всего спектакля: Петипа выздоровел и сразу включился в работу над балетом. Но и то, что Иванов успел сделать, принесло ему славу великого художника, открывшего новую эпоху в истории русской хореографии.

Вторая картина «Лебединого озера», которую Чайковский считал лучшей «во всех отношениях», была в известном смысле балетом в балете, единым целым, имеющим логическое начало и конец. Недаром на выпускных спектаклях хореографических училищ и на торжественных концертах так часто исполняется именно эта картина. Центром ее композитор сделал дуэт Одетты и Зигфрида, самостоятельную новеллу, вырастающую на родственном и подчиненном ей фоне остальных номеров картины.

Работая над «Лебединым озером», Чайковский не знал властной помощи балетмейстера. Свобода предопределила оригинальность музыкальной формы, а она-то теперь и открыла перед

Ивановым новые возможности. Впервые авторитет Петипа стал для хореографа необязательным. Иванов в камерных с виду пределах добился поэтических обобщений, еще невиданных балетным театром.

Сказочный принц, охотясь на лебедей, встречал заколдованную лебедь-принцессу. Она объясняла, что только преданная любовь способна освободить ее от чар. Юноша давал обет верности перед долгой разлукой. Обстоятельства встречи не открывали особого простора для сценических эффектов балетной феерии. Препятствия к счастью лежали не столько во внешних причинах, сколько во внутреннем строе характеров, в душевных переживаниях повстречавшихся героев. Тема любви, омраченной неизбежностью разлуки, скованной теми или иными условиями окружающей жизни, была близка многим произведениям литературы того времени. Она глубоко задевала и Чайковского. Лев Иванов по роду занятий и по всему образу жизни находился вне круга общения с большими художниками-современниками. Но силой своего таланта он интуитивно вывел балетный театр на магистраль творческих интересов и поисков эпохи.

Воспитанный в правилах хореографии XIX века, Иванов отдал им дань. В начале второй картины имелся длинный пантомимный рассказ Одетты о том, как злой колдун превратил ее в лебедя. Не был нов и самый выход героини. Исполнитель Зигфрида целился в плывущего по озеру лебедя, и, подменяя бутафорскую птицу, из люка в глубине сцены поднималась исполнительница Одетты. Нова была пластическая характеристика девушки-птицы, свободный рисунок рук-крыльев, медленный, как бы плывущий ход. Уже этот ход размывал контуры классической формы, отлитой балетом XIX века, чтобы лучше передать правду психологизированного содержания. Реальность и фантастика, соединяясь, помогали проникнуть в глубокую внутреннюю жизнь образа. «Лебединое озеро» выводило балетное искусство за пределы трагедии чувств. В знакомых ситуациях балета-сказки заявляла о себе общая для тогдашнего русского искусства трагедия духа, трагедия поколения. Для этого надо было услышать голос времени в музыке Чайковского.

Психологическая углубленность темы отзывалась и в ансамбле лебедей, проступая сквозь элегическую прозрачность интонаций. Композиция кордебалета дала пример неограниченных возможностей, открывающихся воображению хореографа в рамках испытанных приемов. Обычен был костюм танцовщиц. Появлялись они привычной вереницей, постепенно заполняя сцену от дальней кулисы к рампе, множа в своем ходе один и тот же *sissonne* в арабеск. Но во взлетах и спадах хода, в последующих композициях танца, когда лебеди то сближались в тесные круги, то разлетались в стороны на спадающем, рассыпающемся рисунке, присутствовала вопросительность интона-

ций, звучал мотив ожидания и надежды. В вальсе тема девушек-лебедей получала оттенок умиротворенного покоя. Там преобладала фигура большого круга — хоровода, в котором заколдованные подружки Одетты тихо радовались встрече и печалились своей доле. В вальс включалась восьмерка девочек-лебедей: в финале танца они замыкали полукруг стаи, словно уводя ее в перспективу озерной дали.

Адажно героев было эмоционально-психологической вершиной акта. Танец как бы рождался из звуков, неразрывно связанный с музыкой и во всем подобный ей. Мелодию солирующей скрипки выпевал пластический голос Одетты, открывающей душу Зигфриду. Ответные танцевальные реплики делили принц и его друг Бенно. Все же партия Зигфрида, выражаясь в поддержках и позах, являлась гармонической основой дуэта, скрепляя протяжную текучесть танца. В непрерывности движений пластическая мелодия то затухала, когда танцовщик, поддерживая балерину, позволял ей склониться вниз, почти касаясь пола в ныряющем полете с простертыми назад руками-крыльями, то взвивалась на высоких нотах — стремительных турах или взлетах в прыжке, когда поддержка обретала многозначный смысл: Зигфрид и помогал взлететь Одетте, и тревожно удерживал ее. Порой хореограф останавливал беседу героев. Положив голову на плечо партнера, опираясь рукой на его руку, балерина задумчиво шла по сцене, а на отыгрыш оркестра вступал кордебалет: танцовщицы ритмически плыли в арабеске — стая лебедей покачивалась на озерной глади. Подруги успокаивали Одетту, уговаривали продолжить рассказ, и он вновь лился с высокой, напряженно взволнованной ноты.

За скерцозным эпизодом — танцем четверки маленьких лебедей и торжественно-печальным вальсом четверки других лебедей следовала вариация-монолог Одетты. Там отчетливо проступала психологическая сложность образа. Танец выражал не одно ясное чувство, а смятение чувств. Душевный мир героев вступал в разлад с действительностью. Даже улетающий, устремленный вдаль арабеск — остановка после прерывистой цепи туров — был далек от обычных устойчивых концовок вариаций. Зигфрид оставался безмолвным свидетелем монолога Одетты, как делали до него многие балетные принцы. И все же танец этот был увиден его глазами и пережит его чувствами, более того, чувствами хореографа Льва Иванова — великого лирика балетной сцены XIX века.

В коде лебеди подхватывали страстную речь Одетты. Они собирались стайками, разрывая горизонтальность линий подъемами на пальцы и всплесками рук. Четверки солисток пересекали сцену в разных направлениях прыжками на арабеск. Балерина разрезала ее по диагонали. Потом наступало успокоение перед разлукой. Вереница лебедей скрывалась в той же кулисе, откуда появилась. А за ней медленно удалялась, уплы-

вала на пальцах Одетта. Повелла завершалась элегической загадкой, уводящей балетный театр в XX век.

Полностью «Лебединое озеро» показали в январе 1895 года. Петипа принадлежали первая и третья картины, Иванову — вторая и четвертая. Индивидуальности двух хореографов были так различны, что в целом спектакль оказался эклектичен сравнительно со «Спящей красавицей». Новаторские открытия Льва Иванова опережали практику театра XIX века. Рядом с ними академизм Петипа выглядел суховато-консервативным.

В первой картине традиционно развивались буколические взаимоотношения придворных и крестьян. *Pas de trois* и крестьянский вальс с гирляндами и табуретами были образцами такого рода танцев и, утверждая канон, выявляли также его исчерпанность. На балу во дворце (третья картина) мазурка и испанский принадлежали Петипа, венецианский и венгерский танцы — Льву Иванову. Образую дивертисмент, эти танцы готовили вершину действия — *pas d'action* Зигфрида и Одилли, в котором участвовал Ротбарт и оруженосец Бенино. Вскоре Петипа превратил эту танцевальную сцену в *pas de deux*, где маститый хореограф противопоставил певучей лирике танца Одетты властный драматизм танца ее двойника — Одилли. Отбор и сочетания движений были здесь безупречно академичны, хотя и включали немало виртуозных новшеств.

Все же вторая картина «Лебединого озера» осталась вершиной балета и вершиной творчества Льва Иванова. В последней картине ему помешал счастливый финал, придуманный сценаристом М. И. Чайковским. Однако отдельные моменты действия поднялись над уровнем традиций. Таким был вальс белых и черных лебедей, оплакивающих невольную измену Зигфрида. Таким был их танец, аккомпанирующий встрече-прощанию Одетты и Зигфрида: взлеты музыки и танца возникали как воспоминания о счастье, и все продолжительнее были спады, говорившие о покорности судьбе. Романтическая тема разлада мечты с действительностью, проступая явственно и зримо, опровергала оптимистический финал. Музыкально-хореографическая концепция Чайковского и Иванова выводила балетную сказку в область поэтических раздумий об участии прекрасного в условиях мрачной эпохи, когда создавалось «Лебединое озеро».

Последние годы

«Лебединое озеро» стало лебединой песней Льва Иванова. Он показал еще одноактный мифологический балет А. В. Кадлеца «Ацис и Галатея» (1896), многоактный «японский» балет В. Г. Врангеля «Дочь микадо» (1897). Ни сценарии, ни музыкальный материал не позволили ему подняться на до-

стигнутый было высокий уровень художественного мастерства. В 1901 году Иванов поставил совместно с П. А. Гердтом балет «Сильвия» Делиба. Балетмейстер был тяжело болен: премьера состоялась за девять дней до его смерти.

В промежутках между этими самостоятельными работами Иванов по-прежнему возобновлял спектакли старого репертуара и сочинял дивертисменты для летних спектаклей в Красном Селе. В 1899 году он закончил свои краткие мемуары, звучащие как эпитафия незадачливо сложившейся творческой жизни. И все же в конце этой жизни он еще раз веско заявил о своем таланте.

В октябре 1900 года, на очередном представлении «Конька-горбунка», дивертисмент последнего акта пополнился Второй рапсодией Листа. На афише забыли поставить имя постановщика, которым был Лев Иванов. Критики назвали рапсодию «целой хореографической поэмой»; она в самом деле была таковой. Успех определила типичная для Иванова трактовка музыки, давшая симфонизированный характерный танец. Хореограф продолжил тут поиски образного «переложения» музыки, заявленные им в постановке половецких плясок. На Иванова несомненно повлияла «венгерская классика» из «Раймонды» Петипа, он был верен театрализации народного венгерского танца, узаконенной русским балетом, и притом он был оригинален. «Поэма» передала дух музыки Листа, характер листовской обработки национальных мотивов, ее нарядную патетнку, ее блестящую и элегантную приподнятость. В то же время хореограф воплотил в зримой пластике стихийную необузданность танцевальных напевов, как бы стремящуюся против воли композитора вырваться из им же определенных границ.

Рапсодия стала последним шедевром Льва Иванова. Балетмейстер умер непризнанным, лишь XX век вернул истории его имя. По многозначительной случайности календарным спектаклем, заключившим XIX век на сцене Марининского театра, оказалось «Лебединое озеро» — балет, где Иванов и Петипа объединились в творческом воплощении музыки Чайковского.

Мастера петербургской сцены 1870—1890-х годов

С середины века ведущее место на русской сцене заняли отечественные танцовщицы и танцовщики. Балетмейстер М. И. Петипа, преподаватель школы и театра Х. П. Иогансон совершенствовали русские таланты. Только в 1880-х годах русский, прежде всего петербургский балет вновь пригласил зарубежных гастролерш, преимущественно итальянских.

Их выписали сначала частные антрепренеры, сразу после того как в 1882 году была отменена монополия императорских театров. В летних увеселительных садах обеих столиц вы-

ступали итальянские балетные труппы, которые порой украшали крупные мастера. Некоторые из этих мастеров и получили ангажемент на казенную сцену. Это не помешало русскому исполнительскому искусству. Оно органично жило и развивалось, чтобы на долгие годы стать первым в мире. Ибо русская балетная школа и ее руководители, отдавая должное виртуозному мастерству итальянцев, не уступали исходных творческих позиций. При гастролерах школа по-прежнему интенсивно развивалась вместе с русской балетной музыкой и хореографией, совершенствовалась и зрела, чтобы прийти к полному торжеству.

И хотя история русского балетного исполнительского искусства конца XIX века как бы разделяется на два этапа, это деление следует считать условным.

Русские танцовщицы

Поколение воспитанниц Петербургского театрального училища, пришедшее на сцену в 1870-х — начале 1880-х годов, представляло собой единое целое. Русская исполнительская школа откристаллизовалась к этому времени во всех основных чертах. Общность художественного метода объединяла труппу, от балерин до кордебалетных танцовщиц. Правда, в этом поколении не было из ряда вон выходящих индивидуальностей. Их тогда и не могло быть, ибо балетный театр был наглухо изолирован от передовой общественной жизни и творческое движение традиции часто подменялось рутинной. В заботах о мастерстве исполнители мало беспокоились о содержании своего искусства; проблема танцовщика-актера занимала многих только одной стороной — танцевальной. В то же время высокий уровень академизма оберегал балетное искусство от распада, какому оно подвергалось в Западной Европе.

В 1867 году школу окончила *Екатерина Оттовна Вазем* (1848—1937) и, до выхода на пенсию в 1884 году, занимала место ведущей балерины. В течение всей сценической деятельности она сохраняла безукоризненную форму танцовщицы-виртуозки. В обширный репертуар Вазем входили «Дева Дуная», «Жизель», «Катарина», «Корсар», «Царь Кандавл». Специально для нее Петипа поставил «Две звезды», «Бабочку», «Бандитов», «Баядерку», «Дочь снегов» и «Зорайю». Многие роли требовали актерского мастерства, но Вазем была настолько же холодна в игре, насколько безупречна в танце. Зато ей были равно близки и медленные темпы адажио, и филигранная техника вариаций. Эту доведенную до предела технику приравнивали к фиоритурам виртуозных флейтистов. Петипа устраивало инструментальное совершенство техники Вазем. Танцовщица одновременно являлась и послушным, гибким материалом, и

виртуозом, свободно владеющим этим материалом. Она подхватывала любой полет танцевальной фантазии Петипа, а иногда и вдохновляла хореографа. Оттого мастерство Вазем много значило для развития русского балета. Являясь образцом классического танца, оно подготавливало возможность воплощения таких музыкально-хореографических полотен, как «Спящая красавица» и «Раймонда».

В 1886—1896 годах Вазем преподавала в училище классический танец. Ей поручили средний класс воспитанниц, который перед тем вел М. И. Петипа. В младшем преподавал Л. И. Иванов, в старшем — Х. П. Иогансон. В книге воспоминаний «Записки балерины» Вазем охарактеризовала свой преподавательский метод и обосновала его цели, которые поныне важны для русской школы танца. В своих учениках Вазем развивала пластическую мягкость, дающую выразительность танцу. Она порицала механический тренаж, сводившийся порой исключительно к упражнениям ног, и привлекала внимание «к положению при танце корпуса, спины, плеч (*épaulement*) и рук». Она добивалась сознательного отношения к танцу. Трудный, насыщенный урок Вазем требовал выносливости и сосредоточенности; он выражал существенные принципы русского балетного исполнительства. Классический экзерсис советской школы танца сохраняет комбинации движений, носящие имя Вазем. В развитии берегаются и общие принципы преподавания.

Танцовщицей иного плана была *Евгения Павловна Соколова* (1850—1925), окончившая школу в 1869 году. Уступая Вазем в технике, она отличалась лирической мягкостью и эмоциональностью. Петипа ценил талант Соколовой и еще за год до ее выпуска поставил для нее балет «Амур благодетель». Позже Соколова создала главные роли в балетах Петипа «Сон в летнюю ночь», «Приключения Пелея», «Кипрская статуя», «Роксана», «Млада», «Жертвы Амуру». Особенно удавались ей лирико-комедийные партии, среди них Лиза в «Тщетной предосторожности» и Пакеретта. В 1880-х годах женственная грация танца Соколовой противостояла моторному и часто негибкому танцу итальянских балерин. Покинув сцену в 1886 году, Соколова перешла на преподавательскую деятельность в школе, а с 1902 года заместила Иогансона в театре как преподаватель и репетитор. В 1904 году она оставила эту должность. После Октябрьской революции, прикованная к дому из-за болезни ног, Соколова занималась с танцовщицами нового, советского театра и готовила их к дебютам.

Среди балерин этого периода петербургской сцены были и другие таланты. В 1867 году воспитанница *Александра Федоровна Вергина* (1848—1901) дебютировала ролью Сатаниллы. Красивая, темпераментная танцовщица-актриса не отличалась виртуозной техникой, и все же Петипа поручил ей роль Китри на петербургской премьере «Дон Кихота». На положение вто-

рой балерины была принята в 1876 году *Мария Николаевна Горшенкова* (1857—1938). В 1884 году ее произвели в балерины. Но именно тогда начался наплыв итальянок, и обладательница редкого прыжка, пластичная Горшенкова выступала только в старых ролях (Жизель, Катарина, Сатанилла, Царь-девица и другие). Ее главные успехи пришлось на гастроль в Москве (1887—1888).

Еще несправедливей сложилась творческая судьба сверстницы Горшенковой, высокоодаренной *Варвары Александровны Никитиной* (1857—1920). Почти десять лет после школы она исполняла второстепенные сольные партии и неожиданно произвела фурор в роли Сванильды на премьере «Коппелии» Петипа (1884). С тех пор Никитина не знала равных в ролях лирико-романтического плана — Сильфиде, Наяде и других. Петипа поставил для нее «Капризы бабочки» (1889) и «Ненюфар» (1890), а Лев Иванов — «Очарованный лес» (1887) и «Шалость Амура» (1890). Индивидуальность Никитиной вдохновила Петипа на создание *pas de deux* принцессы Флорины и Голубой птицы в последнем акте «Спящей красавицы». Прозрачная кантилена дуэта, кружевной рисунок вариации Флорины были идеально воплощены Никитиной. Однако и после того она получала большие роли только из рук итальянок, исполнявших эти роли на премьере. Не дождавшись прощального бенефиса, она покинула сцену в 1893 году.

Итальянские гастролерши

Для петербургских исполнительниц 1880-х годов танцевальная образность была прежде всего образностью лирического порядка. Воссоздавалась она посредством высокой виртуозности танца, подобной технике музыканта-инструменталиста. Все основные приемы откристаллизовались к тому времени в школе Иогансона и постановках Петипа. Порой незыблемость канонов отдавала музейностью, непосредственное творчество отступало перед установившимися правилами. Поэтому гастроли иностранцев дали определенный живительный стимул: этот внешний раздражитель возбудил творческие силы русского балета.

Искусство итальянских танцовщиц не было однородным. Оно разделялось на два основных вида, по-разному влиявших на практику русского балета.

Представительницей первого вида была *Вирджиния Цукки* (1849—1930). Она выступала на сценах летних театров в Петербурге весной 1885 года, а осенью Мариинский театр дал ей дебют в роли Аспиччи из «Дочери фараона». Первая из итальянских гастролерш, Цукки не отличалась воздушностью, но бегала на пальцах так, что прослыла обладательницей «сталь-

ного носка». Главным достоинством Цукки была не виртуозность танца, а выразительность мимики. Как актриса Цукки удивила петербуржцев свободой и страстью игры. Эта новая, «реалистическая» манера внесла известное брожение в труппу и не могла не вызвать отзвука в русском исполнительском творчестве. Она всколыхнула застоявшуюся рутину пантомимной игры и заставила многое там пересмотреть. О «великой артистке» Цукки, мастере переживания, вспоминал К. С. Станиславский.

Все последовавшие за Цукки итальянские гастролерши представляли другой тип исполнительского искусства, определяемый словом «концертность». Они не пытались быть актрисами, сделать свой танец частью ансамбля, воплощающего балетную пьесу. Их преимуществом являлась нартерная техника танца, жестковатая, зато поражавшая стремительностью темпов и блеском вращений. Но именно качества концертности подошли русскому балету, который приближался к встрече с композиторами-симфонистами и строил спектакль по типу оркестрового концерта с виртуозом-солистом. Петипа, взяв на вооружение технику итальянок, подчинил ее принципам русской танцевальности, растворил в музыкально-хореографической образности спектаклей 1890-х годов. Из доброго десятка гастролерш-«концертанток» выделились две, вошедшие в историю как первые исполнительницы балетов Чайковского и Глазунова.

Карлотта Брианца (1867—1930) танцевала в России в 1887—1891 годах. Обладая безукоризненной техникой вращений, она была достаточно молода для того, чтобы перенять стилистику русской школы. К 1890 году, когда Петипа поручил ей роль принцессы Авроры, в ее танце преобладали грациозность, мягкость, чистота манеры, то есть те именно свойства, к каким издавна склонялись петербургские танцовщицы. В «Спящей красавице» музыка и танец подсказали Брианца поведение в роли Авроры — земной и полнокровной при всем изяществе пластики. Подчинив свое мастерство художественным целям русского балета, итальянская танцовщица воплотила образ, сохранивший в себе черты ее индивидуальности.

Пьерина Леньяни (1863—1923), звезда Милана, Парижа, Лондона и Брюсселя, дебютировала на сцене Мариинского театра в 1893 году в балете «Золушка», поставленном для нее Ивановым и Чекетти под руководством Петипа. В числе виртуозных новшеств на первое место в партии Золушки вышли тридцать два *couettés*, которые Петипа сделал потом чертой танцевальной характеристики Одиллии. Сочетание пластичности и динамики танца позволило Леньяни создать противоположные образы Одетты и Одиллии в «Лебедином озере». Два разных характера, созданных двумя разными хореографами, были воплощены одной танцовщицей. И торжеством Леньяни стала не только бравурная Одиллия, но и лирическая Одетта. Гармонический образ Одетты остался лучшим достижением Леньяни,

хотя среди ролей, исполненных ею до 1901 года, когда она покинула сцену, были главные роли в балетах Глазунова «Раймонда» и «Испытание Дамиса».

Образы, созданные знаменитыми итальянками в содружестве с Петипа и Львом Ивановым, доказали, что виртуозность лишь служила подспорьем для богатой, разнообразной и, в основе своей, лирической пластики русского балета. Русские танцовщицы, пришедшие на смену итальянкам, быстро освоили новинки виртуозной техники, но сохранили основу отечественного танца — его певучую пластику. Это произошло еще в конце XIX века.

Мужской танец

Первенство танцовщиц отразилось на судьбах мужского исполнительского искусства второй половины XIX века. При множестве танцовщиц, выступавших одновременно или сменявших одна другую, положение премьеры бессменно занимал *Павел Андреевич Гердт* (1844—1917).

Гердт окончил Петербургское театральное училище в 1864 году. Ученик Петипа и Иогансона, он воспринял через них традиции Огюста Вестриса и Августа Бурнонвиля, выверенные практикой русской школы. По природным данным он был создан для ролей балетных героев, а его исполнительская манера установила образец танцевального стиля на несколько десятилетий. Первые годы на сцене Гердт исполнял классические *pas de deux*, *pas de trois*, являлся кавалером балерин в *pas d'action*, обычно подменяя миимирующего премьеры там, где требовался ловкий партнер. Постепенно в его репертуар вошли роли танцующих героев: Маттео («Наяда и рыбак»), Альберт («Жизель»), Валентин («Фауст»), Рудольф («Дева Дуная»). Позднее, в балетах Петипа, он занял роли главных героев, уделом которых была только пантомима. Но и в ту пору артистической зрелости разносторонний актер сожалел о том, что танец и мимика разделялись в этих балетах между двумя исполнителями. Его привлекали танцевально-игровые роли романтического репертуара, и лишь отчасти верна легенда о том, будто Петипа поступался танцевальностью главных мужских партий ради потерявшего технику Гердта. Петипа высоко ценил дарование Гердта и к концу деятельности танцовщика применялся к его возможностям. Но принцип разделения мужской партии на две — игровую и танцевальную — он проводил еще и тогда, когда Гердт мог их блестяще сочетать. Таково было одно из условий эстетики Петипа: танцовщик занимал подчиненное место в балете, главенствовала балерина. Тем не менее Гердт долго сохранял профессиональную форму и как танцовщик классического плана, и как исполнитель характерных танцев. Например, он бессменно танцевал краковяк и мазурку в «Иване

Сусанине» Глинки. Балерины же превыше всего ставили его достоинства внимательного партнера, и за полвека сценической деятельности Гердт был кавалером всех премьерш, от Марии Суровщиковой-Петипа до Анны Павловой.

Диапазон его актерских возможностей был широк. Сегодня его героем был властный Конрад в «Корсаре», а завтра — элегантный Люсьен в «Пахите». Блестящего Феба в «Эсмеральде» с годами сменил мешковатый неудачник Пьер Гренгуар. Одии за другим следовали экзотические красавцы Таор («Дочь фараона») и Солор («Баядерка»), суровый норвежский капитан в «Дочери снегов», величественный Оберон («Сон в летнюю ночь») и простоватый Колен («Тщетная предосторожность»).

Для истории русского балета Гердт прежде всего первый исполнитель главных партий репертуара Чайковского. Его принц Дезире в «Спящей красавице» был благородно мужествен. В сцене видений актер тонко передавал ощущение призрачности Авроры, когда тщетно пытался поймать и удержать ее тень. Стоя в неподвижной лодке на фоне плывущей декорации леса, Гердт, лишь изредка изменяя позу, показывал нарастающее нетерпение принца — контрастный «подтекст» плавной мелодии панорамы. Роль другого принца — Зигфрида в «Лебедином озере» меньше удалась Гердту. Психологическая основа здесь была сложнее, чем у романтических героев времен его молодости и живописных, но прямолинейных героев поры его зрелости. Роль принца Коклюша в «Щелкунчике» была не ролью, а партией кавалера в *pas de deux* и сводилась к поддержке и демонстрации балерины.

Гердт выступал и на премьерах балетов Глазунова. Первый Абдеррахман в «Раймонде», он пластически передал горячую страстность музыкальной темы в облике романтического злодея. В «Испытании Дамиса» он сыграл роль маркиза Дамиса, во «Временах года» исполнил партию Вакха.

В конце XIX — начале XX века Гердт преподавал классический танец у старших воспитанниц Театрального училища. Он не требовал от учениц виртуозной техники, но воспитывал в них артистизм и поэтический подход к танцу. Основой его урока была скульптурность пластики, выразительность рук, гибкость и подвижность корпуса. Среди его учениц были Анна Павлова и Тамара Карсавина.

К исходу деятельности Гердт выступил как балетмейстер. В 1901 году он закончил начатую Львом Ивановым постановку «Сильвии» Делиба. В 1902 году поставил балет Сен-Санса «Жавотта». Он сочинял балеты для школьной сцены, в которых выступали его ученицы. В постановочных опытах Гердт ориентировался на привычные для него нормы Петипа. В 1904 году Гердт прекратил преподавательскую деятельность, но актером остался до конца жизни. Последний раз он выступил на сцене осенью 1916 года, исполняя роль Гамаша в «Дон Кихоте».

Кроме Гердта, в петербургской труппе было немало одаренных танцовщиков. Как правило, они довольствовались второстепенным положением вплоть до 1890-х годов, когда мужской танец начал вновь привлекать интерес.

Разбудил этот интерес итальянский танцовщик-виртуоз *Энрико Чекетти* (1850—1928). Гастролер всех европейских столиц, он приехал в Россию в 1871 году и выступал на сценах петербургских летних театров. Появившись несколько раз в московском Большом театре, Чекетти в 1882 году покинул Россию, но в 1887 году вновь вернулся на летние эстрады Петербурга, а осенью был приглашен в Мариинский театр. Уже немолодой танцовщик потряс зрителей виртуозностью заносок и туров, техникой большого пируэта. Он не посягал на главные роли. В 1888 году он возобновил «Катарину, дочь разбойника» и исполнил гротескного Дьяволино. В 1889 году Петипа создал для него партию Урагана в «Талисмане» Дриго, год спустя — партию Голубой птицы в «Спящей красавице». Чекетти обладал и незаурядным мимическим талантом. В его репертуар вошли фея Карабос в «Спящей красавице», Марселина в «Тщетной предосторожности» и другие. В 1892 году Чекетти был назначен вторым балетмейстером петербургской труппы, но особых способностей не проявил.

Серьезное воздействие на русское исполнительство Чекетти оказал как педагог. С 1893 года он вел в Театральном училище класс мимики, а с 1896 года преподавал классический танец у старших воспитанниц. Его ученицами были Любовь Егорова, Юлия Седова и другие. Многие танцовщицы и танцовщики брали у него частные уроки. В 1902 году Чекетти назначили начальником театральной школы и балетмейстером театра Варшавы. Вернувшись оттуда в 1905 году в Петербург, он продолжал частную практику. С 1911 года Чекетти работал актером и преподавателем в антрепризе «русских сезонов» С. П. Дягилева и закончил жизнь руководителем Академии танца в Милане.

Характерные танцовщики и мастера пантомимы

Театральные училища XIX века не имели класса характерного танца. Школой была сценическая практика, где этот танец занимал видное место и насчитывал немало выдающихся исполнителей.

Ведущей характерной танцовщицей долгие годы была *Мария Мариусовна Петипа* (1857—1930), дочь М. С. Суровщиковой и М. И. Петипа. Она дебютировала в 1875 году в балете отца «Голубая георгина». Но эффектная, темпераментная танцовщица не обладала способностями к классическому танцу и мало-помалу перешла на характерный жанр. В ее репертуар входили дивертисментные мазурки, лезгинки, русские, испанские, вен-

герские и другие пляски. Среди жанрово-характерных ролей М. М. Петипа были Мария в «Привале кавалерии», Мариэтта в «Испытании Дамиса», Млада в одноименной опере-балете Римского-Корсакова, а также роль феи Сирени, лишенная в первой постановке танцев. В 1899 и 1901 годах М. М. Петипа гастролировала в Будапеште, в 1902—1903 годах — в Париже. В Мариинском театре она танцевала до 1911 года.

Полвека прослужил в Петербурге *Феликс Иванович Кшесинский* (1823—1905). Ученик варшавской балетной школы, он приехал в Россию сложившимся артистом и дебютировал на сцене петербургского Большого театра в поставленном им старинном балете Яна Стефани «Крестьянская свадьба» (1853). Коньком Кшесинского была мазурка и вообще польские танцы, что не мешало его успеху в цыганских, венгерских и других национальных плясках, требующих театрально-эффектной манеры. Оставаясь характерным танцовщиком, Кшесинский выступал в мимических ролях, изображая главным образом «злодеев»: нубийского царя в «Дочери фараона», хана в «Коньке-горбунке», Клода Фролло в «Эсмеральде», брамина в «Баядерке», Иниго в «Пахите» и т. д. Он был первым исполнителем многих подобных персонажей, и они оставались за ним десятилетиями. Манера игры Кшесинского, торжественная, живописная, но суховатая, надолго закрепилась как нерушимая традиция. В 1858 году Кшесинский поставил комический балет с музыкой Шмидта и Пуни «Роберт и Бертрам, или Два вора», в 1863 году — дивертисмент «Лезгинские танцы». Маститый актер покинул сцену в 1903 году.

Специалистом по венгерским пляскам считался *Альфред Федорович Бекефи* (1843—1925), блиставший также в испанских и цыганских танцах. Переведенный из Москвы в Петербург после реформы 1883 года, Бекефи славился неумным темпераментом среди академически сдержанных танцовщиков. Во взаимодействии исполнительских манер Кшесинского и Бекефи оттачивался стиль петербургского характерного танца, сочетая благородство и пыл, плавность и стремительность, элегантность и простоту. Как актер пантомимы Бекефи особенно выделился ролью Квазимодо в «Эсмеральде». Он работал в Мариинском театре до 1906 года.

Выдающимся мастером характерного танца был *Александр Викторович Ширяев* (1867—1941). Многому научившись у Кшесинского и Бекефи, он развил и дополнил их науку. Здесь сказались его собственная одаренность и влияние петербургской школы, воспитавшей Ширяева. Принятый на сцену в 1885 году, Ширяев сначала работал в кордебалете. Потом ему стали поручать джигу в «Сильфиде», провансальский танец в «Калькабрино» и другие. На премьере «Щелкунчика» он исполнил гротескный танец шута, построенный на головоломных, почти акробатических прыжках. Репертуар Ширяева был разнообразен:

испанский в «Лебедином озере», танец пиратов в «Корсаре», матросский танец в «Грациелле», пляска индуса с баядеркой в «Баядерке», а также всевозможные русские пляски. В то же время Ширяев имел большой мимический репертуар: фея Карабос, Иванушка-дурачок, Иоси («Очарованный лес»), Коппелиус («Коппелия»), Марселина («Тщетная предосторожность») и другие. Лучшей его ролью считалась роль шута в балете Минкуса — Петипа «Млада». Многие номера, включая пляску шута в «Щелкунчике», Ширяев сочинял для себя сам. Петипа поручал ему репетиционную работу с кордебалетом, а в 1901 году назначил его помощником балетмейстера: Ширяев возобновлял балеты и ставил танцы в операх. В 1902 году он руководил поездкой русской балетной труппы в Монте-Карло и потом неоднократно гастролировал за границей как балетмейстер.

Ширяев всю жизнь был верен традициям XIX века. Это принесло большую пользу первым поколениям советских танцовщиков. В Ленинградском училище Ширяев воспитывал их на классическом репертуаре, а также ставил собственные одноактные балеты и концертные номера. Академические традиции оживали и обновлялись в исполнительском творчестве. Главной заслугой Ширяева было создание класса характерного танца. В этом классе, во-первых, систематизировались основы академического характерного танца в его стилизованных формах, слиянных с правилами классического танца. Во-вторых, там стали возникать новые структурные формы сценического характерного танца, ориентированные на подлинные национальные источники. Работа эта продолжается и будет продолжаться, ибо, пока существует фольклор, он бесконечно питает практику сценического искусства. В 1939 году вышел в свет учебник «Основы характерного танца»: авторами были Ширяев и его ученики А. И. Бочаров и А. В. Лопухов.

Амплуа пантомимного балетного актера выработало в XIX веке свои законы, сохраняющиеся и сейчас в спектаклях классического наследия. Репертуар такого актера включал многое — от образов трагедийного плана до гротескно-буффонных ролей. Хореографический текст этих партий строился на условном жесте, но включал и музыкально-пластический речитатив. Такой текст раз навсегда устанавливался в мизансценах. Однако традиция, ограничивая исполнителя, в то же время обязывала укрупнять и обобщать достигнутое предшественниками. И большие актеры умели открывать в регламенте пантомимы возможности развития. Существовало две школы пантомимной игры. Московская школа открывала простор личному почину исполнителя и блистала импровизацией. Петербургская была академичнее и строже, в ее живописно-приподнятой манере сильнее проступала музыкальная основа в соответствии с общими тенденциями петербургского балета второй половины XIX века.

Ведущим актером-мимом в петербургском балете был *Тимофей Алексеевич Стуколкин* (1829—1894). Он был выпущен из школы в 1848 году, но еще в 1845 году сыграл роль простака Сотине в комическом балете «Мельники». Среди других комедийных ролей особым успехом пользовался дурачок Никез в «Тщетной предосторожности». Исполнял Стуколкин и женские комические роли, например роль старой танцовщицы в балете Сен-Леона «Несчастье на генеральной репетиции». Он был мастером острого комизма и не боялся внешней буффонады.

Со временем Стуколкин обратился и к ролям, где требовалось более глубокое проникновение в образ. То были Пьер Гренгуар и Квазимодо в «Эсмеральде», Коппелиус в «Коппелии», Дон Кихот. Сцену смерти Дон Кихота современники вспоминали как высокий образец пантомимной игры спустя годы после кончины Стуколкина.

Танцовщик-мим *Николай Петрович Троицкий* (1838—1903) долго состоял в театре на положении дублера Стуколкина. Все же ему досталась роль Иванушки-дурачка на премьере «Конька-горбунка». В противоположность Стуколкину, он стремился к естественной оправданности комизма. Выделив лукавое простодушие Иванушки, Троицкий вернул этому персонажу национальные черты, окрасил его действия юмором и поэзией. Но до конца деятельности Троицкий оставался актером второго плана, хотя и сыграл около семидесяти ролей.

Значение русского балетного академизма

Вторая половина XIX столетия — содержательная эпоха в истории русского балетного театра. К середине века этот театр вступил в острый кризисный период развития. Его раздирали противоречия. Искусство Сен-Леона и раннего Петипа возвестило распад романтического стиля. Утрачивалось глубокое человеческое содержание, балет переставал быть драмой характеров и страстей, его фантастика теряла поэтические связи с жизнью. Романтический балет эпохи расцвета привлекал сочувственное внимание Белинского, Герцена, Щедрина. Балет поры упадка для Щедрина и Некрасова уже не существовал как искусство, а являлся лишь одним из неприглядных «признаков времени».

Вместе с тем плодотворные традиции первой половины века составляли крупное художественное достояние и оставались одним из важных факторов, определивших лицо русского балетного театра. Потому в репертуаре долго жили балеты прежней поры, а некоторые из них и сейчас идут повсеместно: «Тщетная предосторожность», «Жизель» и другие. К концу XIX века сама Франция утратила эти спектакли, и они возвратились на фран-

цузскую сцену через несколько десятилетий из России, их сохранившей.

Сама по себе заслуга русского балета как хранителя ценностей прошлого значила уже немало. Впрочем, в ту пору и театр Дании оберегал традиции минувших поколений, но охраной этих традиций ограничивался. При наличии новых спектаклей театр Дании еще и в начале XX века оставался театром законсервированных традиций.

Русский балет шел своим путем. Он не застрял на прошлом, но и не жертвовал традициями прошлого. Он вырабатывал новое, опираясь на старое, и не уступил ничего из средств собственно хореографической выразительности. Союз с драмой он понимал как углубление действенности танца и пантомимы. Союз с музыкой вел к опытам симфонизации танца, проводившимся еще до того, как в балет пришли великие композиторы-симфонисты.

Встреча Петипа и Льва Иванова с Чайковским и Глазуновым принесла результаты, которые подтвердили плодотворность избранного пути, позволили сохранить балет как самостоятельное искусство и сформировали его новые качества. Симфонизм балетной музыки и хореографии обновил музыкальную драматургию балета, установил новые сложные взаимосвязи между танцевальным и пантомимным действием, обнаружил новые возможности танцевального развития образов и ситуаций. Это помогло русскому балету сохранить и упрочить выразительные средства хореографического спектакля: классический танец (сольный и ансамблевый) в многообразии его академических форм, танец характерный, вобравший различные типы и формы народного танца, пантомиму, где наряду с условной жестикულიцией присутствовали образцы художественного речитатива.

В этих прогрессивных поисках развивались балетные театры Москвы и Петербурга: первый — отстаивая прежде всего драматическую содержательность балетного спектакля, второй — разрабатывая принципы танцевальной образности на музыкальной основе. В практике лучших хореографов поиски совмещались. Этим объясняется долгая жизнь спектаклей классического наследия. Этим объясняется и расцвет исполнительской деятельности русских танцовщиц и танцовщиков, которые средствами своего искусства развивали национальные особенности русской хореографической школы. К концу века гастрольные деятели русского балета за рубежом вошли в систему и заняли прочное место в практике международных культурных отношений.

К началу XX столетия балет как самостоятельный и творчески развивающийся сценический жанр существовал только в России. Рубеж столетий оказался для него порой итогов. Все возможное в пределах эстетики балетного спектакля минувшего века было уже свершено.

Часть 3

В начале XX века

Глава первая «Академисты» и реформаторы

Положение балета

К началу XX века русский балет занимал ведущее место в мире. Его школа надежно хранила накопленные традиции. Его обширный репертуар включал в себя лучшие хореографические достижения XIX века. Обе его труппы — петербургская и московская — располагали выдающимися мастерами классического и характерного танца и пантомимной игры.

Вместе с тем балет подходил к поворотному пункту своей истории. Завершалась славная эпоха русского балетного академизма. Время требовало новых открытий в области метода и стиля.

Эпоха трех революций свершила глубокие сдвиги в общественной жизни России. Ломались вековые устои, а с ними менялись смысл и назначение искусства вообще. В ходе обостренной социальной борьбы искусство все более сложно и опосредованно отражало жизнь.

Неудовлетворенность существующим порядком вещей и жажда перемен возродили, в частности, интерес к романтизму. Как и встарь, романтики нового времени в образах искусства «пересоздавали» действительность, изменяли ее на свой лад. Притом романтические мотивы развивались двумя самостоятельными путями. Один путь обращал к манящему прошлому: воскрешались образы и образные средства минувших эпох, с той, однако, разницей, что не только мечта, как прежде, но и сама действительность теперь представляла иллюзорной и зыбкой. Другой путь бунтарски устремлял в «действительность бу-

дущего» (М. Горький), к героике характеров и поступков. Оба пути отчетливее всего наметились в литературе. Первый — в лирике символистов. Второй — в творчестве молодого Горького.

Балет еще не имел прямой связи с литературой. И все же в труппах Петербурга и Москвы появились хореографы и исполнители, которые сознавали необходимость реформ и объявляли войну академизму.

Сторонников реформ привлекала стилистическая цельность балетного действия, историческая достоверность образов, естественность пластики. К этому они стремились, но этого не всегда достигали. Они оправданно отрицали эклектический стиль и изжившие себя *формы спектакля XIX века*. Но в пылу спора они упраздняли и *формы классического танца* — высокое завоевание минувшей эпохи. Отвергался симфонизм как система обобщенного музыкально-постановочного мышления. Взамен давалась полифоническая разработка танцевального действия, то есть от музыки брались лишь композиционно-структурные приемы проведения и сочетания танцевальных тем. Балету-симфонии противопоставлялась хореодрама. Главным соавтором хореографа стал не композитор, а живописец. В плодотворной борьбе нового и старого поначалу, наряду с отжившим, сгорая отвергались и вечные ценности.

Потому закономерным оказался раскол внутри доселе цельного организма. Не все хотели реформ. Многие опытные мастера балета защищали классическое наследие, вплоть до устарелых форм спектакля-гала, и противились новшествам. Вместе с тем состав двух лагерей был подвижен. Сторонники реформ возвращались иногда на позиции академистов; академисты, случалось, перебегали на время в стан реформаторов. Это показывало, что и в лагере реформаторов имелись внутренние противоречия. Потому отдельные открытия новаторов имели реальное значение для будущего, тогда как многое оказалось преходящим и представляло интерес лишь как принадлежность своего времени.

Борьба творческих течений в балетном театре нашла отклик у зрителей и критиков. Отклик был достаточно широк, поскольку русский балет начала века вышел из сравнительно замкнутой сферы прежнего своего бытия и занял видное место в ряду других искусств, которые также переживали период бурного и противоречивого развития. Некоторые эстетические находки реформаторов помогли дальнейшему развитию хореографии. Принесла пользу тяга к сюжетно выстроенной и логически развитой драматургии балетного действия. Важным следствием союза с живописью явилась забота о пантомиме, разработанной крупным планом, картинной и вместе с тем психологически выразительной, наподобие льющегося речитатива в опере. Это позволяло осознанно преодолеть прежний разрыв

между пантомимой и танцем, строить пантомиму по законам музыкально-танцевальной образности.

Реформы вывели балет как искусство в центр эстетических исканий, заставили современников взглянуть на него новыми глазами, а мастеров других театральных жанров даже позабавлять некоторым его выразительным возможностям.

Русский балет раздвинул сферы влияния на мировой творческий процесс. Еще в недавние времена за границей гастролировали лишь отдельные русские актеры. Теперь туда нарасхват приглашали большие балетные труппы. С выходом русского балета на международную арену получил мощный толчок к возрождению балет Западной Европы и Америки. Прославленные хореографы, танцовщицы и танцовщики Петербурга и Москвы возвратили балетное искусство миру, и мир поныне чтит их имена, а с ними имена их соратников — русских живописцев и музыкантов.

Живопись и балет

В русском балете живопись никогда не играла такой важной роли, как в начале XX века. Это было связано с деятельностью художников, объединившихся в группу «Мир искусства». Свои эстетические взгляды они обосновали в созданном ими журнале «Мир искусства», выходившем в 1899—1904 годах. Главой объединения и редактором журнала был художник *Александр Николаевич Бенуа* (1870—1960). По его почину мирискусники и сблизились с балетным театром. Бенуа стремился широко воздействовать на балет: оформлял спектакли, сочинял сценарии, выступал как критик и теоретик. Вся эта деятельность служила пропаганде идей самого Бенуа: их сутью являлся возврат к содержанию и формам минувших, дореалистических эпох искусства. Возрождение традиций такого, отжившего свой век искусства получило наименование традиционализм.

Воссоздавая давно ушедшее, художники обращались к искусству разных стран и эпох. Их привлекали скульптура и архитектура Древнего Египта и античной Греции, экзотическая живопись Востока, театральное искусство Франции XVII—XVIII веков, народные жанры старинного русского театра. Тематика же стилизаций была, в конечном счете, однотипна: в центре чаще всего стояли образы роковой, губительной красоты, содержание определяла несбыточная мечта об идеале, порыв к которому нес горькое разочарование, а то и гибель.

Союз с живописцами многое дал балету. Взамен типового или эклектически пестрого оформления сцену украсили декорации, сами по себе представлявшие высокую художественную ценность. Историческая достоверность и безупречный вкус стали неременной принадлежностью декораций и костюмов

балетного спектакля. В 1900 и 1901 годах, сначала в Москве, а потом в Петербурге, был поставлен «Дон Кихот»; спектакль совместно оформили *А. Я. Головин* и *К. А. Коровин*. Первый из них скоро стал главным художником петербургского Мариинского театра, второй — постоянным художником московского Большого театра. В 1903 году *Л. С. Бакст* оформил для Мариинского театра балет «Фея кукол». В 1907 году там же состоялась премьера балета «Павильон Армиды», сценарий и оформление которого принадлежали Бенуа. Важную роль в пропаганде отечественного балета сыграли названные художники как оформители, а часто и вдохновители спектаклей знаменитых «русских сезонов» в Париже. История русской сценографии отвела почетное место показанным там балетам в оформлении Бакста («Клеопатра», «Шехеразада», «Призрак розы», «Карнавал»), Бенуа («Петрушка»), Головина («Жар-птица»). Художником «Половецких плясок» и балета «Весна священная» выступил *Н. К. Рерих*. Эрудиция, мастерство, вкус русских художников, их смелый выбор ярких, сочных красок, умение одеть исполнителей в исторически точные и вместе с тем удобные для танца костюмы — все воздействовало как на театральную, так и на бытовую моду своего времени. При этом мода, как и прежде, накладывала свой отпечаток на театральный костюм: контур схваченной корсетом талии порой угадывается на эскизах женских костюмов Бакста.

С другой стороны, возросшая роль живописи ограничила роль танца в балетном спектакле. Далеко не все художники следовали примеру Бенуа, который искал взаимосвязи музыки, танца и живописи в балете. Не все обладали даром Бакста чувствовать и понимать танец. Коровин, например, был равнодушен к хореографии. Не вникая в ее специфику, он создавал великолепные сами по себе декоративные полотна. Но эти полотна, а иногда и костюмы, стесняли, подавляли пластику. Впрочем, и другие художники как бы принуждали балет к пластическому пересказу темы, заданной ими в живописи. Музыка и танец поневоле превращались в подсобных участников действия, посредством которых созданная художником картина продолжалась и развивалась во времени, а к концу балета часто принимала исходное положение. В балетах петербургских художников такого рода оживающие картины были рассчитаны на мимолетность впечатлений. В московских постановках Коровина, напротив, царила монументальность, в которой иногда терялась живая драма человеческих поступков и чувств. В обоих случаях балет попадал в зависимость от живописи и утрачивал толику добытой прежде самостоятельности. И все же союз с живописью был полезен балетному театру. Обогащалось содержание спектаклей, расширялись и обновлялись выразительные средства танца, на сцену приходили образы, находившие отклик у современных зрителей.

В XIX веке балетную музыку писали штатные композиторы казенных театров и приглашаемые мастера. В XX веке сотрудничество хореографов с композиторами продолжалось. В Петербурге по правилам «досимфонической» школы, как прежде, работал *Р. Е. Дриго* (1846 — 1930), композитор и дирижер балетной труппы Мариинского театра. Даровитый мелодист, он был союзником академического лагеря, подправлял и возобновлял балеты наследия, а также собственные: «Очарованный лес» (1887), «Талисман» (1889) и другие. Новейшие композиторы учитывали опыт Чайковского и Глазунова, сочиняли музыку симфонического плана: она имела тематическое развитие, предлагала свою систему образных характеристик и не поддавалась перекройке, какую легко допускала балетная музыка прошлого. Однако, в отличие от балетов Чайковского и Глазунова, эта музыка была, большей частью, незначительна по содержанию; кроме того, ее авторы обнаруживали нечуткость к танцевальной природе хореографического зрелища.

В Москве для Большого театра сочиняли музыку *А. Ю. Симон*, автор балета «Дочь Гудулы» (1902), и *А. Ф. Арендс*, автор балета «Саламбо» (1910). В Петербурге в 1907 году выделился балетом «Павильон Армиды» композитор *Н. Н. Черепнин*.

Великий композитор *Игорь Федорович Стравинский* (1882 — 1971), которому предстояло создать эпоху в музыке XX века, начал писать балеты для «русских сезонов» в Париже. Ученик Римского-Корсакова, он продолжил и развил своим первым балетом «Жар-птица» (1910) традиции отечественной музыки в области народной сказочной темы. Вместе с тем здесь, а также в балетах «Петрушка» (1911) и «Весна священная» (1913) молодой Стравинский выдвинул художественную систему, во многом отличную от системы балетных композиторов-классиков. Он почитал творчество Чайковского и позже посвятил ему балет «Поцелуй феи» (1928), но сразу избрал самостоятельный путь. Композитор XX века уже избегал открытых изъятий чувств, боялся впасть в сентиментальность и красоту и часто спасался от них в иронию. Он вносил в развитие музыкального образа момент авторского отношения, создавал некую дистанцию между образом и собой. Оттого психологическую глубину и проникновенность мелодизма балетной музыки Чайковского он заменял колористическими эффектами, рационалистичностью, намеренно холодноватой. Он как бы контролировал собственный пафос, не давая прорваться прямому чувству, а намеренно сбивая, снижая его сдержанной усмешкой со стороны.

Имелись и другие различия.

Чайковский писал многоактные балеты с развернутой системой симфонических образов. Стравинский, отвечая эстетике другого времени, разработал принцип жанровой картины, завершенной в рамках одного акта балета. Чайковский, при богатстве содержания его трех балетов, гибко пользовался одними и теми же полюбившимися приемами композиции действия, танцевальных кульминаций, пластических характеристик. Потому его балеты внутренне взаимосвязанны и как бы образуют монолитную триаду. Стравинский, обновляя язык балетной музыки, искал и пробовал разные приемы для каждого нового случая. Потому его балеты, особенно если учесть дальнейшее творчество, противостоят один другому и по содержательной основе, и по манере экспериментального письма. Несходство композиторов обнаруживается даже во взглядах на традиционную в балетном спектакле форму вальса. Для Чайковского вальс являлся действенным куском музыки и воплощал идеально-возвышенное в природе, в характерах и чувствах героев. Для Стравинского вальс мог быть острой, дразнящей сатирической краской: таков, например, шарманочный мотив вальса в «Петрушке», рисующий мещанский роман Балерины и Арапа. Оба композитора выражали взгляды и вкусы двух разных эпох в жизни русского общества. Оба по-своему оказали сильнейшее влияние на развитие мирового балетного театра в сложном ходе его истории.

Обращение к небалетной музыке

Одновременно русский балетный театр начала XX века расширял свои возможности за счет небалетной музыки прошлого и современности. Тому имелись разные причины.

Молодые хореографы, стремясь обновить и содержание, и формы балета, открыли могучего помощника в музыке, в богатстве ее программных и симфонических жанров. Такова была главная причина.

Причиной внешней, хотя тоже существенной, был пример американской танцовщицы *Изадоры Дункан* (1878—1927). Дункан стяжала мировую славу пропагандой «свободного» танца. Программы ее сольных концертов состояли из танцевальных импровизаций на музыку больших композиторов: Глюка, Бетховена, Вагнера, Листа, Шопена, Чайковского. Выступала она одетой в подобие античной туники и с босыми ногами. «Естественность» пластики Дункан противопоставляла «неестественности» балетного, особенно классического танца. Талантливая танцовщица покоряла силой своей индивидуальности, ее искусство привлекало новизной в пору жадных поисков нового слова. Организованные Дункан школы не дали танцовщиц, способных заменить учительницу и продолжить ее

дело. Однако выразители самых разных течений в возникшем позже за рубежом танце-модерн оправданно видят в Дункан свою предтечу. В начале XX века влияние Дункан на театр вообще и особенно на театр балетный было очень широко. Ее первые концерты в России состоялись в конце 1904 — начале 1905 года и всколыхнули художественную общественность обеих столиц. Хореографов увлекли, во-первых, возможности пластики, свободной от суровых правил классического экзерсиса, а во-вторых, обращение к наследию классических композиторов. Интерпретируя музыку, Дункан нередко обходила ее прямое содержание, а черпала в ней главным образом настроение. Искусство танцовщицы и было импрессионистским искусством настроений. Танцы Дункан передавали настроения в смене движений и позировок, не закрепленных в определенной последовательности, а текучих и переменчивых в каждом очередном исполнении того или иного музыкального отрывка.

Кроме того, молодые хореографы тяготели к изобразительной пластике. Такая пластика отрицала структурные формы классического танца, по большей части требующие специально созданной для них музыки. А хореографам теперь и не годилась музыка, предлагающая танцевальные выступления кордебалета, кульминации действия в виде развернутых *pas d'action*, адажио и вариаций. Им понадобились формы пусть менее завершенные, зато способные дать сплошной фон для непрерывно льющегося действия. Выбирая, как правило, доброкачественную музыку, они отводили ей роль вспомогательного средства: музыка лишь подкрепляла движущуюся живопись их балетов своими интонациями и настроениями. Балеты такого рода вмещались в один акт, иногда разделенный на несколько эпизодов. Оттого для них подходила музыка симфонических поэм или картин; иногда делался монтаж музыкальных пьес. Вслед за Дункан хореографы обращались к фортепьянным пьесам Шопена, к камерным и симфоническим произведениям Грига, Листа, Чайковского, Римского-Корсакова и других. Подгоняя музыку под собственный сценарный замысел, хореографы, случалось, пренебрегали ее программой.

Притом опыт обращения к небалетной музыке принес пользу. Он расширил репертуар и жанровые возможности балетного театра, помог найти новые краски в оркестровке танцевальных ансамблей и, в конечном счете, повысил требовательность балетного театра к качествам музыкального материала. Со временем хореографы по достоинству оценили роль небалетной музыки в балетном спектакле и, продолжая пользоваться ею, перестали подтягивать ее к своим замыслам как иллюстрацию, научились воплощать в танце ее содержание и смысл. Параллельный процесс наметился и в собственно балетной музыке, раздвинувшей свои пределы на путях к синтезу живописной и содержательной сторон хореографического спектакля.

Преобразование живописи и музыки балетного спектакля было связано со сдвигами в самой хореографии. Спектакли XIX века оставались основой репертуара Большого и Мариинского театров. Однако молодое поколение хореографов и исполнителей подвергло критическому пересмотру монолитную форму этих академических спектаклей. В Москве глашатеем нового стал балетмейстер *А. А. Горский*, в Петербурге — *М. М. Фокин*. В русле их поисков работали и другие, менее значительные и самостоятельные хореографы.

Горский и Фокин сходились в критике старого типа балетного спектакля как зрелища устарелого, отжившего свой век. При этом Горский активно пересматривал и переделывал спектакли XIX века, тогда как Фокин создавал только оригинальные постановки. Самостоятельная деятельность обоих, при очевидной общности, имела и серьезные различия. Черты сходства определило время. Различия диктовала разность характеров, темпераментов и степень одаренности каждого.

Оба они стремились к исторической и национальной определенности балетного действия. Оба ратовали за крепко выстроенную и логически выверенную драматургию сценария. Оба ориентировались не столько на музыку, сколько на живопись. С оглядкой на живопись оба пробовали качественно изменить пантомиму и танец, а также способы их взаимодействия в пределах балетной драмы.

И Горскому, и Фокину претила пантомима академического балета, где мимика лица сопровождалась мелкой условной жестикуляцией рук. Их влекло живописное движение, поза или жест, в которых участвовало все тело исполнителя. В последовательной смене картинных обозначений чувств и поступков балетного персонажа и возникала новая пластическая пантомима. Она тоже условно заменяла собой речь, но мера условности была другой, чем у старой пантомимы. Такая пантомима обладала двумя преимуществами: во-первых, прямее доносила до зрителя смысл изображаемого, во-вторых, отменяла былую резкую грань между пантомимой и танцем. Правда, чтобы естественно возникнуть из такой пантомимы, танец тоже должен был во многом измениться. Как и пантомима, он обновлялся за счет отказа от накопленных условных приемов.

В балете XIX века танец отчетливо делился на классический и характерный. Редкие случаи, когда эти два вида соединялись, лишь подтверждали общее правило. В новом балете каждый вид испытал воздействие пластики Дункан, построенной на свободных положениях движущегося тела. Единый источник влияния освободил оба вида от железных канонов и до известной степени сблизил их. Процесс был сложен и

противоречив: каждый вид, с одной стороны, обогащался, но, с другой, что-то неминуемо терял.

Важным пунктом реформы явился пересмотр движений, из которых складывается танец. Канон XIX века требовал выворотного положения ног (*en dehors*) и четких позиций рук в классическом танце. Те же, но слегка смягченные правила распространялись на характерный танец. В новом танце состав движений увеличился. В него вошли невыворотные, «естественные» положения ног и вольный рисунок рук. Такой танец мог свободно рождаться из пантомимы, развивая заданную в ней тему. Смыкаясь с пантомимой, он скорее иллюстрировал драматические обстоятельства действия, чем освещал драматизм этих обстоятельств изнутри.

Поэтому новому танцу не годились структурные формы, которые десятилетиями кристаллизовались в академическом балете. В ансамблях отменялись единый распорядок и строгая соразмерность частей. Из групповых и линейных построений кордебалета изгонялись симметрия рисунка и повторы танцевальных комбинаций. В адажио и вариациях солистов отрицалось правило округлых периодов, стремящихся к изначально намеченному завершению. В новых балетах композиция танца преследовала видимость стихийности. Потому она чаще всего отвечала принципу количественного и качественного нарастания. Отсюда возникала текучесть кордебалетных построений, прихотливая асимметрия групп. В танцах солистов преобладали размытые периоды, как бы незаконченные фразировки, намеренная дразнящая «недоговоренность». Словом, танец учился живописать действие в манере импрессионизма. Музыкально-симфоническая разработка этого действия также извела импрессионистские влияния.

В целом реформа хореографии была исторически закономерна. Она спасала балетный театр от застоя, который наметился в нем к началу XX века. А накопленные этим театром ценности оберегали его от разрушения, больше того, создавали фундамент для смелых новаторских опытов.

Глава вторая

Московский балет

Балетмейстер Горский

В балетном театре Москвы начала XX века сразу наметились противоречия между академической традицией и поисками нового. Многие объяснялось тем, что балетную труппу Большого театра возглавлял один балетмейстер,

а не представители двух разных направлений, как было в Петербурге. В спектаклях этого балетмейстера столкнулись и вступили в борьбу академизм и новые веяния современности.

Александр Алексеевич Горский (1871—1924) окончил Петербургское театральное училище в 1889 году. Неблагодарная внешность лишала его надежд на ведущие роли. Участие в кордебалетных, а потом в сольных партиях, характерных и классических, развило память, позволило практически изучить балетное наследие XIX века. В 1890-х годах Горский вел в училище класс воспитанниц и по собственному почину осваивал систему записи танцев. По этой системе воспитанницы разучили и показали в 1899 году первый балет Горского «Клоринда — царица горных фей» на музыку Келлера. Постановка была выдержана в канонах Петипа.

В 1898 году Горского командировали в Москву — перенести на сцену Большого театра «Спящую красавицу» в постановке Петипа. Опыт увенчался успехом, и в 1900 году тот же путь проделала «Раймонда» Петипа. К концу года в Большом театре состоялась премьера «Дон Кихота», уже заново сочиненного Горским. Спектакль был перенесен на сцену Мариинского театра. В январе 1902 года Горского назначили балетмейстером Большого театра. Этот пост он занимал до конца жизни.

Реформы внутри академизма

Пересмотр академических традиций Горский начал с укрепления сценарной драматургии старого спектакля. Он стремился к цельному, логически стройному действию, где соблюдалась бы верность эпохе, стилю и национальному колориту. Это выдвигало новые задачи перед режиссурой и живописью балетного спектакля. Музыка выпадала служебная роль, а потому производным моментом оказывалась и постановка танцев.

«Дон Кихот» был одной из лучших работ Горского и пережил другие его постановки. Переделка мало коснулась сценария Петипа, и балетный «Дон Кихот», как и прежде, остался далек от романа Сервантеса. Музыка Минкуса также подверглась лишь перекомпоновке. Главным новшеством явилось живописное оформление Коровина и Головина: оно повлияло на творческую фантазию Горского, подсказало смелые приемы режиссуры. В мизансценах кордебалет уже не выступал в размеренном порядке и не располагался симметричными группами. Каждый исполнитель имел свою игровую задачу в общем движении массы. Толпа жила по законам драмы, и танец — кордебалетный и сольный — рождался непосредственно из стихии народного веселья. В связи с этим обновились и поведение главных героев. Они стали персонажами толпы, которая переживала развитие инт-

риги, вмешивалась в события и помогала их благополучному исходу.

Ставя картину сна Дон Кихота, Горский выступил как ученик великих мастеров, открывающий новое в старом. Он отобрал простейшие движения классического танца, но дал их в самостоятельной вариационной разработке. Сохранив принцип полифонического взаимодействия танцующих, когда фигуры корифеек и солисток то выделяются на фоне ансамбля, то поглощаются им, хореограф опять-таки ввел асимметричную композицию рисунка: главным мотивом явилась диагональ и расходящийся от нее орнамент узорчато ветвистых линий.

Но, открывая новое, Горский бывал непоследователен. Уступкой традиционной театральности оказался дивертисмент последнего акта. Как и в «Дон Кихоте» Петипа, там принимали участие и реальные, и фантастические персонажи, а это мешало приблизить действие к правдоподобию драмы. Парадность последнего акта противоречила демократической стихии первого, утверждала то, от чего хореограф отказывался в начале спектакля. Подобные противоречия не исчезли, а усилились в последующей практике Горского. Попытки уточнить и «оправдать» логику старых спектаклей постоянно расходились у него с эстетикой академического балета, в канонах которой эти спектакли были созданы, и потому результаты получались половинчатые.

Горский неоднократно и с переменным успехом переделывал «Лебединое озеро». В 1901 году он лишь сгустил «крестьянский» колорит первой картины. В 1906 году превратил чинный полонез финала этой картины в буйную фарандолу. В 1912 году он перенес мотив фарандолы на композицию вальса лебедей и внес любимую им асимметрию в общие планы лебединого кордебалета. Это придало танцу драматизм, но нарушило гармоничный ансамбль лебедей, созданный Л. Ивановым. Удачно Горский обновил испанский танец на балу в замке; тот вошел почти во все многочисленные редакции «Лебединого озера». В 1920 году Горский, совместно с Вл. И. Немировичем-Данченко, показал совершенно новую постановочную версию этого же балета, которая выдержала лишь несколько представлений. В 1922 году Большой театр восстановил «Лебединое озеро», сохранив лучшие находки хореографа.

В 1907, 1911 и 1922 годах подвергалась переделке «Жизель». Мало-помалу Горский превратил первый акт в бытовую драму: пантомимные мизансцены почти вытеснили танец, а это подорвало поэтическую условность действия. Романтическая атмосфера второго акта тоже нарушилась, потому что напевность танца вибрил хореограф размельчил прихотливым рисунком групп и переходов. Традиционные тюники исполнительниц были заменены модными, благодаря Дункан, хитонами.

В 1908 году Горский заново поставил «Раймонду». Его целью и тут была драматическая оправданность действия, верность

историческому колориту средневековой легенды. Однако «Раймонда», утратив качества симфонического балета, не стала и чистой мимодрамой.

Успешнее обращался Горский к «русской теме». «Конек-горбунок» Пуни и «Золотая рыбка» Минкуса, поставленные в 1860-х годах Сен-Леоном, были эклектичны и в первоначальном виде, а потому при возобновлении допускали любые переделки и вставки. «Конек-горбунок», показанный Горским в 1901 и 1914 годах в Москве, а в 1912 году в Петербурге, представлял собой многоактный балетный дивертисмент. Отдельные номера (классическое *pas de trois* Океана и Жемчужин, характерные славянская и цыганская пляски) надолго вошли в концертный репертуар артистов балета.

Как бессловесные драматические пьесы с танцами Горский рассматривал балеты «Дочь фараона», «Баядерка», «Корсар». На фоне красочных декораций своего постоянного сотрудника Коровина он разворачивал зрелища, изобилующие эффектными мизансценами. В танцах также было немало живописных находок. Но между пантомимой и танцами часто возникал разрыв. В пантомимных сценах актеры надевали этнографически подлинные костюмы, и пластика их стилизовалась под изобразительное искусство Египта или Индии. Затем эти же актеры переодевались в унифицированный балетный костюм и исполняли классические танцы. Условность старого балета оттого проступала особенно наглядно.

Опыты по пересмотру наследия перекликались в практике Горского с самостоятельными поисками нового.

Оригинальное творчество

Самостоятельные постановки Горского были более последовательны и цельны в начале его деятельности, чем в конце.

Знакомясь с труппой Большого театра, балетмейстер делал ставку на молодых. В 1901 году он показал силами молодежи на сцене Нового театра «Клоринду» и дивертисмент. Среди номеров дивертисмента о несомненной одаренности хореографа свидетельствовал «Танец Анитры» Грига, предваряющий поиски свободной пластики.

В 1902 году состоялась премьера многоактного балета «Дочь Гудулы», который Горский считал своим «самым серьезным и самым удачным трудом».

Сценарий «Дочери Гудулы» Горский написал по мотивам «Собора Парижской богоматери» Гюго. В отличие от «Эсмеральды» Перро, он задумал не балет, а мимодраму с реалистическими характерами и поступками персонажей, с исторически конкретной средой. Балетмейстеру претила бессмыслица в действиях

старых балетов, он стремился укрепить драматургию. Поиски протекали в общем русле художественных течений эпохи и свидетельствовали о воздействии на Горского ранней практики Художественного театра и опыта Частной оперы Мамонтова — двух передовых театров тогдашней Москвы.

Композитор А. Ю. Симон был заодно с хореографом. Основное внимание он сосредоточил на народных сценах и постарался сгустить мелодраматизм ситуаций. Образы главных героев Симон чаще воплощал в пантомимном речитативе и реже обращался к формам виртуозного танца. Одной из главных приманок зрелища была живопись Коровина. Сменялись картины средневекового Парижа, на мрачном фоне которых богатые костюмы знати мешались с лохмотьями бродяг и ярким тряпьем цыган.

Горский превыше всего ставил пантомиму, которая с житейским правдоподобием передавала ход драматического конфликта. Развертывались жанровые эпизоды эпохи: мистерия в зале суда, праздник шутов на Гревской площади, события на «улице чудес», пир в замке Гондолорье и т. д. В восьмой картине на Гревской площади казнили Эсмеральду. В девятой Квазимодо сбрасывал каноника Клода Фролло с колокольни собора.

Мимодрама Горского сокращала права танца на воплощение внутреннего мира героев. В «Дочери Гудулы» имелось немало танцев, но они были попутчиками, а не двигателями действия. Толпа парижских горожан и бродяг исполняла на улицах характерные пляски. На пиру в замке шел балет «Время», поставленный как дивертисмент классических танцев. И даже Эсмеральда танцевала лишь для тех или других персонажей на сцене, как в драматической пьесе, но не для того, чтобы в танце раскрыть свой внутренний мир, свои лирические или драматические переживания. Не мудрено, что такие танцы заслонялись ее пантомимными монологами и диалогами, а не вырастали из них и не поднимались над ними. Спектакль редко появлялся на афишах и быстро исчез из репертуара, не принятый публикой. Между тем в труппе многие поддерживали реформаторские опыты Горского. То, что было в этих опытах положительного, отозвалось позже в практике советского балета. Ровно через тридцать лет балетмейстер В. И. Вайнонен поставил балет «Пламя Парижа», народные группы которого напоминали о забытом опыте Горского.

В 1910 году увидел свет ramпы второй и последний многоактный балет Горского — «Саламбо». Сценарий «Саламбо» был написан балетмейстером по одноименному роману Флобера еще в год постановки «Дочери Гудулы». Разработка действия новой мимодрамы походила на киносценарий с раскадровкой мизансцен, с детальностью обстановки и поступков множества лиц. Добрую половину сценария занял образ народной массы. Народ живописный, экзотический, жестокий оживал в садах и на площадях Карфагена, в лагере наемников. Народ покорный, но уже

таящий угрозу, напоминал о себе в сцене, где владыка Гамилькар приносил в жертву вместо своего наследника сына раба. Раб осмеливался просить пощады ребенку, выражать те же отцовские чувства, что испытывал Гамилькар. Судьбы геросов вплетались в этот действенный фон, их ход зависел от развития народных событий. Саламбо, дочь Гамилькара, отправлялась в стан наемников, к их вождю Мато, чтобы любой ценой вернуть похищенное из храма покрывало богини Танит. Мато проигрывал сражение, попадал в плен и погибал на глазах Саламбо и ее жениха Нар-Авасса, победителя наемников.

Горский отступил от литературного первоисточника и нарушил систему образов мимодрамы, введя в сценарий фантастический элемент. Боги вмешивались в судьбы карфагенян так же запросто, как делали это боги в балетах Петипа. Вторая женская роль балета предназначалась богине Танит. Богиня исполняла в храме «танец скорби» по украденному покрывалу, а в конце балета возглавляла танцевальный апофеоз, который так и назывался — «Торжество Танит».

А. Ф. Арендс, скрипач и дирижер Большого театра, сочинил музыку «Саламбо», напоминавшую не балет, а оперу концертного типа, с портретами героев, данными обособленно от фона. В массовых сценах нагромождались звуковые эффекты. Сольные номера восходили к салонной французской музыке XIX века. В целом партитура «Саламбо», громоздкая и иллюстративная, была, по словам критика, «словно приписана к декорациям и танцам».

Декорации Коровина передавали суровую пышность Карфагена. Все в них поражало величиной масштабов и верностью исторической правде. В то же время такая доподлинность оформления противоречила специфике балетного действия. Фигуры исполнителей казались мелкими посреди огромных полотен Коровина, танец нарушал статуарную цельность живописи и терял собственную условность.

Хореография «Саламбо» была эклектичной. Горский стремился оправдать пластику, сообщить каждому движению конкретный смысл. При этом реальные персонажи пользовались свободной пластикой, а богиня Танит — классическим танцем. Спутывая таким образом разные танцевальные системы, хореограф и дальше преступал границы, установленные им самим. В конце спектакля Саламбо сменяла сандалии на балетные туфли, чтобы исполнить классический дуэт с Нар-Авассом. Зато последовательностью отличались ансамбли Саламбо и Мато. Горский отказался в них от техники классического танца, а главное, от замкнутых композиций, неслучайных для академических танцевальных форм. На место адажно и вариаций явился вольный диалог — сплав танца и пантомимного действия. Этот диалог передавал встречу двух разных характеров и двух равных по силе волей, а также их постепенное взаимоподчинение. Подобный пси-

хологизм был принципиально новым качеством хореографического образа и имел большое будущее. При всей пестроте воплощения, «Саламбо» оставила глубокий след как талантливый опыт реформы балетного театра. Спектакль был принят актерами и зрителями, но прожил на сцене лишь четыре сезона. В 1914 году пожар уничтожил декорации. Балет не был возобновлен из-за трудностей военного времени.

«Саламбо» — рубеж, за которым в творчестве Горского наступил перелом. Больше хореограф не ставил многоактных мимодрам. Это было сопряжено с отказом от важных для него художественных установок, от взгляда на балетный спектакль как на хореографическую драму крупных масштабов, с противостоящими планами, с развернутыми народными сценами, с развивающимися характерами.

Горский обратился к малым формам балетного спектакля, которые опробовал раньше в балете «Нур и Анитра». Он поставил этот балет в 1907 году, предложив, как сделал тогда же в Петербурге Фокин, свою концепцию обновленной хореографии. Программа и музыка индийской сказки «Нур и Анитра» принадлежали композитору А. А. Ильинскому. Витязь Нур попадал в замок волшебницы Анитры, но талисман спасал его от соблазнов роковой красавицы. Сюжет был не нов, а музыка не представляла самостоятельной ценности. Однако она была задумана как симфоническая поэма и потому предлагала новые формы балетной композиции. Вероятно, Горского привлекла непрерывность развития музыки, в балете обычно делившейся на номера. Он сочинил пластическое действие, в котором были размыты границы между пантомимой и танцем, а самые движения классического танца на пальцах переплелись с вольной пластикой восточного типа. Инструментальность и геометричность академического танца уступали место живописной изобразительности новой пластики. И пластика, и костюмы Анитры, а также ее свиты волшебных дев несли отпечаток манеры Дункан, но воспринятой в плане *театральной* стилизации античности. Все же «Индия» в «Нуре и Анитре» не выдержала сравнения с «Индией» испытанной «Баядерки», и этот опыт Горского выпал из репертуара. Но балетмейстера вновь привлекла форма одноактного балета, успешно утвержденная Фокиным.

В декабре 1913 года на сцене Большого театра состоялась премьера трех одноактных балетов Горского в декорациях Коровина: «Шубертиана», «Любовь быстра!» и «Карнавал».

Бесспорной удачей оказалась «Любовь быстра!», поставленная на музыку «Симфонических танцев» Грига. Простая повесть о рыбачке и рыбаке обрела поэтическую основу в этой музыке. Балет отразил интерес русского театра той поры к творчеству скандинавов. Свежая стилизация норвежского фольклора продержалась на сцене долго, и театр понес серьезную потерю, когда балет исчез из репертуара.

Сценарий «Шубертианы» у Горского превратился в вольный парафраз известной сказки «Ундина». Версией романтической балетной сказки явилась и постановка. Отдельные поэтические находки не искупали пришедшей балетному зрителю смеси из эпизодов «немецкого рыцарского быта» и фантастических сцен. Вместе с тем образ Ундины, увлекшей героя в подводное царство, был не случаен. Он выражал творческую идею, важную для Горского и общую для всей эпохи: идею бегства от действительности в мир поэтической мечты, откуда нет возврата.

«Карнавал» представлял собой дивертисмент. Номера его шли в декорации, изображавшей венецианскую площадь. Но они были откровенно пестры и даже не все принадлежали Горскому.

В 1914 году исполнилось двадцатипятилетие деятельности Горского. Тогда же, с началом первой мировой войны, завершился основной этап творчества хореографа. В том же году он сочинил номера для дивертисмента, связанного с событиями войны. Среди номеров выделялся танец «Гений Бельгии» в исполнении Е. В. Гельцер.

Оборонческие настроения Горского скоро сменились растерянностью. В 1915 году он поставил двухактный балет «Эвника и Петроний» на музыку фортепьянных пьес Шопена. Трактовка эпизода из романа Сенкевича «*Quo vadis?*» полярно противостояла фокинской «Эвнике» (1907). Кульминацией обоих спектаклей был пир. Но пир раннего балета Фокина славил молодость, силу, страсть. В балете Горского Петроний получал от Нерона приказ умереть и на пиру убивал себя. Дом Петрония олицетворял Красоту, далекую от ужасов окружающего мира, и гибель Красоты передавала трагический взгляд Горского на действительность, на участь искусства в пору мировых катастроф.

Последней дореволюционной премьерой Горского явилась инсценировка Пятой симфонии Глазунова (1916). Историческое значение постановки заключалось в том, что Горский первый в мировом театре вынес жанровое определение симфонии в название балетного спектакля. Но хореография этого спектакля не была симфонической в том обобщенном смысле, какой она имела в некоторых «белотюниковых» ансамблях еще XIX века. Горский продолжил драматизацию танца на материале симфонии. Он воплотил музыку в образах греческой пасторали: на празднике урожая двое пастухов, представители враждующих племен, боролись за любовь пастушки. Укрупненная форма симфонии и ее частей, без традиционных танцевальных номеров, привлекла хореографа тем, что открывала путь к программному балетному действию. Конкретность такого сценического действия уравнивала в правах программу симфонии и сценарий спектакля. Потому постановка Горского вела не к поздней-

шим танцсимфониям, где обновилась традиция балетных классиков-симфонистов, а к будущим опытам хореодрамы.

Горский много и интенсивно работал после Октября. Честный художник, он стремился воплотить новое содержание жизни на балетной сцене. В 1922 году он стал одним из создателей детской трехактной феерии «Вечно живые цветы». Спектакль, показанный на сцене Нового театра, был наивно символичен, но выражал тему неувядаемой юности страны, тему будущего, воплощенного в молодом поколении. В архиве хореографа сохранились сценарии балетов «III Интернационал» и «Красная звезда», которые он предполагал осуществить. Правда, в тех постановках, которые увидели свет, Горский уже не создал ничего принципиально нового. Но он до конца своей деятельности считал, что «борьба не закончена». Он умер советским хореографом, и советский балет многим ему обязан. Последующие открытия в области драматической содержательности спектакля, действительности танца, реалистического воплощения образов народа и народных героев, разнообразия выразительных средств во многом опираются на поиски Горского.

Глава третья

Московская труппа

Поборники академизма

Балетная труппа Большого театра прошла через испытания, вызванные борьбой между сторонниками академических традиций, с одной стороны, и поборниками новшеств Горского, с другой. Творчество ее крупнейших мастеров отразило перипетии этой борьбы. Среди них недостижимо возвышалась *Екатерина Васильевна Гельцер* (1876—1962). Ее искусство вобрало в себя главные достоинства московского балетного исполнительства.

Дочь В. Ф. Гельцера, известного танцовщика-мима, Гельцер обладала природным обаянием, живым и пылким темпераментом. Она окончила Московское театральное училище в 1894 году по классу Хосе Мендеса и быстро достигла положения второй танцовщицы. В 1896 году ее перевели в Петербург, где она занималась у Х. П. Иогансона. Виртуозность, привитая Мендесом, и академизм школы Иогансона дали прочную основу для развития таланта. Вернувшись в Москву, Гельцер постоянно гастролировала в Петербурге и успешно соревновалась с балеринами Мариинской сцены в ролях Раймонды, феи Драже, Никии.

С 1898 года она исполняла ведущие роли в балетах Большого театра. То были Наяда в балете «Наяда и рыбак», Тереза в «Привале кавалерин», Клермонд в «Звездах», Сандрильона (Золушка) в «Волшебном башмачке». Зрители восхищались выразительностью и изяществом ее танцев, легкостью прыжка, крепостью пальцев, смелостью и безукоризненной точностью вращений.

В 1899 году Гельцер исполнила в «Спящей красавице» партию Авроры. Здесь сполна раскрылась индивидуальность балерины. Жизнелюбивая поэзия чувств определила трактовку образа и стала символом искусства Гельцер. В 1900 году она получила роль Раймонды, в 1903 выбрала для своего первого бенефиса партию Одетты — Одилли в «Лебедином озере». К тому времени Гельцер и ее постоянный партнер В. Д. Тихомиров прочно представляли «академическое крыло» московского балета, которое то смыкалось с направлением Горского, то ослабляло его ревизию классики.

Творческие отношения Гельцер и Горского во многом определяли атмосферу в московской труппе. Влиятельным вмешательством Гельцер отчасти объяснялась половинчатость реформ Горского. Прима-балерина, естественно, нуждалась в партиях, где могла бы демонстрировать свою выдающуюся виртуозность, а эксперименты балетмейстера над классическим наследием вообще отрицали виртуозность. Вместе с тем Горский и Гельцер находили поводы для художественных контактов.

В 1901 году Гельцер выступила в «Дон Кихоте», где ей одинаково блестяще далась и характерная, и абстрактно-лирическая виртуозность партии Китри — Дульсиней. Затем в ролях Медоры («Корсар»), Бинт-Анты («Дочь фараона»), Никки («Баядерка») она охотно сотрудничала с Горским, переосмысляя классические образцы. Сбивчивость таких опытов не пугала танцовщицу, а искренность поведения на сцене и неподдельный темперамент помогали одолеть наивные задачи роли. Так наметился подступ к образу Саламбо. А после Саламбо эти роли, в свой черед, обновились приемами игры, шедшими от мимодрамы. Гельцер стали одобрять за царственное величие в трактовке ранее созданных ролей и порицать за натуралистическую мимику.

Первый выход ее царевны Саламбо, в одежде до пят и с лирой в руках, был эффектен. Но выливался он в пантомимный монолог и пластическую «песню» — рассказ о доблестях царского рода. В «пляске с голубем» — единственном классическом танце Саламбо — отбор движений был ограничен. Там варьировались вольные взмахи рук, позы с ногой, поднятой согнутым коленом вперед или отведенной назад в подобии аттитюда, изгибы корпуса и бег вприпрыжку.

В «Шубертiane» Гельцер эффектно исполнила романтическую роль Ундины. Подлинной победой балерины явился

реалистически разработанный образ рыбачки в балете «Любовь быстра!». Спасая рыбака, скромная, неуклюжая на вид норвежская девушка вырастала в личность, обнаруживала силу чувства, достоинство, одухотворенность. Исполняя эту роль, актриса по-новому раскрыла оптимистическую природу своего таланта.

Гельцер пробовала себя в разных жанрах, но прежде всего отстаивала классический танец. Она пропагандировала его на казенной сцене, в гастрольных поездках по России и за рубежом. Там Гельцер называли самой русской из всех русских балерин, справедливо отличая национальные качества ее таланта. Эти качества сказались больше всего в партии Царь-девицы («Конек-горбунок») и особенно в «русской пляске» героини, унаследованной от Лебсдевой через Собещанскую.

После революции Гельцер создала главную роль в заново поставленной «Эсмеральде» (1926) и явилась первой исполнительницей партии Тао Хоа в «Красном маке» (1927). До конца деятельности Гельцер утверждала свое творческое кредо — оптимизм мироощущения, а с ним — преданность классическому танцу.

Нензгладимый след в истории Большого театра оставила сценическая деятельность *Василия Дмитриевича Тихомирова* (1876—1956). В 1893 году Тихомиров окончил Петербургское театральное училище (куда его отправили из московского за одаренность к танцу) и был определен в Мариинский театр, но уехал в родной город. В Большом театре он сразу занял место премьера и стал законодателем стиля мужского исполнительства на четверть века. Рослый, статный юноша безупречно владел классическим танцем. Он утверждал в нем рыцарственную горделивость и скульптурную мощь пластики. Вскоре в репертуар Тихомирова вошли все первые роли, которым он сообщил танцевальность (например, он был мастером большого пируэта, редко исполнявшегося в ту пору). Легкость, чистота и уверенность танца определяли главное в его работе на сцене. Недостатком этой работы была ограниченность мимики, всегда рисовавшей один и тот же образ благородного героя.

В 1898 году Тихомиров стал партнером Гельцер. Их содружество во многом повлияло на судьбу московского балета. Тихомиров, менее гибкий и разносторонний, чем Гельцер, активнее выступал против Горского. Ведущий танцовщик Большого театра редко участвовал в оригинальных балетах главного балетмейстера и только по необходимости, за отсутствием выбора, исполнял партии героев в переделанных Горским «Дон Кихоте», «Баядерке», «Волшебном зеркале», «Дочери фараона», «Спящей красавице», «Раймонде», «Корсаре» и других.

Тихомиров защищал академизм и как педагог. Еще с 1896 года он преподавал в школе и вел в театре класс усовершенствования танцовщиц. На почве преподавания обост-

рился его конфликт с Горским, который пробовал ввести в классический экзерсис пластику свободного танца. Тихомиров, при всех крайностях своих позиций, во многом сберег и упрочил творческие основы и традиции московской балетной школы.

В 1909 году он стал режиссером московской труппы, в 1913 году — штатным балетмейстером. Его разногласия с Горским не утихли, но каждая из сторон на пользу делу дополняла и поправляла другую. Влияние Горского больше всего сказалось уже после его смерти, когда Тихомирову пришлось возглавить московский балет. Это обнаружилось в обеих крупных постановках Тихомирова: в «Эсмеральде» (1926) и «Красном маке» (1927).

Гельцер и Тихомиров были убежденными поборниками классического танца. Это определило устойчивость и перспективность их позиций. Вместе с тем их тяга к обветшалым формам спектаклей была консервативна сравнительно с новаторскими опытами Горского. Но наличие двух творческих течений внутри московской балетной труппы только помогало двигаться вперед. Обе стороны двуединства представили живую ценность и для дальнейших судеб русского балетного театра, ставшего советским.

Сторонницами чистого академизма были три ведущие танцовщицы, дублерши Гельцер.

Вера Ильинична Мосолова (1875—1949) имела в репертуаре Аврору, Царь-девицу, Золотую рыбку. С 1912 по 1918 год она преподавала в училище, а позже вела частный класс. Среди ее учеников — Асаф и Суламифь Мессерер, Игорь Моисеев и другие.

Александра Васильевна Балдина (р. 1885), воспитанница петербургской школы, танцевала профессиональное учениц Горского, но всегда отставала от них в «продвижении по службе». В 1908 году она исполнила партию Авроры, но успех не смягчил суровости начальства к одаренной танцовщице. В 1910 году Балдина уехала на заграничные гастроли и была уволена за неявку к сроку.

Не менее труден был путь *Ксении Петровны Маклецовой* (1890—1974). Она окончила Московское училище по классу Тихомирова в 1908 году, но лишь в 1914 году получила все ту же Аврору, а через год — главную партию в «Волшебном зеркале». Осенью 1915 года она дебютировала на петроградской сцене в ролях Китри, Авроры и Жизели, после чего была переведена в Мариинский театр.

Все три классические танцовщицы не могли добиться заслуженного положения в Москве по двум причинам. С одной стороны, Гельцер неохотно делила лавры с танцовщицами своего ампула. С другой — Горский предпочитал академисткам сторонниц экспериментов.

Горский считался с актерами, искавшими правды пластического образа, и шел им навстречу. В своих учениках он развивал не столько технику, сколько пластику, порой забывая, что техническая оснащенность не «убивает» творческих возможностей исполнителя, а открывает им простор. Многим его ученицам недоставало техники классического танца. Но Горского это не смущало, поскольку его постановочная практика стирала грани между характерным и классическим танцем. Пример тому — деятельность *Софьи Васильевны Федоровой* (1879—1963).

Федорова окончила Московское театральное училище в 1899 году и уже через год выручила премьеру «Дон Кихота», заменив Гельцер в партии Мерседес, чем заслужила понятную благодарность Горского. Но не в одной благодарности было дело. Собственно, Федорова открыла ряд единомышленниц Горского в московской труппе. Пламенная стихия ее танца, а главное, самобытная выразительность игры импонировали хореографу, мечтавшему об искренних и сильных характерах в балетной драме. В 1901 году Горский сочинил для Федоровой концертный «Танец Анитры» и заново поставил роль жены хана в «Коньке-горбунке». Позже он вставил для нее в этот балет цыганский танец, и она исполняла его (попеременно с украинским танцем) в дивертисменте последнего акта.

В 1902 году Федорова получила роль Эсмеральды в балете Горского «Дочь Гудулы». Образ юной цыганки, дикой, робкой и в то же время страстной, стал одним из лучших созданий танцовщицы-актрисы. Но, раскрыв столь полно драматический дар Федоровой, эта роль увела ее от классического репертуара. О том, что танцовщица многое обещала в этом репертуаре, говорил ее успех в ролях Белой кошечки из «Спящей красавицы» и Лизы в «Тщетной предосторожности», исполненной в 1905 году.

Она воплотила ряд образов, родственных сумрачной лирике эпохи. В вакханалию «Времен года» Глазунова, в панадерос «Раймонды», в лезгинки двух опер — «Демон» и «Руслан и Людмила» — она внесла колдовскую таинственность интонаций, отблеск мрачной, неступленно сжигающей себя страсти.

В 1906 году Федорова исполнила роль рабыни Хиты в поставленной Горским «Дочери фараона». Тема дикого рабства возникла у нее в трагическом обличье, ибо несла духовный протест, а с ним — предчувствие безысходности этого протеста: танец Хиты передавал гордость души, скованной насильем.

Хита была жертвой зла. Другие героини Федоровой сами представляли носительницами зла. Актрисе меньше удавались роли, где эта тема оказывалась заданной напрямую. В роли

старухи из «Золотой рыбки», поставленной в 1903 году, ей пришлось «оправдывать» житейские мотивировки характера внутри чисто зрелищной феерии. Зато полным торжеством темы явился образ жрицы Молоха в «Саламбо». В пластических заклетьях этой жрицы возникал образ примитивной души, трепещущей перед всемогущим злом.

«Русские сезоны» Дягилева познакомили Париж с Федоровой в «Половецких плясках» и в вакханалии «Клеопатры». Потом она исполнила в той же «Клеопатре» роль трагически любящей и страдающей Таор.

А на московской сцене в 1913 году Федорова рискнула попробовать себя в «Жизели», которую готовила пять лет. То был печальный эпизод в творчестве актрисы. Попытка насытить бытовыми подробностями мимодрамы образ романтического балета сместила характер героини и вообще стилистику спектакля в натурализм, привела к неоправданному разрыву между первым и вторым актом. И хотя местами игра Федоровой потрясала зрителей, трактовка в целом ломала художественную природу образа. Должно быть, сознавая это, Федорова больше в «Жизели» не появлялась. Тогда же обострилась угнетавшая ее психическая болезнь, заставившая в 1919 году покинуть Большой театр.

Александра Михайловна Балашова (р. 1887) в 1905 году окончила московскую школу и на следующий год дебютировала в роли Царь-девицы. Вскоре она прочно заняла место балерины. В ее репертуар входили роли, требующие законченной техники классического танца. Она вела балеты «Спящая красавица», «Волшебное зеркало», «Корсар», «Дон Кихот», «Коппелия», «Баядерка», «Лебединое озеро», «Раймонда», «Аленький цветочек». В 1915 году ее уже официально произвели в ранг балерины. Однако действительно художественных результатов Балашова добивалась в партиях деми-классического и деми-характерного плана, где она дублировала Гельцер и Федорову. К первым относились Царь-девица, Лиза в «Тщетной предосторожности», отчасти Медора в «Корсаре». Ко вторым — рыбка в балете «Любовь быстра!», Хита в «Дочери фараона», жрица в «Саламбо». Картинность преобладала у Балашовой над темпераментом. Все же наибольший успех танцовщица имела в характерных плясках (испанский в «Лебедином озере», восточный в «Раймонде») и в концертных номерах («матросский» и «норвежский», которые она исполняла вместе с Мордкиным, «татарский», где она изображала удалого охотника). В 1921 году Горский поставил для Балашовой «Танец Саломеи» на музыку Р. Штрауса.

Популярная московская танцовщица *Вера Алексеевна Каралли* (1889—1972) окончила школу по классу Горского в 1906 году и звание балерины получила одновременно с Балашовой. Гречанка Каралли, стройная, как мраморная статуя, и

холодна была как мрамор. Ее техника была настолько несовершенна, что Горский упрощал или просто опускал для нее трудные танцевальные пассажи. Однако уже в год выпуска Каралли получила партию Одетты — Одиллии, затем последовали главные роли в балетах «Дочь фараона», «Жизель», «Тщетная предосторожность», «Раймонда», «Баядерка», «Дон Кихот». Там недостатки отчасти искупались грацией, пластической выразительностью рук. Успехам танцовщицы помогала и ее популярность как одной из первых актрис русского кинематографа.

Горский поставил специально для Каралли балет «Нур и Анитра», а также роль богини Танит в «Саламбо». Она дублировала Гельцер в ролях Саламбо, Эвники, пастушки из «Пятой симфонии» Глазунова. На открытии первого «русского сезона» в Париже она исполняла главную роль «Павильона Армиды». Коронным номером ее концертного репертуара был «Умиравший лебедь», где она не без успеха состязалась с Анной Павловой.

На судьбы мужского балетного исполнительства XX века существенно повлияло творчество танцовщика *Михаила Михайловича Мордкина* (1880—1944).

Учеником Московского театрального училища по классу Тихомирова он исполнил в 1898 году корнета в «Привале кавалерии», в 1899 году — Колена в «Тщетной предосторожности», Юрия в «Волшебных грезах», Духа огня и испанский танец в «Волшебном башмачке» и в 1900 году был выпущен на сцену готовым премьером.

Природа одарила Мордкина данными блестящего танцовщика и актера. Главной чертой его таланта была энергичная мужественность — в противоположность галантной мужественности «кавалера балерины» Тихомирова. Мордкин утверждал это качество как свойство характера и быстро завоевал репутацию героического танцовщика. «Классик с характерным уклоном», Мордкин явился незаменимым актером Горского, при том что исполнял ведущие роли наследия. В первых же сезонах он исполнил главные роли в «Лебедином озере», «Спящей красавице», «Волшебном зеркале», «Жизели». Но влекли танцовщика партии, сочетающие драматизм с характерностью и открывающие дорогу импровизации. Это облегчалось тем, что Мордкин выступал в балетах или переделанных Горским, или Горским сочиненных. Потому находки роли Феба де Шатопера из «Дочери Гудулы» отозвались на облике Жана де Бриена из «Раймонды», смятение царя Хитариса из «Дочери фараона» подготовило неумную страсть Мато из «Саламбо», а индийский воин Нур («Нур и Анитра») напомнил о себе в роли Солора из «Баядерки».

Контуры ролей, созданных Тихомировым, Мордкин наполнял другим настроением: его Конрад в «Корсаре» оставался

благородным пиратом, но пружинистая гибкость пластики открывала в образе и диковатую порывистость. Исполняя партию Эспады, а потом Базиля из «Дон Кихота», Мордкин давал волю воображению, расцвечивал роли собственными пластическими интонациями.

Вершиной творчества Мордкина стала роль Мато в «Саламбо». Построенная на пантомимной пластике, она поднималась в кульминационных моментах до танца, выражающего сложную психологическую драму героя. Встретив Саламбо, свирепый предводитель наемников вспыхивал страстью, и к нему можно было отнести слова Белинского, сказанные о Гирее из «Бахчисарайского фонтана»: благодаря любви совершалось «перерождение дикой души».

В 1909 году Мордкин сыграл Рене де Божанси в «Павильоне Армиды» на премьере первого «русского сезона» в Париже. Затем он стал партнером Павловой в ее заграничных гастрольях: на их концертах особым успехом пользовалась «Вакханалия» Глазунова. В 1910 году Мордкин уволился из Большого театра ради гастролей по Европе и Америке. В 1912 году он вернулся на московскую сцену, и вскоре к его репертуару прибавились роли новых балетов: рыцарь Зонневальд («Шубертиана»), рыбак («Любовь быстра!»), Петроний («Эвника и Петроний»).

Многие актеры драмы брали у Мордкина уроки пластики, его часто приглашали для постановки танцев в драматические театры и студии. Он ставил концертные номера для себя и своих партнерш. В 1917 году Мордкин показал балет «Азиада» на сцене московского цирка. В 1918 году он вновь покинул Большой театр, возглавил странствующую труппу, занялся постановочной практикой. В 1920 году в Тифлисе организованная им студия ставила балеты «Коппелия», «Тщетная предосторожность», «Жизель», «Грезы Шопена», «Цветы Гренады» и другие. В 1922 году Мордкин был снова зачислен в Большой театр, вскоре ушел оттуда и гастролитировал по стране с организованной им труппой до конца 1923 года.

Вслед за Мордкиным в Большом театре появилось несколько выдающихся танцовщиков.

Федор Михайлович Козлов (1882—1956) выступал в ролях классического и характерного амплуа. В его репертуар входили, например, и *pas de trois*, и испанский танец из «Лебединого озера», панадерос из «Раймонды». В 1910 году он заменил уехавшего Мордкина в роли Мато («Саламбо»), но вскоре сам покинул Большой театр ради заграничных гастролей.

Танцовщик классического плана *Александр Емельянович Волинин* (1882—1955) окончил школу в 1901 году. Он исполнял партию Аполлона в дивертисменте «Время» из балета «Дочь Гудулы», Колена в «Тщетной предосторожности», Франца в «Коппелии» и всех принцев старых балетов. Его виртуозный

танец был юношески изящен и мягок. Гельцер часто избирала Волинина своим партнером.

Мужественную фалангу танцовщиков московской школы укреплял *Лаврентий Лаврентьевич Новиков* (1888—1956). Он поступил в Большой театр в 1906 году, а в 1910 году, когда отсутствовали Мордкин, Козлов и Волинин, занял ведущее положение, стал партнером Гельцер. В 1911 году Новиков сам ушел в труппу Павловой и вернулся лишь в 1913 году. К лучшим его партиям принадлежали Окан в «Коньке-горбунке», Зигфрид, Альберт, Мато, рыбак в балете «Любовь быстра!», пастух Навтий в «Пятой симфонии». С 1915 года Новиков выступал на частных сценах как балетмейстер. В балетах «Умер великий Пан» и «Нарцисс», сочиненных им в 1918 году, он ориентировался на постановочные принципы Горского, Фокина и отчасти Нижинского.

Танцовщиком широкого амплуа, превосходным партнером балерины был *Леонид Алексеевич Жуков* (1890—1951). С 1911 года он исполнял и роли классических принцев, и роли, построенные на свободной пластике (Нар-Авасс и бог Эшмун в «Саламбо»), был партнером Гельцер на московской сцене и в заграничных поездках. После революции в репертуар Жукова вошли Конрад, Базиль, Колен, Франц и другие ведущие роли. С 1916 года он пробовал силы как балетмейстер, а в 1923 году поставил для Большого театра «Испанское каприччио» и «Шехеразаду» Римского-Корсакова. Балеты эти продержались недолго, и впоследствии Жуков лишь возобновлял репертуарные спектакли в Большом театре и на сценах разных театров страны. Успешной была его педагогическая деятельность.

Мастера пантомимы

В Большом театре сберегались традиции пантомимы: они ограничивали права актрисы и открывали простор актеру. Даже роли трагедии были выигрышнее у актера, а не актрисы пантомимы: фею Карабос, Марселину из «Тщетной предосторожности» играл мужчина. Партии мимов разделялись на героические, драматические, комедийные и гротескные.

Обширным репертуаром владел *Иван Емельянович Сидоров* (1872—1944). Он танцевал Эспаду в «Дон Кихоте» и мазурку в «Иване Сусанине», но его призванием были пантомимные партии — от величавых Рамзеса в «Дочери фараона» и Гамилькара в «Саламбо» до психологически сложного Ганса в «Жизели» и комедийного хана в «Коньке-горбунке». Оставив Большой театр в 1930 году, Сидоров до 1934 года работал в труппе Московского художественного балета под руководством Виктории Кригер, где исполнил роли Коппелиуса, сэра Хипса в «Красном маке».

В ролях комедийного и гротескного плана отличался *Владимир Александрович Рябцев* (1880—1945). Он унаследовал от В. Ф. Гельцера роли Иванушки-дурачка, фен Карабос, Марселины и другие. Сохраняя традиционную манеру исполнения, он внес в эти роли и новые краски пантомимы, родившейся в балетах Горского. Способность перевоплощаться позволяла Рябцеву создавать весьма разные образы: глуповатого плута Санчо Панса и загадочного Коппелиуса, вертлявого Исаака Ланкедема из «Корсара» и трагического Квазимодо. В 1921 году Рябцев поставил на сцене Большого театра «Петрушку» Стравинского и исполнил там роль Арапа. Его последними новыми ролями были Ли Шан-фу в «Красном маке» (1927), Тарас Бульба в одноименном балете Соловьева-Седого — Захарова (1940) и отец Золушки в балете Прокофьева — Захарова (1945).

Исполнительское искусство московской сцены в начале века переживало заметный подъем. Традициям прошлого, бережно хранимым, сопутствовали реформаторские пробы, опыты обогащения классического танца свободной пластикой, поиски логичных переходов от пантомимы к танцу, эксперименты в области самой пантомимы. Разные взгляды на старое и новое среди исполнителей Большого театра придавали процессу обновления сложность и глубину, поскольку процесс этот протекал под перекрестными взглядами одинаково требовательных и одинаково преданных делу мастеров, поскольку доводы в пользу того или иного ответа на возникающий вопрос предъявлялись средствами искусства. Более отдаленная от императорского двора и театральной дирекции, чем Мариинская сцена, сцена Большого театра позволяла разворачиваться творческим спорам естественнее, непринужденнее, демократичнее — не даром те же определения всегда были сродни и самому исполнительскому искусству балетной Москвы.

Глава четвертая

Петербургский балет

Легат и казенная сцена после Петипа

Основой казенного балетного театра в Петербурге оставалась традиция. Каждый год балетное училище принимало детей. Обучали их в заветах Петипа и Иогансона, выпускали в спектаклях академического образца. Каждый год на афиши Мариинского театра возвращались балеты из репертуара классики. После ухода Петипа стражем петербургских традиций был *Николай Густавович Легат* (1869—1937). Он

защищал традиции как исполнитель, балетмейстер и педагог. Его многогранная деятельность повлияла на судьбы балетного театра XX века, вплоть до наших дней.

Выходец из балетной семьи, Николай Легат еще до рождения был предназначен искусству танца. Из других членов этой семьи столь же разносторонен, и даже более талантлив, был рано погибший *Сергей Легат* (1875—1905). Оба брата являлись к тому же отличными рисовальщиками и музыкантами.

Н. Легат учился в школе у Петипа и Гердта, окончил ее в 1888 году и стал любимым учеником Иогансона по классу усовершенствования артистов. Танцовщик деми-характерного плана, он высоко ценился балеринами как партнер, а потому в его плане значились и все первые роли: Альберт из «Жизели», три принца из балетов Чайковского, Жан де Бриен из «Раймонды» и многие другие роли лирико-героического репертуара. Но, несмотря на элегантность и правильность танца Николая Легата, публика и критика предпочитали в таких ролях Сергея Легата. Актерская природа Николая Легата сполна раскрылась в ролях любовников-простаков. То были Колен в «Тщетной предосторожности», Франц в «Коппелии», Базиль в «Дон Кихоте», Арлекин в «Арлекинаде», а к концу карьеры — Пьер Гренгуар в «Эсмеральде».

Деятельность балетмейстера Легат начал в 1890-х годах с постановки дуэтов на музыку вальсов: симметричные пропорции классического адажио размывались там потоком вальсовых темпов, танец насытился смелыми для своего времени подержками. Но поиски в области чистой формы не могли оживить угасавший балет XIX века. Легат и не видел в них необходимости. В 1902 году его назначили помощником балетмейстера. В 1903 году состоялась премьера балета Байера «Фея кукол», поставленная братьями Легат. Этот первый балет явился и вершиной постановочной деятельности Николая Легата. В нем же начал свой путь балетного художника Бакст, что во многом определило успех спектакля. Действие «Фей кукол» происходило в петербургском Гостином дворе 1850-х годов. Хозяин игрушечной лавки встречал покупателей, расхваливал им заводные игрушки. Ночью игрушки оживали и сменяли одна другую в дивертисментных танцах. Центральное *pas de trois* Феи кукол с двумя влюбленными в нее Пьеро формально напоминало кульминации балетов Петипа, например адажио Авроры с четырьмя женихами из «Спящей красавицы». Но сказка-безделушка «Фея кукол» не имела развитой содержательной основы и не могла равняться с балетной сказкой XIX века, где в простейших обстоятельствах действия жила благородная идея. В «Фее кукол» такой идеи не было; нить сюжетной мотивировки едва скрепляла дивертисмент, расширенный за счет вставных номеров на музыку Дриго, Лядова, Чайковского и других композиторов. В апофеозе толпа кукольных персона-

жей замирала на фоне беспорядочно нагроможденных избушек, ветряных мельниц, полосатых будок и других игрушечных сооружений. Постановщики «Феи кукол» воспользовались канонами старого балета. Они создали изящный, привлекающий непритязательным юмором пустячок и при этом невольно подтвердили, как необходимо переосмыслить давние каноны.

Театральная дирекция ценила преданность Легата академизму. Осенью 1905 года его назначили вторым балетмейстером Мариинского театра. Первое место оставалось свободным, и Легат сделался хозяином труппы. Теперь в его обязанности входила регулярная постановка новых балетов. Но тут обнаружилось, что склонность только к повторам канонов противопоставлена творческому существованию искусства. В 1906 году Легат поставил балет композитора А. Н. Михайлова «Кот в сапогах» в декорациях П. Б. Ламбина. В 1907-м — балет Ф. А. Гартмана «Аленький цветочек», оформленный Коровиным, и заново поставил балет Глазунова — Петипа «Времена года». В 1909 году он переделал другую постановку Петипа — «Талисман» Дриго в декорациях О. К. Аллегри с костюмами А. К. Шервашидзе. Каждый из названных спектаклей подтверждал несамостоятельность хореографа-старовера. После этого Легат лишь возобновлял чужие балеты и ставил таяцы в операх. В 1914 году состоялся двадцатипятилетний юбилей сценической деятельности Легата, ему дали звание заслуженного артиста, но контракта с ним не возобновили. Он продолжал выступать и ставить балеты на частных сценах и на сцене петроградского Народного дома.

В тех же традициях, что и Легат, на Мариинской сцене выступили еще два балетмейстера. В 1907 году бывшая солистка труппы *К. М. Куличевская* (1861—1923) показала там балет А. А. Давидова «Принц-садовник», годом ранее поставленный ею для своих учениц на школьной сцене. С 1911 года пробовал свои силы как балетмейстер премьер-танцовщик и преподаватель школы *С. К. Андрианов* (1884—1917). Он сочинял для своих партнерш и себя отдельные номера, преимущественно *pas de deux* и вальсы. В 1916 году Андрианов заново поставил «Сильвию» Делиба — Гердта и «Ненюфар» Кроткова — Петипа. Несколько осовременивая классику в духе новых течений, он сохранял пристрастие к старым схемам, а потому его опыты не оставили сколько-нибудь заметного следа.

Историческая роль блюстителей наследия заключалась в том, что они сохраняли основу основ — классический танец для тех, кто найдет ему новое применение в русле творческих идей завтрашнего дня. Именно потому Легат, Куличевская, Андрианов принесли особую пользу как учителя нескольких поколений танцовщиц и танцовщиков. В их классах закреплялось и сохранялось для будущего то, что отрицала тогдашняя сценическая практика.

В 1909 году по почину Легата для балетной труппы был учрежден «класс поддержки». Анализ и систематизация приемов дуэтного танца оказались важны в пору отрицания старых форм. Нововведенная дисциплина помогала отбирать, формировать и закреплять эти приемы. Так, за неимением иной фиксации, сохранялись исторически отточенные формы сольного и дуэтного танца, чем по праву мог гордиться русский балетный театр.

У Легата учились Кшесинская, Трефилова, Карсавина, Ваганова, Седова, Фокин, Нижинский и другие мастера русской сцены.

Фокин. Начало деятельности

Реформатором балета в Петербурге выступил *Михаил Михайлович Фокин* (1880—1942). В старших классах он учился у Гердта и Легата и окончил школу в 1898 году как будущий премьер классического репертуара. Он танцевал в различных *pas de deux* и *pas de trois* и вскоре стал получать главные роли в балетах Чайковского и Глазунова, в «Пахите», «Баядерке», «Арлекинаде», «Пробуждении Флоры» и т. д. Но, интересуясь со школьной скамьи живописью и музыкой, сам пробуя силы в этих искусствах, Фокин сначала недолюбливал собственную профессию. Балет казался ему безнадежно устаревшим и наивным зрелищем, а классический танец — неестественной, нелепой формой пластики. Тем не менее талантливый танцовщик продолжал продвигаться по служебной лестнице, а в 1904 году занял место преподавателя у старших воспитанниц школы, сменив Гердта.

В том же году Фокин посетил концерты Дункан, что подготовило почву для его первых поисков. В 1905 году, получив распоряжение поставить балет к выпуску своих учениц, он решил сочинить его в «античном духе». Для этого он избрал выпавший из репертуара театра мифологический балет «Ацис и Галатея». Трафаретная музыка А. В. Кадлеца поводов для новшеств не предлагала. Начинаящий хореограф видел их источник в изобразительном искусстве. Готовясь к постановке, он посещал Публичную библиотеку, где знакомился с изданиями по искусству античного мира. Осуществить замысел ему удалось лишь в малой мере, так как школьное начальство не поощряло нового. Однако самая идея, возникнув, повернула жизнь Фокина в иное русло. Его богатая фантазия изобиловала образами, и он готов был воплощать их при всякой возможности. Случаи не замедлили представиться.

В школе Фокин мало-помалу подменял рутину балетного класса упражнениями, вырабатывающими «свободу» пластики. В 1916 году, уже оставив преподавательскую деятельность, он

изложил свои взгляды в печати. Объявив, что «балет начинается с конца», то есть с искусственных движений, он выдвинул «естественные движения» как основу балетного образования. Взамен обычной выворотности ног и крепкой, «поставленной» спины он вменял ученицам умение ходить и бегать, «как в жизни», способность принимать живописно-пластические позы. На экзаменах эти требования столкнулись с нормами Легата и других учителей; те справедливо видели в классическом танце, во-первых, основу балетного искусства, во-вторых, систему, позволяющую легко осваивать любые другие виды пластики. В конце жизни и Фокин стал на эту точку зрения.

Молодой Фокин поставил в школе балеты «Сон в летнюю ночь» на музыку Мендельсона (1906), «Оживленный гобелен» Черепнина (1907) и «Времена года» на музыку детского альбома Чайковского (1909). «Оживленный гобелен» был предварительным наброском к балету «Павильон Армиды». Две другие работы показали, как Фокину виделось место музыки в балетном спектакле. И партитура Мендельсона, разбавленная вставками из Шопена, Глинки, других композиторов, и клавир Чайковского послужили балетмейстеру фоном, создающим настроение спектакля. В обоих случаях музыка возбуждала фантазию. Но, пользуясь помощью музыки, выбирая ее хорошие образцы, Фокин домысливал свое содержание, отличное от целей и образных задач композитора.

В 1906 году Фокин поставил для благотворительного спектакля одну сцену из балета А. Г. Рубинштейна «Виноградная лоза». Он воспользовался средствами классического танца и заслужил одобрение престарелого Петипа. Исполнителями были молодые балетные актеры Марининского театра. Они стали соучастниками и других поисков Фокина. В начале 1907 года он показал «Эвнику» и «Шопениану», которые вскоре вошли в репертуар казенной сцены. Эти балеты уже содержали все основные особенности зрелого творчества Фокина и обозначили две линии фокинського репертуара. Одну можно назвать линией пластической драмы, вторую — линией стилизации под ушедшие театральные эпохи. Обе линии скрещивались, сплетались, претерпевали перемены. Но суть оставалась неизменной.

Тема двухактной «Эвники» была заимствована из романа польского писателя Г. Сенкевича «Quo vadis?» (1896). Петроний заказывал свою статую скульптору Клавдию. В благодарность он дарил Клавдию рабыню Эвнику. Эвника, влюбленная в Петрония, бросалась на Клавдия с ножом, но его защищала другая рабыня, Актея. Балет оканчивался пиром в честь соединения двух пар. Музыка композитора-дилетанта А. В. Щербачева изобиловала вальсами и вариациями. Фокин поставил целью сочинить танцы, которые скрыли бы шаблонность музыки, и добился этого. Балет шел в сборных якобы «античных»

декорациях и костюмах. Якобы античной оказалась и хореография, созданная по картинам художников XIX века Семирадского, Маковского, Альма Тадемы. Притом хореография отличалась богатством выдумки. В пантомиме Фокин отказался от мимических изъяснений старого балета. Походка, движения, жесты согласовались с характером и положением персонажей. В поисках границ между бытовым жестом и стилизованной пластикой Фокин опирался на изобразительное искусство. Пластика должна была возникать как бы непреднамеренно, но сохранять приподнятость, картинность, а главное, слитность и непрерывность рисунка. Занятые в «Эвнике» актеры получили разработанную сквозную партитуру роли. Каждый участник точно знал свое место, исходную позу, детально разработанную последовательность жестов в компоновке многофигурной картины. Пластика пантомимы свободно перетекала в танец, а танец переключался в пантомиму. Самый танец был логически оправдан и нес в себе конкретную задачу. Танцевали рабы, освещая пирующих факелами; пляшущие рабыни рассыпали розы; двое юношей соревновались в танце, целью которого было удержаться на бурдюке с вином. Эвника исполняла «танец семи покрывал», сбрасывая их одно за другим. Актёя плясала среди вонзенных в пол мечей. Фокин обнаружил незаурядный дар колориста — группы его «Эвники» просились на картину.

«Эвника» держалась в репертуаре Мариинского театра до 1915 года. Другая судьба ждала «Шопениану», показанную в тот же вечер. Этот балет живет в репертуаре театров всего мира и справедливо считается одним из шедевров русской хореографии.

Сначала он был поставлен на сюиту из сочинений Шопена, оркестрованную Глазуновым в 1892 году. Первая редакция «Шопенианы» прошла один раз. Фокин дал в ней ряд картин, воскрешавших образы музыкального театра 1830—1840-х годов. Начальная картина, полонез, изображала польский бал. Вторая, иоктюРН, — самого Шопена, которому грезилась мрачные монахи, а затем видения светлых дев. Третья картина, мазурка, представляла свадьбу в польской деревне. Последним номером была массовая тарантелла на фоне Везувия. Но предварял ее дуэт на музыку вальса: исполнители были одеты в романтические балетные костюмы по эскизам Бакста, и вдохновенная поэзия их танца затмила пестрое зрелище.

Через год Фокин показал вторую редакцию «Шопенианы», сделав центром вальс, а полонез оставив увертюрой к балету. Музыка, кроме вальса и полонеза, заново оркестровал дирижер Келлер. Теперь последовательность сольных танцев и ансамблей воспринималась как целое благодаря единству женских костюмов и общему настроению хореографии: три танцовщицы и танцовщик выступали то вместе, то порознь на

подвижном фоне кордебалета. Тема балета скрепила музыку, написанную Шопеном в разное время и по разным поводам. Сильфиды-мечты играли и нежались в лучах закатного солнца вокруг мечтателя-юноши. Мотивы светлого томления и наивной радости, беззаботного порыва и умиротворенного покоя сплетались, скрещивались, как сплетались в танце три одинаковые по облику солистки воздушных хороводов. Черода танцев была связана также экспозицией и финалом: оживали и вновь возвращались в изначальное положение группы танцующих-сильфид.

Стиль романтической хореографии Фокин воскрешал в духе своей эпохи. Он показал не разлад между мечтой и действительностью, а иллюзорность мечты, неуловимость идеала при отсутствии реальной действительности, а значит и конфликта с нею. При том тонкое проникновение Фокина в музыку Шопена, обобщенность и многозначность танца «Шопенианы» вывели ее в ряд лучших балетов музыкально-симфонического плана. Наряду с сокровищами танцевального симфонизма XIX века, здесь один из истоков танцевальной симфонии наших дней.

Утверждение позиций

В 1907 году Фокин познакомился с Бенуа. Художник был заинтересован во встрече с хореографом, который поставил «Оживленный гобелен» — вторую картину его «Павильона Армиды». Сценарий, давно предложенный Бенуа дирекции императорских театров, лежал под сукном. Теперь Фокину поручили поставить новый балет целиком.

Тема «Павильона Армиды» свободно варьировала тему новеллы Теофиля Готье «Омфала». Действие начиналось в XVIII веке. Молодой виконт, застигнутый грозой в пути, укрывался в старинном павильоне. Ночью с гобелена спускалась красавица XVII века в костюме волшебницы Армиды. Герой принимал участие в маскарадных танцах ее свиты. А утром, когда он собирался покинуть павильон, ему подавали подарок Армиды — шарф, реальное напоминание о ночной грезе.

По виду замысел Бенуа перекликался с замыслом «Спящей красавицы», где воскресала зрелищность придворного французского балета. Но у авторов «Спящей красавицы» стилизация была лишь удобной средой для симфонического развития музыкально-танцевального действия. Авторы «Павильона Армиды» стилизация привлекала как самоцель. Главное же различие заключалось в содержательной основе двух балетов. В «Спящей красавице» торжествовали идеи справедливости, моральной победы добра над злом. В «Павильоне Армиды» заявляла о себе модная идея бессилия человека перед дразнящей судьбой, его одиночества, тщетности его иллюзий.

Героиня балета олицетворяла тему роковой красоты и губельного соблазна. Этой теме суждено было занять главное место в творчестве Фокина. Музыка «Павильона Армиды» была наиболее академичной из всех компонентов спектакля. Черепнин следовал правилам композиторов-симфонистов, сочиняя темы-характеристики героев, сталкивая и взаимообогащая эти темы в ходе развития балета. Обладали изяществом отдельные номера (танец часов, некоторые вариации). Центральное место занимал дивертисмент второй картины, в конце которого возникал вальс — своего рода кульминация-кода танцевального действия. Вальс объединял участников и завершал фантастическую грезу героя. Черепнин умело и тонко оркестровал партитуру, имея в виду стилизаторские задачи действия. Усвоив принципы балетного симфонизма XIX века, он, однако, не наполнил музыку достаточным собственным содержанием.

Работа Бенуа и Фокина явила пример тесного содружества. Художник нашел в хореографе внимательного и способного ученика. Оба стремились вдохнуть жизнь в образы искусства минувших времен. На сцене таинственный полумрак павильона в стиле барокко сменялся ослепительно освещенным волшебным садом. Среди плещущих фонтанов, причудливо подстриженных деревьев, статуй разворачивалось зрелище, в котором воскресали балеты-маскарады эпохи Людовика XIV. Каждый выход ряженных персонажей (магов, турок, демонов, купидонов, ведьм) представлял собой номер с самостоятельным сюжетом. Таким же номером было и адажио Армиды с героем балета, переодетым в костюм Ринальдо, и пажом в костюме раба. Классические вариации Армиды и ее наперсниц были стилизованы в духе эпохи. Там преобладали мелкие партерные движения. Руки танцовщиц редко поднимались выше уровня плеч, открываясь в первую и вторую позиции. В заключительном общем вальсе балетмейстер придумал множество живописных фигур. Например, кордебалет группировался в огромное сердце: оно билось, сокращаясь и пульсируя в мерных *pas balancé*.

«Павильон Армиды» закрепился в репертуаре Мариинского театра, но для Бенуа он остался единственным балетом, проникшим на казенную сцену.

1907 год оказался переломным в судьбе Фокина. Его признали выразителем новых идей в балете. Однако сам он далеко не всегда оказывался на высоте художественной мысли своего времени. Отсюда возникала пестрота его искусства, при том что он постоянно почитал живопись и драму образцами для балетного действия.

В 1908 году Фокин показал в благотворительном спектакле балет «Египетские ночи», который в 1909 году перенесли на сцену Мариинского театра. Сценарий был написан по новелле

Готье «Ночь Клеопатры», музыка принадлежала А. С. Аренскому, первую постановку готовил в 1901 году Лев Иванов, но не довел до премьеры.

Фокин продолжил в своем спектакле линию пластической драмы. Музыка Аренского вполне для этого подходила. Она изобиловала внешними эффектами, ориентировалась на этнографические «подлинники» и достаточно салонно их стилизовала. На фоне типовых декораций художника О. К. Аллегри, в смене танцев, копировавших живопись и скульптуру Древнего Египта, разворачивалась история юноши, бросившего невесту ради царицы Клеопатры. Роковая красавица дарила ему свою любовь, но затем он, верный данной клятве, выпивал яд. Согласно правилам XIX века, балет имел счастливый финал: жрец подменял яд снотворным и герой пробуждался в объятиях невесты.

Фокин был убежден, что воссоздал в этом балете пластику египетского изобразительного искусства. На самом деле он не избежал эклектики, смешав невыворотные положения ног и профильные повороты тела с подъемом танцовщиц на пальцы и выворотными позициями ног в прыжках. Несомненным достижением его постановки была пантомима, в которой пластика живописно фиксировала драматические моменты действия. В целом стилизация Фокина перекликалась со многими опытами современной драмы и кинематографа, где в моде были помпезные, обстановочные инсценировки античных, восточных и тому подобных сюжетов.

В 1909 году в жизни Фокина произошло новое важное событие. Он стал балетмейстером знаменитых «русских сезонов» в Париже и приобрел мировую известность. В 1909—1911 годах он был там единственным хореографом и за этот короткий срок создал несколько балетов, вошедших в сокровищницу русской хореографии. Но уже тогда обнаружилась и его склонность к самоповторам. Особенно отчетливо это проявилось на петербургской казенной сцене, где Фокин, после ухода Легата, возглавил балетную труппу.

Вместе с тем и последний петербургский период в творчестве Фокина дал ряд значительных произведений, ожививших репертуар казенной сцены.

Танцы в опере

Хореограф существенно обновил эстетику балетных сцен в оперных постановках. Отменив принятые там трафареты классических и характерных танцев, он внимательно воссоздавал эпоху, стиль и дух каждого отдельного спектакля. Музыка отечественных и зарубежных композиторов получала высокохудожественное воплощение.

Ранным опытом явились «половецкие пляски» в опере Бородина «Князь Игорь». Весной 1909 года Фокин поставил их для первого «русского сезона» в Париже как самостоятельный одноактный балет, в декорациях Рериха. А осенью его хореографию ввели в спектакль Марининского театра, оформленный Коровиным. Отталкиваясь от интуитивного восприятия музыки Львом Ивановым, ставившим «половецкие пляски» для петербургской премьеры «Князя Игоря» (1890), Фокин углубил образ половецкого стана. Томный ход пленниц, скачущий бег лучников, ритмичное гарцевание мальчиков предстали в сложной вязи пластических мотивов. В финале это «многоголосье» и «многотемье» танца сливалось в один поток. Он мощными волнами заливал сцену, грозил перекатиться через рампу и разгульно бушевал, когда падал занавес.

После «половецких плясок» возник вопрос о пересмотре балетных сцен и в других операх текущего репертуара. В 1910 году Фокин сочинил новые танцы для оперы Вагнера «Тангейзер». В 1911 году состоялась премьера оперы Глюка «Орфей и Эвридика», где Фокин явился равноправным соавтором режиссера В. Э. Мейерхольда и художника Головина. В 1912 году он поставил танцы для опер «Юдифь» А. Н. Серова и «Искатели жемчуга» Ж. Бизе.

В 1917 году была возобновлена опера Глинки «Руслан и Людмила» в оформлении Головина и Коровина. Фокин ставил классические танцы чародейств в замке Наины и характерные пляски в волшебных садах Черномора. Эта последняя работа Фокина на сцене Марининского театра оказалась столь же крупным событием в истории русского балета, как и «половецкие пляски». Здесь также главным ориентиром для хореографа явилась музыка.

В танцах волшебных дев Наины Фокин передал красочно мерцающую непрерывность музыки. Кордебалет, почти не размыкая рук, то окружал сцену извилистыми гирляндами, то собирался в тесные группы. Внутри четких периодов музыки Фокин соткал кружево сольных вариаций из заносок, пируэтов, изящного бега на пальцах. Танец как бы соревновался с грацией тональных переливов этой музыки, нес зыбкую игру ее светотеней. Притом в группировках, в движениях и общем рисунке рук хореограф передал восточную окраску, элементы которой присутствовали в музыке. Главное же, он поэтически одушевил каноны академизма вольностью движений. А это воскресило в танцах чародейств Наины образы балета, который юный Глинка мог посещать еще во времена Грибоедова и Пушкина.

Во второй балетной сцене Фокин ставил марш Черномора и пляски его свиты с декоративной пышностью, но придал им и легкий юмористический оттенок. В восточном дивертисменте череду красочных номеров завершала блестящая лезгинка.

В оперном наследии классические танцы чародейств Наяны и характерные «половецкие пляски» Фокина занимают такое же значительное место, как его «Шопениана» и «Петрушка» — в балетном.

Закат

В последних балетных спектаклях Фокина для Мариинского театра наметились признаки творческого упадка.

В 1912 году хореограф поставил балеты «Исламей» на музыку восточной фантазии М. А. Балакирева и «Бабочки» на музыку Р. Шумана. Первый из них повторял тему «Шехеразады» Римского-Корсакова, второй — «Карнавала» Шумана, поставленных Фокиным для «русских сезонов». Обе копии оказались ниже оригиналов. В 1913 году Фокин перенес на казенную сцену балет «Прелюды», незадолго до того показанный им в антрепризе Анны Павловой. Музыка симфонической картины Листа «Прелюды» была воплощена как ряд сменяющихся эпизодов в духе и манере Дункан, что само по себе казалось устарелым.

Когда началась мировая война, Фокин был за границей. Он с трудом возвратился на родину. Из многих постановок, сочиненных им в Петрограде для благотворительных спектаклей, в репертуар Мариинского театра в 1915 году вошли «Эрос» и «Франческа да Римини».

Сюжет «Эроса» был составлен по сказке балетного критика В. Я. Светлова «Ангел Фьезоле». Девушке снилось, что ожила статуя Эроса и вовлекла ее в танец, который прерывало появление ангела. Претенциозное содержание не гармонировало с Серенадой для струнных инструментов Чайковского, избранной Фокиным в качестве музыкального фона «Эроса». В частности балет перекликался с «Шопенианой» и «Призраком розы», но не поднимался до их выразительности. Фокин в «Эросе» пробовал примирить свои искания вольной пластики с эстетикой классического танца; половинчатость попытки обрекала на неуспех.

«Франческа да Римини» на музыку симфонической поэмы Чайковского в балетном пересказе иллюстрировала эпизод «Божественной комедии» Данте. Статичные «живые картины», лишённые танца, подменили поэтический рассказ Франчески.

К 1915 году относится и балет Фокина «Стенька Разин» на музыку симфонической поэмы Глазунова. Композитор специально дописал для этой постановки номер «казацья пляска». Живописная статика сочеталась в партитуре с плясовыми мотивами; это позволило хореографу перемежать пантомимные сцены разгульными танцами народной вольницы. Контрастно к ним проходила восточная пляска персидской княжны и ее спутниц. Небольшой балет свежо трактовал русскую национальную тему. Он предвос-

хищал многоактную советскую хореодраму народно-героического плана, возникшую и утвердившуюся в 1930-х годах.

В 1916 году Фокин создал еще одно произведение, ставящее его в ряд крупнейших хореографов русской сцены. «Арагонская хота» на музыку известной испанской увертюры Глинки в оформлении Головина явила собой образец балетной сюиты, низвергающейся как водопад, в едином потоке изобретательного, сверкающего характерного танца. Здесь Фокин снова показал свою музыкальность, способность распоряжаться танцем как полноценным выразительным средством балета. Музыка хотя и возникла из близкого знакомства Глинки с испанским танцем. Фокин шел обратным ходом, от музыки к танцу, располагая собственным знанием испанского фольклора. На фоне холмистой равнины, сливающейся с небом, человеческие фигуры казались овеянными воздухом, а танец блистал тонкими оттенками характеров и настроений: он то объединял участников в общем рисунке, то рассыпался на эпизоды. Фокин отобрал и отточил элементы испанской пляски, близкие приемам классического танца. Всевозможные *batterments*, *glissades*, невысокие прыжки с заносками, возникая как бы импровизационно, подчинялись симметрии, следовали стройному, логически выверенному порядку. Самая концертность музыки, лишенной драматического конфликта, вызвала отказ от стихийного разгула пляски, непременно в прежних народно-характерных балетах Фокина.

«Арагонская хота» утрачена балетным театром. Но ее идеи повлияли на хореографическую мысль XX века. В начале пути Фокин открыл «Шопенианой» новые возможности симфонического развития классического танца. В «Арагонской хоте» он наметил те же возможности на почве народной характерности. Даже если бы Фокин создал только эти два балета, он остался бы классиком мировой хореографии.

В том же году Фокин показал балет «Ученик чародея» на музыку симфонического скерцо П. Дюка. В 1917 году он поставил несколько концертных номеров. Вскоре он покинул Россию. Наступил трагический период его биографии. За границей стареющий художник вынужден был снова выступать на сцене как исполнитель. Он ставил балеты в разношерстных труппах, почти всегда профессионально неподготовленных. Он пережил себя как художник; пора, когда рождались подлинные ценности, осталась в прошлом. Из обширного наследия Фокина сохранились балеты 1907—1911 годов: «Шопениана», «Жар-птица», «Петрушка» и немногие другие. К ним примыкают танцы в операх «Князь Игорь» и «Руслан и Людмила».

Значение реформы Фокина, при всех ее противоречиях, огромно.

В основе реформы лежала новая драматургия. Она сообщала балетному действию драматическую логику, последовательность, историческую достоверность.

В зависимости от такой драматургии родилось новое оформление, подчиненное смене эпох и стилей, но передающее приметы ушедшей поры не в буквальных копиях, а посредством условной стилизации, где решающую роль играло восхищенное любование прекрасной стариной.

Реформа изменила место и роль музыки в балете: хореографы обратились к инсценировкам симфонических произведений.

Хореография обогатилась обновленной пантомимой, которая схватывала психологические мотивы в характеристиках и поступках героев. Танец расширил свои права в передаче исторического и национального колорита.

В целом добытое Фокиным стало важной составной частью русского балетного театра начала XX века.

Глава пятая

Петербургская труппа

Академическая традиция

Русское исполнительское искусство к началу XX века переживало новый большой подъем. Отечественные танцовщицы и танцовщики вытеснили приезжих знаменитостей. Их творчество отразило общие процессы, протекавшие в балетном театре. На Мариинской сцене одна часть труппы отстаивала академизм Пети́па, другая поддерживала реформу Фокина. Притом «академисты» нередко пробовали себя в постановках реформаторов, а сторонники реформ рано или поздно возвращались в лоно академизма.

В дореволюционной России везде соблюдали табель о рангах. Для танцовщиц высшим был ранг балерины. В 1900—1910-х годах этого ранга удостоились шесть выдающихся танцовщиц академической ориентации: О. И. Преображенская, М. Ф. Кшесинская, В. А. Трефилова, А. Я. Ваганова, Ю. Н. Седова, Л. Н. Егорова.

В незапятнанной чистоте несла традиции классического танца *Ольга Иосифовна Преображенская* (1871—1962). Она окончила Петербургское театральное училище в 1889 году и была принята в кордебалет Мариинского театра. Обладая скромными внешними данными, Преображенская была сильна и ловка, на редкость музыкальна и выразительна в танце, а преданность искусству постепенно выдвинула ее на ведущее положение в труппе. Ученица Льва Иванова, Пети́па, Иогансона, она занималась у иностранных мастеров и добилась высокого совершенства техники. Отчетливость движений сочеталась у нее с мягкостью,

пластика отличалась изяществом, чистотой и точностью рисунка. К особым качествам относились естественность и задушевность, умение как бы импровизационно «рассказывать» музыку.

Репертуар Преображенской был широк. Она выступала и в характерных партиях, даже когда стала балериной. В классическом танце блистала ее Уличная танцовщица из «Дон Кихота», и в том же «Дон Кихоте» Преображенская исполняла характерную пляску Мерседес.

Ведущие роли Преображенская получала с 1898 года, сначала в лирических балетных комедиях: Бабочку в «Капризах бабочки», Терезу в «Привале кавалерии», Сванильду в «Коппелии», Галатею в «Ацисе и Галатее». Амплуа грациозных нимф и наивных пейзажек вполне отвечало ее таланту. Вершиной явилась Лиза в «Тщетной предосторожности»; этой деревенской героине была близка и Жавотта в одноименном балете.

Меньше удавались Преображенской драматические контрасты таких партий лирического репертуара, как Жизель и Одетта — Одилия в «Лебедином озере». Зато главные роли «Щелкунчика» (фея Драже) и «Спящей красавицы» (Аврора) совпали с ее индивидуальностью: виртуозное мастерство балерины свободно раскрывалось в симфонической лирике Чайковского. Лучшими образцами ясного, жизнеутверждающего искусства Преображенской явились роли в балетах Глазунова: пастельными тонами окрашивала она образ капризной Изабеллы в «Испытании Дамиса», а инструментальность ее танца торжествовала в партиях Колоса из «Времен года» и Раймонды.

Встречи с Фокиным не оставили заметного следа в ее творчестве. Балетмейстер сочинил для Преображенской прелюд в «Шопениане», где запечатлел светлую, мечтательную лирику исполнительницы. Позже Преображенская без особого успеха пробовала себя в партиях Береники из «Египетских ночей» и Армиды. Для нее важнее было постоянное участие во всех балетах Н. Г. Легата. В 1909 году Легат возобновил для ее прощального бенефиса балет Дриго — Петипа «Талисман».

Дирекция подписала с Преображенской контракт на разовые выступления. Артистка перемежала их с гастролями по стране. Кроме того, она успешно вела преподавательскую деятельность.

Матильда Феликсовна Кшесинская (1872—1971) окончила училище в 1890 году по классу Иогансона. Невысокого роста, крепкая, с мускулистыми ногами профессиональной танцовщицы, она была смела, энергична и умела достичь поставленной цели. Кшесинская переняла секреты виртуозности итальянских балерин и первая из русских исполнительниц овладела приемами *fouettés*. Пикантность и шик были главными чертами ее сценического обаяния. Притом в ролях серьезного репертуара XIX века Кшесинская поднималась до драматического пафоса. Благодаря всему этому она быстро добилась ведущего

положения в труппе и долгие годы сохраняла монопольное право на некоторые роли.

В 1891 году Кшесинская исполнила в балете Петипа «Калькибрино» свою первую большую роль. Эта двойная роль крестьянки Марнетты — волшебницы Драгиннацы напомнила контрасты Одетты — Одиллии в «Лебедном озере». Лирическое начало противопоставлялось драматическому; Кшесинской больше подходило второе, где проявлялись темперамент и блеск ее танца. Репертуар ежегодно пополнялся. В него вошли балеты Чайковского; особенно удалась концертная сложность танцев Авроры. Коронными ролями Кшесинской в комедийном жанре стали Лиза («Тщетная предосторожность») и Фея кукол в одноименном балете. В драматическом жанре лучшими были Пахшта, Аспиччия («Дочь фараона») и Эсмеральда. Академическая пантомима и благородный действенный танец XIX века нашли в Кшесинской свою последнюю представительницу. В «Дон Кихоте», заново поставленном Горским, Кшесинская исполнила роль Кнтри. В «Арлекинаде» Дриго маститый Петипа создал для нее роль Коломбины.

Кшесинская была партнершей и единомышленницей Легата. С Фокиным она то вступала в творческий союз, то объявляла ему войну. Она стала первой исполнительницей в «Эвнике», но чуть не погубила «Павильон Армиды», отказавшись от главной роли перед премьерой. Она танцевала в «Шопеннано» и «Карнавале», исполняла главные роли на премьерах «Бабочек» и «Эроса». Но новшества Фокина были чужды представительнице балетного академизма. Последней выдающейся ролью Кшесинской осталась Нирити в балете «Талисман».

Представительницами русского балетного академизма были *Вера Александровна Трефилова* (1875—1943), *Юлия Николаевна Седова* (1880—1969), *Любовь Николаевна Егорова* (1880—1972). Классический танец Трефиловой обладал спокойной и ясной гармонией. Ее лучшими ролями были Аврора, Одетта — Одиллия и Нанла («Ручей»). Фокина она не признавала и никогда не участвовала в его постановках. Седова была технична, по силе и высоте прыжка соревновалась с танцовщицами. Но отсутствие артистизма делало на одно лицо ее Царь-девицу, Медору («Корсар»), Ниню («Царь Кандавл»), Аспиччию. Она охотно бралась за любые роли и не танцевала в балетах Фокина лишь потому, что этот балетмейстер ее не жаловал. Егорова сочетала высокую технику с природной грацией и мягким обаянием. Она несла разнообразный и пестрый репертуар, но лишь к концу сценической деятельности получила «Лебедное озеро» и «Жизель», где полностью раскрылся ее лирический талант. Тогда же Егорова создала роль Франчески — единственную роль в фокинском репертуаре.

Агриппина Яковлевна Ваганова (1879—1951) начала и закончила свой долгий путь как поборница русской академиче-

ской школы. Она пришла на сцену в 1897 году, но звание балерины получила только в 1915 году, незадолго до выхода на пенсию. Упорный труд помог ей преодолеть собственные несовершенства и достичь высокого профессионального мастерства, а это дало преимущества в сложном виде балетного исполнительства — сольном танце. Критики называли Ваганову «царицей вариаций». Она в самом деле не знала равных в вариациях Работы из «Коппеллии», повелительницы драки из «Дон Кихота», царницы вод из «Конька-горбунка» и т. д. Когда в 1911 году Вагановой поручили ведущую роль Наилы в балете «Ручей», три вариации этой героини засверкали небывалым блеском. Кроме Наилы в репертуар Вагановой вошли роли «Лебединого озера», «Конька-горбунка» и «Жизели»: последняя роль не удалась, так как не отвечала индивидуальности балерины. В балетах Фокина Ваганова исполнила лишь чисто классические партии: мазурку в «Шопениане», бабочку в «Карнавале».

В исполнительском искусстве Вагановой утверждало себя волевое, героическое начало, которое в пору ее выступлений редко наблюдалось даже в мужском танце. После революции Ваганова стала одной из основоположниц советской педагогики в Ленинградском хореографическом училище, ныне носящем ее имя. В годы, когда подымалась героическая тема советского искусства, Ваганова выпустила многих выдающихся исполнителей, бережно развивая творческую индивидуальность каждой. Ученицы разнообразно воплотили идеал учительницы. Свой педагогический опыт Ваганова закрепила в книге «Основы классического танца» (1934).

В 1906 году школу окончила Елена Александровна Смирнова (1888—1935). Ученица Фокина, Смирнова никогда не выступала в его балетах. Сила и точность, при излишней резкости, были присущи этой эффектной классической танцовщице. В 1911 году она исполнила роль Сванильды («Коппеллия»), и постепенно ее репертуар обогатился ведущими партиями в «Пахите», «Корсаре», «Ручье» и других. Земной активности Смирновой не отвечали роли Авроры и Одетты — Однели, зато подошла роль Китри, хотя и тут напористую, смелую танцовщицу упрекали в акробатизме. В 1916 году Смирнова получила звание балерины.

В 1900—1917 годах на Мариинской сцене подвизались и другие талантливые танцовщицы, почитавшие академическую традицию основой балетного искусства.

Всего четыре года была артисткой императорской сцены Ольга Александровна Спесивцева (р. 1895). Но, хотя наиболее крупные партии она получила после Октября, ее искусство логически завершило эпоху русского предреволюционного балета. Окончив школу в 1913 году, Спесивцева посвятила себя чистой «классике». Удлиненные пропорции тела, никогда не улыбающееся, загадочно-прекрасное лицо, воздушность и утонченность

танца являли призрачно-бестелесный романтический идеал. Героини Спесивцевой были как бы непричастны добру и злу реального мира. «Плачущий дух» — так определил критик А. Л. Волынский сквозную тему ее искусства.

За шесть послеоктябрьских сезонов в репертуаре Спесивцевой появились Эсмеральда, Жизель, Медора, Никия, Аврора, Аспиччия, Китри, Одетта — Одиллия. Многогранные образы романтизма танцовщица окрасила тонами обреченности. Печальной музой, которая завершила большую эпоху в искусстве, памятна Спесивцева истории русского балета.

Среди тех, кто начинал свой путь накануне Октября, выделялась также *Елизавета Павловна Гердт* (1891—1975). Она унаследовала от знаменитого отца благородную чистоту танца. Став балериной уже после революции, Гердт явилась участницей новых опытов советского балета, но и в них оставалась верна принципам классического танца. Покинув сцену в 1928 году, Гердт преподавала в Ленинградском хореографическом училище, а с 1939 года — в Московском хореографическом училище и труппе Большого театра.

На рубеже XIX—XX веков мужской танец в петербургском балете претерпевал кризис. До реформы Фокина танцовщики довольствовались второстепенным положением в спектакле. В то же время среди них были талантливые профессионалы. Кроме братьев Легат и Фокина, партнером балерин выступал танцовщик-виртуоз *Г. Г. Кякшт* (1873—1936). Секретами виртуозности владел и *М. К. Обухов* (1879—1914). Он убежденно отстаивал академический стиль и прививал его своим ученикам — воспитанникам училища.

В 1902 году окончил училище *Самуил Константинович Андрианов* (1884—1917). Благодаря выигрышным сценическим данным он унаследовал роли Гердта, хотя и не обладал его актерским даром. Сторонник академической школы, Андрианов пробовал себя как балетмейстер в правилах балетов Петипа, о чем говорилось выше. В правилах академизма преподавал он и классический танец воспитанникам балетной школы.

Искатели нового

С эпохой реформ в петербургском балете связаны имена Павловой и Карсавиной. Обе проникли к самой сути фокинских идей и блистательно воплотили новаторские замыслы хореографа. Вместе с тем обе начинали как исполнительницы академического стиля и, раздвинув его границы, сохранили ему верность, по-разному продлив жизнь классического танца.

Анна Павловна Павлова (1881—1931) окончила училище в 1899 году. Гердт поставил для выпуска любимой ученицы ба-

лет Пунн «Мнимые дриады». На первых порах Павлова исполнила множество классических и характерных сольных партий в спектаклях академического наследия. Разнообразие задач сразу обнаружило широту ее возможностей: от поэтической мечтательности до шаловливой грации, от кокетливого задора до вспышек страстного темперамента и трагической скорби.

В 1900 году Павлова исполнила главную партию в балете Дриго — Петипа «Пробуждение Флоры». Подлинный успех пришел, когда она получила в 1902 году Никию («Баядерка»), а в 1903-м — Жизель. В этих крупнейших ролях XIX века определились главные особенности ее дарования: утонченность духовной жизни, выразительность и «неземная» воздушность танца. Юная танцовщица предвосхитила на старом материале идеалы нового искусства, его романтическую тоску по ускользающей гармонии, его тревогу и тщетные попытки удержать прекрасное. «Баядерка» и «Жизель» остались лучшими спектаклями в репертуаре Павловой на сцене Мариинского театра.

За десять лет, проведенных на казенной сцене, Павлова исполнила главные роли балетов «Наяда и рыбак», «Корсар», «Дочь фараона» (в петербургской постановке Петипа и в московской переделке Горского), «Царь Кандавл», «Очарованный лес», «Спящая красавица». Балеты «Пахита» и «Дон Кихот» как бы подвели итог ослепительной «испанской сюиты» Павловой: туда входили панадерос из «Раймонды», танец «Шоколад» из «Щелкунчика», фанданго из оперы «Кармен», Уличная танцовщица и Мерседес из того же «Дон Кихота».

Встреча с Фокиным произошла в 1907 году. Павлова стала участницей первых опытов молодого хореографа. Она исполнила роль Актеи на премьере «Эвники», а потом роль самой Эвники. Она взялась за роль Армиды, когда от нее отказалась Кшесинская. Ей поручил Фокин роль Береники в «Египетских ночах». Замечательными образцами содружества Фокина и Павловой оказались «Шопениана» и концертный номер на музыку Сен-Санса «Умиравший лебедь», поставленные в 1907 году.

В первой редакции «Шопенианы» Павлова исполняла вальс вместе с М. К. Обуховым. Одухотворенность ее танца вдохновила Фокина на создание второй, основной редакции. Здесь к вальсу прибавилась сольная мазурка: крылатая сильфида Павловой, озарив сцену полетом, исчезнув, явившись вновь, несла светлое единство музыки и танца. Открытая исполнительницей гармония мимолетности сделалась сутью новой «Шопенианы».

«Умиравшего лебедя» Фокин сочинил для очередного благотворительного вечера. Сначала танец-импровизация был призван передать образ птицы, спокойно плывущей по водам озера. Постепенно Павлова внесла в него тему смятения и тревоги, а потом в танце зазвучал мотив духовной трагедии. Случайный номер навсегда закрепился в творчестве Павловой и

впоследствии вошел в концертный репертуар многих известных балерин.

Художественной натуре Павловой было трудно мириться с ограничениями казенного театра. Первые гастрольные танцевальные выступления за рубежом состоялись в 1908 году. В 1909 году она явилась звездой знаменитого парижского «сезона», положившего начало мировой славе русского балета. На следующий год Павлова организовала собственную труппу, с которой объездила весь мир. В 1913 году Фокин поставил для этой труппы «Прелюды» Листа и «Семь дочерей горного короля» Спендиарова. Работали там и другие балетмейстеры, а многие номера сочиняла для себя сама Павлова. Значение гастролей Павловой было велико: благодаря ей познакомились с балетом страны, не знавшие этого искусства, возникли труппы, появились значительные танцовщики и балетмейстеры. Однако для самой Павловой разрыв с родиной обозначил границу подъема. Дальше начались повторения достигнутого: творчество великой балерины было рождено русской действительностью начала века и потому закономерно выразило и исчерпало себя в эту эпоху.

Судьба *Тамары Платоновны Карсавиной* (1885—1978) теснее связалась с деятельностью Фокина. Окончив школу в 1902 году, Карсавина получила несколько партий корифейки и солистки в текущем репертуаре. В 1904 году она дебютировала в главной роли балета «Пробуждение Флоры». Затем последовали ведущие роли в «Коньке-горбунке», «Лебедином озере», «Корсаре». Критики восхищались редкой красотой дебютантки и осуждали ее за расплывчатость танца. Но естественная незаконченность движений, живописно-ленивая грация позировок пригодились для героинь фокинских балетов. Встреча с Фокиным определила путь Карсавиной, сделала ее мастером пластических стилизаций.

Фокин не сразу угадал в молодой танцовщице идеальную актрису своего театра. Он поручал ей второстепенные партии в своих петербургских постановках. В парижском «сезоне» 1909 года Карсавина завоевала успех в дуэте принцессы Флорины и Голубой птицы, который шел в дивертисменте. Лишь с 1910 года она заняла место ведущей балерины этого и последующих «сезонов».

За «сезоны», прошедшие до начала мировой войны 1914 года, Карсавина сделалась танцовщицей Фокина. Она — первая исполнительница таких ролей, как Жар-птица в одноименном балете, Коломбина («Карнавал»), Девушка («Призрак розы»), Балерина («Петрушка»), нимфа Эхо («Нарцисс»), Тамара («Тамара»), индийская девушка («Синий бог»), царица («Мидас»). На петербургской сцене Фокин поставил для нее балеты «Исламей», «Прелюды», «Сон». Образы, с виду совсем разные, разделялись в творчестве Карсавиной на две

основные группы. К одной группе принадлежали красавицы, как бы оживающие для сцены: фарфоровая статуэтка — Коломбина, спустившаяся с гравюры девушка из «Призрака розы», лубочная игрушка — Балерина; они олицетворяли идеал женственности, запечатленной художниками минувших эпох. К другой группе относились таинственные и трагичные красавицы из преданий античности и Востока: эти героини были вестницами злого рока и подчинялись его велениям.

Карсавина стала властительницей дум современного зрителя. Но чем полнее выражала она пластические композиции Фокина, тем реже были ее удачи, когда она возвращалась к академическому репертуару. Ему были чужды мотивы лукавого соблазна и бездушно изменчивой красоты. Там утверждались вечные истины самоотверженной любви и добра, как бы наивно эти истины порой ни были воплощены. И хотя список балетов наследия неуклонно рос (в нем значились к 1917 году «Раймонда», «Щелкунчик», «Фея кукол», «Баядерка», «Жизель», «Арлекинада», «Спящая красавица», «Пахита», «Дон Кихот» и другие), Карсавина не имела в этих балетах и малой доли того успеха, какой сопутствовал ей в фокинском репертуаре.

И все же Карсавина ради классики порвала с Фокиным. В 1915 году она отказалась от участия в его спектаклях, чтобы наверстать упущенное и целиком посвятить себя работе над классикой. Это позволило повысить профессиональное мастерство, но все же Карсавина осталась танцовщицей Фокина и в трактовке академического репертуара. Ей и здесь больше удавались партии, где классический танец можно было окрасить тонами стилизации. Таковы были Медора в «Корсаре» и особенно Никия в «Баядерке» — последняя роль Карсавиной на Мариинской сцене.

Реформа Фокина открыла новые возможности в области мужского танца. Славу Павловой и Карсавиной разделил, а отчасти и затмил *Вацлав Фомич Нижинский* (1889—1950). Он окончил школу в 1907 году и сразу стал партнером балерин, демонстрируя виртуозность танца, особенно «чудеса элевации» в однотипных *pas de deux* и *pas de trois*. Художественная натура Нижинского раскрылась полностью на премьере «Павильона Армиды». В роли пажа Армиды танцовщик воплотил мечту Бенуа и Фокина об изысканных персонажах французского искусства XVII века. Невысокий рост, скуластое лицо с раскосыми глазами не отвечали каноническим представлениям о балетном герое, но явились благодатным материалом для олицетворения фантастических образов фокинских спектаклей.

1908 год принес Нижинскому роль раба Клеопатры в «Египетских ночах» и роль юноши в «Шопениане». Раб, беззаботный, как зверек, и мечтательный юноша, соревнующийся в воз-

душности танца с подругами — сильфидами, выразили две стороны новейшей концепции романтизма. Первый нес тему экзотической первобытности. Второй — тему элегической и безысходной грусти.

Три роли в балетах Фокина положили начало легендарной мировой славе Нижинского, когда он исполнил их в первом «русском сезоне» в Париже. С тех пор творческая жизнь артиста словно распалась надвое. Для Мариинского театра он оставался рядовым солистом балетной труппы и чередовал партии академического репертуара с выступлениями в балетах Фокина. Специально для него была создана лишь роль Урагана в балете Легата «Талисман» (1909). Зато каждый следующий «сезон» в Париже открывал новые грани знаменитого премьера дягилевской труппы.

В 1910 году появились раб в «Шехеразаде» и Арлекин в «Карнавале», в 1911-м — Призрак розы, Нарцисс и Петрушка. Последняя роль представила исполнителя в неожиданном свете. Заменив виртуозный танец острым пластическим рисунком, Нижинский создал образ ярмарочной куклы, в груди которой билось страдающее человеческое сердце. В 1912 году он исполнил роль Синего бога и Дафниса. Кроме того, он сам поставил балет на музыку прелюдии Дебюсси «Послеполуденный отдых фавна» и выступил в роли фавна. Опыт балетмейстера оказался успешным, и для «сезона» 1913 года Нижинский поставил еще два балета: «Игры» Дебюсси и «Весну священную» Стравинского.

К тому времени Нижинский уже не был актером императорского балета. 23 января 1911 года он дебютировал на сцене Мариинского театра в роли Альберта («Жизель»), а наутро был уволен: причиной явился надетый им, вместо казенного, костюм по эскизу Бенуа. Несправедливая расправа тяжело подействовала на Нижинского. Всю свою короткую сценическую жизнь он надеялся вернуться на родину. Но когда произошла Октябрьская революция и надежда могла осуществиться, Нижинский был уже безнадежно болен.

Среди танцовщиков предреволюционного поколения выделился *Петр Николаевич Владимиров* (1893—1970), окончивший училище в 1911 году. Наследник Андрианова в ролях академического плана и Нижинского — в балетах Фокина, он создал лишь одну самостоятельную роль — Эроса в одноименном балете Фокина. Но роли предшественников он подчинил собственной незаурядной индивидуальности. Эта индивидуальность больше всего отвечала идеалу героя-любownika. Позы и движения Владимирова были чеканны, вращения стремительны, прыжок покорял пространство. Стихийное героическое начало его танца открывало подступы к героической теме, сознательно заявленной уже в творчестве советских балетмейстеров и исполнителей.

Танцовщики-«академисты», от Преображенской до Гердт, от Легата до Аидрианова, и во многом противостоявшие им искатели нового, такие, как Павлова и Карсавина, Нижинский и Владимиров, объективно делали общее полезное дело. В живых противоречиях творческого процесса выверялась традиция, завещанная будущему.

Характерные танцовщики и мимы

На петербургской сцене амплуа характерного танцовщика резче, чем на московской, отграничивалось от амплуа танцовщика классического. Но пантомима и характерный танец часто соседствовали в репертуаре одного исполнителя.

Иосиф Феликсович Кшесинский (1868—1942) унаследовал от отца апломб и горделивую живописность пластики в мазурках оперных и балетных спектаклей. Унаследовал он и манеру пантомимной игры, резко схематизируя рисунок образа и мелодраматически сгущая краски в ролях злодея Иниго из «Пахиты», Клода Фролло из «Эсмеральды», царя нубийского из «Дочери фараона» или пирата Бирбанто из «Корсара».

Василий Николаевич Стуколкин (1879—1916) получил от своей актерской «династии», в отличие от несколько ходульного пафоса Кшесинских, стихийный импровизаторский дар. Прирожденный «актер райка», он смешил публику в роли Иванушки-дурачка почти балаганными трюками. Приплясывали, выкидывали коленца и другие персонажи Стуколкина: Санчо Панса, кузнечик-гуляка в «Капризах бабочки», дурачок Никез в «Тщетной предосторожности», даже грозная фея Карабос.

Сквозь несколько «эпох» русского балета прошла деятельность *Алексея Дмитриевича Булгакова* (1872—1954). Актер-мим Мариинского театра с 1889 года, ученик Петипа и Гердта, Булгаков воспринял у них благородство манеры и сдержанность даже в проявлениях страсти, округлость периодов пластической речи и «монументальную живописность» жеста. В старых балетах он играл Ротбарта в «Лебедином озере», Дроссельмейера в «Щелкунчике», брамина в «Баядерке». В 1902 году Горский поручил Булгакову роль Дон Кихота. Затем Булгаков сыграл скульптора Клавдия на премьере фокинской «Эвники», Марка Антония в «Египетских ночах». В 1909 году он покинул «за выслугой лет» Мариинский театр. Как ведущий мим «русских сезонов» он исполнял роли шаха в «Шехеразаде», Кощей Бессмертного в «Жар-птице» и другие. В 1911 году дирекция пригласила Булгакова вернуться на казенную сцену, но уже в Большой театр. К ролям старого репертуара прибавились Гамилькар («Саламбо»), Петроний и другие. В 1927 году Булгаков исполнил роль советского капитана в «Красном маке». Последней его ролью был фра Ло-

ренцо в «Ромео и Джульетте» Прокофьева — Лавровского. Булгаков оставил сцену в 1949 году.

Актером классической пантомимы был *Николай Александрович Соляников* (1873—1958). Ему довелось передать советскому балету традиции этой пантомимы, от образцов «благородного стиля» (король Флорестан в «Спящей красавице») до комедийных (хан в «Коньке-горбунке»). После 1917 года Соляников создал много ролей в балетах советского репертуара, среди них — синьора Капулетти, сыгранного на премьере «Ромео и Джульетты» (1940).

Одним из зачинателей новой школы балетной пантомимы выступил *Леонид Сергеевич Леонтьев* (1885—1942), актер Мариинского театра с 1903 года. В советское время этот превосходный знаток и хранитель традиций воплотил и перентонировал многие роли наследия (Иванушка, Санчо Панса, Пьер Гренгуар и другие), создал роли в новых балетах. Среди его шедевров был Петрушка в одноименном балете, поставленном им в 1920 году, а также банкир Камюзо в балете Асафьева — Захарова «Утраченные иллюзии» (1935).

Среди характерных танцовщиц начала века выделялась стихийным темпераментом и броскостью манеры *Ольга Васильевна Федорова* (1882—1942?). В 1900 году она окончила Московское театральное училище, работала в Большом театре, а с 1909 года перешла в Мариинский театр, где вскоре заняла место ведущей характерной солистки. Вместе с ней ответственные партии исполняли *Е. П. Эдуардова*, *Е. В. Лопухова*, *Е. Э. Бибер*.

Глава шестая

«Русские сезоны»

Организация гастролей и первый «сезон»

В 1909 году состоялся первый балетный «русский сезон» в Париже. То было значительное событие в истории мирового искусства вообще, балетного театра — в особенности. За первым «сезоном» последовали другие, ему подобные, продолжавшиеся до начала мировой войны 1914 года. Мастера русского балета выступали за рубежом начиная с XVIII века. «Русские сезоны» отличались тем, что открыли миру высокие достижения отечественной культуры в целом: ее живописи, музыки, хореографии, танцевально-пантомимного исполнительства.

Организатором «сезонов» был *Сергей Павлович Дягилев* (1872—1929). Он родился в селе Грузино Новгородской

губернии, рос в Перми и в 1890 году приехал в Петербург. Там юноша попал в кружок молодежи, объединенной общим интересом к искусству. Главой кружка был А. Н. Бенуа, входили туда художники К. А. Сомов, Е. Е. Лансере, Л. С. Бакст, музыкант В. Ф. Пуvelь. В 1898 году Дягилев и Бенуа начали издавать журнал «Мир искусства». Об эстетических взглядах мирискусников рассказано выше.

В 1899 году директора императорских театров И. А. Всеволжского сменил С. М. Волконский, близкий кружку «Мир искусства». Дягилев стал чиновником при дирекции театров, Бенуа и Бакст получили постановки на Эрмитажной сцене. Однако в 1901 году Волконский поссорился с Бенуа и Дягилевым из-за постановки балета Делиба «Сильвия», и Дягилев был уволен. А на следующий год вышел в отставку и Волконский. Директором театров стал В. А. Теляковский, а его постоянными сотрудниками — художники Коровин и Головин. В 1903 году состоялась последняя выставка картин художников «Мира искусства». В 1904 году кружок распался, но некоторым его членам еще предстояло объединиться вокруг Дягилева в целях пропаганды русского искусства за рубежом.

Прологом к балетной антрепризе, занявшей последние двадцать лет жизни Дягилева, стала демонстрация разных видов этого искусства. В 1906 году он организовал в Париже выставку отечественной живописи. В 1907 году дал пять концертов русской музыки с участием Рахманинова и Шаляпина. В 1908 году Дягилев показал на сцене Оперы «Бориса Годунова» с лучшими музыкантами и певцами России. В 1909 году оперу потеснил балет.

В этом «сезоне» на сцене театра Шатле вместе с оперой Римского-Корсакова «Псковитянка» (по парижской афише — «Иван Грозный») и отдельными актами из «Руслана и Людмилы», «Князя Игоря», «Юдифи» были показаны в постановке Фокина балеты «Павильон Армиды» Черепнина, «Клеопатра» («Египетские ночи») Аренского, «Сильфиды» («Шопениана») и дивертисмент «Пир». Из картины половецкого стана была исключена арня князя Игоря: центральное место заняли пляски половчан.

Балет, который понемногу отцветал на сцене Оперы и слыл пережитком XIX века, триумфально заявил о своей способности быть современным. Вместе с тем парижане по-разному оценили разные искусства, составлявшие балетные представления. Прохладнее всего встретили музыку привезенных балетов. Это было закономерно, потому что в первом «сезоне» музыка играла преимущественно служебную роль.

Самое цельное и мощное впечатление произвел фрагмент из оперы Бородина. «Половецкие пляски» с декорацией Рериха и в постановке Фокина воплощали разгул дикой орды, красочную стихию ликующего язычества.

Живопись и хореография были встречены горячо. Именно они выражали идейный смысл и новизну стиля балетных спектаклей.

Тема рока, воплощенная в формах искусства ушедших эпох, была тогда модной. В «Павильоне Армиды» эту тему развивали сценарий и живопись Бенуа; вкус и эрудиция художника по-новому открыли парижанам сокровища их собственного прошлого. Хореография Фокина, сливаясь с живописью, продолжая ее, сулила невиданные возможности балетному театру. Та же тема разворачивалась в «Клеопатре», весьма отклонившейся, по воле Дягилева, от «Египетских ночей». Главной героиней стала загадочная царица Египта, а благополучный финал сменился трагическим: жрец подавал юноше, посягнувшему на ласки роковой красавицы, не снотворное, а настоящий яд, и невеста рыдала над трупом под опускающийся занавес. Огромный успех имели «Сильфиды» — выходящая из рамы и возвращающаяся туда гравюра романтического балета 1830-х годов.

Наконец, едва ли не главные восторги вызвало исполнительское мастерство русских. Перед гастролями по Парижу был расклеен огромный плакат, на котором художник В. А. Серов изобразил летящую сильфиду — Павлову. Танцовщица превзошла ожидания в этой роли, в ролях Армиды и Таор из «Клеопатры». Звездой «сезона» стал Нижинский: два его раба (в «Павильоне Армиды» и «Клеопатре»), юноша в «Сильфидах» напомнили французам имя их гениального соотечественника — танцовщика Вестриса. Большой успех имела и Карсавина, выступившая с Нижинским в *pas de deux* Флорины и Голубой птицы, включенном под названием «Жар-птица» в дивертисмент «Пир». Выделяясь на общем фоне, «звезды» его не затмевали. Рецензии парижской прессы перестрели именами актеров — исполнителей классических, характерных, пантомимных партий, а сплошь да рядом в первую очередь отмечали кордебалет — слаженность, точность и вдохновенность его ансамблей.

Первый «сезон» определил многое. Как и следующие «сезоны», он разносторонне повлиял на мировое искусство, сказался в сюжетах и стилистике произведений литературы, живописи, музыки и прежде всего театра. Успех его оказал и обратное воздействие на творческую программу антрепризы. Для Дягилева стало правилом удивлять и не повторяться. Все-таки некоторые особенности первого «сезона» укрепились надолго. Непременной осталась форма одноактного балета, обусловленная намеренной миниатюрностью фабулы и — шире — содержания. Это перекликалось с практикой литературы и смежных искусств. В литературе наблюдался интерес к новелле и короткому стихотворению, в музыке — к фортепьянной пьесе и симфонической поэме, в живописи — к импрессиони-

стскому этюду. «Малые формы» удобно воплощали две родственные темы: тему красоты соблазнительной, злой или вовсе бесчувственной и тему обманчивой, неясной мечты, балансирующей на грани грезы и бреда. Фокин, который три «сезона» подряд был единственным балетмейстером у Дягилева, сохранил пристрастие к этим темам на всю жизнь.

Второй «сезон»

В «сезоне» 1910 года обе темы варьировались на новом материале. Первая — в «Шехеразаде»: шах неожиданно возвращался с охоты, чтобы уличить в неверности коварную жену. Вторая — в «Карнавале», где Пьеро тщетно пытался удержать скользящих мимо неуловимых девушек в масках. И эти балеты лишь отдаленно соотносились с одноименными произведениями Римского-Корсакова и Шумана. Снова главенствовала живопись: Бакст ослепил зрителей пиршеством красок в первом балете, дал тонкую стилизацию под старинный фарфор во втором. Снова Фокин мастерски распорядился отборной труппой, подготавливая стихийный взрыв страсти в «Шехеразаде», лукавую и нежную игру в «Карнавале». Первый балет хореограф поставил на материале характерного танца, широко и свободно развивая пластические мотивы Востока. Второй балет столь же самобытно театрализовал бытовые танцы, окрашенные элементами «классики».

Особняком стоял третий балет — «Жар-птица». Он дал то, чего недоставало первому «сезону». Дягилев нашел композитора Игоря Стравинского, а тот перечеркнул устаревший взгляд на балетную стилизацию фольклора, взгляд, который выражали едва нанизанные на нитку фабулы дивертисментные структуры балетов «Конек-горбунок» Пуньи и «Золотая рыбка» Минкуса. В противовес им была разработана самобытная и стройная музыкальная драматургия. Вместе с тем интерес молодого композитора к народным истокам искусства был близок современным разработкам русской сказки в литературе, живописи, театре. Стравинский находился под обаянием замысла «Жар-птицы», который сообща сочиняли друзья Дягилева — писатели и художники.

Мотивы народной фантастики предстали в загадочном обличье чудес древнего Востока. Героиня балета, вещая дева-птица, непричастная добру и злу, лишь вершила волю судьбы, когда освещала путь Ивану-царевича своим радужно сверкающим полетом. В образе этого героя преобладала живописная статика. Действие «Жар-птицы» состояло из эпизодов — миниатюр самостоятельного значения. В одном эпизоде Иван-царевич падал в сад Кашея, ловил и отпускал на волю Жар-птицу. В другом — встречал заколдованных царевен, среди них царевну

Ненаглядную Красу. В третьем разворачивалось шествие Поганого царства Кашея. В четвертом Жар-птица выручала царевича из беды, убаюкивая Поганое царство волшебным танцем — колыбельной. Пятый эпизод являлся торжественным апофеозом расколдованных царевен и царевичей на фоне теремов и церквей сказочного города.

Декорации Головина походили, по словам Фокина, на «персидский ковер, сплетенный из самых фантастических растений». Костюмы красочными пятнами вплетались в эту узорчатую ткань.

Фокин воспользовался в «Жар-птице» балетной пантомимой, средствами классического и характерного танца, гротеском. В пантомиме укрупненный поэтизированный жест, поза, естественное движение всего тела объединялись стилистическим замыслом, предписанным музыкой и живописью спектакля. Соответственно отбирались и ограничивались танцевальные темы каждого персонажа. Партия Жар-птицы строилась в классическом танце, обогащенном новыми движениями и поддержками в *pas de deux* с царевичем. Царевны были наделены свободной пластикой «босоножек». Обитатели Поганого царства — гротескным танцем. Каждый вид пластики живописал ситуацию того или иного эпизода. Однако эпизоды лишь по видимости слагались в целое, являя на деле вереницу сменяющихся звеньев-миниаюр.

«Жар-птица» стала событием «сезона», открыв парижанам поэзию русского фольклора в духе его новейших стилизаций. Но она стала событием и в широком смысле. Во-первых, то был балетный дебют Стравинского. Во-вторых, спектакль отодвинул в прошлое сусальные воплощения русской сказки и открыл новые, современные пути балетной театрализации фольклора. Воздействие «Жар-птицы» — при новой социальной трактовке образов — прослеживается в лучших советских балетах-сказках.

И в этом «сезоне» высшие похвалы достались исполнителям. Место Павловой, которая возглавила собственную труппу, отныне заняла Карсавина. Она выступила в ролях Коломбины («Карнавал»), Жар-птицы и Жизели (Дягилев вернул французам утраченный ими шедевр их романтического балета). Нижинский создал роли серого негра («Шехеразада»), Арлекина («Карнавал»), Альберта. Фокин и его жена В. А. Фокина исполнили роли Ивана-царевича и царевны Ненаглядной Красы, Булгаков — шаха и Кашея. Ида Рубинштейн, Клеопатра прошлого «сезона», играла султаншу Зобеиду в «Шехеразаде». Она не состояла в труппе казенного театра и не имела той школы, какой владели остальные участники «сезонов». Но утонченная внешность, удлиненные пропорции фигуры, а главное, актерская индивидуальность «роковой соблазнительницы» делали уместными ее выступления в некоторых специфических ролях балетной антрепризы.

С «сезона» 1911 года дягилевская антреприза все больше порывала связи с балетными сценами России. До той поры парижские гастролы начинались весной, когда актеры русских казенных театров уходили в отпуск и могли беспрепятственно собой распоряжаться. Осенью 1910 года Дягилев решил сформировать постоянную труппу. Фокин как балетмейстер и Карсавина как прима-балерина должны были делить свое время между Мариинским театром и антрепризой Дягилева. Постоянным премьером стал Нижинский, уволенный из императорских театров в январе 1911 года. На весенние месяцы труппа пополнялась актерами Петербурга и Москвы. Остальное время года она уже не могла похвалиться общим высоким уровнем исполнительской культуры. В кордебалет и для некоторых сольных партий были набраны русские, польские, английские танцовщики, далеко уступавшие в профессионализме прежним мастерам.

Все же третий «сезон» продолжил репертуарную линию двух первых. По обычаю, к накопленному за два года репертуару прибавилось несколько новых названий. Гастролы открылись в Монте-Карло и продолжились в Риме. Там были показаны новинки «сезона»: «Призрак розы» и «Нарцисс». Затем труппа выступила в Париже, включив в афишу и «Петрушку», а также пляски подводного царства из оперы Римского-Корсакова «Садко». Оттуда она отправилась в Лондон, добавив два акта из «Лебединого озера».

Первой сенсацией «сезона» стал «Призрак розы». Темой его была строчка из стихотворения Теофиля Готье: «Я — призрак розы, которую ты вчера носила на балу». Ставился он на музыку «Приглашения к танцу» Вебера в оркестровке Берлиоза; оформил балет Бакст. «Грациозный пустячок в стиле салонных романтических баллад 1830-х годов», как характеризовал «Призрак розы» Бенуа, представлял собой развернутое *pas de deux*. Карсавина — девушка, всрнувшаяся с бала, засыпала в кресле. Призрак розы — Нижинский влетал из сада, кружил ее в танце и улетап через окно, каждый раз ошеломляя публику феноменальным прыжком.

Сценарий «Нарцисса» Бакст заимствовал из «Метаморфоз» Овидия. Баксту принадлежало и оформление. Музыку в духе французских импрессионистов написал Черепнин. Античный миф о нимфе Эхо, навлекшей проклятие богов на самовлюбленного юношу Нарцисса, был воплощен в приемах живописной статики. Сменялись пластические позы, стилизованные под памятники эллинического искусства: так двигались на сцене Эхо — Карсавина и Нарцисс — Нижинский. Хореография кордебалета сочетала «свободную пластику» Дункан и собственные открытия Фокина.

«Петрушка» обозначил блистательный подъем Стравинского. Для Бенуа он явился одной из центральных работ художника-декоратора. Для Фокина — вершиной, за которой наметился спад.

Как персонаж Петрушка весьма привлекал деятелей искусства и литературы начала XX века. Носитель народной смекалки, вышедший сухим из воды, он превратился в трагическую фигуру, в шута, пробующего противостоять жестокой жизни и доказать, что под пестрым нарядом скрыто страдающее сердце. Так гротескно поворачивалась тема «маленького человека» — одна из серьезнейших для русской литературы XIX века. В балете XX века эта тема, сблизив авторов непохожих и разных, привела к выдающемуся художественному результату.

Содержание «Петрушки», казалось бы, отражало общий идейно-эстетический план «сезонов». Мотив судьбы, тяготеющей над героем, проступал в конфликте Петрушки и его хозяина Фокусника. Мотив бездушной красоты возникал в трагикомическом «романе» Петрушки и Балерины. На деле содержание обновилось, потому что тема бессилия личности перед роком обернулась протестом против насилия и получила гуманистический смысл.

Исходный замысел принадлежал Стравинскому. Но сначала Петрушка виделся композитору как «вечный и несчастный герой всех ярмарок, всех стран». Идея Стравинского увлекла Дягилева, и он помог составить план балета, определить место действия, его русский колорит. Самый же сценарий разработал Бенуа. Знаток русского искусства захотел воскресить на балетной сцене картины масленичного гулянья в старом Петербурге. Он предложил ввести в число персонажей Арапа. Так наметился «треугольник»: вершиной была Балерина, олицетворяющая вечно женственное начало, у оснований — Петрушка и Арап. Один, по словам Бенуа, олицетворял «духовную и страдающую часть человечества», другой — «все бессмысленно привлекательное, властно мужественное и незаслуженно торжествующее». Бенуа создал и живописный образ спектакля. Стравинский посвятил художнику партитуру «Петрушки».

Фокин включился в работу, когда музыка и сценарий были готовы. Это не умаляет его вклада, и он по праву считал «Петрушку» одним из главных своих достижений.

Балет начинался жанровыми сценами ярмарки на Адмиралтейской площади в Петербурге 1830-х годов. Фокин передал заданную оркестром гармонию сутолоки в одновременно протекающих эпизодах отдельных персонажей и групп. Пантомимное действие сближалось с действием реалистической драмы, но подчинялось ритмическому потоку музыки, высвечивая его струи и водовороты. При звуках таинственной флейты Фокусника толпа расступалась, образуя живописную раму для открывшегося театра кукол. Петрушка — Нижинский, Балерина — Карсавина,

Арап — А. А. Орлов исполняли русскую пляску. Танец был синхронен, при том что пластика каждого имела свои особенности. Балерина делала русский ход, поднявшись на пальцы. У Арапа движения и позы были развернуты. У Петрушки, наоборот, конечности заплетались и складывались. Фокин психологизировал пластику. По его словам, «самодовольный Арап весь развернулся наружу. Несчастный, забитый, запуганный Петрушка — весь съежился, ушел в себя».

Танец кукол обрывал первую картину балета. Контрастом к оживленной ярмарке открывалась пустая и темная комната второй картины, где плакал Петрушка. Он радовался, когда в комнату заглядывала Балерина, отчаивался, когда равнодушная красавица исчезала, но его пластическая характеристика не менялась. Фокин настаивал, чтобы переживания героя передавались строго ограниченными выразительными средствами.

Новый контраст давала третья картина — в комнате Арапа. Лежа на спине, тот бездумно перебрасывал с рук на ноги и обратно кокосовый орех и не сразу отзывался на кокетливый призыв Балерины — протанцевать с ней вальс. Танец был кукольным, убого-машинным.

Стремительная ссора Петрушки и Арапа возвращала действие на ярмарку. Авторы воспользовались здесь дивертисментом — излюбленной структурной формой классического наследия. Пляски кучеров и кормилиц, цыганский танец, финальный хоровод ряженых намеренно замедляли действие, готовя эффект внезапной кульминации — эпизод смерти Петрушки. Он падал, сраженный саблей Арапа. Толпа покидала площадь. Фокусник тащил по мостовой сломанную куклу и останавливался, потрясенный воплем Петрушки, который, обладая бессмертной душой, грозил ему с крыши балагана. Сквозная тема дягилевских «сезонов» получала новый трагический поворот: погибший герой возрождался как мститель, вечный неудачник объявлял вечную борьбу за свои человеческие права.

Поворот темы и придавал глубину балету, который мог стать еще одной стилизованной картинкой. Образ Петрушки был многозначен. В нем проступал символ национальной души и ее бессмертия. Он отождествлялся с духовно угнетенной частью человечества. Трагикомическая битва Петрушки и Арапа виделась авторами как извечная схватка поэтического и прозаического начал в сутолоке равнодушного быта. Наконец, балет жил предчувствием близких исторических перемен. С виду повернутый в прошлое, «Петрушка», по существу, оборачивался к настоящему и в силе постижения действительности уравнивал искусство русского балета с русской литературой в полном и прямом смысле слова.

«Петрушка» — вершина и рубеж того этапа, который можно назвать действительно русским в истории дягилевской труппы. Название «Русский балет» антреприза Дягилева взяла как раз

после 1911 года. Но именно в этом году открыто обозначился раскол среди основателей «сезонов».

Взгляды Дягилева и его постоянных сотрудников начали расходиться. Дягилев понемногу брал курс на Запад. В репертуаре появились балеты на темы, предложенные иностранными поэтами, с готовой или вновь написанной музыкой иностранных композиторов. Дягилев порвал с Бенуа, а Баксту предстояло отступить перед модными художниками Запада. В 1912 году состоялся дебют Нижинского в качестве балетмейстера, Фокин перестал быть единственным хореографом антрепризы и на следующий год покинул ее. Война 1914 года урезала свободу гастролей. В 1917 году Великая Октябрьская революция закрыла границы. Однако до 1929 года — до конца жизни Дягилева — хореографами «Русского балета» оставались выходцы из России: Л. Ф. Мясин, Б. Ф. Нижинская, Жорж Баланчин (Г. М. Баланчивадзе). Иначе и не могло быть, потому что русский балетный театр и школа не имели соперников за рубежом.

«Русские сезоны» сыграли исключительную роль в судьбах мирового балета. Когда начались эти «сезоны», при виде «русского чуда» и с помощью русских «чудодсеев» понемногу начал возрождаться и балет в странах Западной Европы и Америки. Там появились школы и труппы, как правило, связанные с именами разных деятелей русской хореографии. В этом — историческое значение «русских сезонов».

Заключение

Балет занимает почетное место в истории искусства России, в истории ее культуры вообще. Он развивался, завися то опосредованно, то непосредственно от русской литературы, музыки, живописи, театра, испытывая их воздействие и сам воздействуя на них. В различные эпохи он переживал падения и взлеты, обусловленные общественной жизнью России, и по-своему передавал смены господствовавших стилей, эстетических взглядов и направлений. Самое талантливейшее в деятельности сценаристов, композиторов, художников, хореографов, исполнителей русского балета так или иначе отражало эстетические поиски времени и опиралось на опыт смежных искусств.

Поднявшись по ступеням ученических подражаний, русский балетный театр достиг вершины творческого самоопределения, выковал прочные, постоянно обновляющиеся традиции постановочного и исполнительского мастерства. Жизненность традиций позволила русской балетной сцене стать лабораторией, где разрабатывались новые и новые творческие проблемы, вплоть до балетного симфонизма и жанра балета-симфонии, рожденного в содружестве выдающихся композиторов и хореографов конца XIX века. Много значило для судеб русского и мирового театра укрепившееся вслед за тем содружество хореографии и живописи, обозначившее коренные сдвиги в балетной сценографии. Это опять-таки обогатило формы спектакля, выразительные возможности пантомимы и танца.

С особой силой национальное своеобразие русского балета сказалось в исполнительском искусстве. Лирика и пафос русских танцовщиков, музыкальная виртуозность их танца и впечатляющая сила пантомимной игры служили мерилом для балетного театра мира.

К Великой Октябрьской революции русский балетный театр стал средоточием богатств русской музыки, живописи, танца, очагом национальной самобытной культуры и в то же время явлением мирового масштаба, наиболее значительным в сфере собственно балетного искусства.

Вместе с тем накануне Октября балет вступал в критическую пору. Он исчерпал свои возможности как зрелище придворного театра. Попытки возродить такое зрелище грозили превратить живое, развивающееся искусство в музейный экспо-

нат. Самые значительные удаи противоречиво сочетали в себе приметы распада и уничтожения.

Революция открыла качественно новые перспективы. Новое содержание жизни привело к поискам новых средств театральности, национально-самостоятельных форм спектаклей, собственных выразительных средств, сочетающих начала академизма и фольклора. Советские хореографы утвердили свои творческие принципы реализма и народности, возникли новые типы исполнительского мастерства.

Постигая современность, советский балетный театр помнит о славном прошлом. В ходе творческого восхождения он берегает и критически осваивает вековые ценности, унаследованные от отцов и дедов.

Оглавление

От автора

Часть I

От истоков до середины XIX века

Глава первая

Русский балетный театр от возникновения до конца XVIII века

Народные истоки русского балета (6).— Искусство скоморохов и народный театр (7).— Начало балетного театра в России (8).— Бальный танец и придворный театр начала XVIII века (9).— Начало балетного образования в Петербурге (10).— Начало балетного образования в Москве (12).— Балеты в оперных спектаклях (13).— Утверждение балетного жанра (15).— Франц Хильфердинг (16).— Гаспаро Анджелини (18).— Петербургский балет в конце XVIII века (20).— Московский балет в конце XVIII века (21).— Крепостной балет (22).— На исходе XVIII века (26).

Глава вторая

Балетный театр начала XIX века

На рубеже двух столетий (26).— Балетная музыка (29).— Оформление балетного спектакля (31).— И. И. Вальберх — первый русский балетмейстер (32).— Шарль Дидло (35).— Актеры петербургского балета первой четверти XIX века (43).— Московский балет начала XIX века (49).— Дивертисменты на народные темы (50).— Характерный танец (52).— А. П. Глушковский и московская сцена (54).— Актеры московского балета (57).— Иностранные деятели московского балета (59).— Открытие Большого театра (60).

Глава третья

Эпоха романтизма в русском балете

Общественное положение балета (60).— У истоков балетного романтизма (62).— Петербургская сцена 1830-х годов (63).— Балетная музыка 1830—1840-х годов (65).— Оформление спектакля (67).— Кристаллизация танцевальных форм (68).— Русский балетный романтизм (70).— Тальони в России (71).— «Жизель» (74).— Фанни Эльслер (76).— Жюль Перро и балетная драма романтизма (77).— Петербургская труппа в середине века (82).— Московская сцена 1830—1840-х годов (85).

Часть 2

Во второй половине XIX века

Глава первая

Кризис балетного романтизма

Положение балета в 1860-х годах (92).— Балетная музыка (94).— Оформление спектакля (95).— Хореографическая композиция (97).— Классический танец (98).— Характерный танец (100).— Сен-Леон (102).— Танцовщицы 1860-х годов (106).— Московский балет 1860-х годов (110).— С. П. Соколов (111).— Исполнительские силы Москвы (112).— Московский балет 1870-х годов (114).— Первая постановка «Лебединого озера» (115).— Накануне реформы (117).— Московский балет конца XIX века (118).— Балетная труппа Большого театра (120).— На рубеже веков (123).

Глава вторая

Мариус Петипа и балетный театр второй половины XIX века

Биография Петипа (124).— Принципы эстетики (125).— «Дочь фараона» (126).— «Малые формы» (127).— Совершенствование крупной формы (129).— Балет-феерия (132).— «Спящая красавица» (133).— Встреча с Глазуновым (136).— Последние годы Петипа (140).

Глава третья

Лев Иванов и сподвижники Петипа

Характеристика творчества (141).— «Щелкунчик» (143).— «Лебединое озеро» (145).— Последние годы (148).— Мастера петербургской сцены 1870—1890-х годов (149).— Русские танцовщицы (150).— Итальянские гастролеры (152).— Мужской танец (154).— Характерные танцовщики и мастера пантомимы (156).— Значение русского балетного академизма (159).

Часть 3

В начале XX века

Глава первая

«Академисты» и реформаторы

Положение балета (161).— Живопись и балет (163).— Музыка и балет (165).— Обращение к небалетной музыке (166).— Хореография (168).

Глава вторая

Московский балет

Балетмейстер Горский (169).— Реформы внутри академизма (170).— Оригинальное творчество (172).

Глава третья

Московская труппа

Поборники академизма (177).— Танцовщики Горского (181).— Мастера пантомимы (185).

Глава четвертая

Петербургский балет

Легат и казенная сцена после Петипа (186).— Фокин. Начало деятельности (189).— Утверждение позиций (192).— Танцы в опере (194).— Закат (196).

Глава пятая

Петербургская труппа

Академическая традиция (198).— Искатели нового (202).— Характерные танцовщики и мимы (207).

Глава шестая

«Русские сезоны»

Организация гастролей и первый «сезон» (208).— Второй «сезон» (211).— Третий «сезон» (213).

Заключение

Указатель имен и названий

Указатель имен и названий

- Аблец И. М. — 43, 50—52
Адан Адольф — 25, 74, 75, 79, 81, 88, 133
Аксаков С. Т. — 58, 86, 88
Аллегри О. К. — 188, 194
Альма Тадема Лоуренс — 191
Алябьев А. А. — 31, 59, 86, 104
Аметистова А. — 24
Анакреонт — 21
Анджьолини Гаспаро — 12, 16, 18—21, 33
Андреянова Е. И. — 76, 82—84, 88, 90, 106, 125, 141
Андрианов С. К. — 188, 202, 207
Антонолини Фердинанд — 30, 38, 40, 41
Арайя Франческо — 13, 14
Аргунов Н. И. — 25
Арендс А. Ф. — 165, 174
Аренский А. С. — 194, 209
Аржини Джиль Константин — 119
Армсгеймер И. И. — 100, 129, 137
Асафьев Б. В. — 66, 79, 143, 208
- Байер Йозеф — 187
Байрон Джордж Гордон Ноэл — 81
Бакст Л. С. — 164, 187, 191, 209, 213, 216
Балакирев М. А. — 196
Баланчин Жорж (Баланчивадзе Г. М.) — 216
Балашов В. М. — 13, 22
Балашова А. М. — 182
Балдина А. В. — 180
- Балеты:
Азиада — 184
Аленький цветочек — 182, 188
Альмавива и Розина, или Обманутый опекун — 46
Амадис, или Паж и волшебница — 63
Американская героиня, или Наказанное вероломство — 34
- Амур благодетель — 151
Амур и Психея — 15, 30, 36, 44, 58
Аннета и Любен — 24
Аполлон и Дафна — 36
Арагонская хата — 197
Ариадна — 115
Ариадна и Тезей — 19
Арифа, жемчужина Адена — 118
Арлекинада — 140, 187, 189, 200, 205
Армида — 78
Армида и Ринальдо — 19
Ацис и Галатея — 38, 45, 48, 148, 189, 199
- Бабочка — 127, 150
Бабочка, роза и фиалка — 107
Бабочки — 196, 200
Бабушкина свадьба — 117
Балет об Орфее и Евридике — 9
Бандиты — 150
Бахчисарайский фонтан — 84
Баядерка — 124, 130—132, 134, 142, 150, 155, 157, 158, 172, 175, 179, 182, 183, 189, 203, 205, 207
Бланка, или Брак из отщепености — 30
Брак во времена регентства — 107
Валахская красавица — 103
Венгерская хижина, или Знаменитые изгнанники — 40—42, 44, 48, 55, 85, 86
Весна священная — 164, 165, 206
Весталка — 127, 130
Вечно живые цветы — 177
Виноградная лоза — 190
Влюбленная баядерка — 87
Возвращение Весны, или Победа Флоры над Бореем — 17
Возвращение матросов — 15
Волшебная флейта — 145
Волшебная флейта, или Танцоры поневоле — 59

Волшебное зеркало — 140, 179, 180, 182, 183
 Волшебные срезы — 123, 183
 Волшебный барабан, или Следствие Волшебной флейты — 31, 59, 86
 Волшебный башмачок — см. Сандрильона
 Воспитанница Амура — 74, 82
 Восстание в серале — 64, 74, 82, 87, 90
 Времена года — 129, 139, 155, 181, 188, 190, 199
 Газельда — 78, 106
 Гарлемский тюльпан — 142
 Генрих IV, или Награда добродетели — 34
 Герта — 74
 Гитана, испанская цыганка — 74, 109
 Говорящая картина — 13
 Голландский балет — 13
 Голубая георгина — 107, 156
 Горации и Куриации — 22
 Граф Кастелли, или Преступный брат — 34, 44
 Грациелла, или Любовная ссора — 102
 Грезы Шопена — 184
 Даита — 120
 Дафнис и Хлоя — 58, 206
 Дафнис, или Клятвопреступник — 88
 Дая — 74, 82
 Два дня в Венеции — 110
 Две волшебницы — 65
 Две звезды — 150
 Дебютантка — 78
 Дева ада — 117
 Дева Дуная — 58, 74, 82, 84, 87, 89, 107, 150, 154
 Дезертир — 47, 48, 59
 Деревенская забава — 22
 Деревенская картина — 22
 Деревенская простота — 22
 Деревенский дурак — 22
 Деревенский праздник — 22
 Дон Жуан, или Пораженный безбожник — 63
 Дон Карлос и Розальба, или Любовник, кукла и образец — 30, 40, 46
 Дон Кихот — 111, 114, 121, 124, 129, 130, 137, 151, 155, 159, 164, 170, 171, 178, 179, 181—185, 187, 199—201, 203, 205, 207
 Дон Кихот и Санхо Панса, или Свадьба Гамаша — 64, 129
 Дочь Гудулы — 165, 172, 173, 181, 183, 184

Дочь микадо — 148
 Дочь снегов — 130, 150, 155
 Дочь фараона — 109, 111, 126, 127, 142, 152, 155, 157, 172, 178, 179, 181—183, 185, 200, 203, 207
 Евтимий и Евхариса, или Победенная тень Либаса — 38, 47, 86
 Египетские ночи — 164, 182, 193, 194, 199, 203, 205, 207, 209, 210
 Жавотта — 155, 199
 Жар-птица — 164, 165, 197, 204, 207, 210, 212
 Жемчужина — 129
 Жертвоприношение благодарности — 30
 Жертвы Амуру, или Радости любви — 145, 151
 Жизель — 65, 70, 74—76, 82—84, 88, 106, 108, 113, 114, 116, 121, 123, 124, 134, 140, 150, 152, 154, 159, 171, 182—185, 187, 199—201, 203, 205, 206
 Жовита, или Мексиканские разбойники — 102
 Забавы о святках — 21
 Забавы султана, или Продавец невольников — 31, 86
 Звезды — 121, 123, 178
 Зефир и Флора — 30, 36, 37, 45, 55, 85
 Зефир, или Ветренник, сделавшийся постоянным — 55
 Золотая рыбка — 104, 105, 109, 172, 182, 211
 Золотое яблоко на пире богов и суд Париса — 14
 Золушка — 145, 153, 186
 Зорайя — 127, 150
 Игры — 206
 Индия — 119, 175
 Инеса де Кастро, или Тайный брак — 24, 25, 47, 55
 Исламей — 196, 204
 Испанское каприччио — 185
 Испытание Дамиса — 129, 139, 154, 155, 157, 199
 Кавказский пленник, или Тень невесты — 30, 41, 43, 47, 48, 55, 58
 Калиф Багдадский, или Приключения молодости Гаруна-аль-Рашида — 30, 40, 47
 Калькабрино — 137, 157, 200
 Камарго — 127
 Каменный гость — 18
 Капризы бабочки — 121, 129, 152, 207
 Карнавал — 164, 175, 176, 196, 200, 201, 204, 206, 211, 212

Катарина, дочь разбойника — 77, 78, 80, 84, 106, 113, 121, 122, 150, 152, 156
 Катерина — 25
 Качель — 43
 Кащей — 115
 Кесарь в Египте — 64
 Киа-Кинг — 64
 Кипрская красавица — 84
 Кипрская статуя — 87, 151
 Клара, или Обращение к добродетели — 34
 Клеопатра — см. Египетские ночи
 Клоринда — царица горных фей — 170, 172
 Комедийный балет королевы — 133
 Конек-горбунок — 49, 100, 103, 104, 111, 113, 114, 149, 157, 159, 172, 179, 181, 185, 200, 204, 208, 211
 Коппелия — 105, 118, 121, 123, 124, 152, 158, 159, 182, 184, 187, 199, 201
 Кора и Алонзо, или Девя Солнца — 30, 41, 47
 Корсар — 79, 81, 107, 113, 114, 121, 122, 124, 125, 128, 142, 150, 155, 158, 172, 178, 179, 182, 183, 186, 200, 201, 203—205, 207
 Кот в сапогах — 188
 Красный мак — 179, 180, 185, 186, 207
 Креолка — 74
 Крепостная балерина — 25
 Крестьянская свадьба — 157
 Лаура и Генрих, или Трубадур — 40
 Лебединое озеро — 81, 113—118, 121, 124, 145—149, 153, 155, 158, 171, 178, 182—184, 199—201, 204, 207, 213
 Леон и Тамаида, или Молодая островитянка — 40, 48
 Лиза и Колен — см. Тщетная предосторожность
 Любовь быстра! — 175, 179, 182, 184, 185
 Мальчик с пальчик — 31, 86, 90
 Маркитантка — 103, 114
 Марко Бомба — 78
 Медея и Язон — 20, 22, 24, 44
 Мельники — 141, 159
 Метеора — 103, 108, 109
 Мечта художника — 76, 77, 88
 Мидас — 204
 Миранда — 74
 Млада — 151, 158
 Мнимые друзья — 202
 Молодая островитянка — см. Леон и Тамаида
 Морской разбойник — 74, 87, 89

Мраморная красавица — 78, 108, 113
 Нарцисс — 185, 204, 206, 213
 Наяда и рыбак — 78, 80, 81, 113, 152, 154, 178, 203
 Ненюфар — 152, 188
 Несчастье на генеральной репетиции — 159
 Нина, или Сумасшедшая от любви — 58, 60
 Новая героиня, или Женщина-казак — 34
 Новый Вертер — 33
 Нур и Анитра — 175, 183
 Оживленный гобелен — см. Павильон Армиды
 Озеро волшебниц — 74, 87
 Оправданная служанка — 87
 Отелло — 59, 90
 Отъезд Энея, или Оставленная Дидона — 18, 19
 Очарованный лес — 142, 144, 152, 158, 165, 203
 Павел и Виргиния — 58
 Павильон Армиды — 164, 165, 183, 184, 190, 192, 193, 200, 205, 209, 210
 Пажи герцога Вандомского — 46, 58, 60
 Пакеретта — 102, 151
 Папоротник, или Ночь на Ивана Купала — 111, 112, 114
 Парижский рынок — 107
 Пахита — 83, 84, 124, 125, 155, 157, 189, 200, 201, 203, 205, 207
 Пери — 83, 108, 113
 Петрушка — 164—166, 186, 196, 197, 204, 206, 213—215
 Пигмалион — 58, 110, 111
 Пир — 209, 210
 Питомица фей — 78—80, 83, 133
 Пламя Парижа — 173
 Победенный предрассудок — 12
 Полифем, или Торжество Галатеи — 31
 Половецкие пляски — 164, 182, 195, 209
 Последний день жатвы — 112
 Послеполуденный отдых фавна — 206
 Поцелуй феи — 165
 Праздник розы в Саланси — 59
 Прелюды — 196, 204
 Прибежище добродетели — 17
 Привал кавалерии — 100, 129, 137, 157, 178, 183
 Призрак розы — 164, 196, 204—206, 213

Приказ короля — 127, 128
 Приключения Пелея — 127, 151
 Приключения Флика и Флока — 119
 Принц-садовник — 188
 Пробуждение Флоры — 145, 189, 203, 204
 Путешествующая танцовщица — 107
 Пятая симфония — 126, 183, 185
 Радость народа о явлении Астреи на Российском горизонте и о восстановлении золотого времени — 14
 Развратный, или Вертеп разбойников — 55
 Раймонда — 121, 124, 137—140, 149, 151, 154, 155, 170—172, 179, 181—184, 187, 199, 203, 205
 Рауль де Креки, или Возвращение из крестовых походов — 30, 40—42, 44, 48, 55, 58
 Рауль Синяя Борода, или Опасность любопытства — 34, 44, 47, 55, 58, 90
 Роберт и Бертрам, или Два вора — 157
 Розальба — 85, 86
 Роксана, краса Черногории — 151
 Роланд и Моргана, или Разрушение очарованного острова — 40, 47
 Ромео и Джульетта — 208
 Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника — 31, 47, 48, 55—58
 Русские в Германии, или Следствие Любви к Отечеству — 35
 Ручей — 200, 201
 Рыбаки — 13
 Сакунтала — 130
 Саламандра, или Пламя любви — 103, 105, 109
 Саламбо — 165, 173—175, 178, 182—185, 207
 Сальтарелло, или Страсть к танцам — 102, 114
 Сандрильона — 60, 85
 Сандрильона, или Волшебный башмачок — 115, 178, 183
 Сатана со всем прибором, или Ученик чародея — 47
 Сатанилла — 83, 90, 109, 113, 114, 125, 151, 152
 Светлана, славянская княжна — 119, 122
 Своенравная жена — 78, 79, 83, 84, 88
 Севильская жемчужина — 103
 Севильская красавица — 142

Сельская ярмарка — 15
 Семира — 19, 20
 Семирамида — 18
 Семь дочерей горного короля — 204
 Сильвия — 149, 155, 188, 209
 Сильфида — 65, 70, 72—74, 84, 87, 89, 90, 116, 152, 157
 Сильфиды — см. Шопениана
 Синий бог — 204, 206
 Синяя Борода — 127, 128
 Сирота Теолинда — см. Теолинда
 Смерть Атиллы, царя гуннов — 59
 Смерть Рожера, ужаснейшего атамана разбойников богемских лесов, или Оправданная невинность несчастного сына его Виктора — 55
 Сон — 204
 Сон в летнюю ночь — 128, 129, 151, 155, 190
 Спящая красавица — 100, 113, 121, 122, 124, 133—136, 138, 139, 143, 144, 148, 151—153, 155, 156, 170, 178, 179, 181—183, 187, 192, 199, 203, 205, 208
 Стелла — 115
 Стенька Разин — 196
 Сумбека, или Покорение Казанского царства — 43, 48, 49, 63
 Сумбурица — см. Своенравная жена
 Счастливое раскаяние — 33
 Счастливый дезертир — 15
 Талисман — 127, 156, 165, 188, 199, 200, 206
 Тамара — 204
 Тарас Бульба — 186
 Тезей и Арианна, или Поражение Минотавра — 38, 39, 44
 Тень — 74, 82, 84, 87
 Теолинда, или Дух долины — 103, 105, 109
 Три пояса, или Русская Сандрильона — 31, 57, 90
 Три талисмана — 31
 Трильби — 120
 Тщетная предосторожность — 46, 49, 59, 76—78, 84, 100, 112, 113, 123, 124, 141, 151, 155, 156, 159, 181—185, 187, 199, 200, 207
 Увенчанная благодать — 30
 Умер великий Пан — 185
 Умирающий лебедь — 183, 203
 Утраченные иллюзии — 208
 Ученик чародея — 197
 Фауст — 78, 81, 106, 109, 110, 114, 154
 Федра и Ипполит — 38, 44
 Фенелла — 85, 86, 89

Фея кукол — 123, 164, 187, 188, 200, 205
 Франческа да Римини — 196, 200
 Хензи и Тао, или Красавица и чудовище — 40
 Худо сбереженная дочь — см. Тщетная предосторожность
 Царь Кандавл — 111, 121, 127, 128, 130, 150, 200, 203
 Цветы Гренады — 184
 Цыганский табор — 112
 Черная шаль, или Наказанная неверность — 57, 58, 90
 Шалость Амура — 142, 152
 Швейцарская молочница — 64
 Шехеразада — 164, 185, 196, 206, 207, 211, 212
 Шопениана — 190—192, 196, 197, 199—201, 203, 205, 209, 210
 Шубертиана — 175, 176, 178, 184
 Щелкунчик — 123, 143—145, 155, 157, 158, 199, 203, 205, 207
 Эвника — 176, 190, 191, 200, 203, 207
 Эвника и Петроний — 176, 183, 184, 207
 Эксцельсиор — 132
 Эрос — 196, 200
 Эсмеральда — 77—80, 84, 106, 113, 123—125, 141, 155, 157, 159, 172, 179, 180, 187, 200, 207
 Ярмарка в Лондоне — 15
 Барсова Л. Г. — 5
 Бах Иоганн Себастьян — 133
 Бегичев В. П. — 113, 115
 Бекефи А. Ф. — 112, 157
 Беккари Филиппо — 13
 Белинский В. Г. — 46, 52, 87—89, 159, 184
 Белуцци Анна — 15
 Бенуа А. Н. — 163, 164, 192, 193, 205, 206, 209, 210, 213, 214, 216
 Бенуа Петер Леонард Леопольд — 102
 Берлиоз Гектор — 213
 Бернаделли Фортунато — 59, 90
 Бетховен Людвиг ван — 166
 Биббиена Антонио — 31
 Биббиена Карло — 31
 Бибер Е. Э. — 208
 Бизе Жорж — 195
 Блазис Карло — 90, 110, 111, 114
 Блаш Алексис — 63—65, 88
 Блаш Жан — 63
 Богданов А. Н. — 119, 122

Богданов К. Ф. — 86, 89, 90, 106
 Богданова Н. К. — 86, 106, 107, 109
 Бородин А. П. — 123, 142, 143, 195, 209
 Бочаров А. И. — 158
 Бочаров М. И. — 96
 Брианца Карлотта — 153
 Брюллов К. П. — 48
 Буальдьё Франсуа-Адриен — 40
 Бубликов Т. С. — 12, 19, 20, 24
 Булгаков А. Д. — 207, 212
 Бурдик Ф. А. — 64
 Бурнонвиль Антуан — 84, 154
 Ваганова А. Я. — 12, 189, 198, 200, 201
 Вагнер Рихард — 166, 195
 Вазем Е. О. — 80, 150, 151
 Вайнонен В. И. — 173
 Валериани Джузеппе — 31
 Вальберх И. И. — 27, 28, 30, 32—36, 39, 43, 49, 50, 54, 55, 85, 90
 Вальц К. Ф. — 96, 123
 Ваннер Вильгельм — 113
 Варламов А. Е. — 31, 86
 Васильев П. В. — 108
 Васнецов А. М. — 118
 Васнецов В. М. — 118
 Вебер Карл Мария — 59, 213
 Вега Лопе де — 131
 Венанси — 119
 Венюа Марк-Антуан — 40
 Вергина А. Ф. — 151
 Верстовский А. Н. — 85, 119
 Вестрис Огюст — 77, 154, 210
 Вигано Сальваторе — 38, 59
 Владимиров П. Н. — 206, 207
 Воликин А. Е. — 184, 185
 Волков Ф. Г. — 15—17
 Волконский С. М. — 209
 Волюнский (Флексер) А. Л. — 144, 202
 Вольтер (Аруз Франсуа-Мари) — 18
 Вольф А. И. — 63
 Воробьев В. — 24
 Воронина-Иванова А. И. — 58, 89
 Врангель В. Г. — 148
 Врубель М. А. — 118
 Всеволожский И. А. — 133, 134, 136, 209
 Вяземский П. А. — 50
 Галеотти Винченцо — 59
 Гансен Йозеф — 105, 117—119
 Гардель Пьер — 87
 Гартман Ф. А. — 188
 Гейне Генрих — 74
 Гейтен Л. Н. — 120, 121
 Гельцер А. Ф. — 96
 Гельцер В. Ф. — 113, 115, 177, 186

Гельцер Е. В. — 176—183, 185
 Гербер Ю. Г. — 94, 111, 115, 117, 118
 Гердт Е. П. — 202, 207
 Гердт П. А. — 142, 149, 154—156, 187—189, 202, 207
 Герино Теодор — 88, 89
 Гертель Петер Людвиг — 119
 Герцен А. И. — 25, 88, 159
 Гете Иоганн Вольфганг — 33, 81
 Гиллерт Арнольд — 112
 Гировец Войтех — 60, 64
 Глазунов А. К. — 73, 121, 122, 124, 129, 136—141, 153—155, 160, 165, 176, 181, 183, 184, 188, 189, 191, 196, 199
 Глинка М. И. — 4, 28, 30, 49, 65—67, 70, 73, 94, 137, 155, 190, 195, 197
 Глушковская Т. И. — 57, 58
 Глушковский А. П. — 23, 30, 44, 47, 50—52, 54—59, 85, 89, 90, 115
 Глюк Кристоф Виллибальд — 18, 29, 166, 195
 Гоголь Н. В. — 66, 67, 70, 93, 111
 Гозенпуд А. А. — 5
 Головин А. Я. — 164, 170, 195, 197, 209, 212
 Гольц Н. О. — 48, 49, 65
 Гомис Хосе Мельчор — 38
 Гонзага Пьетро — 32, 67
 Горский А. А. — 104, 124, 130, 168—183, 185, 200, 203, 207
 Горшенкова М. И. — 152
 Горький М. (Пешков А. М.) — 162
 Готье Теофиль — 74, 102, 126, 192, 194, 213
 Гофман Эрнст Теодор Амадей — 105, 143
 Гранцова Адель — 106, 114
 Грегори Иоганн — 9
 Гретри Андре-Эрнест-Модест — 40
 Грибоедов А. С. — 25, 48, 85, 195
 Григ Эдвард — 167, 172, 175
 Григорьев А. А. — 108
 Гризи Карлотта — 75, 83, 106, 125
 Гримм Фридрих Мельхиор — 20
 Гуно Шарль — 81
 Гюго Виктор-Мари — 79, 80, 172
 Гюльен-Сор Фелицата — 60, 85—87, 90

Давидов А. А. — 188
 Давыдов Д. В. — 58
 Давыдов С. И. — 7, 30, 51
 Данилова М. И. — 44, 45
 Данте Алигьери — 196
 Даргомыжский А. С. — 94
 Дебюсси Клод-Ашиль — 206
 Делиб Лео — 105, 118, 128, 149, 155, 188, 209
 Державин Г. Р. — 21

Деулин-Сердоликов К. — 24
 Джури А. А. — 121

Дивертисменты:

Венгерский праздник в лесу Кисберге — 52
 Возвращение князя Пожарского в свое поместье — 52
 Возвращение ополчения — 30
 Возвращение храбрых донцов из похода — 52
 Гулянье на Воробьевых горах — 30, 52
 Деревня на берегу Волги — 52
 Ирбитская ярмарка — 52
 Лезгинские танцы — 157
 Макарьевская ярмарка — 51
 Маскарад в краковском редуте — 52
 Масленица — 51
 Ополчение, или Любовь к Отечеству — 30, 35
 1 мая, или Гулянье в Сокольниках — 30, 52
 Подмосковная девушка — 51
 Праздник в стане союзных армий — 30
 Праздник жатвы — 30
 Русские качели на берегах Рейна — 52
 Семик, или Гулянье в Марьиной роще — 7, 30, 50, 51
 Торжество России, или Русские в Париже — 30
 Торжество россиян, или Бивак под Красным — 52
 Филатка с Федорой у качелей под Новинском — 30
 Цыганский табор — 52
 Дидло Фредерик-Шарль-Луи — 30, 35—48, 54, 55, 58, 61, 63, 65, 70, 74, 83, 85, 86, 89
 Дидро Дени — 20
 Дмитриевский И. А. — 13
 Дмитриев Н. Д. — 87, 88
 Доберваль (Берше) Жан — 35, 38, 49, 59, 123
 Домашев Н. П. — 122
 Дриго Р. Е. — 59, 95, 129, 140, 142, 144, 145, 156, 165, 187, 188, 199, 200, 203
 Дункан Изадора — 166—168, 171, 175, 189, 196, 213

Дурова Н. А.— 35
 Дюканж Виктор — 86
 Дюр Н. О.— 28
 Дягилев С. П.— 156, 182, 208—216

 Егорова Л. Н.— 156, 198, 200
 Ермолов И. А.— 112
 Ермолова М. Н.— 118, 120, 130
 Еропкии И.— 13
 Еришов П. П.— 103, 104

 Жемчужова М. И.— 24
 Живокини В. И.— 28
 Жуков Л. А.— 185
 Жуковский В. А.— 57
 Жучковский Т. В.— 41

 Захаров Р. В.— 186, 208

 Иваницкий — 23
 Иванов Л. И.— 59, 73, 85, 122, 141—
 149, 151, 152, 154, 155, 160, 171,
 194, 195, 198
 Ильинский А. А.— 175
 Иогансон Х. П.— 84, 109, 122, 151,
 154, 177, 186, 187, 198, 199
 Исаков П. А.— 96
 Истомина А. И.— 41, 45—48, 58, 66,
 106

 Кавос К. А.— 27, 30, 35, 36, 38, 40,
 41, 63, 65
 Кадлец А. В.— 148, 189
 Калидаса — 130
 Каноббио Карло — 21
 Каралли В. А.— 182, 183
 Карамзин Н. М.— 45
 Карафа де Калабрано Микеле Энри-
 ко — 64
 Карпакова П. М.— 114, 129
 Карпакова Т. С.— 86, 106
 Карсавина Т. П.— 155, 189, 202, 204,
 205, 207, 210, 212—214
 Келлер Э. И.— 74, 170, 191
 Керубини Луиджи — 41
 Кипренский О. А.— 48
 Кленовский Н. С.— 119
 Книппер Карл — 13
 Козлов Ф. М.— 184, 185
 Козловский И. А.— 24, 28
 Колосова Е. И.— 43, 44, 106
 Константины Тонина — 14
 Конюс Г. Э.— 120
 Копьев А. Д.— 24
 Коралли (Перачини) Жан — 65, 75,
 83
 Корещенко А. Н.— 140
 Коровин К. А.— 118, 164, 170, 172—
 175, 188, 195, 209
 Корчмарев К. А.— 25

Корш Ф. А.— 118
 Кригер В. В.— 185
 Кротков Н. С.— 129, 188
 Крылов И. А.— 27
 Кубишта Н. Е.— 38
 Кузнецов Д. И.— 112
 Куличевская К. М.— 188
 Кусков И.— 11
 Кшесинская М. Ф.— 188, 198—200, 203
 Кшесинский И. Ф.— 207
 Кшесинский Ф. И.— 157, 200, 207
 Кякшт Г. Г.— 202

 Лабарр Теодор — 64
 Лавровский (Иванов) Л. М.— 25, 208
 Ламираль Жан — 49, 50
 Ламбин П. Б.— 188
 Ланде Жан-Батист — 11, 12, 14
 Лансерс Е. Е.— 209
 Лебедева П. П.— 90, 108, 109, 113,
 122, 179
 Легат Г. И.— 112
 Легат Н. Г.— 186, 189, 194, 199, 200,
 202, 206, 207
 Легат С. Г.— 187, 202
 Ленъяни Пьерина — 122, 153, 154
 Леонтьев Л. С.— 208
 Ленский А. П.— 118
 Ле Пик Шарль — 20, 21, 33
 Лесков Н. С.— 25
 Лефевр Доминик — 49
 Лим Николай — 9
 Линская Ю. Н.— 108
 Лист Ференц — 72, 149, 166, 167, 196,
 204
 Лихутина А. А.— 48, 82
 Лобанов И. К.— 51, 52, 58, 85, 90
 Лодыгин И.— 8
 Локателли Джованни Батиста — 15
 Лопухин С.— 58
 Лопухина В. С.— 58
 Лопухина Д. С.— 58
 Лопухов А. В.— 158
 Лопухова Е. В.— 208
 Луначарский А. В.— 3
 Люлли Жан-Батист — 29, 133
 Лядов А. К.— 65, 187
 Лядов К. Н.— 65

 Мазилье Жозеф — 81, 88, 106, 124
 Маклецова К. П.— 180
 Маковский К. Е.— 191
 Мамонтов С. И.— 118, 173
 Манохин Н. Ф.— 90, 122
 Манохин Ф. Н.— 90
 Манохина М. Ф.— 90
 Манфредини Винченцо — 19
 Маурер Людвиг Вильгельм — 65, 74
 Мегюль Этьен-Никола — 40
 Меддокс Михаил — 13, 49

- Мейербер Джакомо — 62, 66
 Мейерхольд В. Э. — 195
 Мендельсон Феликс — 128, 190
 Мендес Хосе — 119, 120, 123, 177
 Мессерер А. М. — 180
 Мессерер С. М. — 180
 Метастазιο (Трапасси Пьетро) — 19
 Милон Луи — 60
 Милорадович М. А. — 44
 Минкус Л. Ф. — 94, 95, 104, 129—132, 137, 158, 170, 172, 211
 Михайлов А. Н. — 188
 Моисеев И. А. — 180
 Мольер (Поклен Жан-Батист) — 18
 Мордкин М. М. — 182—185
 Мосолова В. Н. — 180
 Мочалов П. С. — 58, 85, 86, 88
 Мраморов Н. — 24
 Муравьева М. Н. — 107—109
 Мясин Л. Ф. — 216

 Невкур — 117
 Некрасов Н. А. — 93, 107, 159
 Немирович-Данченко Вл. И. — 118, 171
 Нестеров А. — 12
 Нижинская Б. Ф. — 216
 Нижинский В. Ф. — 7, 122, 185, 189, 205—207, 210, 212—214, 216
 Никитин И. — 84
 Никитина В. А. — 152
 Николаева О. Н. — 113, 114
 Новерр Жан-Жорж — 14, 16—18, 20, 22, 59
 Новиков Л. Л. — 185
 Новицкая А. С. — 44, 45
 Нувель В. Ф. — 209
 Нурри Адольф — 72

 Обер Даниэль-Франсуа-Эспри — 48, 66, 74, 85, 113
 Обухов М. К. — 202, 203
 Овидий Публий Назон — 14, 213
 Огюст — см. Пуаро О.
 Одоевский В. Ф. — 60
 Озеров В. А. — 28
 Омер Жан — 60

 Оперы:
 Аскольдова могила — 85
 Борис Годунов — 209
 Взятие Измаила — 24
 Вильгельм Тель — 89
 Влюбленная баядерка — 66
 Водовоз — 41
 Демон — 181
 Евдоксия Венчанная, или Феодосий Второй — 14
 Земира и Азор — 40
 Иван Сусанин — 65—67, 85, 90, 154, 155, 185
 Илья-богатырь — 27, 28
 Искатели жемчуга — 195
 Калиф Багдадский — 40
 Кармен — 203
 Князь Игорь — 123, 142, 195, 197, 209
 Млада — 157
 Немая из Портичи — см. Фенелла
 Одна шалость — 40
 Орфей и Эвридика — 195
 Псковитянка — 209
 Роберт-Дьявол — 62, 66, 84
 Руслан и Людмила — 66, 67, 73, 83, 85, 115, 181, 195, 197, 209
 Садко — 213
 Сила любви и ненависти — 14
 Тангейзер — 195
 Телемак на острове Калипсо — 36
 Фенелла — 48, 66, 84, 85, 113
 Чурова долина — 119
 Юдифь — 195, 209

 Орлов А. А. — 215
 Орловский А. О. — 42
 Островский А. Н. — 7, 92, 119, 130

 Павлова А. П. — 124, 155, 183—185, 196, 202—205, 207, 210, 212
 Паганини Никколо — 72
 Парадиз Леопольд — 13
 Пашкевич В. А. — 21
 Перро Жюль-Жозеф — 49, 71, 75—83, 88, 102, 109—111, 119, 133, 172
 Перро Шарль — 133
 Персью Луи — 60
 Петипа М. И. — 73, 79, 83, 85, 90, 100, 107, 109, 111, 114, 122, 124—146, 148—156, 158—160, 170, 171, 174, 186—188, 190, 198—200, 202, 203, 207
 Петипа М. М. — 142, 156, 157
 Пешков Н. В. — 58, 85, 90, 91
 Писемский А. Ф. — 88
 Поленов В. Д. — 118
 Померанцев Ю. Н. — 123
 Португалова М. Г. — 5
 Преображенская О. И. — 198, 299, 207
 Прокофьев С. С. — 186, 208
 Пуаро Огюст — 35, 52
 Пуки Цезарь — 79, 81, 88, 94, 95, 102, 104, 126, 157, 172, 202, 211

Пушкин А. С.—36, 39, 43, 45—47,
55—57, 66, 84, 104, 195

Радищев А. Н.—20

Райков (Иванов) Г. И.—13, 21, 22

Рамо Жан-Филипп—29, 133

Раупах Герман Фридрих—17, 19

Рахманинов С. В.—209

Рейзингер Венцель—114—117

Рейнсгаузен Ф. А.—112, 113

Рерих Н. К.—164, 195, 209

Римский-Корсаков Н. А.—3, 7, 157,
167, 185, 196, 209, 211, 213

Ринальди Антонио—13, 14

Ринальди Джулия—14

Ришар Жан—59, 60

Ришар Жозеф—56, 59, 60, 85

Ришар З. И.—58

Робатовская—23

Розати Каролина—106, 107

Роллер А. А.—67, 68, 95, 96

Романи Пьетро—64

Рославлева Л. А.—121, 122

Россини Джоакино Антонио—59, 64,
74, 85, 89

Рубинштейн А. Г.—25, 190

Рубинштейн И. Л.—212

Рябцев В. А.—186

Сакко Антонио—15

Сакко Либерта—15

Салтыков-Щедрин М. Е.—52, 88, 93,
105, 159

Сандунова Е. С.—28

Санковская А. А.—89

Санковская Е. А.—86—90, 106, 108,
109, 122

Сарти Джузеппе—21

Светлов (Ивченко) В. Я.—196

Седова Ю. Н.—156, 189, 198, 200

Семенова Е. С.—28

Семирадский Г. И.—191

Сен-Жорж Жюль-Анри—126

Сенкевич Генрик—190

Сен-Леон (Мишель) Артюр—49, 79,
102—105, 108, 109, 111, 113, 115,
118, 119, 123, 125, 159, 172

Сен-Санс Камиль—155, 203

Сервантес де Сааведра Мигель—
129, 170

Сергеева А.—12, 14

Серов А. Н.—195

Серов В. А.—118, 210

Сидоров Н. Е.—185

Симон А. Ю.—123, 165, 173

Слепкин Т.—20

Смирнова Е. А.—201

Смирнова Т. П.—82, 141

Собакина А.—13, 21

Собещанская А. И.—114, 129, 179

Соколов С. П.—90, 111, 112, 114, 115

Соколова Е. П.—151

Соловьев-Седой В. П.—186

Соляников Н. А.—208

Сомов К. А.—209

Сонне Ипполит—63

Сор Фердинанд—60

Сосницкий И. И.—28

Спендиаров А. А.—204

Спесивцева О. А.—201, 202

Спонтини Гаспаро Луиджи Пацифи-
ко—64

Станиславская М. П.—120

Станиславский (Алексеев) К. С.—
118, 120, 153

Старцер Йозеф—17

Стефани Ян—157

Стравинский И. Ф.—7, 165, 166, 186,
206, 212, 214

Стуколкин В. Н.—207

Стуколкин Л. П.—82

Стуколкин Т. А.—159

Сумароков А. П.—16, 17, 19, 20

Сунгурова—23

Суриц Е. Я.—5

Суровщикова-Петипа М. С.—108, 125,
155, 156

Тальони Мария—45, 48, 62, 71—76,
78, 82, 83, 85, 87

Тальони Филипп—49, 62, 64, 65,
71—76, 83, 85, 90, 108, 109, 111

Тассо Торквато—19

Телешова Е. А.—48, 58

Теляковский В. А.—209

Титов А. Н.—30, 33

Титюс (Доши) Антуан—63—66, 73,
76, 82

Тихомиров В. Д.—178—180, 183

Трефилова В. А.—189, 198, 200

Троицкий Н. П.—159

Урбани Фердинанд—59

Урузова-Бирюзова М.—24

Федорова О. В.—208

Федорова С. В.—181, 182

Федотова Г. Н.—118

Феррарис Амалия—106

Фитингоф-Шель Б. А.—142, 145

Флобер Гюстав—173

Фокин М. М.—143, 168, 175, 176, 185,
189—206, 210—216

Фокина В. А.—212

Фоссано—см. Ринальди А.

Фридман А. А.—142

Хильфердинг Франц—16—19

Хлюстин И. Н.—121, 123, 124

Хмельницкий Н. И.—58

Хрусталева А.—24

Цукки Вирджиния — 121, 152, 153
Чайковский М. И. — 148
Чайковский П. И. — 7, 73, 94, 95,
115—117, 121, 122, 124, 125, 131—
135, 137, 140—143, 145, 146, 148,
149, 153, 155, 160, 165—167, 187,
189, 190, 196, 199, 200
Чекетти Энрико — 145, 156
Чсреннин Н. Н. — 165, 190, 193, 209,
213
Черито Фанни — 106
Чернова Н. Ю. — 5
Чистякова В. В. — 5
Шаляпин Ф. И. — 118, 209
Шаховской А. А. — 25, 47
Шекспир Уильям — 128
Шель — см. *Фитингоф-Шель Б. А.*
Шервашидзе А. К. — 188
Шиллер Фридрих — 86, 130, 131
Ширяев А. В. — 143, 157, 158
Шишков М. А. — 96

Шлыкова-Гранатова Т. В. — 24, 25
Шмидт Иоганн Филипп Самуил —
74, 157
Шнейцгоффер Жан — 65, 72
Шольц Ф. Е. — 30, 56, 57, 59
Шопен Фридерик — 166, 176, 184,
190—192
Штраус Рихард — 182
Шуман Роберт — 196, 211
Шумский (Чесноков) С. В. — 88
Шютц Генрих — 9

Щепкин М. С. — 85, 86, 88, 90
Щербачев А. В. — 190
Эдуардова Е. Л. — 208
Эльслер Фанни — 71, 76, 77, 82, 83,
87, 88, 107
Эрколани — 85

Южин (Сумбагов) А. И. — 118
Юфит А. З. — 5

Красовская В. М.

К78 **История русского балета: Учебное пособие.— Л.: Ис-**
кусство, 1978.— 231 с., 20 л. ил.

Книга рассматривает процесс развития русского балета от его возникнове-
ния до 1917 года. Предназначенная для студентов и преподавателей теат-
ральных и музыкальных учебных заведений и институтов культуры, она пред-
ставляет интерес и для историков театра, специалистов по балету и любите-
лей балетного искусства.

К 80105-060 — 51-78
025(01)-78

ББК 85.452
792.5

Вера
Михайловна
Красовская

История русского балета

Редактор С. В. Дружинина. Художественный редактор Э. Д. Кузнецов.
Технический редактор Н. М. Тихонова. Корректор А. Б. Решетова.
ИБ № 565

Сдано в набор 05.05.78. Подписано к печати 04.10.78. М-06570. Формат 60×90¹/₁₆.
Бумага типографская № 2 для иллюстраций мелованная. Литературная гар-
нитура. Печать высокая. Усл. печ. л. 14,5. Уч.-изд. л. 15,3. Тираж 25 000. Зак.
тип. № 1154. Цена 1 р. 10 к.

Издательство «Искусство», 191186, Ленинград, Невский, 28. Ленинградская
типография № 4 «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Ленинград, Ф-126,
ул. Социалистическая, д. 14.