

Е.Я. Сурип



С концом века заканчивалась и эпоха «большого балета». Но самые значительные спектакли этого направления продолжали идти на сцене. В них блистали все ведушие таниовшики рубежа столетий.



Жанр феерии, несмотря на роскошь обстановки, обилие участников, фанта зию постановщиков, так и не стал для театральной жизни Москвы настоящим художественным событием.



Мастерам, работавшим над новой редакцией «Лебединого озера», удалось наконец создать спектакль, достойный великой музыки П.И. Чайковского.



Московский балет с его преобладанием актерской игры, внешней характерности и этнографичности явно отставал от петербургского, успешно доказывавшего преимущества условной выразительности танца.

БАЛЕТ

В последней четверти XIX века в России окончательно утвердился академический (иначе — «большой») балет, формирование которого началось еще в 1860-х годах, в пору распада балета романтического.

Сценическим воплощением академического балета стал занимающий целый театральный вечер спектакль из трех-четырех актов, разделенных в свою очередь на множество картин (как правило, от шести до девяти). Круг образов, в котором жил такой балет, был весьма ограничен, а сюжет, обычно фантастический, — достаточно условен и схематичен. Важным было лишь, чтобы действие не препятствовало введению в ткань спектакля наибольшего числа танцев.

Музыку для балетов по давно установившейся традиции писал штатный композитор Императорских театров [1]. В работе он основывался на предложенном балетмейстером плане, содержавшем список необходимых для постановки танцев. Постепенно сложились устойчивые формы балетных музыкальных номеров, которые, задавая некую тему-характеристику и общее настроение, оставались подчинены в первую очередь задачам танцевальности.

Главной же особенностью спектаклей «большого балета» становилась их зрелищность, наличие ярких сценических эффектов, позволявших разнообразить и оживить происходящее на сцене. При этом декорации для балетов чаще всего были типовыми. Новые создавались крайне редко и, как правило, в их написании участвовало сразу несколько художников определенной «специализации»: один писал дворцовые интерьеры, другой – лесные, горные и морские пейзажи и т.д. [2]. Особой известностью в это время пользовались в Петербурге декораторы М.И. Бочаров [3] и М.А. Шишков [4], а в Москве — А.Ф. Гельцер [5]. С начала 1860-х и на протяжении полувека всеми «чудесами» на казенной сцене старой столицы управлял знаменитый К.Ф. Вальц [6].

В развитии академического балета и, шире, — русской хореографии 1880—1890-х годов исключительную роль сыграл Мариус Иванович Петипа (1818—1910), работавший в Петербурге с 1847 года.

Вначале он был только танцовщиком. Затем служил в должности балетмейстера (с 1862 г.) и главного балетмейстера (1869–1903 гг.). В качестве такового в 1860–1870-х годах Петипа разрабатывал танцевальные формы, обогащая саму технику балетного исполнения: сольные вариации насыщались всеми видами прыжков — от мелких наземных па (так называемых заносок) до высоких полетных; совершенствовался танец на пальцах (пуантах); расширялась сфера вращательных движений; дуэты откристаллизовались в форму па-де-де (со второй половины

XIX века канонической), которая стала включать в себя обязательные составные элементы — адажио, вариации (женские и мужские), коду. Особое значение имели создаваемые Петипа классические композиции — большие массовые ансамбли, где нашупывались принципы развития хореографических тем — своеобразных танцевальных лейтмотивов [7].

Уже в конце 1868 года в балете «Корсар» (музыка А. Адана и Ц. Пуни) Петипа поставил большое классическое па «Оживленный сад» (добавленная сцена на музыку Л. Делиба), в котором артистки вместе с воспитанницами балетной школы (в общей сложности 80 человек) танцевали с гирляндами и корзинами цветов то группами, то соло [8].

В том же, 1868 году, была поставлена отличавшаяся исключительным многообразием танцевальных красок массовая композиция «Лидийский баллабиль» в балете «Царь Кандавл» (музыка Пуни). Ее участниками были нимфы и грации, пастухи, амазонки, мулатки, невольницы, баядерки... Казалось бы, - пестрота, разностильность, но Петипа, нашедшему гармоничные связи между отдельными номерами, удалось достичь здесь редкостного единства и цельности. «Все участвующие в па исполняют каждый свое соло, а все вместе образуют удивительный ensemble, поразительное сочетание темпов, – писал критик. – Это совершенно новый для балетов эффект à la Мейербер, chef d'œuvre, который дает новое движение хореографическому искусству» [9].

В 1871 году Петипа, создавая новую редакцию балета «Дон Кихот» (музыка Л. Минкуса), ввел классическую композицию (танцы дриад) в сцену сна Дон Кихота, отсутствовавшую в первой (московской) редакции. Ансамбли, где танцовщицы изображали то цветы, то снежинки, появлялись и в балете «Дочь снегов» (музыка Минкуса, 1879).

И, наконец, особо следует отметить шедевр танцевальной лирики Петипа, самую знаменитую из его массовых композиций — акт «Тени» в «Баядерке» (музыка Минкуса, 1877).

...Белые тени, возникающие из мрака на высоте, медленно спускающиеся вниз и заполняющие сцену – это больше чем души умерших баядерок, которые являются тому, кто невольно погубил одну из них. Это больше чем сон Солора, чем его угрызения совести. Тут нет никакого внешнего действия. Белые призраки не гневаются, не упрекают, они бесстрастны в своей светлой скорби.

[1] Ц. Пуни, находившегося на этой должности в 1850-1860-х годах, сменил Л.Ф. Минкус, а в Москве в это же время известность получил Ю.Г. Гербер. После отставки в 1885 г. Минкуса должность штатного балетного композитора при Императорских театрах была упразднена.
[2] Зачастую они подбира-

лись из других спектаклей.

[3] Бочаров Михаил Ильич
(1831–1895) — театральный декоратор, станковый живописец-пейзажист. Написал
полные обстановки для различных спектаклей; отдельные задники, кулисы и т.д.
Автор эскиза переднего занавеса для Большого театра.

[4] Шишков Матвей

[4] *Пишков Мипвен*Андревич (1831?–1897) – театральный художник, профессор декорационной живописи. В оформлении балетов наиболее интересно проявил себя, сотрудничая с М.И. Петипа.

[5] О нем см. в разделе

«Драматический театр».
[6] Вальи Карл Федорович (1846–1929) – театральный декоратор, машинист Императорских театров, «маг и волшебник» сцены. Изобретатель, устроитель различных театральных эффектов в Большом, Малом, Мариинском театрах. Работал с С.П. Дягилевым.

[7] Достаточно вспомнить использование позы «арабеск» во втором акте балета «Жизель»: от арабесков в первом выходе Мирты, через арабески групп призраков, выходящих из могил, через кружение оживающей Жизели, и, наконец, массовый ход всего кордебалета виллис поперек всей сцены тоже в позе арабеска.

[8] Эта композиция в редакции М. Петипа 1899 г. была в точности воспроизведена в спектакле Большого театра 2007 г. по хранящимся ныне в Гарвардском университете записям режиссера Мариинского театра Н.Г. Сергеева. Реставратор балета Ю.П. Бурлака пишет, что Петипа построил «20-минутную композицию на 7-ми простых движениях, а главное, - на постепенном освоении пространства от первого выхода корифеек до двух кульминаций». Анализируя эту постановку, он называет ее «демонстрацией высшего мастерства Петипа, композиционного и хореографического» (Бурлака 2007: 45).

Ha c. 450-451: М.Ф. Кшесинская в партии Аспиччии в спектакле Мариинского театра «Дочь фараона» (музыка Ц. Пуни. хореография М.И. Петипа). 1898. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина О.И. Преображенская в партии Жизели, Н.Г. Легат в партии Альберта в спектакле Мариинского театра «Жизель» (музыка А. Адана, хореография М.И. Петипа). 1899. «Группа Марса» в спектакле Большого театра «Звезды» (музыка А.Ю. Симона, хореография И.Н. Хлюстина). Фотография конца 1890-х гг. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина П.А. Гердт в партии Зигфрида в спектакле Мариинского театра «Лебединое озеро» (музыка П.И. Чайковского, хореография М.И. Петипа, Л.И. Иванова). 1895 ГЦТМ им. А.А. Бахрушина Сцена из спектакля Большого театра «Даита» (музыка Г.Э. Конюса, хореография Х. Мендеса). 1896. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

[9] А.У. [А. Ушаков.] Новый балет (Царь Кандавл // Голос. СПб. 1868. № 289. С. 1. [10] «Тени» сохранились до наших дней и идут во многих театрах мира, как в составе многоактного спектакля, так и как самостоятельное хореографическое произведение. Их можно увидеть в Мариинском и Большом театрах, в парижской Опере, в «Американ балле тиэтр» (США), Королевском балете (Англия) и др.

[11] Петипа 1971: 121.

[12] Сейчас, когда сам балет давно выпал из репертуара, именно гранд-па продолжает жить на сцене, справедливо считаясь одним из шедевров Петипа.

[13] Балету «Жизель» посвящено немало трудов, но особый интерес представляет одна из глав книги В.М. Гаевского «Дом Петипа» (см.: Гаевский 2000: 43–60), где проведено сравнение описаний в первоначальном либретто балета и записях, сделанных молодым Петипа (воспроизведены в кн.: Слонимский 1969: 42), с исполняемой в настоящее время хореографией второго акта «Жизели».

- [**14**] Цит. по: Красовская 1996: 274.
- [15] Там же.
- [16] См.: Там же.

[17] Репетитор – рукописное переложение партитуры балета для двух скрипок. Нередко ноты репетитора хранят сделанные хореографом пометки, позволяющие представить сценическое действие.

- [18] Волынский 1925: 217.
- [19] Гаевский 2000: 50.

Скорее всего, это воспоминание о прошлом счастье, о несбывшихся и навеки утерянных мечтах [10].

На протяжении 1880–1890-х годов практика создания подобных наполненных внутренним содержанием танцевальных композиций получила дальнейшее развитие в творчестве Петипа.

Но хореограф был увлечен и другими задачами. Ему как современнику, а подчас и участнику лучших спектаклей эпохи романтизма, в 1880-1890-х годах приходилось задумываться над тем, как не дать этим спектаклям исчезнуть со сцены, как сохранить их привлекательность для новой эпохи, в пору, когда от спектакля ждали, прежде всего, разнообразия танцевальных форм. Не случайно в эти годы Петипа стал работать над созданием новых редакций старых балетов. Ставить по-своему чужие балеты в те годы считалось совершенно естественным. Петипа писал в 1892 г: «Талантливый балетмейстер, возобновляя прежние балеты, будет ставить танцы в соответствии с собственной фантазией, своим талантом и вкусами публики своего времени и не станет терять свое время и труд, копируя то, что сделано другими в стародавние времена» [11].

Возобновляя в 1881 году «Пахиту» (музыка Э.-М.-Э. Дельдевеза) — балет, действие которого происходит в Испании, Петипа ввел классическое гран-па. Как и любое гран-па, оно, согласно строгой балетной логике, представляет собой череду танцев кордебалета и отдельных групп корифеек, прерываемую вариациями солисток и выступлениями балерины. Но классическим танцам был придан испанский колорит, благодаря чему новый ансамбль в старом спектакле не выглядел чужеродным [12].

Сохранился целиком и остался по сей день едва ли не самым репертуарным другой возобновленный Петипа балет — «Жизель, или Виллисы», сочиненный хореографом Ж. Перро на музыку Адана. В 1884 году Петипа создал новую редакцию спектакля, а в 1887-м — вновь вернулся к этому балету [13].

В ранних редакциях спектакля крестьяне, преследуемые виллисами, пытаются спастись бегством. Об этом свидетельствуют и рецензии 1840-х годов, содержащие описание балета, каким он шел во Франции, а потом был перенесен в Россию.

Французский писатель и критик Ж. Жанен, рецензируя премьеру спектакля, так описывал появление виллис и сцену с лесничим: «Мучительницы тут же накидываются на тяжеловесного актера (исполнителя роли лесничего Иллариона. — Е.С.). Все по очереди хватают его, толкают, трясут, крутят, изнуряют. Нет ни пощады, ни жалости. Он должен плясать <...>. Он сброшен в пропасть. И вот уже виллисы танцуют на краю, разглядывая с чарующей улыбкой барахтающуюся там жертву» [14]. И далее: «Что было танцем, стало страстью, но страстью холодной <...>.

Неистовый вихрь длится и замирает у могилы Жизели» [15].

Критик «Газэт де Франс» писал об «опасном кокетстве виллис»; критик газеты «Тан» — о «безумном танце» Иллариона, о его «конвульсиях» [16].

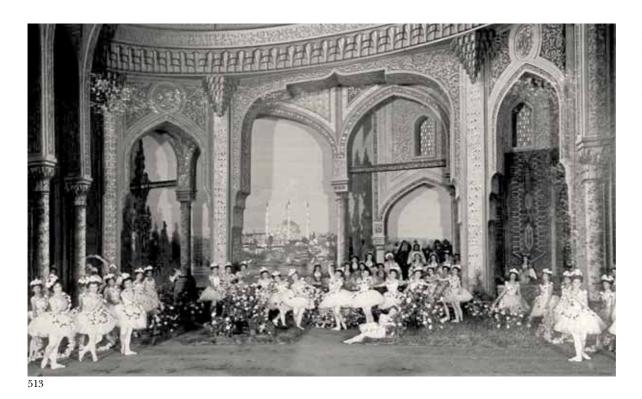
Из записей Петипа на репетиторе [17] и из рецензий очевидцев премьеры создается впечатление хаотичного движения, вакханалии погонь и преследований, а сами виллисы выглядят жестокими мстительницами.

Не то в канонической постановке, идущей сейчас во всех театрах мира и восходящей к редакции Петипа 1884 года. В процессе переделок лирическое начало взяло верх над драматическим. Петипа создал единый танцевальный ансамбль, который В.М. Гаевский назвал «грандиозным хореографическим ноктюрном». При этом ушло все, что свидетельствовало о мстительном характере виллис, например, - паническое бегство встретившихся с ними в начале действия крестьян; исчезла открытая борьба между девушками-призраками и лесничим. Отвлеченность «белотюникового» балета стала содержанием всего акта. Эти виллисы холодны и бесстрастны. Они все на одно лицо. Они все — «сплошь виллиса, одна виллиса», «повторение <...> в бесчисленных отражениях волшебного зеркала» [18].

При первом появлении они выплывают на сцену в белых тюниках, с белыми вуалями и веночками на голове, образуют круг и, коленопреклоненные, свершают таинственный ритуал – свое рода поклонение ночи или луне. Безучастные, они движутся как одна, словно гипнотизируя свою жертву. С неумолимостью наступая на почти обезумевшего лесничего, они заставляют его броситься в пропасть, а выстраиваясь ровной диагональю, - берут в плен Альберта. Кульминацией этого фантастического действа становится скольжение рядов виллис в арабеске навстречу друг другу из кулисы в кулису параллельно рампе. Сойдясь на середине, они продолжают движение, проходя, будто бесплотные тени, сквозь шеренги, после чего, от противоположной кулисы, повторяют свое призрачное скольжение в обратную сторону...

Простейшими средствами — всего лишь движением массы танцовщиц в позе арабеска, Петипа удалось достичь прямо-таки волшебного впечатления. Гаевский писал об этом эпизоде «Жизели»: «Таинственная магия балета творит чудеса: мы видим прекрасное мгновение, о котором мечтал романтизм, мы видим прекрасное мгновение, которое длится» [19].

Так, обновляя романтический балет с позиций искусства другой эпохи, великий мастер даровал ему бессмертие именно потому, что не разрушал, а развивал заложенное в старом спектакле содержание, сохраняя сам дух романтизма.



513 Сцена «Оживленный сад» из спектакля Мариинского театра «Корсар» (музыка А. Адана, Л. Делиба, Р. Дриго, Ц. Пуни, хореография М.И. Петипа).
Фотография 1899 г. СП6ГТБ

* * *

Возобновления старых балетов стали лучшими работами Петипа 1880-х годов. Менее успешными были в это время его новые постановки.

В начале 1880-х годов — после побед, одержанных в конце 1860–1870-х («Баядерка», «Дон Кихот», «Царь Кандавл» и др.), – для Петипа наступил период некоторого застоя. Казалось бы, начатое в предыдущем десятилетии следует продолжать и развивать. Однако на первых порах что-то этому мешало.

Десятилетие 1880-х годов началось для Петипа с вынужденного простоя в связи с трауром по погибшему от рук террористов императору Александру II. В балете «Ночь и день» (музыка Л. Минкуса), предназначавшемся для единственного показа во время коронационных торжеств 1883 года в Москве, художественные задачи, поставленные перед Петипа, были сведены к минимуму: спектакль представлял собой парадное зрелище, рассчитанное на тех исполнителей, участие которых в подобных официальных церемониях считалось обязательным.

Начавшиеся вскоре на императорской сцене административные реформы [20] также затрудняли деятельность Петипа. Дали о себе знать и обстоятельства, связанные с происходившими в это время в Европе преобразованиями балетного искусства, которые не могли не коснуться и России.

Русский балетный театр, начиная со второй половины XVIII века, развивался в тесном контакте с европейским (преимущественно

французским, отчасти итальянским) балетом. Спектакли постоянно переносились в Петербург из Парижа. Балетмейстерами в столичных труппах были, как правило, иностранцы. Ведущие партии в спектаклях часто поручались заезжим балеринам. Потому-то и процессы, совершавшиеся в европейском балете, отражались на русской сцене. Это происходило и в середине XIX века, когда выявились некоторые национальные особенности русского балета, и позже, в 1880–1890-е годы.

В последней четверти XIX века среди новых форм европейского балета наиболее видное место заняла феерия – пышное зрелище с обилием постановочных эффектов [21]. В основе сюжетов феерий лежали фантастические события, необыкновенные приключения. Их откровенная нереальность позволяла отказаться от сквозного сценического действия, драматического конфликта, упразднялась хоть сколько-нибудь строгая логика в поступках и развитии характеров героев. Танец из средства характеристики персонажа, способа раскрытия его внутреннего мира превратился, наравне с роскошными, то и дело сменяющимися декорациями, световыми эффектами, машинерией, в элемент Его Величества Зрелища. Знаменитость, приглашенная для участия в спектакле, исполняла лишь несколько виртуозных вариаций. Главное же внимание уделялось ансамблевым танцам. В них были задействованы большие массы танцовщиков, исполнявших самые примитивные движения и эволюции, но зато блиставшие изысканными туалетами и дорогими костюмами.

[20] Впрочем, реформы эти, проведенные в 1882 г., коснулись не столько петербургского, сколько московского балета.

[21] Сама по себе балетная феерия не была новинкой на театральной сцене. Ее элементы встречались и ранее. Машины, с помощью которых «воплощались» сверхъестественные события, использовались и в романтических балетах, и даже до них. Но уже в 1860-1870-е годы все чаще сценический трюк возникал не для пояснения действия, а наоборот, - действие строилось так, чтобы продемонстрировать трюк.

514 Сцена из второго акта спектакля Мариинского театра «Жизель» (музыка А. Адана, хореография М.И. Петипа). Фотография начала XX в. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



К 1880-м годам популярность приобрел и другой вид танцевального представления — обозрение (ревю). Оно представляло собой ряд номеров, подчас злободневного, публицистического содержания, нередко с участием современных персонажей-«героев дня».

Очень быстро обозрение стало влиять на феерию, появился даже новый жанр — феерия-обозрение. Наибольшей популярностью пользовались поставленные в 1880-х годах феерии-обозрения итальянца Луиджи Манцотти [22]. И прежде всего, — его знаменитый «Эксцельсиор» (музыка Р. Маренко) [23].

В основу «Эксцельсиора», как и других феерий Манцотти, была положена абстрактная идея. На протяжении одиннадцати картин этого грандиозного зрелища шла борьба Света с Духом Тьмы. Причем свет — это то, что несет людям цивилизация, технический прогресс. Тьма — это дикость, отсталость, предрассудки.

...Менялись декорации, огромные толпы статистов передвигались с аксессуарами в руках, время от времени уступая место балерине и кордебалету. Сцена инквизиции, сцена убийства толпой строителя первого парового судна сменялись эпизодами, где разум торжествовал. По нью-йоркскому мосту шел поезд, внизу проплывал пароход, люди изобретали электричество и телеграф, строили Суэцкий канал, пробивали в горах туннель. Дух тьмы тщетно чинил свои козни. В предпоследней картине, окончательно посрамленный, он проваливался сквозь землю, и Апофеоз объединял ликующие народы.

В том, что феерия очень быстро распространилась по Европе, большую роль сыграла

современная, близкая интересам зрителей тематика представлений. Успеху нового жанра способствовало и повсеместное открытие различного рода увеселительных заведений, в которых танцевально-развлекательная составляющая играла немаловажную роль.

После отмены монополии Императорских театров на устройство публичных зрелищ в столицах в театрах летних садов наряду с мелодрамами и опереттами появляются и балеты-феерии, в основном, приезжих трупп. Ажиотаж, сопровождавший их показы, не могостаться незамеченным Дирекцией Императорских театров: балетные спектакли нового типа в частных увеселительных заведениях приносили немалые деньги. И театральная администрация попробовала использовать феерию для привлечения зрителей в опустевшие залы казенных театров.

Фактически на петербургской императорской сцене была поставлена только одна настоящая феерия — «Волшебные пилюли» (музыка Минкуса, 1886) [24]. Действие тринадцати картин спектакля происходило и в реальных местах (аптека, гостиница, цирюльня, сумасшедший дом...), и в фантастических («мир забав» и «кружевное царство»). Последние, как это и было заведено традицией, воплощались балетом, прекрасно справлявшимся с образной нагрузкой подобного плана. Средствами хореографии артисты представляли разные игры (особенно выделялись роскошно наряженные 32 игральные карты) и кружева (их «плетение» изображалось с помощью виртуозных вариаций, нередко окрашенных национальным колоритом).

[22] Манцотти Луиджи (1835–1905) – итальянский артист балета, балетмейстер, мим. Автор сюжетов и постановок балетов на национально-героические и исторические темы, отличавшихся невероятной пышностью и огромным числом участников.

[23] Впервые «Эксцельсиор» был показан в Милане в 1881 г., затем – в Вене, Париже, Лондоне, а в 1887 г. – в Петербурге, в театрах увеселительных садов «Аркадия» и «Ливадия». За «Эксцельсиором» последовали поставленные Манцотти в Ла Скала феерии-обозрения «Амор» («Любовь», 1886) и «Спорт» (1893), обе – с музыкой Р. Маренко (в России не шли).

[24] В представлении лишь в отдельных сценах участвовали балетные артисты, в остальных – артисты драмы или певцы. Постановку балетных номеров осуществил Петипа.

Но Петипа, работавший над этими сценами феерии, вопреки практике европейских хореографов, продолжал следовать своим собственным правилам: каждый танец был содержательным, а вместе они образовывали художественное единство.

Появившиеся затем в Мариинском театре спектакли, называвшиеся на афише балетамифеериями, фактически ими не являлись, потому что основой зрелища в них была все-таки хореография. Это балеты П.И. Чайковского «Спящая красавица» (1890), «Щелкунчик» (1892), «Синяя борода» (музыка П.П. Шенка, 1896), «Дочь Микадо» (музыка В.П. Врангеля, 1897).

В Москве [25], в Большом театре, помимо «Волшебных пилюль» (1887, петербургская версия), были поставлены приближенный к феерии балет «Приключения Флика и Флока» (музыка П. Гертеля, 1891), также перенесенный Х. Мендесом [26] из Петербурга, и в его же хореографии феерия «Кольцо любви» с текстом В.А. Крылова и сборной музыкой (1892).

Помимо Мендеса жанр феерии пропагандировал в Москве и балетмейстер Йозеф Гансен [27].

Конечно, феерии, как самостоятельному виду развлекательного зрелища, нельзя отказать в праве на существование. О ее возможностях писал, в частности, А.Н. Островский, отмечая: «Для праздничных спектаклей, когда публика идет в театр не за умственной пищей, а за развлечением, такие спектакли, при роскошной обстановке, должны представлять много интересного» [28]. Но в чем Островский был не прав и в чем он решительно расходился, в частности, с Петипа, — так это утверждая, что феерия должна заменить балет.

Вынужденный отдавать дань модному жанру, великий хореограф сохранял веру в балет и стойко сопротивлялся натиску феерии, утверждая, что она «развращает публику» [29], умаляет роль собственно танца в хореографическом спектакле. Твердо придерживаясь выработанных эстетических позиций, он сохранял в своих постановках сложную образную систему, требующую не одной балерины и сотни статистов, а высококвалифицированной труппы с солистами, корифеями, тренированным кордебалетом.

* * *

В феериях, которые показывали приезжие труппы, обычно участвовали знаменитые иностранные балерины, как правило, итальянки. Их появление в России и влияние на общее развитие отечественного балета — еще один аспект воздействия в 1880—1890-х годах западного балета на русский.

Как известно, с 1870-х годов на русской сцене ведущее положение заняли отечественные исполнители. В течение двенадцати лет —

с 1873 по 1885 годы — Дирекция Императорских театров не приглашала на службу в Россию знаменитых иностранцев. В Петербурге до середины 1880-х годов еще танцевали прославившиеся в прошлом отечественные балерины Е.О. Вазем и Е.П. Соколова.

Екатерина Оттовна Вазем (1848–1937) была виртуозной танцовщицей, великолепно справлявшейся со всеми техническими трудностями танца, будь то стремительные изощренные вариации, изобилующие искрометными заносками, или медленные по темпу адажио с длительными замираниями на пуантах. Тут не было и в помине той легкости, полетности, которыми отличались балерины романтической эпохи. Вазем не летела, «как пух, от уст Эола», наоборот, – исключительно крепко стояла на земле. Притом, в полном смысле этого слова. Ее устойчивость и равновесие (в балете именуемое «апломбом») вошли в легенду. Сама она, в частности, рассказывала о том, как однажды, поддерживая ее в позе на пальцах, партнер, П.А. Гердт, отошел в сторону и предоставил публике любоваться тем, как долго она стоит без него, словно не замечая того, что никто ее не страхует [30].

Вазем не обладала ни особым обаянием, ни актерской выразительностью. Но ее холодноватый танец был образцом классического совершенства и служил тем материалом, на котором Петипа мог экспериментировать, давая простор своей фантазии, в преддверии будущих свершений 1890-х годов.

Искусство Евгении Павловны Соколовой (1850–1925) было полной противоположностью мастерству Вазем. Выступая преимущественно в лирико-комедийных партиях, она пленяла, прежде всего, грацией движений. Женственная и обаятельная балерина была не чужда и кокетства. Очевидцы вспоминали, как лукаво она манила пальчиком, как мило покачивала головкой [31]. При этом строгая классическая выучка не позволяла артистке выйти за пределы художественности.

Постоянным партнером всех балерин был Павел Андреевич Гердт (1844–1917), пришедший в петербургскую труппу в 1864 году и выступавший на сцене на протяжении почти шестидесяти лет, притом в ведущих ролях еще и в начале XX века. Красивый, элегантный, Гердт был идеальным балетным героем. Он сопутствовал балерине в дуэтах и в па-д'аксьон, затем исполнял свою изящную вариацию, где его сдержанный благородный танец оттенял достоинства партнерши, никак не вступая с ней в соревнование. В более поздние годы эти вариации стали поручаться другим исполнителям, но в игровых сценах, когда надо было изобразить романтического принца, влюбленного рыцаря, и особенно в поддержке балерины Гердт не знал себе равных.

Среди танцовщиц, пришедших на смену Вазем и Соколовой, особо выдающихся талантов

одним из центров феерии стали принадлежавшие М.В. Лентовскому сценические площадки «Э́рмитаж» и «Новый театр» (подробнее о деятельности Лентовского см. в разделе «Городская развлекательная культура»). С Лентовским работал, в частности, и Й. Гансен, поставивший в 1883 г. танцы в феериях «Путешествие на Луну» и «Лесной бродяга» по популярнейшим в то время романам Ж. Верна и Г. Ферри. Любопытно, что, работая после Москвы в лондонском мюзик-холле «Альгамбра», Й. Гансен показал там феерию «Лебеди». Она, несомненно, представляла собой парафраз балета «Лебединое озеро», поставленного Гансеном в 1880 г. в Москве, хотя в ней использовалась музыка Дж. Якоби и сохранялись лишь отдельные моменты действия балета Чайковского. [26] Подробно о Х. Мендесе см. далее. [27] Подробно о Й. Гансене см. далее. [**28**] Островский 1949–1953/14: 179. [29] В.П. У М. Петипа / Петербургская газета. 1896. [30] См.: Вазем 1937: 121. И о другом эпизоде: «В "Зорайе" Гердт стоит на коленях, держит меня за руку, а я на арабеске и должна упасть ему на колени. Чувствую, что не могу, не могу выйти из точки. Говорю ему: "Дерните меня за юбку". Ну, тогда упа-

ла» (цит. по: Блок 1989: 310).

[25] В старой столице

515 Е.О. Вазем в заглавной партии в спектакле Мариинского театра «Катарина, дочь разбойника» (музыка Ц. Пуни, хореография Ж. Перро). Фотография 1872 г. ГМТМИ 516 Итальянская балерина В. Цукки на гастролях в Санкт-Петербурге. Фотография середины 1880-х гг.





[31] См.: Там же: 310. Автор ссылается на воспоминания современников

[32] По окончании контракта она еще несколько лет гастролировала в России, выступая в частных теа-

трах. [33] См.: Станиславский

1988–1999/1: 144–145. [**34**] См.: Benois 1947: 78–81. [**35**] *Брианца Карлотта* (1867–1930) – солистка миланского театра Ла Скала. Оставив итальянскую сцену, работала в Санкт-Петербурге до 1891 г. Являлась пер вой исполнительницей партии Авроры в «Спящей красавице» Чайковского. После России вернулась на сцену Ла Скала, затем танцевала в Вене. Последнее выступление состоялось в роли феи Карабос («Спящая красавица») в антрепризе Дягилева.

[36] Подробно о Пьерине Леньяни см. далее. [37] Дель'Эра Антониетта (1861–?) – итальянская артистка, выступала на сценах театров Каира, Милана, Мессины. В 1879-1909 гг. являлась прима-балериной Королевской оперы в Бер-

лине. В 1886 г. впервые выступила в России. Танцевала в Мариинском театре. Первая исполнительница партии феи Драже («Щелкунчик»).

не было. Труппа в целом отличалась высоким уровнем исполнения, ей было присуще стилевое единство, благо все артисты обучались в одной школе у одних и тех же педагогов. В то же время все чаще критики сетовали на однообразие и отсутствие в труппе ярких индивидуальностей. И М.Н. Горшенкова (1857–1938), и В.А. Никитина (1857–1920), строго говоря, могли претендовать всего лишь на положение солисток, хотя иногда и исполняли «балеринские» партии.

На этом фоне особенно понятен успех приехавших в Россию итальянок, ставших первыми исполнительницами ведущих партий во всех спектаклях 1890-х годов, даже в балетах Чайковского.

Итальянские балерины (выдающихся танцовщиков-мужчин, за исключением Энрико Чекетти, среди гастролеров не было), появившись на частных сценах со своими труппами и репертуаром, показали манеру исполнения и технику танца, во многом отличающуюся от русской.

Первой в Россию приехала Вирджиния Цукки (1847–1930).

Русская публика познакомилась с ней в июне 1885 года, когда она выступила в петербургском театре «Кинь грусть» («Ливадия») М.В. Лентовского в балете «Брама» (балетмейстер И. Монплезир, композитор К. Даль'Аржине). Успех танцовщицы был столь велик, что Дирекция Императорских театров сочла возможным заключить с ней

первый контракт (1885 г.), а затем продлить его еще на два сезона [32].

Цукки покоряла не только танцем, но и пантомимной игрой - таким реализмом в выражении сильных чувств, который ранее в России на академической сцене казался недопустимым. Это вызывало неудовольствие балетоманов-традиционалистов, но никак не умаляло впечатления, которое она производила на зрителей, в том числе на писавших впоследствии о ней в своих воспоминаниях К.С. Станиславского [33] и А.Н. Бенуа [34].

Вслед за Цукки в летних садах стали появляться и другие итальянки.

Карлотта Брианца [35] в 1887 году в летнем саду «Аркадия» танцевала в отрывках из «Сильвии», «Коппелии» (музыка Делиба) и «Эксцельсиора», а в 1889-1891 годах выступала в Мариинском театре.

Пьерина Леньяни [36], выступившая в 1893 году в московском летнем театре «Фантазия», затем также была приглашена в Императорские театры и работала в Петербурге до 1901 года.

В числе других заметных итальянских балерин, танцевавших в России, были Эмма Бессоне, Энрикетта Гримальди, Антониетта Дель'Эра [37].

Особое значение имели гастроли, затем служба в казенных театрах и петербургском Театральном училище танцовщика Энрико



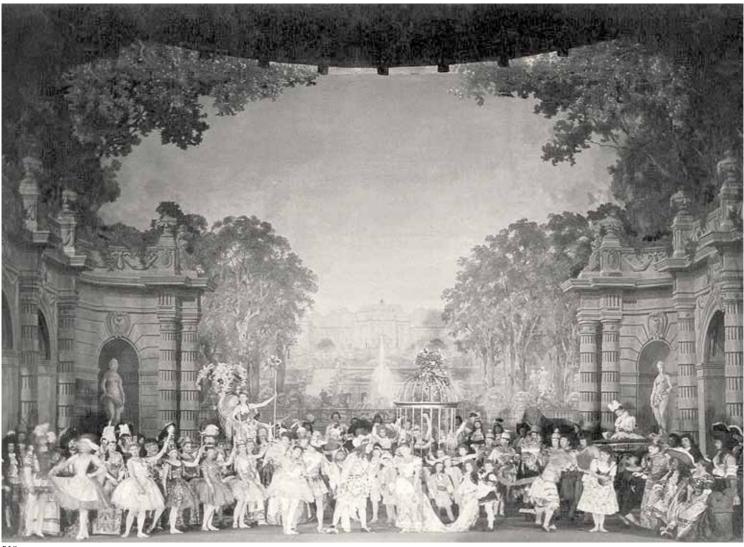
Чекетти [38]. Он стал одним из самых влиятельных педагогов, у которого совершенствовались почти все знаменитые русские балерины.

Итальянские балерины, которых именовали «виртуозками», принесли в Россию новую технику классического танца. Это была техника преимущественно партерная: прыжки, полеты не были сильной стороной итальянок. Балерины демонстрировали поразительно крепкие «пуанты», исключительную силу ног и устойчивость. Танец их был стремительным, бравурным, зажигательно смелым. Количество вращений беспрестанно наращивалось, откровенно переходя в трюк: в эти годы появились и знаменитые «тридцать два фуэтте» (впервые продемонстрированные Пьериной Леньяни). Но мягкости, плавности, гибкости корпуса итальянкам, как правило, недоставало, хотя истинные таланты (Леньяни, Брианца) все-таки умели подчинить технику образным задачам хореографии.

Петипа, при всей своей приверженности академической чистоте и правильности танца, был достаточно умен, чтобы не отказываться от возможностей расширить технический арсенал балета. Он сумел распознать и силу, и слабость итальянских виртуозок и взял у них

517 К. Брианца в партии принцессы Авроры в спектакле Мариинского театра «Спящая красавица» (музыка П.И. Чайковского, хореография М.И. Петипа). Фотография 1890-х гг. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

518 Сцена «Шествие сказок» из спектакля Мариинского театра «Спящая красавица» (музыка П.И. Чайковского, хореография М.И. Петипа). Фотография 1890-х гг. ГМТМИ



518

519 Сцена у елки из I акта спектакля Мариинского театра «Щелкунчик» (музыка П.И. Чайковского, хореография Л.И. Иванова). Фотография начала 1890-х гг. ГМТМИ



то лучшее, что можно было использовать в своих целях. Новые приемы обогатили танцевальный язык его произведений, позволили танцу еще теснее слиться с музыкой, точнее выражать ее нюансы. Чужая техника, претворенная художником, стала для него еще одним средством создания музыкально-хореографического образа.

Достигнув в конце XIX века высокого формального совершенства, танец в академическом балете обрел новое качество — способность обобщать. В спектаклях этого времени и отдельные танцы, и особенно танцевальные ансамбли уже отличались гораздо большей, чем прежде содержательностью. В знаменитых постановках Петипа 1890-х годов подобные ансамбли становились неотъемлемой частью спектакля, и основная тема произведения последовательно раскрывалась от одного танцевального эпизода к другому. Все это выявилось в полной мере, когда в балет пришла симфоническая музыка.

* * *

На протяжении 1888—1889 годов шла работа над балетом «Спящая красавица». Как известно, сценарий балета сочинил возглавлявший Дирекцию Императорских театров И.А. Всеволожский. Весной 1888 года он ознакомил П.И. Чайковского со своим замыслом. Осенью и зимой 1888—1889 годов композитор сочинял музыку на основе представляемых Петипа планов-заказов каждого

акта. В них балетмейстер указывал характер музыки, определял метр и темп номеров, их длительность. Затем, преимущественно осенью 1889 года, Чайковский посещал репетиции Петипа. Таким образом, оба мастера творили в тесном контакте [39]. Премьера «Спящей красавицы» состоялась 3 января 1890 года.

Всеволожский мыслил новый спектакль как «балет-феерию». Так он назывался и на афише. Но Петипа в этом двойном наименовании выделял первое слово, не желая поступаться принципами хореографии. Феерия должна была присутствовать лишь в понимании внешней роскоши, наличия сценического волшебства, но не как эклектическое смешение разных видов искусств.

Антипатична феерия была и Чайковскому: ему решительно, как явствует из подробного письма к Н.Ф. фон Мекк, не понравился знаменитый «Эксцельсиор» Манцотти, который он видел в 1882 году в Италии [40].

С постановками же Петипа (как балетами, так и танцами в операх) Чайковский был знаком, ценил его дар хореографического мышления, умение не просто соединять движения для создания внешнего эффекта, а создавать образную конструкцию, опирающуюся на музыку.

Творение Чайковского открыло перед Петипа новые возможности. Центром каждого акта хореограф сделал танцевальный ансамбль (па-д'аксьон), раскрывающий внутреннее действие балета и гармонично сочетающийся с пантомимными сценами, отражающими перипетии внешнего действия.

[38] Чекетти Энрико (1850–1928) – итальянский танцовщик-виртуоз, балетмейстер и педагог. С некоторыми перерывами работал в России с 1877 г., сделав пре красную карьеру. Участвовал в премьере балета Чайковского «Спящая красавица». В 1900-е годы готовил к выступлениям Анну Павлову, был участником балетной труппы С.П. Дягилева. Об Э. Чекетти см. также в разделе «Городская развлекательная культура» [39] Петипа, которому в 1888 г. исполнилось 70 лет, в своих мемуарах называл Чайковского гениальным композитором (см.: Петипа 1971: 55). [40] См.: Чайковский

1934-1936/3: 30.





В Прологе намечались контуры будущего образа героини спектакля — принцессы Авроры. Каждая вариация в танцах семи фей, приглашенных на ее крестины, была олицетворением волшебного дара, наделявшего героиню и способностью пылко любить, и беззаботностью, и резвостью, и отвагой.

Танцевальным центром первого акта был радостный выход Авроры, сбегающей вниз по лестнице и включающейся в празднество, затем ее адажио с четырьмя предполагаемыми женихами, которое обрамлялось танцами свиты. Танцы (в их числе предшествующий этому ансамблю большой массовый вальс) проникнуты настроением безмятежности, покоя. В день своего двадцатилетия Аврора счастлива. Даже любовь еще не волнует ее душу. Поэтому так медленно кружит она в горделивом атитюде, предлагая руку поочередно каждому из кавалеров и почти равнодушно принимая от них цветок за цветком.

Второй акт — фантастический. Здесь развитие образа Авроры решается через классический ансамбль. Оказавшемуся в волшебном лесу принцу Дезире фея Сирени послала видение: Аврора являлась ему среди нереид, как недосягаемая, манящая и беспрестанно ускользающая тень.

И, наконец, для последнего акта, сцены свадьбы, Петипа сочинил праздничный дивертисмент, центром которого было ликующее па-де-де Авроры и принца.

Так, в последовательности чередующихся адажио, раскрывался образ героини, было показано зарождение и расцвет любви, как высшего проявления жизни.

Зло здесь ассоциировалось со сном, в который погрузила царство Авроры злая фея Карабос, тьмой, ночью, холодом, старостью (фея стара и уродлива).

521

С пробуждением юной Авроры (Зари) наступает день, несущий радость. Добро торжествует. Противостояние злу, поиски света, тепла, гимн молодости — вот тема балета.

Два следующих балета с музыкой Чайковского — «Щелкунчик» и «Лебединое озеро» — Петипа создавал в содружестве с другим петербургским балетмейстером, Л.И. Ивановым.

* * *

Судьба замечательного хореографа Льва Ивановича Иванова (1834–1901) сложилась таким образом, что свое дарование он смог в полной мере проявить лишь на склоне театральной карьеры. Зачисленный в труппу петербургского Большого театра в 1852 году танцовщиком, Иванов постепенно от кордебалета переходил к сольным партиям, а затем и к первым ролям. При этом ему были одинаково доступны и характерные танцы и классические партии (хотя от ведущих ролей классических балетов его уже в 1860-х годах начал оттеснять П.А. Гердт).

В 1885 году Иванов занял пост второго балетмейстера при Петипа. Отныне в его обязанность входило возобновление старых спектаклей, постановка танцев в операх, а также создание дивертисментов и небольших балетов для Театрального училища, Каменноостровского театра и особенно театра в Красном селе, где летом проходили регулярные спектакли для расквартированных там войск.

Во всех этих работах проявилось главное достоинство Иванова — его редкая музыкальность [41]. Иногда он и сам писал музыку для танцевальных номеров [42]. Однако, не полу-

520 И.А. Всеволожский. Эскиз костюмов для участников кортежа Феи Сирени к спектаклю Мариинского театра «Спящая красавица» (музыка П.И. Чайковского. хореография М.И. Петипа). Конец 1880-х гг. СПбГТБ 521 И.А. Всеволожский. Эскиз костюма феи Карабос к спектаклю Мариинского театра «Спящая красавица» (музыка П.И. Чайковского, хореография М.И. Петипа). Конец 1880-х гг. СПбГТБ 522 И.А. Всеволожский. Эскизы костюмов к спектаклю Мариинского театра «Щелкунчик» (музыка П.И. Чайковского, хореография Л.И. Иванова). Начало 1890-х гг. СПбГТБ

[41] По словам А.В. Ширяева, Иванов мог, один раз прослушав музыку, тут же повторить ее на рояле. Так случилось, например, когда, А.Г. Рубинштейн играл свою «Виноградную лозу» в репетиционном зале (см.: Ширяев А. В. Петербургский балет. Из воспоминаний артиста Мариинского театра. РНБ. СПб. Ис. 70. ГЗ/21. С. 6. (Фотокопия рукописи.)

рукописи.) [**42**] Так, в 1878 г. прессой была отмечена новая вариация Царь-девицы в «Конькегорбунке» - «сочинение танцовщика и дилетанта-музыканта Л. Иванова» (см.: Театральное эхо // Петербургская газета. 1878. № 242. С. 2). [**43**] См.: Солянников Н.А. Воспоминания. Библиотека СТД (СПб.). Инв. № 35. Р2. С. 44-45. (Машинопись.) Солянников рассказывал, как однажды вечером в Театральном училище услышал игру Л. Иванова на рояле. Тот импровизировал и повторить сыгранное еще раз не мог, как не мог и сам записать сочиненное.

[44] Фитингоф-Шель Борис Александрович (1829–1901) – композитор, музыкальный критик, автор ряда опер и балетов, ставившихся на императорской сцене. Как музыкальный критик выступал в «Московских ведомостях». Барону Б.А. Фитингоф-Шелю первому из русских композиторов было поручено написать балет для петербургского театра после отставки в 1885 г. Минкуса

[45] В 1892 г. Иванов ставил танцы в «Евгении Онегине». Впрочем, с операми Чайковского Иванов был знаком и раньше: первая редакция его танцев в «Евгении Онегине» относится к 1884 г., танцы в «Мазепе» поставлены тоже в 1884 г., а танцы в «Чародейке» – в 1887 г.

Балет

чив необходимого музыкального образования, был вынужден поручать другим нотную запись и оркестровку [43]. Например, оркестровка гимна, написанного Ивановым в 1867 году в честь греческого короля Оттона I, принадлежала капельмейстеру Александринского театра Э.А. Кламроту.

Среди ранних значительных работ Иванова было возобновление им (совместно с Петипа) «Тщетной предосторожности» (1885), для чего он, по-видимому, сочинил ряд новых танцев. Первой самостоятельной постановкой Иванова стал одноактный балет для Театрального училища «Очарованный лес» (музыка Р. Дриго, 1887).

Пресса отметила тогда поэтичность решения спектакля, напоминающего старинные балеты: романтическая фантастика (дриады, гении леса) соседствовала с танцевальным фольклором (венгерские крестьяне исполняли чардаш). О давно прошедших временах «Сильфиды» и «Жизели» напоминала и изящная, мелодичная музыка Дриго. Спектакль имел большой и стойкий успех и прочно вошел в репертуар театра, где продержался на протяжении двадцати лет.

Менее удачной оказалась следующая постановка — большой балет «Гарлемский тюльпан» (музыка Б.А. Фитингоф-Шеля [44]). Балет этот был достаточно традиционен, рецензент «Петербургской газеты» прямо укорял Иванова в излишней «верности "жизелям"», но массовые танцы тюльпанов, как и адажио первой танцовщицы, удостоились похвалы прессы.

Многие отечественные исследователи творчества Иванова не уставали повторять, что удачи и неудачи его балетмейстерских работ в большей степени зависели от качества музыки, к которой ему доводилось обращаться. И это действительно так.

Петипа поставил немало замечательных танцев и танцевальных ансамблей на посредственную музыку (примером могут служить и упомянутые выше «Тени» в «Баядерке»). Он как бы видел танец, его составные элементы, его построение, еще до того, как в его распоряжении оказывалась музыка, благо композитор, как правило, сочинял ее, следуя указаниям Петипа. Иванов, между тем, черпал вдохновение именно из музыки. Однако ему, второму балетмейстеру, бывшему в полном подчинении у «хозяина труппы», Петипа, не дано было самому ее выбирать. Поэтому, прежде чем счастье улыбнулось Иванову, сведя его с Чайковским в «Щелкунчике», он поставил на рубеже 1880-1890-х годов еще несколько малозначительных спектаклей, чаще предназначенных для показа в Красном селе.

Поставил он и ряд танцев в операх. И именно в операх, еще до «Щелкунчика», получил в свое распоряжение великую музыку русских композиторов: А.П. Бородина («Князь Игорь», 1890), Н.А. Римского-Корсакова («Млада», 1892), П.И. Чайковского [45].

«Половецкие пляски» вошли в историю русского балета, как одна из самых знаменитых постановок М.М. Фокина (1909). Широко известна также более поздняя московская редак-



461

522



ция К.Я. Голейзовского (1934). Между тем, именно Иванов впервые обратился к этой музыке, и есть основание полагать, что последующие постановки в большой степени ориентировались на сделанное им. Так, во всяком случае, утверждал А.В. Ширяев, который сам был исполнителем танцев Иванова, а годы спустя, уже в советское время, считался одним из крупнейших знатоков классического наследия: «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», — отмечал он [46].

Постановка удостоилась многих положительных отзывов уже в дни премьеры. Н.Д. Кашкин писал, что второе действие «Князя Игоря» заканчивалось «удивительно оригинальными и роскошно поставленными танцами, возбудившими всеобщий восторг» [47].

А по мнению критика журнала «Артист», «все ничто перед успехом танцев. Они, правда, поставлены очень эффектно и талантливо. Здесь музыка соединилась с достойным ее спектаклем» [48]. Балетные и музыкальные обозреватели не дали в своих рецензиях объяснения того, что именно удалось Иванову в этих танцах. Но, по-видимому, дело заключалось в том, что хореограф сумел постичь дух музыки Бородина, ее стихийность, все нарастающее напряжение и порыв. И все это передать в динамической пластике.

* * *

В 1892 году Чайковским была закончена музыка балета «Щелкунчик», также написанная по плану Петипа. Хореограф собирался приступить к постановке нового спектакля с будущего сезона, но заболел. Работу поручили Иванову, которому, однако, надлежало точно придерживаться указаний Петипа.

Далеко не все заложенное в музыке удалось осуществить на сцене. Интересными были некоторые из характерных танцев (арабский, китайский). А, к примеру, музыка адажио второго акта (в Конфитюренбурге) настолько возвышалась над поставленной Петипа задачей, была пронизана такими трагическими интонациями, что найти ей танцевальное решение в рамках предписанного сценарием (в дуэте феи Драже и принца Коклюша) оказалось невозможно.

Но главной победой Иванова стал «Вальс снежных хлопьев». Сохранилось замечательное описание этого танцевального ансамбля, сделанное А.Л. Волынским [49] — редчайший случай, когда литератор сумел не только выразить то впечатление, которое рождало хореографическое произведение, но шаг за шагом проследить и с помощью слова изложить происходящее на сцене. Вальс, в котором участвовало около шестидесяти исполнительниц в белых пачках и головных уборах, унизанных

523 Сцена «Вальс снежных хлопьев» из спектакля Мариинского театра «Щелкунчик» (музыка П.И. Чайковского, хореография Л.И. Иванова). Фотография начала 1890-х гг. ГМТМИ

колеблющимися пушинками, ему удалось «пересказать», сохранив для потомков удивительную атмосферу номера [50].

В руках танцовщицы держали палочки с комочками белых хлопьев. Разбегающиеся и объединяющиеся группы, их кружение по сцене рождало фантастический образ метели.

Иванов «собрал едва уловимые мелькания морозной пыли, штрихи и узоры снежных кристаллов, вензеля и арабески морозной пластики... Хороводики в три человека разрезывают сцену зигзагами, образуя различные фигуры: звездочки, кружочки, мечущиеся линии — параллельные и пересекающиеся. Часть танцовщиц образует крест, большой и длинный, с внутренним кругом других снежинок. Перед ними, лицом к публике, танцуют восемь зимних сильфид в ритме вальса, делая быстрые и мягкие pas de basque. Круг вертится в одном направлении, а крест в противоположную сторону. И опять-таки ничего другого, кроме классического танца с попеременным чередованием тяжеловесных темпов с бархатными их завершениями... Лев Иванов изобразил фигуру наподобие буквы П. Перед глазами густая соединительная линия в четыре ряда, а боковые линии в два ряда. Танцовщицы верхних рядов сплетаются руками и делают общий круг. Боковые линии рассыпаются и стремятся друг за другом, тоже собираясь и сплетаясь в небольшие круги. Танцы опять-таки на тех же мелких шажках балетизированного марша, которым является pas de basque. Прыжки едва заметные, липкие, топкие, увлажняющие землю снежной стопой. <...> Снежинки образуют общую звезду с входящими и выходящими танцовщицами. В танец вводится хореографический ямб, построенный на реалистическом сдвиге и на длительно плавном сгибе возвращающейся ноги. Звезда быстро перевоплощается в общий хоровод. Круг то распускается, то замыкается. Метель закручивает огромную группу, пирамиду танцовщиц. Сыплется снег. Снежинки трепещут, Льдинки тоже колеблются в воздухе из стороны в сторону. Таков этот пластический шедевр, с которым, по его изяществу, осмысленности и законченности каждого штриха, может поспорить только разве пушкинский стих» [51].

В Петербурге последним из трех балетов Чайковского было поставлено «Лебединое озеро». Музыку к нему композитор закончил в 1876 году, в 1877 году состоялась премьера спектакля в московском Большом театре, в редакции В. Рейзингера [52]. В 1880 и 1882 годах балет был возобновлен там же Й. Гансеном [53].

Ни одна из этих постановок не имела серьезного успеха. После 1882 года балет выпал из репертуара. По-видимому, именно по причине неудачи этих московских редакций «Лебединое озеро» не было перенесено тогда в Санкт-Петербург.

Чайковский умер в 1893 году. Через год на концерте его памяти была показана сцена у озера из этого балета в постановке Иванова. После этого началась работа над подготовкой всего спектакля целиком. Однако, ссылаясь на то, что сам композитор заявлял, что не вполне доволен своим балетом, было решено внести изменения и в сценарий, и в музыку.

Либретто переделывал Модест Чайковский. Он, прежде всего, отказался от тех сюжетных деталей, которые не поддавались сценическому воплощению — например, от рассказа Одетты о том, что ее преследует злая мачеха и что дед, дабы уберечь внучку от злодейки, придал ей облик лебедя... Теперь, в новой версии, Одетта стала пленницей Злого гения, превратившего ее в лебедя, а вернуть девичье обличие ей могла помочь только верная любовь.

Исчез и мотив короны как талисмана, лишившись которого, Одетта погибала. Серьезные изменения были внесены в последний акт, где решили отказаться от бури и наводнения. Против них возражал, в частности, Всеволожский, утверждавший, что «эти наводнения так избиты и скверно удаются на нашей сцене» [54]. Но, может быть, дело было не только в этом. Известно, что Чайковского критиковали за преувеличенную громкость его музыки. Даже Г.А. Ларош [55], когда писал о музыке «Лебединого озера», указывал на излишнее, как ему казалось, увлечение композитора медными и ударными [56]. Авторы новой редакции балета хотели, сняв самые внешне драматичные пассажи, приблизить его к более привычному, несколько салонному звучанию, что было свойственно традиционной балетной музыке. Это объясняет, вероятно, и выбор вставных номеров из произведений Чайковского (опус 72), которыми заменили часть музыки последнего акта. Теперь в финале не было бури и выходившего из берегов озера, а после драматической встречи, когда Принц в отчаянии прибегал на озеро, Ротбарт заявлял свои права на Одетту. Она выбирала смерть: бросалась в озеро. Принц следовал за ней.

Но зло также было наказано. Верность в любви не спасала Одетту с Принцем, но приводила к гибели Злого гения. Завершался же спектакль апофеозом. В облаках над сценой Одетта и Принц на ладье, влекомой лебедями, уплывали вдаль — в вечность.

Мастера, работавшие над этой редакцией, пытались создать новое «Лебединое озеро», в котором они видели, прежде всего, театральное произведение. Нет сомнения, что были потери в музыкальном отношении [57], но приближаясь к традиционному, десятилетиями выверенному драматургическому построению, к давно и прочно утвердившейся форме спектакля, балет трудами талантливых хореографов наконец обрел достойную его сценическую жизнь.

[46] Ширяев 1941: 91.
[47] К. [Кашкин Н.Д.]
«Князь Игорь» // Русские
ведомости. 1890. № 298. С. 1.
[48] С.А.С. «Князь
Игорь» // Артист. 1890.
Кн. 4. № 11. С. 182.
[49] Валынский Аким
Львович (наст. фам. Флексер,
1861 (1863?) – 1926) – литературный критик, искусствовед, балетовед, один из ранних идеологов русского
модернизма.

модернизма.
[50] Значение этого описания еще и в том, что сам танец, к сожалению, утерян. Сейчас в театрах идут другие редакции этого вальса.

[51] Волынский А. «Маляр негодный» // Жизнь искусства. 1923. № 7. С. 4–5. [52] ОВ. Рейзингере см.

[52] ОВ. Рейзингере см. далее.

[53] О Й. Гансене см. далее. [54] Цит. по: Слонимский 1956: 132.

[55] Ларош Герман Августович (1845–1904) – известный музыковед, критик.

[**56**] См.: Ларош 1974–1978/2: 99.

[57] Анализ изменений, внесенных в партитуру «Лебединого озера» в 1895 г., см.: Wiley 1985: 249–257.



Два первых акта были соединены в один (в двух сценах), благодаря чему балерина появлялась в первом акте, что считалось обязательным. Естественно, при этом было изъято много музыки. Из первого акта ушло большое па-де-де (принца Зигфрида и поселянки). Но в этом тоже был свой смысл — большой любовный дуэт второй картины выигрывал, становясь кульминацией первого действия. Во второй сцене (на озере) также были перестановки номеров, сняты эпизоды, верх брал чистый танец.

Во втором акте (бывшем третьем – сцене бала), куда был перенесен дуэт, написанный Чайковским для Принца и поселянки, возникало некое контрастное сопоставление с любовным дуэтом предыдущего акта.

В соответствии с переделками, предложенными Модестом Чайковским, большие изменения были внесены и в последнее действие.

Постановку танцев поделили между собой Петипа и Иванов. Иванову поручались «лебединые сцены», часть которых он поставил уже раньше – для мемориального концерта 1894 года. Петипа же сочинил танцы первого и третьего актов, где особенно выделялось ставшее впоследствии знаменитым па-де-де Одиллии и принца Зигфрида в сцене бала.

В этом балете явственно проявилось различие почерков двух балетмейстеров. У Петипа линии построены устойчиво, позировки отдельных исполнителей хорошо просматри-



524 П. Леньяни в партии Олетты в спектакле Мариин-. ского театра «Лебединое озеро» (музыка П.И. Чайковского, хореография Л.И. Иванова. М.И. Петипа). Фотография начала 1890-х гг. ГМТМИ 525 П.А. Гердт в партии Зигфрида в спектакле Мариинского театра «Лебединое озеро» (музыка П.И. Чайковского, хореография Л.И. Иванова, М.И. Петипа). 1895. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

ваются. Танцует одна группа за другой и рисунок, образованный танцевальным движением в сочетании с костюмами, четко прорисован. Петипа монументален, несколько статичен. У Иванова такая уравновешенная законченность формы отсутствует. Его линии часто в движении: внутренняя устремляется в одну сторону, внешняя в другую. Создается ощущение размытости контуров.

Танцы Петипа редко решают повествовательные задачи, они скорее орнаментальны. Их хочется спокойно лицезреть, как некое красивое общее построение. Иванов, пользуясь теми же танцевальными элементами, выявляет их внутреннее содержание. Так, когда в начале второго акта лебеди выбегают, передвигаясь змейкой, их бег это не только деталь рисунка, в нем ощущается настороженность при встрече с появившимися у озера людьми. Лебеди располагаются треугольником, как бы все вместе защищаясь от угрозы. Разлетаясь, они окружают сопровождающего принца оруженосца, не пускают его, сбиваясь в тесные группы. Руки танцовщиц движутся не по строго определенным правилами классического танца позициям, но трепещут и бьются как крылья, поднимаются, чтобы прикрыть отвернутое в страхе лицо. В самих движениях, не меньше чем в общем рисунке, балетмейстеру удалось придать танцовщицам «птичий» облик и передать тревогу испуганной стаи.

526 Е.П. Пономарев. Эскиз костюма Ротбарта к спектаклю Мариинского театра «Лебединое озеро» (музыка П.И. Чайковского, хореография Л.И. Иванова и М.И. Петипа). 1895. СПбГТБ 527 Е.П. Пономарев. Эскиз костюма Белого лебедя к спектаклю Мариинского театра «Лебединое озеро» (музыка П.И. Чайковского, хореография Л.И. Иванова, М.И. Петипа). 1895. ГМТМИ

[58] О Н.Г. Легате см.

[59] Иогансон Христиан Петрович (1817–1903) – артист балета, педагог. В 1841 году приехал в Санкт-Петербург. Прослужил в театре более 60-ти лет, долгое время оставаясь «первым сюжетом» русской балетной сцены. В 1860 г. начал преподавать в Императорском театральном училище, получив известность преимущественно как женский педагог. Закончил артистическую карьеру

[60] Худеков 1913-1917/4:

лалее.

в 1883 г.

132, 134.

Наиболее яркий пример такого переосмысленного классического танца – адажио второй картины. Иванов пользовался, казалось, тем же набором движений, что и Петипа, оставаясь в пределах традиционной системы. Но в позировках он и тут проявил самостоятельность, введя, к примеру, такую партерную позу, как та, которой открывается адажио: танцовщица опустилась на пол, поджав одну ногу, в то время как вторая вытянута вперед и корпус пригнут вперед к ней. Поза несет в себе и нечто птичье, но одновременно свидетельствует об обретенном доверии, о том, что Одетта как бы отдавала себя во власть принца. Необычна и поза, когда Одетта как бы задумавшись, преклоняла голову на плечо принца. Но и традиционным па Иванов придавал несколько иное звучание. Туры исполнялись плавно, оканчивались не статичной броской позой, а как бы перетекали в протяжные пластические фразы, отчего хореография обретала напевность, отзывающуюся на мелодию звучавшей в оркестре скрипки. В прыжках-взлетах танцовщицы, поддерживаемой кавалером, проступал свой смысл. Одетта сомневалась, верить ли ей принцу: то стремилась вырваться из его рук, то льнула к нему, ища защиты. Это адажио едва ли не самый знаменитый любовный дуэт во всем классическом балете. Здесь все построено на подтексте. Тему адажио подхватывали, временами вторя героям, временами отступая на второй план и застывая в неподвижности, белые линии кордебалета лебедей. В этом танцевальном ансамбле есть тот

лиризм, та недосказанность и как бы размытость красок, которая побудила некоторых авторов, писавших о «Лебедином озере», вспоминать в связи с Ивановым таких русских мастеров, как Чехов и Левитан.

Первой исполнительницей партии Одетты-Одиллии была Пьерина Леньяни (1863–1923). Виртуознейшая балерина, она к этому времени успела два года прослужить в Петербурге, где выступала в балетах М. Петипа и Л. Иванова, совершенствовала свое мастерство у Н.Г Легата [58] и Х.П. Иогансона [59]. Все это оказало влияние на исполнительский стиль Леньяни и позволило создать убедительный образ в балете Чайковского. Вот как писал о ней один из очевидцев, С.Н. Худеков: «Лучшей ее ролью, бесспорно, была роль Одетты. <...> Здесь Леньяни как будто преображалась. Прежней бесстрастной Леньяни нельзя было узнать». Худеков пишет о «поэтической меланхолии», о том, что в «каждом из ее грациозных движений проступала истома» [60].

Последним значительным спектаклем «большого балета» стала «Раймонда» А.К. Глазунова в постановке Петипа (1898). В основе музыки к балету лежат три большие сюиты: классическая в первом акте (танцы при дворе Раймонды), хара́ктерная — во втором (вторжение Абдерахмана и его свиты) и, наконец, в третьем — та, что стала одним из шедевров



596





528 Финальная сцена из спектакля Мариинского театра «Раймонда» (музыка А.К. Глазунова, хореография М.И. Петипа). Фотография конца 1890-х гг. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина 529 К.М. Иванов. Эскиз декорации к спектаклю Мариинского театра «Раймонда» (музыка А.К. Глазунова, хореография М.И. Петипа). 1898.

Петипа – большое венгерское па, построенное на классическом танце, но окрашенном национальной характерностью. В нем участвовали главные герои – Раймонда, ее жених, рыцарь Жан де Бриен – и восемь пар солистов. Пластика танца была классической, но как бы переакцентированной на венгерский лад. Это проявлялось и в движениях ступней ног (батманах), и в игре корпуса, и особенно в положениях рук и головы. Так, балерина в своей классической вариации, мелко перебирая ногами в па-де-буре, напоминающем движения некоторых народных танцев, одновременно держала одну руку на бедре, другую же закидывала



529

530 О.И. Преображенская в партии Жизели, Н.Г. Легат в партии Альберта в спектакле Мариинского театра «Жизель» (музыка А. Адана, хореография М.И. Петипа). 1899. ГМТМИ

531 М.Ф. Кшесинская в партии Эсмеральды в одноименном спектакле Мариинского театра (музыка Ц. Пуни, хореография М.И. Петипа). 1899. ГМТМИ



530



за голову в подчеркнуто горделивой позе. Одной из особенностей венгерского гран-па была так называемая вариация четырех кавалеров. Сильные классические танцовщики как бы соревновались, повторяя один за другим эффектные движения (в частности, туры в воздухе), демонстрируя благородство манер и мужественность венгерских рыцарей.

Фактически карьера Петипа завершилась постановкой в 1900 году одноактных балетов Глазунова — «Испытание Дамиса» и «Времена года». Балет «Волшебное зеркало» А.Н. Корещенко, над которым Петипа работал в 1903 году, был малоудачным и так и не утвердился в репертуаре.

Последней значительной работой Иванова стала «Вторая рапсодия Листа», включенная в балет «Конек-горбунок» в октябре 1900 года. В 1901 году Иванов скончался.

Так, на рубеже веков закончилась эпоха «большого балета» в Петербурге. Но самые значительные спектакли этого направления продолжали идти на сцене. Некоторые идут (обычно в переделках) и по сей день. В них блистали все великие балерины 1890-х и начала 1900-х годов — периода, когда русское исполнительство вновь оказалось на подъеме.

Уже в 1890-х ведущие роли в театре начала исполнять Матильда Феликсовна Кшесинская (1872-1971), успешно соревнуясь с иностранными артистками, чью виртуозную технику она быстро освоила. Блистательная балерина, Кшесинская обладала яркой индивидуальностью. Ее танец был бравурным и жизнерадостным, но в то же время пленял женственностью, пикантностью, кокетством. Критики называли ее «колоратурной» балериной. Впрочем, ей удавались и драматические роли, в тех пределах, которые допускали условности академического балета. Едва ли не коронной ее ролью считалась Эсмеральда в одноименном балете Перро-Петипа. В числе лучших ее партий были также Аврора в «Спящей красавице», Аспиччия в «Дочери фараона», лукавая Лиза в «Тщетной предосторожности».

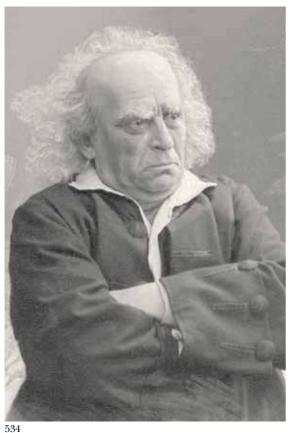
Прима-балерина императорской сцены, к тому же известная своей близостью к царской семье, Кшесинская добилась права выбора репертуара, и ряд балетов негласно считались закрепленными за ней: другие танцовщицы «балеринских» ролей в них не исполняли.

Так, не сразу заняла ведущее положение в труппе современница Кшесинской Ольга Осиповна Преображенская (1871–1962), которая начала получать роли преимущественно лирикокомедийного плана (такие как Лиза в «Тщетной предосторожности») лишь к концу 1890-х годов. Жизель она станцевала в 1899 году, а главные партии в балетах Чайковского и в «Раймонде» Глазунова — только в начале XX века. Кшесинская и Преображенская чаще всего танцевали с превосходным классическим танцовщиком и кавалером Н.Г. Легатом (1869–1937).





532 Л.А. Рославлева в партии Сванильды в спектакле Большого театра «Коппелия» (музыка Л. Делиба, хореография Й. Гансена). Фотография начала 1880-х гг. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина 533 Л.И. Крылова в партии Франца в спектакле Большого театра «Коппелия» (музыка Л. Делиба, хореография Й. Гансена). Фотография начала 1880-х гг. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина 534 Ф.В. Гельцер в партии Коппелиуса в спектакле Большого театра «Коппелия» . (музыка Л. Делиба, хореография Й. Гансена). Фотография начала 1880-х гг. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



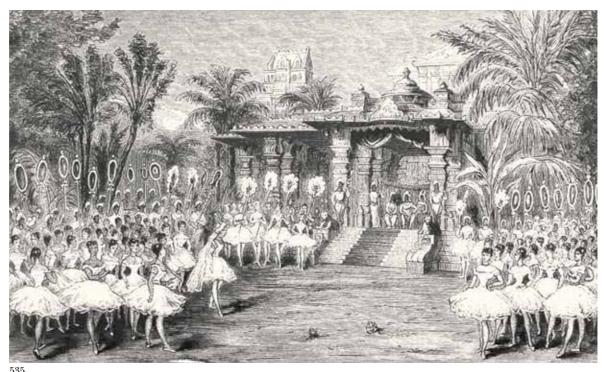
Оказавшись в начале XX века в центре борьбы направлений, эти артисты, наравне c B.A. Трефиловой (1875–1943), Л.H. Егоровой (1880-1972), А.Я. Вагановой (1879-1951), защищали принципы эстетики Петипа, которой противопоставляли свои новые идеи молодые хореографы-реформаторы: с начала века – А.А. Горский в Москве, с середины 1900-х – М.М. Фокин в Санкт-Петербурге.

В балетах Петипа прославится позднее А.П. Павлова. Парадоксально, но многие из сторонников реформ начала XX века, направленных против академического балета, именно на нем сформируются и обретут силу. На рубеже веков в Мариинском театре уже танцевали М.М. Фокин и А.А. Горский, начинали выступать В.Ф. Нижинский, Т.П. Карсавина и многие другие артисты, составившие славу следующего поколения петербургского балета. Для них «большой балет» будет не иначе как «старым», на смену которому должен прийти «новый балет», адептами и выразителями которого они, собственно, и стали.

535, 536 Сцены из спектакля Большого театра «Дева ада» (музыка Нефкура, хореография Й. Гансена). 1879

В жизни московского Большого театра 1880—1890-е годы были едва ли не самыми тяжелыми. Многие исследователи сходятся во мнении, что труппу в эти годы возглавляли люди малоталантливые, чтобы не сказать посредственные. Эти балетмейстеры действительно не обладали ярчайшей индивидуальностью, как Петипа и Иванов в Петербурге, и, тем не менее, каждый из них имел свои достоинства и недостатки. И вообще картина существования московской труппы в этот период много сложнее и противоречивее, чем представляется на первый взгляд.

Пришедший на смену Венцелю Рейзингеру (1828—1893) в 1879 году бельгиец Йозеф Гансен (1843—1907) ранее служил в брюссельском Театр де ля Монне танцовщиком, режиссером балета, балетмейстером, а в 1879 году работал в Лондоне. Выбор Дирекции Императорских театров пал на него, по-видимому, по той причине, что, согласно архивному документу, он «изъявил согласие принять ангажемент к московским Императорским театрам <...> за ту же плату, которую получал бывший балетмейстер Императорских московских театров Рейзингер» [61]. На московский балет Дирекция не намерена была тратиться. Так, Гансену сразу после подписания контракта





[61] Личное дело Й. Гансена // РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 4. Ед. хр. 510. Л. 5.



вменили в обязанность поставить первый спектакль, «Дева ада» (музыка Нефкура), в декорациях, уже подготовленных для другого балета - «Баядерки» Петипа, которую предполагалось перенести в Москву.

Ни «Дева ада», ни другие новые балеты, поставленные Гансеном с 1879 по 1882 год — «Летний праздник» (музыка И.Г. Лаге), «Арифа, жемчужина Адена» и «Эглея-пастушка» (оба – с музыкой Ю.Г. Гербера) – в репертуаре не удержались. Судя по всему, Гансен рассматривал работу в Москве как временную, случайную и не задумывался над тем, какого рода спектакли близки труппе. Впрочем, ему делает честь как стремление восстановить «Лебединое озеро» (что он делал дважды), так и то, что он первый в России обратился к «Коппелии» (1882), поставленной двенадцатью годами раньше в Париже.

Отставка Гансена совпала с решением Дирекции провести реформу московского балета, которая была частью общетеатральных реформ 1880-х годов. О плачевном состоянии московской труппы в ту пору много писали в газетах: «Времена балета прошли, и если он еще держится по сие время на нашей сцене,

то разве благодаря традиции: "без балета нельзя"» [62]; «наше общество относится теперь к балету довольно равнодушно» [63]. Равнодушие публики, естественно, отражалось на сборах, что особенно волновало Дирекцию.

Полный сбор балетного спектакля при обычных ценах составлял 1 100 рублей, а расходы на его проведение, в зависимости от характера спектакля, от 125 до 300 рублей. Между тем, около трети балетных спектаклей не собирали даже таких мизерных денег. Сама труппа на протяжении 1860-1870-х годов значительно разрослась — с 155 до 230 человек. Особенно увеличилось количество солистов (с 21 до 52), к тому же большинство артистов балета уже были в ту пору пенсионного возраста (36 лет). При этом жалованье, которое платили артистам (кроме ведущих, имевших контракты) было очень низким: кордебалетные танцовщики («фигуранты») получали всего 150 – 200 рублей в год. Реформа, проведенная в 1882-1883 годах, имела главной целью сокращение московской труппы. В какой-то момент речь шла даже о ее ликвидации, но, в конце концов, труппа была доведена до 115 человек, причем оклады были сильно увеличены (кордебалет стал получать 500 рублей в год).

[62] П.Б. [П. Боборыкин.] Московские театры / Русские ведомости. 1880. № 26. C. 3. [**63**] 3. Новый балет / Московские ведомости. 1881. № 36. C. 5.

537 Сцена из спектакля Большого театра «Даита» (музыка Г.Э. Конюса, хореография X. Мендеса). Фотография второй половины 1890-х гг.

ГЦТМ им. А.А. Бахрушина 538 А.А. Джури в партии Даиты в одноименном спектакле Большого театра (музыка Г.Э. Конюса, хореография второй половины 1890-х гг. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

Однако при этом в общем-то необходимом сокращении были допущены серьезные ошибки. И главная — увольнение мимистов старшего поколения, знавших старые спектакли, традиции характерного танца и мимической игры. В их числе покинули сцену артисты, украшавшие труппу, — Ф.А. Рейнсгаузен (1827 — не позднее 1900), И.А. Ермолов (1831—1914), Д.И. Кузнецов (1826—1901), С.П. Соколов (1830—1893).

Уход «стариков» сказался очень быстро, особенно вследствие того, что следующим главным балетмейстером Большого театра был назначен петербуржец Алексей Николаевич Богданов (1830–1907), уже возглавлявший труппу в 1883–1889 годах. Историки балета, а также критики и артисты тех лет рисуют «период Богданова» исключительно мрачными красками. Это не удивительно, ведь он пришел в театр на гребне реформ, которые для очень многих явились истинным несчастьем: люди были уволены до выхода на пенсию и оказались прямо-таки в бедственном положении. Помимо всего прочего, Богданов не знал московского репертуара, старые спектакли стали сходить со сцены, и возобновлять их было некому. Новый главный балетмейстер вообще не доверял московским танцовщикам. Предпочитая гастролеров, он держал на вторых ролях даже талантливую Л.Н. Гейтен [64], с которой у него сложились самые скверные отношения.

И все-таки неверно считать, что деятельность Богданова носила исключительно отрицательный характер. Перенос на московскую сцену спектаклей Петипа нельзя относить к его ошибкам. Убежденный сторонник петербургского балета, Богданов ориентировался на достижения Петипа. И объективно — это была прогрессивная позиция.

Неверно полагать также, что Богданов вовсе игнорировал специфику московского балета. Даже при включении в репертуар петербургских спектаклей он искал те, что могли бы понравиться московским артистам и зрителям, издавна питавшим пристрастие к национальному: отсюда выбор балета «Роксана, краса Черногории» (музыка Минкуса), богатой славянскими танцами. Ставя собственные балеты, он тоже обратился к русской тематике. Его сотрудничество с молодым композитором московской школы Н.С. Кленовским [65] стоит отметить особо.

Кленовский написал для Богданова два балета: «Прелести гашиша, или Остров роз» (1885) и «Светлана, славянская княжна» (1886). Наиболее любопытен второй, в основу которого положен сюжет сказки В.И. Даля «Ночь на распутье, или Утро вечера мудренее» [66]. Балет был богат русскими плясками, что, несомненно, отвечало



пристрастиям московской труппы и московской публики. Но хотя музыка Кленовского получила в прессе самую высокую оценку, в целом спектакль не удался. Вероятно, сказалась как неталантливость, ограниченность Богданова-хореографа, так и общее кризисное состояние московского балета. Придет пора, когда традиции драматизации и этнографизма, совпав с общими тенденциями развития русского балета, приведут к новому подъему балета Большого театра. В 1880-е годы шел лишь процесс накопления сил.

В 1889 году Богданова на посту балетмейстера Большого театра сменил Хосе Мендес (1843–1905). Испанец по происхождению, он имел большой опыт работы во многих театрах Европы, где, как уже отмечалось, особой популярностью пользовалась феерия. Именно этот жанр Х. Мендес и пытался культивировать на сцене Большого театра, перенеся сюда, в частности, балет П. Тальони «Приключения Флика и Флока» в новой редакции (1891).

[64] О Л.Н. Гейтен см. далее.

[65] Кленовский Николай Семенович (1857–1915) – дирижер, композитор, ученик П.И. Чайковского и Н.А. Губерта. Сотрудничал с Н.Г. Рубинштейном, работал помощником управляющего Придворной певческой капеллы и инспектором регентских классов. Увлекался сбором и обработкой русских народных песен. Автор балетов, музыки к драматическим сочинениям, оркестровых произведений, кантат, ряда инструментальных пьес.

[66] Сюжет использовался ранее А.Н. Верстовским в опере «Сон наяву, или Чурова долина».

Много сил и средств было потрачено на постановку балета на музыку Г. Конюса «Даита» (1896). В основе либретто лежал японский сюжет о нищем музыканте, добивающемся любви царевны Даиты.

Партитура Конюса (которого критика называла достойным продолжателем дела Чайковского) удостоилась в рецензиях немалых похвал. Задача, которую поставил перед собой композитор, оказалась не из легких: волшебная сила музыки должна была преображать все вокруг — под звуки свирели Нао-Шико оживали даже каменные изваяния. Но постановщика балета, как и художника Вальца, привлекла не эта лирическая тема, а возможность создать феерическое зрелище расцвета природы и возрождения в былом великолепии лежащего в развалинах храма.

Просыпаясь, чудовищные драконы ударяли в гонг и статуи сходили с пьедесталов. Артисты изображали богов и богинь, добрых и злых гениев, сказочных воинов, а воспитанники Театрального училища исполняли танцы японских фарфоровых фигурок и колокольчиков. Две парижские фирмы готовили костюмы и бутафорию. Были заказаны специальные осветительные приборы, благодаря которым в апофеозе вся сцена озарялась огнями.

Но, несмотря на роскошь обстановки, спектакли Мендеса не стали событиями в театральной жизни Москвы. Более полезной оказалась его педагогическая деятельность. Именно в период его руководства Театральным училищем в Большой театр пришла группа артистов, вскоре ставших украшением московской сцены.

Мендес проработал в Большом театре около десяти лет, покинув Москву в 1898 году.

Его сменил И.Н. Хлюстин [67], в недавнем прошлом первый танцовщик труппы. Хлюстин тоже обратился к музыке московских композиторов. В 1899 году он поставил балет «Волшебные грезы» (музыка Ю.Н. Померанцева [68]) на русский сюжет, напоминающий «Снегурочку» и, отчасти, некрасовский «Мороз, Красный нос». Здесь возникали образы, близкие русской поэзии: зима и весна, сталкивающиеся в непримиримой борьбе, человек перед лицом природы - то угрожающей, то ласковой. Балетный театр позднее будет неоднократно обращаться к сходным мотивам: «Ледяная дева» Ф.В. Лопухова (музыка Э. Грига, 1927), «Поцелуй феи» И.Ф. Стравинского (1928), ряд балетов о Снегурочке (в 1940-1950-х годах). Камерная форма балета «Волшебные грезы» также сближает его, скорее, со спектаклями начала ХХ века, чем с монументальными постановками предыдущего периода. Хлюстин, однако, если судить по отзывам, оказался в своих танцах слишком академичен и игнорировал присущее музыке симфоническое начало, что, по-видимому, и явилось причиной

короткой жизни этого, в целом не лишенного интереса балета.

Значительно большим зрительским успехом пользовался спектакль Хлюстина «Звезды» (музыка А.Ю. Симона [69], 1898) — феерическое зрелище, богатое танцами, в которых были заняты все ведущие артисты Большого театра.

В 1890-х годах московская труппа обогатилась новыми талантливыми исполнителями. В предыдущем десятилетии здесь была только одна бесспорно выдающаяся балерина — Лидия Николаевна Гейтен (1857–1920).

Уже в 1870 году для нее, двенадцатилетней девочки, Петипа сочинил партию эльфа Трильби в одноименном балете (музыка Ю.Г. Гербера). Гейтен славилась не только виртуозной техникой, но и драматической игрой. Одной из ее лучших партий стала Сванильда в «Коппелии». Но артистке не повезло в том отношении, что годы ее расцвета, как танцовщицы, выпали на самый тяжелый в жизни театра период. Она не нашла общего языка ни с одним из балетмейстеров, руководившим труппой, и предпочитала традиционный репертуар. Роль ее, таким образом, свелась к охране традиций, что, впрочем, для балета Большого театра этого периода было немаловажно.

В состав московской балетной труппы 1880–1890-х годов входили также М.П. Станиславская (1852–1921), Л.Р. Нелидова (1863–1929); ведущими танцовщиками были И.Н. Хлюстин, Н.Ф. Манохин (1855–1915), Н.П. Домашев (1861–1916); в мимических ролях прославился В.Ф. Гельцер (1840–1908). В 1890-х годах училище окончили воспитанницы Мендеса Л.А. Рославлева (1874–1904), А.А. Джури (1872–1963), Е.В. Гельцер (1876–1962), и, одновременно, их будущий партнер В.Д. Тихомиров (1876–1956). Все они проявят свое дарование уже в начале следующего века.

Отставание московского балета от петербургского объяснимо, отчасти, отсутствием достойных руководителей труппы; отчасти отношением к нему властей. Во внимание следует принимать и причины более общего характера. Основная и прогрессивная тенденция развития балета в те годы – преобладание собственно танцевальной выразительности, чисто танцевальное развитие действия в спектакле. Но это был «петербургский путь». Именно он стал столбовой дорогой русского балета последней четверти XIX века. «Московский путь», выражающийся в драматизации, преобладании актерской игры, внешней характерности и этнографичности, при всей самобытности и ценности традиции, оставался в те годы второстепенным. В этом, быть может, и состояла главная причина отставания московского балета: в эпоху главенства условной выразительности танца подобное отставание было в чем-то закономерным.

[67] Хлюстин Иван Николаевич (1862–1941) – артист балета, педагог и балетмейстер, участник многих балетных спектаклей на сцене Большого театра. В 1903 г. эмигрировал в Париж, где открыл собственную балетную школу. С 1909 г. являлся хореографом Парижской оперы; в 1911–1914 гг. занимал пост директора балета Парижской оперы. [68] Померанцев Юрий Николаевич (1878-1933) - композитор, дирижер. Был секретарем Дирекции Московского отделения Русского Музыкального Общества. В 1909 г. дебютировал как дирижер в Опере С.И. Зимина. В 1910-1918 гг. являлся дирижером балета Большого театра. В 1919 г. уехал за границу. Симон Антон Юльевич (1850–1916) – композитор, дирижер, пианист. С 1871 г. жил и работал в Москве. С 1897 г. являлся инспектором оркестров Императорских театров.

539 «Группа Марса» в спектакле Большого театра «Звезды» (музыка А.Ю. Симона, хореография И.Н. Хлюстина). Фотография конца 1890-х гг. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина 540 Сцена «Valse serpentine» из спектакля Большого театра «Звезды» (музыка А.Ю. Симона, хореография И.Н. Хлюстина). Фотография конца 1890-х гг. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина





540

* * *

В провинции в 1880–1890-х годах работали многочисленные оперные антрепризы. В их составе были и танцовщики (например, в Перми — с 1895 г., в Тифлисе — с 1896 г.), но отдельных балетных спектаклей, тем более новых, антрепризы, как правило, не ставили. Вероятно, это объясняется в большой степени отсутствием балетных школ вне Санкт-Петербурга и Москвы, откуда в эти труппы могли бы приходить артисты.

Зато труппы из столичных балетных артистов постоянно гастролировали в провинции. В городах на территории нынешней Украины работали труппы, состоявшие в большинстве своем из польских артистов. Так, в оперном театре Киева в 1893-1909 годах работала танцевальная труппа под руководством польских балетмейстеров С. Ленчевского и М. Ланге, которые поставили ряд спектаклей («Малороссийский балет», «Жатву в Малороссии», «Праздник венгерских цыган», а также «Коппелию»). Известна также выступавшая на Украине, а потом и на Нижегородской ярмарке польская труппа, где работали отец и мать В.Ф. Нижинского – Фома (Томаш) и Элеонора Нижинские. Ф. Нижинский ставил балеты: в частности, в 1892 году в Киеве, в саду «Эрмитаж» был показан его балет «Жертва ревности» (по поэме «Бахчисарайский фонтан» А.С. Пушкина).

Иногда в провинциальные труппы приглашались и итальянские балерины-виртуозки. Так было, например, в Киеве в 1880-х годах, в антрепризе И.Я. Сетова.

В этом смысле не была исключением и Московская Частная русская опера С.И. Мамонтова. Здесь выступали танцовщики, выписанные в 1896 году из Италии, и во главе их — балерина Иола Торнаги [70], которая не только танцевала, но ставила танцы, в том числе в 1897 году в операх «Хованщина» М.П. Мусоргского и «Садко» Н.А. Римского-Корсакова.

В Русской частной опере были показаны также балеты «Коппелия», «Флорентийские цветочницы», ряд дивертисментов (1896).

* * *

Эпоха «большого балета», связанная преимущественно с деятельностью Петипа, закончилась к концу XIX века. Сотрудничество Петипа и Иванова с Чайковским, Глазуновым привело к созданию произведений, которые можно считать высшим достижением данного типа балетного спектакля.

Высокое формальное совершенство, которого достиг танец в «большом балете», ценно уже само по себе, поскольку позволяло точнее и глубже сказать о большем. То, что этот процесс вел к накоплению новых качеств, обусло-



54

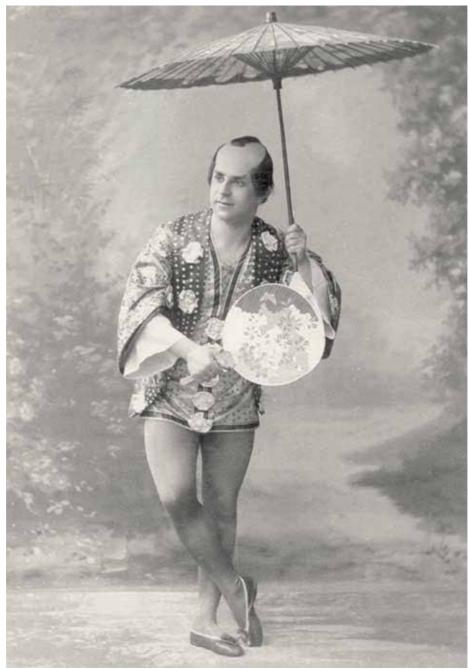
вивших ведущее положение русского балета в конце XIX века, стало ясно не сразу. Для современников более очевидным было как раз другое: замкнутое и обособленное существование балета в рамках Императорских театров. Оторванность балета от жизни - художественной и общественной — ощущалась уже в 1860-1870-х годах. В 1880-х она стала еще заметнее. В балетных спектаклях, поставленных в Петербурге и Москве (во всяком случае, до 1890-х годов, ознаменовавшихся постановкой балетов Чайковского), редко можно было усмотреть общность с исканиями, происходившими в других видах искусства. Балет оставался в стороне от всего того, что волновало общество, и тем самым не выполнял своей главной задачи. Не случайно русская интеллигенция в эти годы игнорировала само существование балета, едва ли признавая его искусством [71].

[70] Торпаги Иола (1874—1964) — итальянская балерина, прима венецианского театра «Ла Фениче». В Россию приехала по предложению С.И. Мамонтова, вступив в его труппу в качестве примы. В 1898 г. стала супругой Ф.И. Шаляпина, матерью его детей. Оставив театр, занималась семьей. Ее брак с Шаляпиным окончательно был расторгнут в 1927 г.

541 Л.Н. Гейтен в танцевальном номере «Волчок» в спектакле-феерии Большого театра «Волшебные пилюли» (музыка Л.Ф. Минкуса, хореография М.И. Петипа). Фотография конца 1880-х гг. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина 542 Н.П. Домашёв в китайском танце. Фотография 1880–1890-х гг.

[71] На смену безудержным восторгам, высказываемым в эпоху романтизма, пришли исполненные скепсиса описания балета в романе Л.Н. Толстого «Война и мир», иронические «балетные» пассажи А.П. Чехова. Достаточно вспомнить как Чехов освещает события жизни московского балета: «В то время, когда на сцене г-жа Гейтен выделывает ногами тонкости и последние выводы своей балетной науки, зрительная зала бывает пуста и безлюдна. Кассир в это время читает Рокомболя, капельдинеры храпят возле пустых вешалок, в курильной, к великому горю любителей окурков, ни одного окурка...» (Чехов 1944–1951/2: 437). [72] Достаточно вспом-

нить описание «старого балета» (как его стали называть в начале XX в.), данное В.Я. Светловым, говорившим о балеринах в коротких пачках, с ногами в розовом трико (как бы «голыми»), что появляются на сцене рядом с мимирующими персонажами, одетыми во вполне реалистические, соответствующие моде изображаемой эпохи тяжелые костюмы, о декорациях, написанных несколькими разными художниками без попытки создать некое соответствие между отдельными сценами; о вольном обращении с музыкой и хореографией, когда отдельные вариации кочуют из балета в балет (см.: Светлов 1911: 15-56) А как насмехались в начале XX в. над «условной» пантомимой, с помощью которой изъяснялись балетные герои: «она красива» (обвести лицо рукой), «я на ней женюсь» (указать на палец, где должно быть обручальное кольцо) и т.п.



542

Парадокс заключается в том, что это же время, конец XIX века, является эпохой блестящих свершений в балетном танце. Достижения в сфере развития его академических форм — танца сольного, дуэтного, ансамблевого — были велики как никогда. На протяжении всего последующего столетия именно на этой основе будут создаваться произведения великих хореографов. Так, несомненным продолжателем Петипа станет в 1930–1970-х годах Джордж Баланчин. Да и не он один.

Но безнадежно устарелой к концу XIX века ощущалась сама эстетика спектакля. Наивны были сюжеты балетов. Казалось бы, они повторяли мотивы, разработанные в эпоху романтизма, но с угратой былой поэтической сущности уграчивалась и их общечеловеческая значимость. За гибелью «Гения папоротника» или победой «Гения льдов» не стояло уже никакой драмы,

а крестьянки и принцессы, весталки и одалиски, лишившись живых характеров и страстей, больше не вызывали сочувствия и понимания зрителя. Зрелищность балета была, как правило, «мишурной», лишенной хоть сколько-нибудь значительного смысла. Бесчисленные парады демонстрирующих свои танцевальные умения исполнителей прискучили. Условности, присущие этой форме спектакля, вызывали раздражение. Технические трюки — фуэте, антраша, пируэты или «стальные носки» танцовщиц – перестали удивлять [72]. К концу XIX века ощущалась исчерпанность и ограниченность «большого балета», уже достигшего высшей точки своего развития. Отсюда – его неприятие теми, кто стремился развивать балетное искусство в соответствии с запросами времени. Не случайно в первые же годы нового столетия необходимость реформ в балетном искусстве стала предельно очевидной.