



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •



Вера Михайловна
КРАСОВСКАЯ
(1915–1999)

В. М. КРАСОВСКАЯ

РУССКИЙ БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР

ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ
XIX века



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

ББК 85.335.42

К 78

Красовская В. М.

К 78 Русский балетный театр второй половины XIX века. 2-е изд., испр. — СПб.: Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2008. — 688 с.: ил. — (Мир культуры, истории и философии).

ISBN 978-5-8114-0786-6

Книга посвящена времени расцвета русского балетного театра — второй половине XIX века. Рассматривается общий процесс развития русской хореографии, деятельность балетных театров Петербурга и Москвы, творчество крупнейших балетмейстеров и танцовщиков России. В отдельных главах показан творческий путь балетмейстеров Мариуса Петипа и Льва Иванова, которые привели русский балетный театр к союзу с композиторами-симфонистами Чайковским и Глазуновым.

Автор воссоздает творческий облик замечательных русских танцовщиц Муравьевой, Лебедевой, Суровщиковой-Петипа, Собещанской, Карпаковой, Горшенковой, Гейтен, Рославлевой и др.; танцовщиков Соколова, Гельцера, Домашева, Гердта, Карсавина, Стуколкина и др. Одна из глав книги посвящена итальянским танцовщицам Цуки, Леньяни, Брианца, танцовщику Чекетти и др., работавшим в русском балете.

ББК 85.335.42

Обложка *А. Ю. ЛАПШИН*

Генеральный директор *А. Л. Кноп*

Директор издательства *О. В. Смирнова*

Координатор проекта *А. В. Петерсон*

Художественный редактор *С. Ю. Малахов*

Корректор *Н. М. Баскакова*

Подготовка иллюстраций, верстальщик *В. В. Воскресенская*

Выпускающие *Н. К. Белякова, О. В. Шилкова*

ЛР № 065466 от 21.10.97

Гигиенический сертификат 78.01.07.953.П.004172.04.07

от 26.04.2007 г., выдан ЦГСЭН в СПб

Издательство «ЛАНЬ»

lan@lubl.spb.ru; www.lanbook.com

192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.

Тел./факс: (812)567-29-35, 567-05-97, 567-92-72;

Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»

www.m-planet.ru

192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.

Тел./факс: (812)567-29-35, 567-05-97, 567-92-72;

apeterson@mail.ru; chief@m-planet.ru

Охраняется законом РФ об авторском праве. Воспроизведение всей книги или любой ее части запрещается без письменного разрешения издателя. Любые попытки нарушения закона будут преследоваться в судебном порядке.

© «Издательство

ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2008

© В. М. Красовская, наследники, 2008

© «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,

художественное оформление, 2008



ОТ АВТОРА

Предлагаемая книга посвящена русскому балетному театру второй половины XIX века — самостоятельному и завершенному этапу в истории отечественной хореографии.

К середине XIX века закончился блестящий период романтического балета. За рубежом кризис романтизма постепенно и почти повсеместно привел к вырождению балетного театра как такового. Русский балет шел своим путем. Он тоже испытал острые противоречия с наступлением кризиса романтического балета. Но талантливые мастера русской хореографии в союзе с великими композиторами-симфонистами преодолели явления упадка и вывели балет России навстречу мировому признанию. Вершиной этого периода были постановки «Спящей красавицы», «Щелкунчика», «Лебединого озера», «Раймонды», осуществленные М. И. Петипа и Л. И. Ивановым на музыку П. И. Чайковского и А. К. Глазунова. Все эти балеты были созданы к концу столетия. Творческая деятельность их авторов полностью уместается в хронологических рамках изучаемого периода. Рубеж двух веков явился, таким образом, не только вершиной большого этапа, но и естественным пределом развития содержания и форм, доступных хореографии эпохи.

Вот почему книга «Русский балетный театр второй половины XIX века», продолжающая книгу «Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века», может представить и самостоятельный интерес для читателя.

Как и в первой книге, сложный процесс развития излагается в очерках-главах, посвященных балету Москвы и Петербурга, творчеству видных хореографов и исполнительниц. Некоторые явления, существовавшие параллельно, по необходимости расчленяются и рассматриваются в отдельности, в разных аспектах. Поэтому автор не всегда стремится к хронологической последовательности изложения. Например, краткая справка о деятельности Петипа в Москве дается прежде, чем творчество Петипа исследуется монографически. О танцах, поставленных Львом Ивановым в спектаклях русской оперы, говорится в одной из первых глав книги — «Танец в русской опере», опять-таки раньше, чем появляется монографический очерк творчества хореографа. Это продиктовано тем, что глава о танце в опере объединяет работы разных балетмейстеров, обогатившие национальный облик русского балетного театра.

Параллельность в расположении материала вызвана и тем, что процесс совершался одновременно на разных участках, в творчестве разных мастеров по-разному, не всегда совпадая, но всегда отражая поступательное движение русского балета. Структура книги вызвана также необходимостью показать историю балета не как путь «генералов», а как путь «армии», которая сохраняла и обновляла традиции искусства в пору его падения на других сценах мира.

Проблема движения хореографии к симфонизму является одной из важных проблем истории балета, поставленных в книге. Факты свидетельствуют о том, что историческая заслуга в утверждении принципов танцевального симфонизма принадлежит не только великим композиторам-симфонистам, но и самим мастерам хореографии. Выдающиеся хореографы русской сцены М. И. Петипа и Л. И. Иванов с помощью талантливых трупп и непрерывно функционировавших школ постепенно разрабатывали принципы симфонизации танца на несимфонической музыке и тем самым подготовляли реформу балетной музыки, осуществленную Чайковским и Глазуновым. Симфонизация танца не была бы достигнута, если бы русский балетный театр не пришел к ней подготовленный опытом собственно хореографических опытов.

Учитывая надобность в справочных изданиях по балетному театру, автор стремился дать необходимый материал,

который мог бы оказаться полезным и для исследователей смежных областей русской культуры.

За помощь в работе автор приносит благодарность Ю. А. Бахрушину (Москва), А. Гесту (Лондон), В. С. Гилю (Ленинград), Т. К. Капустиной (Ленинград), Э. Келланд-Эспиноза (Лондон), Л. Мор (Нью-Йорк), Н. П. Ренэ-Рославлевой (Москва), а также товарищам по работе в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии Г. Н. Добровольской, Ю. А. Кремлеву, Л. М. Кутателадзе, Л. Н. Раабену, А. Н. Сохору, В. В. Чистяковой, Э. Э. Язовицкой. Глубочайшую признательность автор особо выражает А. А. Гозенпуду.





ВВЕДЕНИЕ

Революционная ситуация 1859–1861 годов определила один из переломных этапов исторической жизни России. Широкий разлив народно-освободительного движения подмывал опоры дворянско-помещичьей государственности и угрожал самодержавному престолу. Правительство Александра II вынуждено было пойти на неизбежные уступки и провести ряд экономических, политических, военных реформ. «Крестьянские „бунты“, возрастающая с каждым десятилетием перед освобождением, заставили первого помещика, Александра II, признать, что лучше освободить *сверху*, чем ждать, пока свергнут *снизу*», — писал В. И. Ленин.¹ В 1861 году пало крепостное право. Феодалному прошлому был нанесен серьезный удар. Страна вступила на путь капиталистического развития.

Отмена крепостного права явилась крупнейшим историческим событием середины века. В. И. Ленин отмечал, что «19-ое февраля 1861 года знаменует собой начало новой, буржуазной, России, выраставшей из крепостнической эпохи».² На смену дворянскому этапу освободительного движения пришла «эпоха разночинца». Борьбу народа возглавили революционные демократы.

Идеи революционной демократии, выражая насущные потребности народа, плодотворно сказались во многих областях культурной деятельности. И хотя высокий общест-

¹ В. И. Ленин. Сочинения. Т. 17. С. 95.

² В. И. Ленин. Сочинения. Т. 17. С. 96.

венный подъем уже в начале 1860-х годов сменился новой полосой политической реакции, русская литература и искусство правдиво изображали и объясняли современную жизнь народа. В своей знаменитой диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855) вождь революционной демократии Н. Г. Чернышевский сформулировал коренные принципы материалистической эстетики, определявшие силу и значение русского критического реализма XIX века. «Воспроизведение жизни, — утверждал он, — общий, характеристический признак искусства, составляющий сущность его; часто произведения искусства имеют и другое значение — объяснение жизни; часто имеют они и значение приговора о явлениях жизни».³

Русская литература, живопись, драматический театр, воспроизводя и объясняя жизнь, выносили свой приговор тем или иным ее явлениям. Нередко они не ограничивались одним приговором, а почти всегда пытались показать выход, вызвать протест, пробудить веру в светлое будущее. Русская литература той поры выдвинула ряд великих драматургов во главе с А. Н. Островским. Московский Малый театр, этот «дом Островского», ставил вопросы высокой жизненной важности. В русскую симфоническую музыку, в русскую оперу, утверждая их национальную самобытность, пришли композиторы «Могучей кучки» и Чайковский. Еще в 1859 году в Петербурге, а годом позже в Москве, было основано Русское музыкальное общество. В 1862 году в Петербурге открылась первая русская консерватория, в 1866 году консерватория открылась и в Москве. Разумеется, и в них шла борьба направлений, и в них новое порой отступало перед старым. Но русские композиторы и музыканты-исполнители воспитывались и творили в гуще живой жизни, и эта жизнь направляла их творческие поиски.

Веяния революционной ситуации не коснулись балета. Училище оставалось все тем же заведением закрытого типа с укоренившимися консервативными порядками, с навыками верноподданнического школярства. Освежающий воздух современности не проникал в классы и дортуары. Балетный

³ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч. М.: Гослитиздат, 1949. Т. II. С. 92.

театр по-прежнему являлся театром привилегированной верхушки общества. В годы идейно-политического подъема его искусство еще более ревниво, чем когда бы то ни было прежде, оберегалось от волнений действительной жизни. В пору бурного расцвета реализма балет был изолирован от передовых творческих исканий своего времени. Застряв на позициях романтизма, но романтизма исчерпавшего себя, он вступил в период застоя.

Выразители интересов народа, властители дум передовой интеллигенции Щедрин, Некрасов и другие видные художники революционной демократии не вдавались специально в оценку балетного искусства. Они прибегали к балету лишь как к одному из аргументов в своей критике действительности. Но попутно, в ходе критики широкого социально-обличительного масштаба, они справедливо указывали на бедственное состояние русского балетного театра тех лет, вызванное его очевидным отрывом от главных жизненных и творческих проблем современности.

С усмешкой писал Щедрин в мартовской книжке «Отечественных записок» за 1863 год: «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».⁴

Щедрин, который так высоко ценил, вслед за Белинским и Герценом, плодотворные завоевания русского балета сороковых годов, теперь, в годы шестидесятые, отзывался о нем с нескрываемым сарказмом. Свой памфлет Щедрин назвал «Проектом современного балета» и набросал в нем пародийный сценарий некоего «современно-отечественно-фантастического балета», где вышучивал, в частности, бессмыслицу многих балетных новинок. Деградация содержания хореографического искусства тех лет прямо вытекала из его политической консервативности.

⁴ *Н. Щедрин* (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч. Л.: Гослитиздат, 1935. Т. VII. С. 132–133.

Щедрин показывал трогательное единомыслие консервативного балета и консервативной балетной публики. «Консерваторы, — писал он, — любят парить духом и возноситься сердцем при виде порхающих балерин; они любят уноситься мыслью в трансцендентальные сферы при виде коротеньких газовых юбочек; они любят умиляться духом при виде маленьких ножек, которые поднимаются... поднимаются... С своей стороны, балет очень хорошо сознает благотворное действие, производимое им на консерваторов, и потому усугубляет свое служение консервативным началам до самоотвержения. В порыве преданности он делается даже либерален и, рискуя произвести в театре консервативную революцию, неустанно вызывает к корифейкам: выше! выше!»

Сатирик без околичностей высмеивал законодателей тогдашних балетных вкусов — старичков из партера, которые «со сладкою консервативною улыбкою» порывались «улететь» вслед за балеринами. «Я совершенно понимаю порывы старичков... — иронизировал Щедрин. — Но, с другой стороны, принимая во внимание: 1) что старички сии, судя по совершенным их летам, занимают, по малой мере, места особ на заставах команду имеющих, и 2) что с отлетом их остался бы неразрешенным вопрос о разных по части застав усовершенствованиях, я не могу в то же время не удивляться прозорливости начальства, которое, вместе с страстными порывами, снабдило старичков и подагрою».⁵

Специфическая публика балетных представлений того времени была притчей во языцех многих фельетонистов. Редкая газета, редкий журнал не посвящал ей то более, то менее насмешливых строк. Даже благонамереннейшая «Северная пчела», следуя либеральной моде, в 1861 году признавала, что в тогдашнем балете был «разгул зрителю кретину», и тут же уточняла, что «к этой блаженной категории принадлежит, конечно, и привилегированный балетный посетитель — копитель неба великосветского толка, бестолковейший и бессознательнейший из копителей неба и из всех зрителей».⁶

Классовую сущность этой публики раскрыли только революционные демократы, объяснив тем самым и главные

⁵ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч. Т. VII. С. 136.

⁶ Северная пчела. 1861. № 65, 22 марта. С. 258.

причины упадка балетного театра. «Особы на заставах команду имеющие» водрузили свои полосатые шлагбаумы и на балетной заставе, рьяно заботясь и тут «о разных по части застав усовершенствованиях». Эта преграда долгое время оставалась непреодолимой.

Резкую социальную сатиру на завсегдатаев «бриллиантового ряда» представляло собой стихотворение Некрасова «Балет», напечатанное в февральской книжке журнала «Современник» за 1866 год. Декларируя свой сатирический замысел, поэт революционной демократии сожалел лишь о невозможности еще более прямой и открытой социальной критики:

Если б смелым, бестрепетным взглядом
Мы решились окинуть тот ряд,
Что зовут «бриллиантовым рядом»,
Может быть, изощренный наш взгляд
И открыл бы предмет для сатиры
(В самом солнце есть пятнышки). Но —
Немы струны карающей лиры,
Вихорь жизни порвал их давно!

Далее Некрасов называл тех, кого он хотел бы, но не мог по цензурным условиям уничтожить звуками своей карающей лиры; самый этот перечень с его будто невзначай оброненными характеристиками был многозначителен:

Понапрасну не бейте тревогу!
Не коснусь ни военных чинов,
Ни на службе крылатому богу
Севших на ноги статских тузов.
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 —
Всех молчаньем прейти я готов!..

Но и простого перечня оказывалось достаточно для полноты картины и определенности выводов. Эти выводы были едины для Щедрина, для Некрасова, для всех прогрессивных художников и мыслителей демократического лагеря.

Почти одновременно с «Проектом современного балета» Щедрина в январской книжке «Современника» за 1868 год Некрасов опубликовал сатирическую «Притчу о Киселе». Поэт изображал здесь одного из тех же мужей, «на заставах

команду имеющих», одного из аматеров «бриллиантового ряда», в роли непосредственного начальника над театрами:

Сломив рога крамоле внешней
Пожаром, казнями, мечом,
Он действовал еще успешней
В борьбе со внутренним врагом:
Не только чуждые народы,
Свои дрожали перед ним!
Но изменили старцу годы —
Заботы, дальние походы,
Военной славы гром и дым
Израненному мужу в тягость:
Сложил он бранные дела,
И императорская благость
Гражданский пост ему дала.
Под солнцем севера и юга,
Устав от крови и побед,
Кисель любил в часы досуга
Театр, особенно балет.
Чего же лучше? Свеж он чувством.
Он только удручен войной —
Итак, да правит он искусством,
Вкушая в старости покой!..

И далее некрасовская «притча» повествовала о том, как новоиспеченный правитель театров проявлял рвение в разных по части застав усвершенствованиях, доведя искусство до грани полного развала.

Вероятным прототипом Киселя следует считать директора императорских театров графа А. М. Борха. Прославившись безрассудными приказами и бюрократическим чванством, он умер в том самом 1867 году, когда написана и «Притча о Киселе» (ср. у Некрасова: «Кисель до гроба сценной правил, сгубил театр — хоть закрывай!»).

Условия существования балетного театра, столь выразительно показанные Некрасовым и Щедриным, не позволяли проявиться сколько-нибудь активно демократическим тенденциям в искусстве даже лучших его деятелей. Эти условия наложили на балет тесные оковы своего господства, они определили преобладающее направление его деятельности.

Естественно, представители демократического лагеря испытывали открытое недоверие к такому балету, к его возможностям и перспективам; недоверие было вполне законным. Попытки балета коснуться народной тематики обычно отдавали тогда такой сусальностью и фальшью, что вызывали резкий протест у борцов за действительные нужды народа. Некрасов, описывая выступление

М. С. Суровщиковой-Петипа в характерном танце «Мужичок», который она первоначально исполняла на концертах, а потом включила в балет «Ливанская красавица», с болью восклицал:

...Гурия рая!
Ты мила, ты воздушно легка,
Так танцуй же ты «Деву Дуная»,
Но в покое оставь мужика!

Словно вторя Некрасову, и Щедрин спрашивал с горькой прямоотой: «Разве в „Кипрской красавице“⁷ или в „Дочери фараона“ идет речь об убеждениях, о честности, о любви к родной стране?» И отвечал: «Никогда!»⁸

То был суровый приговор балетному театру периода его идейного и художественного упадка, приговор, справедливость которого подтверждалась всем реальным положением вещей.

Выражая вкусы своего привилегированного зрителя, управляемый железной рукой царской бюрократии, балетный театр 1860–1870-х годов мало-помалу превращался в парадное зрелище. Облегченная сюжетная интрига едва связывала сольные и массовые дивертисментные номера. Хореограф, если он даже владел задатками творческого мышления, в силу обстоятельств подавлял и губил в себе (часто бессознательно) эти задатки.

Такой балетмейстер, не похожий на художника-мыслителя, на передового новатора типа Дидло или Перро, неограниченно властвовал над рождением и жизнью спектакля. По его воле сценарист (нередко сценаристом являлся он сам) сочинял канву пестрых эпизодов, которые легко было менять местами, укорачивать, перекраивать или вовсе выбрасывать вон. По его воле декоратор возводил дворцы или превращал их в развалины, насаждал сады Семирамиды, запускал под самые колосники разноцветные фонтаны и фейерверки.

В практике балетного (и не только балетного) театра один спектакль оформляло тогда, как правило, несколько художников. Например, в 1862 году декорации для балета «Дочь

⁷ Такого балета не существовало. По-видимому, Щедрин имел в виду «Ливанскую красавицу» (куда входил упомянутый танец «Мужичок») или «Кипрскую статую», поставленные, как и «Дочь фараона», Мариусом Петипа.

⁸ *Н. Щедрин* (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч. Т. XVI. С. 499.

фараона» написали: пролог и первую картину — Вагнер, вторую и третью картины — Роллер, четвертую и пятую — Вагнер, шестую и седьмую — опять Роллер. Мужские костюмы принадлежали Кальверу, женские — Столярову, «аксессуары вещи», как значилось в афише, поставлял Гаврилов. Этот принцип оформления сохранялся в течение всей второй половины XIX века. Даже в 1890 году такой шедевр русского балета, как «Спящая красавица» Чайковского–Петипа, спектакль не только монолитный, но и новый в плане музыкально-хореографической образности, по оформлению являл собой весьма шаблонное зрелище. Декорацию пролога (дворец Флорестана) написал Левот, дворцовый сад первого акта — академик Бочаров и Андреев, во втором акте «лесную местность» и панораму писал опять-таки Бочаров, а «внутренность дворца спящей красавицы» — Иванов, в третьем акте «эспланаду дворца Флорестана» и апофеоз писал профессор Шишков. Эскизы костюмов «Спящей красавицы» сочинял сценарист этого балета — директор императорских театров Всеволожский.

Наличие нескольких художников в одном спектакле свидетельствовало не столько о разном, сколько о нивелированности решений. Узаконенное единообразие приемов ограничивало фантазию декораторов рамками парадной представительности. Это тоже был признак консерватизма балетного театра. Бочаров, Исаков, Шишков на сценах Петербурга и Москвы не чуждались реалистических поисков в бытовой и исторической драме. Хотя и драматический спектакль оформляло обычно несколько художников, там единообразие объяснялось не только обязательностью типовых стандартов, принятых в зарубежном театре, но и зависимостью от содержания действия, поисками реалистической конкретности.

Эти поиски не затронули балета.

В 1830-х годах А. А. Роллер культивировал романтический стиль, вдохновенно воплощенный Гонзага в музыкальном театре начала XIX века. «В каждой новой декорации, которую создавал Роллер, — пишет А. А. Гозенпуд, — он стремился ввести новые эффекты, то поражая зрителей использованием панорамы и освещением (балет „Кесарь в Египте“), то каскадами воды, в которых дрожит лунный свет, то эффектами пожаров, разрушающихся стен замка, наводнений и т. д.

Роллер искусно переносил на сцену приемы выдающихся художников-живописцев. Поэтому нетрудно на многих его эскизах увидеть попытку использовать эффекты освещения Рембрандта и других великих мастеров. Не будучи художником-новатором, Роллер превосходно владел своим ремеслом».⁹

Профессионализм живописи Роллера устанавливает и Ф. Я. Сыркина. «Декорации, пышные и эффектные, украшающие и приукрашивающие, были нарядным типовым фоном», — пишет она и отмечает, что «тщательно проработанные, прорисованные до мельчайших деталей декорации Роллера и его эскизы, то пестро и жестко раскрашенные, то написанные в приглушенно голубоватых тонах, отличались законченностью, профессиональным мастерством. Художник в совершенстве владел техникой театрально-декорационного искусства. Эскиз его всегда точно воплощался, и нарядное зрелище царило на сцене».¹⁰

За перспективу тронного зала в балете «Дочь фараона» Роллер получил звание академика живописи. Это было официальное признание господствующего метода. Приемы Роллера закреплялись практикой М. И. Бочарова и М. А. Шишкова в Петербурге, П. А. Исакова и А. Ф. Гельцера в Москве, причем профессионализм выступал здесь еще явственней за счет романтических тенденций стиля. Балетные декорации, как правило, подразделялись на два основных типа: пейзаж (гористый, лесной или водный) и дворцовый зал с почти обязательной перспективой массивных колонн, ниш, статуй. Первым условием любой декоративной композиции считалась способность оттенить, выделить композицию хореографическую. И если у раннего Роллера танцующие персонажи еще должны были вписываться в декоративный фон и органически с ним сочетаться, то в 1860-х годах и далее короткие тюники танцовщиц нарочито контрастировали с живописью кулис и арьерсцены. Забавное подобие таких стилистических недоразумений можно найти на бытовых семейных фотографиях 1870-х годов, где дамы в модных туалетах и мужчины в мундирах и фраках красуются на фоне экзотической природы и вычурной архитектуры.

⁹ А. Гозенпуд. Музыкальный театр в России. Л.: Музгиз, 1959. С. 728., 729

¹⁰ Ф. Я. Сыркина. Русское театрально-декорационное искусство второй половины XIX века. Очерки. М.: Искусство, 1956. С. 24–25.

Это 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 единым меркам, основанным на точном знании данной сценической площадки и данного зрителя. Эклектика была главной особенностью стиля.

Другой путь продолжения приемов Роллера намечился в практике московского декоратора К. Ф. Вальца. У него живописный образ спектакля уже совершенно отступал перед эффектно задуманным и мастерски выполненным трюком. Недаром Вальц прослыл «волшебником» балетного спектакля: художник заурядный, он был талантливым машинистом сцены. В сфере машинерии его фантазия оказывалась поистине безграничной. Наводнения, разрушения и пожары, волшебные появления и исчезновения, полеты и провалы именно благодаря Вальцу загромождали спектакли московского балета в гораздо большей степени, чем то было в Петербурге. Вальц широко применял люки, тележки, подвесные люльки, подвижные рейки, обыгрывал возможности тюля и света. Такая практика имела своих ценителей. Аудитория детских утренников восхищенно приветствовала каждую новую выдумку неистощимого Вальца. Впрочем, к концу века все чаще стали раздаваться и упреки в адрес «балаганных фокусов» Вальца, тех самых, которые еще недавно пользовались неизменным успехом.

К концу XIX века Вальц и другие продолжатели Роллера одинаково исчерпали себя. Не случайно реформа балетного спектакля в начале XX века была так тесно связана с приходом новых художников.

Пока же, в середине века, художник-декоратор выступал как исполнитель воли главного хозяина спектакля — хореографа.

Подобно декоратору, и композитор, иллюстрируя замысел балетмейстера, сочинял трафаретные «морсо» для адажио и вариаций балерины, марши, галопы, вальсы для кордебалета.

В 1850–1860-х годах основным композитором русского балета был итальянец Цезарь Пуни (1802–1870). Его сменили композиторы Людвиг Минкус (1827–1890), работавший

преимущественно в Петербурге, и Юлий Гербер (1831–1883), сочинявший музыку для московской балетной сцены.

В существующей литературе о музыкальном театре к ним установилось весьма определенное отношение.

В 1933 году И. И. Соллертинский писал, что «балетная музыка долгое время находилась на откупе у третьесортных композиторов-ремесленников типа пресловутых Минкуса и Пуни».¹¹

В 1936 году М. С. Друскин отмечал, что в балете того времени «ремесленную работу бессменно выполняли композиторы Пуни (автор более 300 балетных партитур) и Минкус, в помощь к которым определялись еще более посредственные безыменные авторы».¹²

В 1950 году Д. В. Житомирский находил: «Сочинение балетной музыки композиторами узко ремесленного типа, в сущности даже и не художниками, а компиляторами, становится в это время нормой театральной практики», — и далее называл все те же имена: Пуни, Минкус, Гербер.¹³

В 1956 году и Ю. И. Слонимский утверждал: «По вине ремесленных партитур Минкуса и Пуни драматургическая содержательность балетных спектаклей была ничтожно малой, необходимые обобщения отсутствовали» и т. д.,¹⁴ а на первой странице введения к цитируемой книге выдвигал категорический тезис: «Бессодержательная балетная музыка Пуни, Минкуса и др. — одна из причин отставания балетного театра».

Все эти и им подобные высказывания справедливы в одном: то, что принесли в балет Чайковский и Глазунов, решительно противостояло тому, что существовало до них. Но противопоставление это проведено прямолинейно. Картина изображена такая, будто реформа Чайковского и Глазунова зачеркнула весь предшествующий период развития балетного театра, показала полную его несостоятельность и сразу от-

¹¹ *И. Соллертинский*. Музыкальный театр на пороге Октября и проблема оперно-балетного наследия в эпоху военного коммунизма // История советского театра. Л.: ГИХЛ, 1933. Т. I. С. 328.

¹² *М. С. Друскин*. Очерки по истории танцевальной музыки. Л.: Изд-во Ленинградской филармонии, 1936. С. 153.

¹³ *Д. Житомирский*. Балеты П. Чайковского. М.; Л.: Музгиз, 1950. С. 23–24.

¹⁴ *Ю. Слонимский*. П. И. Чайковский и балетный театр его времени. М.: Музгиз, 1956. С. 35.

крыла другие пути. Между тем этого не было в русском балете. На самом деле гениальная музыка Чайковского и Глазунова не поколебала репертуарных позиций ранее созданных спектаклей. Многие балеты на музыку Пуни и Минкуса продолжали жить. Больше того, они неоднократно возобновлялись — и не по законам Чайковского и Глазунова, а согласно законам именно Пуни и Минкуса. Из привычной жесткой схемы, как правило, выпадает к тому же фигура незаурядного балетного композитора Р. Е. Дриго, который уже после реформы Чайковского выступил способным продолжателем Пуни и Минкуса. В этих традициях, а не в традициях Чайковского и Глазунова, начиналась и балетная деятельность композиторов Б. В. Асафьева, Р. М. Глиэра. Словом, с реформой Чайковского и Глазунова не кончилась традиция Пуни и Минкуса.

В приведенных высказываниях исследователей практика Пуни и Минкуса единодушно осуждена как «ремесленная». Не точнее ли говорить о четкой для своего времени профессиональности этих композиторов? Они не были симфонистами. Однако утверждать, будто балетный театр «отставал» по их вине, значит погрешить против историзма. Хореография 1850–1860-х годов (да, как показал опыт московской постановки «Лебединого озера», и 1870-х годов) не созрела еще для симфонической музыки. К симфонической образности она могла прийти только с собственным вооружением. И естественно, что знаменательной встрече Чайковского и Петипа предшествовали собственные опыты Петипа в области симфонизации танца, которые первоначально осуществлялись на музыку «ремесленников» Пуни и Минкуса. Эти опыты получили долгую сценическую жизнь, тогда как попытка балетмейстера, далекого от танцевального симфонизма, поставить «Лебединое озеро» в 1877 году обрекла художественное целое на неуспех.

Нет нужды преувеличивать значение таких фигур, как Пуни, Минкус, Гербер. Они не были новаторами, они далеко отстояли от поисков больших русских композиторов, работавших в других жанрах музыкального творчества, но свое дело, как они его понимали, делали добросовестно и умело. Не ведя балет вперед, они не тянули его и назад. Их творчество было неотрывно от балетного театра в целом. Подобно тому как Роллер канонизировал и пригладил романтический

стиль предшествовавших ему театральных художников, Пуни и Минкус, еще ближе связанные с балетмейстерами, пригладили и унифицировали существовавшие ранее музыкальные формы.

Профессионализм этих композиторов был высок для своего времени. Пуни и Минкус превосходно знали условия современной им балетной сцены, прежде всего знали танец во всем разнообразии форм, установленных XIX веком. Помимо профессионализма, музыка Пуни и Минкуса, особенно в раннем периоде деятельности каждого, была отмечена свежестью, импульсивностью, гибкостью мелодического рисунка. Недаром балетмейстеры ценили ее за «дансантичность», подразумеваемая под этим не только удобства темпа и метра, но и пластичность, упругость, стимулирующие фантазию постановщика. Известная же наивность музыки вполне отвечала той наивности содержания балетных образов, которая была одним из незыблемых признаков балетного спектакля в целом. Недаром отдельные партитуры Пуни и Минкуса исполнялись, вслед за Петербургом и Москвой, и в Париже, Милане, Лондоне. Отрывки из них входили в концертный репертуар виртуозов-инструменталистов: например, мазурку из «Золотой рыбки» Минкуса исполнял в концертах Генрик Венявский.¹⁵

С реформой Чайковского и Глазунова осуществились назревшие стремления русского балета к симфонизму. То, что исподволь намечалось в практике хореографа-симфониста Петипа, утвердилось в музыке их спектаклей. Композиторы, пришедшие в балетный театр после «Спящей красавицы» и «Раймонды», уже не могли не учитывать новые принципы сочинения балетных партитур. Разумеется, наряду с Чайковским и Глазуновым и после них музыку для балета продолжали писать по старым канонам и такие посредственные композиторы, как В. Г. Врангель и Б. А. Фитингоф-Шель, и такой талантливый музыкант, как Р. Е. Дриго, основная композиторская деятельность которого относится уже к XX веку. Но, помимо них, музыку для балетов на рубеже XIX–XX веков писали Г. Э. Конюс, А. Н. Корещенко, Ю. Н. Померанцев, А. Ф. Арендс. Эти композиторы уже пытались следовать принципам симфонического развития, утвержденным их велики-

¹⁵ Любезно сообщил Л. Н. Раабен.

ми учителями. Но ни один из них не сумел вполне сочетать принципы симфонизма со специфическими требованиями балетного театра, проникнуть в законы его образности и творчески эти законы оправдать. Перед общим условием, требующим в первую очередь отчетливой, выпуклой и конкретной передачи чувства как основы балетного образа и балетного действия, они оказались куда менее состоятельными, чем были в свое время Пуни и Минкус. Отвергая метод Пуни и Минкуса, они выступали лишь робкими эпигонами Чайковского и Глазунова. Но одно эпигонство было ничуть не лучше другого по своим реальным результатам. Впрочем, эпигонство это было в ту пору неизбежным: балеты Чайковского и Глазунова явились не только вершиной, но и пределом возможностей балета XIX века. Лишь новая реформа балетного театра в начале XX века позволила пересмотреть вопрос о союзе хореографа и композитора.

Как раз на рубеже двух веков, словно подводя итоги целой эпохи балетного театра, Н. А. Римский-Корсаков оставил развернутое высказывание о роли и месте музыки в балете. Предвзятое отношение Римского-Корсакова к балету его времени достаточно известно. Однако при всей субъективности, его письмо к С. Н. Кругликову от 2 февраля 1900 года содержит и много справедливых суждений: «Балетная хорошая музыка пока никому не нужна; а необходимый ритм и мелодичность можно найти в сочинениях современных способных капельмейстеров и мелких композиторов. Пуни, конечно, устарел и типом мелодий, и возмутительной оркестровкой; но, например, наш петербургский Дриго (балетный капельмейстер) как балетный композитор приходится в самый раз: и мелодия у него современна, и оркестровка достаточно красива и пикантна. Делибу, пожалуй что, место в балете; но Чайковский и Глазунов выше балетных потребностей, и тот излишек, который у них есть, оказывается излишком и для балета... По своему малому значению в пиесе, музыка балетная исполняется обыкновенно неряшливо и дурно, что тяжело отзывалось на сочинениях высокоталантливых композиторов. Я думаю, со всем этим Вы вполне согласитесь; но из всего этого не следует, чтобы музыка, написанная к балету высокоталантливым композитором, была бы дурна и неинтересна потому только, что она балетная музыка. Во-первых,

танцевальная музыка дает известную пищу фантазии в смысле ритма и настроения, а затем балетные сюжеты, несмотря на свою драматическую наивность и бесхитрость, суть сюжеты, представляющие собой экстракт, букет красивейших поэтических представлений фантазии: любовь, весна, цветы, волшебство, очарование и т. п., словом, красота красот, чудо чудес; а это ли не пища для музыкальной фантазии талантливого композитора...»¹⁶

Признаваясь, что ему не по пути с тогдашним балетным театром, Римский-Корсаков точно определял признаки окостенения балета, завершившего большой исторический период своего развития. Разумеется, Римский-Корсаков намеренно преувеличивал, говоря, что хорошая музыка пока никому не нужна, но самое слово *пока* свидетельствовало не об отрицании, а о признании новых возможностей. Характеристика Пуни, который действительно устарел к тому времени, справедлива, так же как и аттестация «современного» Дриго, не говоря уже об оценке выдающихся достоинств музыки Чайковского и Глазунова. Личное нежелание писать для балета не помешало Римскому-Корсакову точно увидеть расстановку творческих сил и, при всей серьезности критики, признать, что балетная музыка не может быть плоха единственно оттого, что она балетная музыка.

В особенности многозначительны слова, сказанные Римским-Корсаковым в заключении письма к Кругликову. Высоко ставя музыку «Раймонды», он упрекал своего корреспондента за недооценку одной из лучших вещей зрелого Глазунова: «Это нехорошо и несправедливо и в этом есть косность музыкального течения 60–70-х годов, ибо во всяком передовом течении есть своя косность...». Отрицание балетной музыки Римский-Корсаков рассматривал теперь как издержки давней борьбы, как признак ограниченности былой своей позиции, являвшейся прогрессивной во многих других важнейших отношениях. Этот ретроспективный взгляд на собственное прошлое и на прошлое творческих единомышленников проникнут духом подлинного историзма.

¹⁶ Рукописное отделение ЛГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, архив Н. А. Римского-Корсакова. 239 У.

Для театра своего времени не была «плоха» музыка Пуни. Именно она определяла уровень и облик музыкальной драматургии балета 1850–1860-х годов. Именно на ее основе создал ряд своих крупнейших спектаклей такой выдающийся хореограф-романтик, как Перро. Не была «плоха» для балетного театра 1860–1880-х годов и музыка Минкуса, на основе которой М. И. Петипа осуществил первые опыты симфонизации танца. Поэтому попытка возложить на композиторов главную ответственность за общее состояние балета середины века расходится с логикой и правдой исторического процесса.

В самом деле, образность вовсе не отсутствовала в этой музыке, хотя была и неглубока по содержанию. Обычно некая музыкальная тема-характеристика возвещала выход героя и повсюду этого героя сопровождала, не изменяясь в течение балетного действия. Порой композиторы обходились и без таких коротких, облегченных характеристик: музыка передавала только настроения героев — печальные и унылые, радостные и резвые. Это позволяло без особого ущерба заменять одни музыкальные номера другими, в первую очередь сольные вариации. Случалось, вариация сочинялась не для того, чтобы дать действенную или описательную характеристику персонажа, ситуации, а для того, чтобы выгоднее продемонстрировать индивидуальные возможности исполнительницы. Здесь композитор попадал в зависимость не только от балетмейстера, но и от балерины, причем учитывались не драматические способности последней, а склонность к танцу «воздушному» или «партерному», к элегическим медитациям или бравурной виртуозности. Такой произвольной замене и «перетасовке» подчас подвергались и развернутые ансамблевые номера. С понятным недоумением писал тогда об этом критик А. П. Ушаков: «Ну не странно ли в самом деле видеть па из „Корсара“ с рупором — в „Парижском рынке“, pas de deux из „Жовиты“, исполненное в „Жизели“». ¹⁷ Таким образом, авторские права сплошь и рядом подчинялись правам исполнителя; разумеется, не композитор был «виновником» таких перестановок.

¹⁷ А. П-ч [А. П. Ушаков]. Балетная хроника // Русская сцена. 1865. № 4, 17 октября. С. 4.

Если адажио или вариация данного балета не устраивали балерину, она свободно заменяла их произведениями другого композитора и даже другого хореографа по собственному выбору. Мало того, подобные перемены допускались и в танцевальных сценах оперных спектаклей. В этом сказались специфические трудности заторможенного развития.

При чрезвычайной пестроте сюжетов (в большинстве случаев внешней, ибо в разные национальные одежды облакались героини весьма похожие), композиция балетов была строго регламентирована. Она подразделялась на два канонических типа, в зависимости от сценарной развязки — благополучной или трагической. Но и здесь разнообразие было скорее кажущимся. В наиболее распространенной трехактной композиции (балеты с большим или меньшим количеством актов, вплоть до одноактных, строились в общем по той же схеме) музыкальные номера раскладывались как карты в пасьянсе.

В балете с благополучным исходом первый акт представлял собой экспозицию героев — мимическую и танцевальную их характеристику. Этот первый акт давал наибольшую свободу композитору и хореографу: ему мог предшествовать пролог, но пролога могло и не быть; в нем мог быть развернутый дуэт главных героев, но авторы имели право и воздержаться от дуэта. Во втором акте действие стремительно развивалось, причем 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. Третий, последний 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 (украинский танец в «Коньке-горбунке»; ср. танец ману в трагической «Баядерке»). Дивертисмент увенчивался выступлением героев. Чаще всего это был большой классический дуэт, состоявший из адажио, вариаций танцовщика и танцовщицы и коды. Но поскольку цель зрелища заключалась в наиболее выгодном показе балерины, иногда вместо *pas de deux* ставились *pas de quatre*, *pas de six* или другой

танец с несколькими партнерами, среди которых и царствова-вала балерина. В заключение дивертисмента все его участ-ники исполняли общий танец, так называемый балабиль, обычно представлявший собой галоп.

В балетах с трагическим финалом второй и третий акты композиционно менялись местами таким образом, чтобы ди-вертисмент помещался в середине спектакля, а трагическая развязка беспрепятственно наступала в конце его.

Балеты обоих типов непременно завершались пышным апофеозом. В одном случае апофеоз пластически утверждал благополучие развязки, в другом — смягчал ее горечь.

Стесняла ли тогдашних балетных композиторов столь же-сткая регламентация? Нет, она устраивала их: позволяла на ходу делать замены, купюры и вставки в репертуарном спек-такле по усмотрению очередной исполнительницы; содейст-вовала быстрой работе, что требовалось едва ли не прежде все-го. Но важно и другое. Регламентация осталась неизблемой и в пору творчества таких композиторов, как Чайковский и Гла-зунов. Балеты Чайковского «Лебединое озеро» и «Спящая красавица» являют собой идеальные образцы: первый — спек-такля с трагической развязкой, второй — спектакля с благо-получным финалом. Однако Чайковский и Глазунов сумели наполнить устойчивые формы композиционной структуры глубоким внутренним содержанием, развить в узаконенных пределах подлинно симфоническое музыкальное действие. Следовательно, регламентация композиторского творчества сама по себе еще ничего не предreshала. Балетная музыка 1860–1880-х годов оттого так часто не представляла большой художественной ценности, что ее авторы находились в зави-симости от запросов царящей моды.

Мода же требовала зрелищ попестрее. В Петербурге и Москве процветали тогда публичные маскарады. Для их ук-рашения привлекали балетных танцовщиц и танцовщиков. «Теперь высылаются в залу (маскарада. — *В. К.*) целые пол-ки кордебалетчиц и статистов, высылаются с помпой, с объ-явлением в газетах», — возмущался некий москвич.¹⁸ Ба-летным актерам, вплоть до самых именитых, приходилось

¹⁸ *Читатель*. К фельетонисту Московских ведомостей // Московские ведомости. 1864. № 5, 8 января. С. 3.

участвовать и в так называемых «живых картинах», появившихся в России еще с 1830-х годов и статически воспроизводивших на сцене образы известных литературных произведений и живописных полотен. В середине века главными организаторами этих зрелищ были в Петербурге декоратор А. А. Роллер, в Москве — машинист Большого театра К. Ф. Вальц. Исполнители «живых картин» застывали в жеманных позах, изображая анакреонтические идиллии, псевдоисторические сцены из рыцарских времен и т. п. А кругом, демонстрируя техническую выдумку постановщиков, вырастали волшебные сады, низвергались водопады, вспыхивали цветные фонарики... Вещи двигались и жили вокруг неодушевленных людей.

Балет усердно состязался с маскарадами и «живыми картинами» в погоне за развлекательностью, внешним разнообразием, пошлой картинностью. «Желая вознаградить недостаток содержания избытком формы, — писал в 1864 году известный критик, редактор журнала „Антракт“ А. Н. Баженов, — современные балетмейстеры употребляют все, чтобы только занять глаз зрителя танцем, который сам по себе не может ничего сказать ни уму, ни душе его. С этой целью они дают в руки танцоров и танцовщиц то яркоцветные шарфы, то высокие, прикрывающие человека тропические листья, то бубны, то факелы; ставят на головы танцоров корзины с цветами, а самих их заставляют подниматься и спускаться по ступеням нарочно устроенных для того табуретов, придумывают трудные, эффектные положения, составляют замысловатые группы, симметричными рядами сводят и разводят танцующих. Из всего этого выходит действительно нечто очень приятное на первый взгляд, привлекающее глаз, но все это имеет характер того пересыпанья пестрых камушков в калейдоскопе, которое беспрестанно видоизменяет их положение и дает совершенно новые фигуры, чрезвычайно симметрично расположенные».¹⁹ Разумеется, такое «пересыпанье камушков» отнюдь не свидетельствовало о высокой содержательности танцевальных эпизодов, которые сильно походили на пресловутые «живые картины».

¹⁹ А. Н. Баженов. Сочинения и переводы. М., 1869. Т. I. С. 383.

Не без воздействия последних балетную сцену наводнил поток «красавиц» различных национальностей и эпох, но весьма безликих по внутреннему индивидуальному содержанию: «Фламандская красавица», «Ливанская красавица» и т. д., вплоть до «Мраморной красавицы», статуарность характера которой была узаконена самим названием. Показ красавицы, то есть балерины, в наиболее выигрышных ситуациях и танцах, когда река Нева в образе русской боярышни танцевала в гостях у божества Нила, тореадоры плясали на фламандской ярмарке, а полька-милитер исполнялась как контраст ансамблю сильфид, — такой показ постепенно исчерпывал суть и цель балетного спектакля.

Но не только бессодержательные эффекты «маскарадов» и «живых картин» вторгались в сферу хореографического искусства. Одновременно заметный отпечаток наложили на балетный спектакль и мотивы фривольного опереточного канкана.

В 1860-х годах на сцене Александрийского театра воцарилась оперетта. Вывезенная из Парижа, она утратила здесь свой политический задор и свои сатирические краски, сохранив, однако, скабрёзность, пряную двусмысленность намеков и положений. О канканирующей «Прекрасной Елене», о специфически буржуазных чертах «лакомого увеселительного зрелища» писал Щедрин в «Признаках времени», а потом и в «Дневнике провинциала», когда рисовал Петербург, захлестнутый волной опереттомании. «Главное все-таки в том заключается, чтобы не размышлять. Танцуйте канкан, развлекайтесь...» — иронизировал Щедрин.²⁰

Канкан был уже чрезвычайно далек от тех пламенных, подлинно художественных характерных танцев, какими славились по праву мастера русской балетной сцены. Чувство он заменял чувственностью, живость — рискованным кокетством. Говоря словами Щедрина, оперетта «канканировала на краю бездны».

Иные деятели балета охотно устремлялись навстречу модным новшествам. Корифейка петербургской балетной труппы Вера Александровна Лядова (1839–1870), перейдя на Александрийскую сцену, составила себе громкое имя как

²⁰ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч. Т. VII. С. 87, 96.

исполнительница центральных ролей в «Прекрасной Елене» (1868) и других спектаклях опереточного репертуара. «Публика валила смотреть „Прекрасную Елену“ с Лядовой в Александринском театре...» — вспоминал П. А. Кропоткин.²¹ «Весь Петербург устремился в „Александринку“ послушать и посмотреть несравненную Лядову», — свидетельствовал актер А. А. Алексеев.²² В этих словах не было преувеличения. Лядова была безусловно одаренной актрисой, спектакли с ее участием привлекали толпы новообращенных поклонников оперетты. Драма же в те годы отступила на второй план. «Когда была жива талантливая Лядова... — вспоминал А. Н. Островский, — все старания репертуарного начальства обращены были на оперетку, и надо заметить, что в руках опытного режиссера подавление национального искусства проводилось с строгой последовательностью. Значит, оперетки не считались неприличным представлением».²³ Победное шествие оперетты оказалось пагубным не только для драмы — оно сдвинуло кое-где и в балете обычный порядок вещей.

Надо ли говорить, что в ролях такого синтетического жанра, как роли опереточных героинь, Лядовой весьма пригодилась ее балетная выучка: в «каскадных» номерах с игривыми куплетами, бойкими танцами и развязными жестами обаятельная актриса срывала бурю рукоплесканий. Танцевальные данные Лядовой позволяли создавать для нее специальный репертуар, где канкану отводилось приманчивое место. Так появилась на александринской сцене оперетта-мозаика «Все мы жаждем любви»; либретто перекроил из французского водевиля драматург-переводчик М. П. Федоров, музыку подобрал дирижер театрального оркестра Э. А. Кларот из произведений Лекока, Оффенбаха, Эрве и других композиторов. «Роль Леони в этой оперетте, — указывает М. О. Янковский, — была специально написана для Лядовой, выступавшей в ней с куплетами автобиографического характера, две последние строки которых были с особенным восторгом восприняты зрителем и распевались повсюду:

²¹ П. Кропоткин. Записки революционера. Пг., 1920. С. 172.

²² А. А. Алексеев. Воспоминания актера. М., 1894. С. 190.

²³ А. Н. Островский. Полн. собр. соч. М.: Гослитиздат, 1952. Т. XII. С. 106.

Я танцовщицей была,
Но во мне талантов много.
Грациозна и мила.
И светла моя дорога.
В Петербург поеду я,
Чтобы там вступить на сцену.
Я сыграть хочу, друзья,
Там «Прекрасную Елену»,
Так как голос мой силен,
Много страсти в нем и чувства,
А «Елена» — камертон
Современного искусства». ²⁴

И в самом деле, по этому искусительному «камертону» дружно настраивались обывательские вкусы.

— Танцуйте канкан! — В крылатых словах сатирика была схвачена одна из характернейших примет эпохи пореформенного либерального «умиротворения». Нет ничего удивительного в том, что беззаботные канканирующие ритмы и «беспрепятственные телодвижения» проникали в те времена расцвета оперетты и в собственно балетное исполнительство.

— Танцуйте канкан! — прямо требовала от балетных танцовщиц «Северная пчела». Газета обрушивалась с упреками на тех, кто, подобно петербургской танцовщице А. Д. Кошевой, отказывался канканировать в балетном спектакле. «К сожалению, — писала „Северная пчела“ о Кошевой, — эта артистка изменила в настоящем году свою особенность и характерность в танцах и не решилась более танцевать канкан в балете „Два вора“ и *pas de poissardes* ²⁵ в „Парижском рынке“. Отчего произошла такая перемена в танцах г-жи Кошевой, мы не понимаем, а жаль, очень жаль!» ²⁶

Канкан утверждался и на московской сцене. Еще за год до петербургской постановки «Прекрасной Елены» с Лядовой московские газеты укоризненно писали о том, что канкан просачивается в балет и даже в систему школьного воспитания. В отчете об одном из балетных дивертисментов Большого театра критик «Русских ведомостей» замечал: «Малютки Казакова и Манохина танцевали *pas de deux*, в котором учитель понемногу приучает их к канкану и к соблазнительным

²⁴ М. Янковский. Оперетта. Л.; М.: Искусство, 1937. С. 231.

²⁵ Poissarde (*франц.*) — торговка рыбой; шире — разнузданная базарная женщина.

²⁶ Северная пчела. 1861. № 211, 23 сентября. С. 866.

движениям. И дело, в эти лета всякая наука скорее впрок идет», — горестно заключал критик.²⁷ А семь лет спустя фельетонист той же газеты А. П. Лукин (Скромный наблюдатель) писал о полном разгуле канкана: «Давно ли мы о канкане знали почти что по слухам... Вспомните это и сопоставьте с тем правом гражданства, которым пользуется канкан теперь! От легкого движения юбочек мы быстро дошли до поднятия юбок выше колена, а затем „артистка“, поднявшая ногу даже выше головы, стала для нас явлением самым обычным. Вот как на этом пути мы быстро совершенствуемся». И далее говорилось о московских местах увеселения типа «Шато де флер», «Альгамбра», «Эрмитаж», «Семейный сад», «Салон де варьете», где танцовщицы употребляли «все старания, чтобы в возможно реальных формах передать зрителям все фазисы любовных вождений».²⁸

Безусловно объективен был тот же А. Н. Баженов, когда свидетельствовал, что и в балете «достоинство танца хотят видеть в крайней вычурности, в замысловатой, хотя и не оживленной какою бы то ни было мыслью, лепке различных фигур и па и наконец в крайней распушенности. Чем более танец составлен во вкусе госо, чем более трудностей представляет он для исполнителя, чем, наконец, необузданнее он, тем больше ценится, тем больше на его долю приходится восторгов. Таков вкус времени! Что же удивительного, что мы, с особенною требовательностью относясь к исполнению балетных танцев, вовсе, кажется, забыли и думать об исполнении балетных ролей?»²⁹

Упадок содержательности в балете становился фактом столь очевидным, что его не могла отрицать и официальная пресса того времени. Обозреватель «Санкт-Петербургских ведомостей» писал вскоре после приезда Сен-Леона о горькой необходимости «скрепя сердце смотреть на эквилибристические и гимнастические представления, присвоившие себе название *балета*. Когда-то, давно, во времена воспетого Пушкиным Дидло, — продолжал он, — наша балетная труп-

²⁷ Русские ведомости. 1867. № 132, 11 ноября. С. 6.

²⁸ *Скромный наблюдатель* [А. П. Лукин]. Наблюдения и заметки // Русские ведомости. 1875. № 265, 6 декабря. С. 1.

²⁹ А. Н. Баженов. Сочинения и переводы. Т. I. С. 331.

па приобрела себе европейскую известность, которая осталась за ней до сих пор, благодаря целой плеяде талантов, появившихся один вслед за другим, от Истоминой до Муравьевой, благодаря также многочисленнейшему в мире кордебалету и роскоши постановок; но для тех, кто постоянно следил за нашими балетными представлениями, известность эта кажется в настоящее время не совсем основательною. Действительно, предания школы Дидло мало-помалу выдыхались, его мимические балеты заменились новыми, в которых танцы стоят на первом месте, танцы развивались в ущерб пантомиме и низвели балет на степень *танцевального дивертисмента* в больших размерах... Нечего и говорить, что этот постепенный упадок совершился под непосредственным влиянием Европы».³⁰

Не все было справедливо в этом суровом приговоре. Критик безосновательно зачеркивал значительные страницы истории русского романтического балета, связанные с реформаторской деятельностью Тальони, Эльслер, Перро, он не сумел оценить важных сдвигов в хореографии, благодаря которым высокоразвитый танец стал содержательным, действенным звеном спектакля, наряду с пантомимой. Однако характеристика эта, приуроченная к поре пребывания в России французского балетмейстера Артура Сен-Леона, была во многих своих положениях верна.

И все же русский балет, преодолев полосу упадка, сумел прийти к рубежу XX века не только основным хранителем классических традиций, но и создателем величайших новаторских достижений мировой хореографии. Подъем этот был исторически закономерен в силу глубоких внутренних причин.

Одной из причин был процесс восхождения всего русского искусства второй половины XIX века. Литература, живопись, музыка, драматический театр и, главное, русская опера не могли не воздействовать на творческую жизнь балетного театра, как бы ни был он отгорожен от внешних влияний. Особенно много значило здесь непосредственное соседство с оперным театром. Драматургия русской оперы постоянно обращалась к танцу как одному из существенных средств создания своих образов. Для деятелей русской

³⁰ Санкт-Петербургские ведомости. 1859. № 203, 20 сентября. С. 883.

хореографии танец в русской опере являлся носителем тех реалистических начал музыкального театра, которые в самом балете еще только зарождались. Он утверждал новое отношение к музыкальному образу как к основе хореографической образности и хореографического действия.

Другой причиной была работа великих русских балетмейстеров — Мариуса Петипа и Льва Иванова над симфонизацией танцевального действия. Вначале поиски шли как бы параллельно развитию русского музыкального симфонизма; принципы симфонического танца вырабатывались на музыке, игравшей чисто служебную роль. И только после этого произошла историческая встреча русской музыки и русского танца, открывшая балетами Чайковского и Глазунова новую эру мировой хореографии.

Третьей причиной, противодействовавшей упадку, было творчество талантливых исполнителей. Замечательные мастера танца в трудные для балета годы сохраняли живые традиции русского хореографического искусства.

Эти прогрессивные начала, переплетаясь, порой обусловливая друг друга, не только сохранили творческие возможности русской хореографии во второй половине века, но и совершили разительные качественные сдвиги внутри нее. Именно эти причины не позволили ей превратиться в одно из слагаемых мюзик-холльных обзрений, выродиться в пустопорожнее феерическое зрелище или остаться, как это случалось в наиболее благополучных театрах Запада, всего лишь музейным искусством, не знающим борьбы, развития и роста.

Такая борьба передового и отсталого, подлинно нового и нового только по обманчивой видимости неуклонно продолжалась в русском балетном театре и привела его к высоким творческим результатам, открыла перед ним широкие горизонты, наметила пути в будущее. Эта борьба, трудная и противоречивая, определяет содержание истории русского балета второй половины XIX столетия.





ТАНЕЦ В РУССКОЙ ОПЕРЕ

Во второй половине XIX века русский оперный театр располагал крупными произведениями отечественной музыки. Оперы Глинки прочно жили в репертуаре. От прежних лет сохранялись и некоторые оперы Верстовского, прежде всего «Аскольдова могила». На сцене появлялись новые оперы Даргомыжского, оперы Серова, Рубинштейна, Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина, Кюи. В большинстве из них важную действенную роль выполняли танцевальные номера, иногда — развернутые танцевальные сцены. Тематика номеров и сцен почти всегда была национально-характерной, очень часто — русской, и танцевальные ансамбли, как правило, органично входили в музыкальную драматургию оперы.

Встречались и другие случаи, когда театр с оглядкой на исстари заведенные традиции прибавлял «от себя» танцевальные сцены к опере, таких сцен не предполагающей: то вставлял их в более или менее удобные, на взгляд постановщика, места оперного действия, то сопровождал оперу специально сочиненным дивертисментом, подобранным по признакам национально-стилевой созвучности. Например, 3 января 1865 года в Мариинском театре была показана комическая опера И. П. Котляревского «Москаль-чаривник», а за ней следовал дивертисмент украинских плясок, где Л. И. Иванов исполнял с двумя партнершами сочиненный им танец «Черноморский казак».

Резкое размежевание жанров в русском оперно-балетном театре второй половины XIX века не означало подавления

одного жанра за счет другого. Напротив, развиваясь по законам собственной эстетической природы, кристаллизуясь в самых «чистых» формаобразованиях, жанры постоянно взаимодействовали.

Поэтому плодотворно влияли на развитие хореографического искусства не дивертисментные приложения к оперному действию, а те танцевальные эпизоды, которые входили в оперную партитуру как неотъемлемая часть художественного целого.

Примером такого эпизода являлась пляска скоморохов из оперы Серова «Рогнеда». В 1864 году в письме к Ю. Ф. Абазе композитор указывал на чисто театральную характерность этого номера и вместе с тем на его самостоятельную музыкальную ценность: «В ближайший четверг, 9 апреля, вы можете услышать еще один отрывок из „Рогнеды“ — *пляски* причудливого и дикого характера („Пляска скоморохов“ — фигляров и шутов) на пиру у князя Владимира. Эта пьеса (очень шумно оркестрованная) будет исполнена в концерте Константина *Лядова*, в Большом театре».³¹ Музыка пляски составляла не только описательную, но и действительную основу танцевального эпизода, вносила существенную контрастную краску в сцену княжеского пира, в обрисовку среды.

Другим примером такой действенной сцены были танцы из третьего действия «Воеводы» Чайковского. Героиня томилась в тереме, куда ее увез воевода. Сенные девушки старались развлечь боярышню, их плавные движения, оживляясь, переходили в пляску. Бородин, слушавший музыку этого эпизода в концертном исполнении, писал 8 февраля 1869 года в «Санкт-Петербургских ведомостях»: «Танцы эти составляют, в сущности, целую сцену... Сначала идет род длинной интродукции, построенной на минорной теме славянского характера и в очень медленном темпе; за нею следует уже собственно пляска, которая, по характеру музыки, несколько подходит к славянским танцам Даргомыжского в „Русалке“, но по оркестровке выше последних». Анализируя затем форму и фактуру музыкального материала, Боро-

³¹ Бирюч петроградских государственных академических театров. 1920. С. 244 (подлинник по-французски).

дин заключал: «Впрочем, чтоб судить об этом нумере окончательно, нужно бы слышать его на театре, в связи со сценой».³² Последняя фраза содержит, пожалуй, более широкий смысл, нежели вкладывал в нее автор: только «на театре, в связи со сценой» и должна была получить полное образное воплощение реалистическая музыкальная драматургия танцевальных эпизодов русской оперы.

ОБОСОБЛЕНИЕ ЖАНРОВ И ИХ ВЗАИМОСВЯЗЬ

Кристаллизация жанров русского музыкального театра, окончательно определившаяся уже в первой половине XIX века, между тем, привела поначалу к тому, что балетным сценам оперного спектакля театр не всегда уделял такое же внимание, как собственно опере или собственно балету. Танцы ставили обычно второстепенные балетмейстеры, исполнителями тоже бывали часто танцовщики второго плана. «Вследствие полного отделения балета от оперы, — писал в 1863 году Аполлон Григорьев, — в операх, составляющих капитал нашей музыки, как „Жизнь за царя“, „Юдифь“, — или в операх с европейской известностью, как „Гугеноты“, „Жидовка“, „Фенелла“, — танцуют только... балетные посредственности, когда в былые годы г-жа Андреянова, талант первостепенный, являлась Еленюю в „Роберте“, танцевала в „Жидовке“ и „Фенелле“».³³

Постановочный и исполнительский уровень балетных сцен в оперных спектаклях снижался еще и оттого, что русская опера не была в чести у дирекции императорских театров, хотя зал не пустовал в дни представлений, заполненный демократической публикой.

При всех сложностях своего промежуточного положения, танцевальные сцены оперных спектаклей в конечном счете не только обладали высокой самостоятельной художественной ценностью, но и обогащали как оперное, так и

³² А. П. Бородин. Музыкально-критические статьи. М.; Л.: Музгиз, 1951. С. 35–36.

³³ Ап. Григорьев. Хроника спектаклей // Якорь. 1863. № 30, 28 сентября. С. 604.

балетное искусство. Во-первых, они наглядно демонстрировали преимущества доброкачественной танцевальной музыки. Во-вторых, пластика, группы, движение, ритм танца эмоционально и наглядно-обобщающе передавали то, чего не могли выразить сценические средства оперного исполнительства. В-третьих, значительно расширился круг хореографической сюжетики: он охватывал эпизоды быта и исторические зарисовки, экзотику и буффонаду совсем другого порядка, чем было принято в специфически балетном спектакле. Наконец, и самое пренебрежение дирекции, а с ней и «балетной аристократии» внутри труппы к танцам в опере имело положительные стороны. Наряду с балетмейстерами и исполнителями действительно ничем не выдающимися, в этом жанре пробовали силы и еще никому не известные будущие прославленные мастера. Именно здесь танцовщик Лев Иванов начинал свои опыты хореографа.

Реалистическому толкованию балетных образов помогала пластическая разработка ролей выдающимися оперными актерами. Этим актерам нередко приходилось действовать в балетных эпизодах оперных спектаклей — в «Пророке» Мейербера, «Фаусте» Гуно, «Тангейзере» Вагнера. В подобных случаях актеры оперы и балета, проникая в замысел композитора, объединяясь в поисках решений, неизбежно должны были воздействовать друг на друга. Особо важную роль играли выступления актеров-певцов в танцевальных сценах русских опер.

Такие певицы, как Е. А. Лавровская, М. А. Славина, Е. К. Мравина, не только превосходно двигались, но часто и танцевали по ходу оперного действия. Лавровская в «Руслане и Людмиле», иллюстрируя слова Ратмира: «Тени таинственных дев в горячих объятьях дрожат», поддерживала склонившихся к ней на руки танцовщиц. Славина, окончившая петербургское балетное училище в 1877 году, блестяще танцевала хабанеру в «Кармен», создала стилизованную пластику Амнерис в «Аиде»; змеино-гибкими были движения ее Далилы. Мравина в роли Татьяны танцевала вальс и мазурку на балу у Лариных в «Евгении Онегине» и приплясывая исполняла арию Оксаны в «Ночи перед рождеством». Готовя роль Олоферна в «Юдифи», Ф. И. Стравинский тщательно

изучал пластику балетных актеров, исполнявших восточные танцы в спектаклях Петипа. Его Олоферн, словно сошедший с ассирийского барельефа, во многом предварял образ, созданный впоследствии Ф. И. Шаляпиным. В «Чародейке» дьяк Мамыров (Ф. И. Стравинский) против воли плясал, увлекаемый скоморохами — балетными актерами, падал обессиленный, и его речитативная фраза «Меня, меня плясать заставил!» неизменно вызывала аплодисменты. И в других ролях русского оперного репертуара Стравинский охотно пользовался всеми выразительными средствами музыкальной сцены. Важные черты характеристик заключали в себе переpleсы его Еремки во «Вражьей силе», Скулы в «Князе Игоре», Варлаама в «Борисе Годунове», всегда разнообразные в зависимости от воплощаемого лица и ситуации.

Отличительным качеством балетного эпизода в русской опере была живая связь с действием. Реалистическая эстетика русской оперы XIX века, в частности творческая программа композиторов «Могучей кучки», опиралась на глинкавские традиции, развивая их и двигая вперед. В то же время балетная музыка русского оперного спектакля на протяжении второй половины века то и дело вступала в конфликт с традициями ее сценического воплощения.

Вопреки намерениям композиторов, балетные сцены в оперной постановочной практике русского театра иногда получали обособленную жизнь. В этом отношении Москва и Петербург отставали от практики национальных оперных театров. В операх выдающегося украинского композитора Н. В. Лысенко, шедших в Харькове, Одессе и Киеве, танцевальные эпизоды воплощались с такой близостью к фольклорной основе, какая только и могла быть присуща явлениям подлинной национальной культуры. Вместе с тем опыт передового русского музыкального театра в целом плодотворно воздействовал на развитие национальной оперной культуры народов России, в частности на творчество того же Лысенко.³⁴

Описывая постановку «Демона» Рубинштейна в тбилисском оперном театре 1890-х годов, В. П. Шкафер вспоминал:

³⁴ См.: А. Гозенпуд. Н. В. Лысенко и русская музыкальная культура. М.: Музгиз, 1954.

«Когда в „Демоне“ на пиру Гудала на сцене танцевали лезгинку, успех был потрясающий. Неистовые крики браво и бис заставляли повторять танец. И танцевали лезгинку прирожденные грузины. В труппе была красавица Орлани, которая плыла по сцене с такой воздушной легкостью и грацией, которым могли позавидовать тогдашние наши балерины. Этот танец был гвоздем спектакля... Бурная мужская пляска с кинжалом, остро отточенным, почти касающимся лица и глаз, вот-вот на неудобном повороте несущим смертельное ранение... заставляла зрительный зал затаить дыхание». И вполне справедливо Шкафер добавлял, что «в наших оперных театрах того времени этот танец получал несколько слащаво сентиментальный характер, там же, наоборот, — в нем страсть кипела огнем, в нем были мужество, красота и сила».³⁵

В самом деле, в театрах Петербурга и Москвы между оперным и балетным действием спектакля часто пролегал искусственный рубеж. Вплоть до 1880-х годов оперный капельмейстер спускался с пульты, уступая место капельмейстеру балетному, и возвращался вновь, когда танцы оканчивались. Невольно возникавшая пауза подчеркивала смену жанров. Костюмы танцовщиков резко отличались от костюмов певцов. Одежды оперных персонажей в той или иной мере приближались к стилю изображаемой эпохи, балетный же костюм сводился к неизменным коротким юбочкам танцовщицы, трико и атласным туфлям. Это одно уже само по себе выдавало специфическую «балетность» танца в опере.

Пение и танец обособлялись внутри одного и того же спектакля с давних времен. Такая традиция была вполне оправдана в *opera-seria*, где действие распадалось на замкнутые по форме номера: арии, речитативы, хоры, ансамбли. В итальянской и французской операх первой половины XIX века, с их тягой к виртуозному исполнительству, эта традиция также находила оправдание. Не то было в русской классической опере с самого начала ее утверждения.

³⁵ В. П. Шкафер. Сорок лет на сцене русской оперы. Воспоминания. 1890–1930. Л.: Изд-во Театра оперы и балета им. С. М. Кирова, 1936. С. 126.

БАЛЕТНЫЕ СЦЕНЫ «ИВАНА СУСАНИНА»

Еще польский акт «Ивана Сусанина» являлся образцом действия, продолжающегося в танце и двигающего вперед развитие драматического конфликта народной музыкальной трагедии. Здесь сценическое обособление танца нарушало бы единство действия, искажая музыкально-драматургическую концепцию Глинки. Русская оперная музыка утверждала живую связь балетного эпизода с оперным действием в целом, опровергая предрассудки о независимости танца в опере от содержания и стиля самой оперы.

Предрассудки, впрочем, имели влиятельных защитников в зрительном зале и за сценой. Оттого, например, в петербургской постановке «Эсмеральды», относящейся к 1851 году, оригинальные танцы Даргомыжского были заменены шаблонной «венгерской полькой». Оттого же газеты осуждали «новшества» практиков оперного театра.

«Выходка господина Направника» — так назывался раздел масленичного фельетона «Санкт-Петербургских ведомостей» 1875 года. «Выходка» заключалась, оказывается, в том, что на очередном представлении «Ивана Сусанина» дирижер Э. Ф. Направник не дал бисировать балетный номер, не дал превратить спектакль в дивертисмент. Как сообщал фельетонист, «в театре после мазурки раздались по обыкновению весьма сильные аплодисменты и крики «бис». В оркестре появился г. Направник, сменил балетного дирижера и, не обратив никакого внимания на желание публики, продолжал оперу».³⁶ Направник, много сделавший для пропаганды русского оперного искусства, не побоялся демонстративно указать на художественную цельность оперы Глинки.

Постепенно, с многолетними промежутками совершались положительные перемены в постановке балетных сцен «Ивана Сусанина». В 1882 году, почти через полвека после премьеры, «Петербургская газета» с негодованием извещала о готовящемся «сюрпризе» в сцене польского бала: «Балетные артистки будут танцевать польский и мазурку не в балетных тюниках, а в длинных платьях, т. е. в туалетах того

³⁶ *Альфа*. Масленичный фельетон // Санкт-Петербургские ведомости. 1875. № 54, 25 февраля. С. 2.

времени. Это делается с целью большего «реализма», несмотря на то, что и при постановке названной оперы при бессмертном ее композиторе танцы исполнялись в коротких тюниках. Для чего же понадобилось изменять традициям! Публика давно привыкла аплодировать танцам в том виде, как они были первоначально поставлены, поэтому эти „новшества“ не составляют ли излишнее усердие?»³⁷

В московском Большом театре пугающие «новшества» были осуществлены еще позднее. В 1892 году критик журнала «Артист», оценивая новую постановку «Ивана Сусанина», справедливо порицал сцену польского бала, где «хористки в длинных платьях, а балерины в коротких, хор неподвижно сидит на скамьях, а балет, как выбегает из-за кулис, так туда же и скрывается».³⁸

Сверх меры затянувшаяся борьба за реалистическое воплощение польского акта в «Иване Сусанине» усложнялась непримиримостью обеих враждующих сторон. Оправданно требуя этнографической точности танцев и костюмов в национально-характерных номерах бала — в полонезе, мазурке, краковяке — поборники достоверности в балете сами забывали об одном существенном обстоятельстве. Глинка, сочиняя танцы «Ивана Сусанина», смело расширял права и обязанности балетного эпизода в опере, преступал привычные пределы, но при том все же опирался на разнообразный и богатый традиционный опыт. Настаивая на правдоподобию национально-характерных танцев, нельзя было пренебрегать их театральностью. В особенности не следовало забывать о сочиненном Глинкой для польского бала струнном квартете, написанном в традициях классического танцевального номера. Прозрачная и капризная вальсовость этого квартета, весь его интонационный строй по сути дела предваряли те самые «образно-ритмические каноны» балетной классики, которые, по словам Б. В. Асафьева, были позже «сформулированы» музыкой Глинки в «танцах чародейств Наины» из «Руслана и Людмилы».³⁹ Приближая полонез,

³⁷ Петербургская газета. 1882. № 192, 17 августа. С. 3.

³⁸ *Глаголь* [С. С. Голоушев]. Наша сцена с точки зрения художника // Артист. 1892. № 24, ноябрь. С. 179

³⁹ Б. В. Асафьев. Избранные труды. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1955. Т. IV. С. 136–137.