

А. А. ПЛЕЩЕЕВ

НАШ БАЛЕТ

(1673–1899)

БАЛЕТ В РОССИИ ДО НАЧАЛА XIX СТОЛЕТИЯ
И БАЛЕТ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ ДО 1899 ГОДА



ПЛАНЕТА
МУЗЫКИ



MUSIC
PLANET

П 38 Плещеев А. А. Наш балет (1673–1899). Балет в России до начала XIX столетия и балет в Санкт-Петербурге до 1899 года / А. А. Плещеев. — 4-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2024. — 576 с. : ил. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-507-51749-7 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-4495-3537-5 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Плещеев Александр Алексеевич (1858–1944) — журналист, драматург, театральный критик, историк балета. Выступал как драматический актер на сценах Малого театра (Москва) и Александринского театра (Санкт-Петербург). Сотрудничал с петербургскими и московскими периодическими изданиями («Петербургский листок», «Биржевые ведомости», «Столица и усадьба», «Московский листок» и др.), в 1884–1885 гг. редактировал журнал «Театральный мирок», в 1904–1905 гг. — «Петербургский дневник театрала». А. А. Плещеев — автор около 30 пьес, которые ставились во многих театрах. В 1919 г. Плещеев эмигрировал за границу.

Книга «Наш балет» — первый опыт написания истории балета в России с XVII до конца XIX в. Данное произведение представляет интерес и для историков театра, специалистов по балету, и для любителей балетного искусства.

Pleshcheev Alexander Alekseevich (1858–1944) was a journalist, playwright, theater critic, ballet historian. He performed as a dramatic actor on the stages of the Maly theater (Moscow) and the Alexandrinsky theater (St. Petersburg). Collaborated with St. Petersburg and Moscow periodicals («Petersburg Leaflet», «Birzhevy Vedomosti», «Capital and Estate», «Moskovsky Leaflet», etc.), in 1884–1885 edited the magazine «Theater little world», in 1904–1905. Petersburg Diary of a Theatergoer. A. A. Pleshcheev is the author of about 30 plays that were staged in many theaters. In 1919 Pleshcheev emigrated abroad.

The book «Our Ballet» is the first attempt to write the history of ballet in Russia from the 17th to the end of the 19th century. This work is of interest to theater historians, ballet specialists, and lovers of ballet art.

Обложка

А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2024

© А. А. Плещеев, наследники, 2024

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2024



СОДЕРЖАНИЕ

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА	3
ПРЕДИСЛОВИЕ	24
ОТ АВТОРА (Несколько слов ко второму изданию)	27
БАЛЕТ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ ПРЕЖДЕ И ТЕПЕРЬ	32
БАЛЕТ В РОССИИ ДО НАЧАЛА XIX СТОЛЕТИЯ	52
I. 1673–1761	59
II. 1762–1796	76
III. 1796–1801	86
БАЛЕТ В ПЕТЕРБУРГЕ В XIX СТОЛЕТИИ	92
I. 1801–1825	92
II. 1825–1855	128
III. 1855–1881	222
IV. 1881–1894	319
V. 1895–1898	479
УКАЗАТЕЛЬ	561



НАШЪ БАЛЕТЪ

(1673—1899)

Балетъ въ Россіи до начала XIX столѣтія и балетъ
въ С.-Петербургѣ до 1899 года

Александра Плещеева

Второе дополненное изданіе съ предисловіемъ К. А. Скальковского

180 портретовъ и рисунковъ

Изданіе О. А. Переяславцева и А. А. Плещеева



С.-ПЕТЕРБУРГЪ

1899

Титульный лист издания 1899 года

Константину Аполлоновичу
СКАЛЬКОВСКОМУ,
ЛЮБИТЕЛЮ БАЛЕТА
И ИСТИННОМУ ЦЕНИТЕЛЮ
ВСЕГО ИЗЯЩНОГО

посвящает автор



ПРЕДИСЛОВИЕ

*Танцевание, которое философы
определяют наукою телодвижений,
есть без прекословия одно наидревнейшее
из изящных художеств.*

Танцевальный словарь 1790 г.

Предлагаемая книга была посвящена мне, таким образом, я как бы стал ее крестным отцом. Могу порадоваться, что мой крестник полюбился публике и очень скоро дожился до второго издания — честь, которой удостаиваются — увы! немногие русские книги.

Одно это обстоятельство уже избавляло бы меня от необходимости рекомендовать сочинение А. А. Плещеева. «Масляная каша сама себя хвалит». К тому же я посвятил уже этому труду целый фельетон в «Новом Времени», который составит особую главу в моей книге о театре.

Меня радует, однако, не столько еще успех книги в смысле успеха ее автора, сколько сознание, что этот успех доказывает, что число поклонников прекрасного хореографического искусства у нас не только не уменьшается, но скорее увеличивается, и что труды наши, старых балетоманов, не остаются без отголоска в публике.

Да и действительно, может ли быть зрелище изящнее балета, в коем соединяются танцы, мимика и пластика, не считая всех эффектов современной постановки.

Танцы — это ритмические темы, которые в живых картинах представляют нам пластическую красоту во всей чистоте форм и положений. Из этого чудного искусства выделяется поэзия самая возбуждающая, suggestive — как говорят теперь, богатая образами и переносящая нас в область мечтаний и иллюзий.

Танцы возбуждают только идеи грации, прелести, сверхъестественной легкости. В танцах «тело женщины, — говорит

известный критик и драматург Жюль Леметр, — кажется избавившимся от физических законов притяжения. Оно наполовину представляется ангельским, как будто бы тонкий дух распространился по всем частям его и управляет им гармонически, облагораживая его и окрыляя. Точно душа танцует в осязательной форме»...

С первых шагов человечества танцы были искусством, имевшим свои правила и свои законы, тождественные с законами музыки и скульптуры. Недостаточно, однако, знать эти законы, чтобы отличаться в танцах и блистать на сцене, надобно иметь еще великое искусство нравиться, не поддающееся никакому определению. Искусство танцев меняется, конечно, сообразно развитию общества и моды, но несомненно, что вместе с тем танцы делают постоянные успехи и за четыре века они далеко ушли вперед, особенно в балете.

Меньшее значение имеют они теперь в обществе. Между тем, как справедливо заметил Галеви, танцы не только удовольствие и забава, но имеют и важное социальное значение... «Даже вопрос о браке, — говорит остроумный академик, — тесно связан с вопросом о танцах. В настоящее время брак находится в упадке во Франции — это доказано статистикой. Ну-с, а я убежден, что если теперь меньше женятся, то это потому, что меньше танцуют... Три четверти браков по любви совершались прежде при помощи танцев. Теперь вместо танцев встречаются в салонах, в музеях, в опере и там разговаривают — это прекрасно, но разговаривать недостаточно... Ум, образованность, конечно, хорошие вещи, но это не все! Тур вальса открывает много такого, чего не откроет никакой разговор. В настоящее время портнихи делают чудеса: они исправляют уродливые талии, делают худых полными и полных худыми, подстраивают бедра, плечи — словом, сбивают мужчин с толку. Благодаря успехам науки, глаз можно обмануть вполне, но руку опытного танцора обмануть нельзя».

Мимика, играющая также очень важную роль в современном балете, равным образом идет постепенно вперед с прогрессом. Подобно всем механическим усовершенствованиям, она дает более полезной работы при меньших усилиях. Хорошенькой даме легко выразить самую страшную любовь улыбкою или взглядом, тогда как грубый мужик

может это сделать по отношению к крестьянской девке только ущипнув ее или ударив кулаком по спине. В обоих случаях чувство одинаково, но мимический способ выражения совершенно различен. Точно так же, если мы выражаем полное презрение движением губ, то для человека необразованного необходимо плюнуть на землю и т. п.

С эстетической точки зрения есть, конечно, мимика красивая, есть и уродливая. Выражение мимики бывает любезное, грациозное, соблазнительное, или, наоборот, грубое, резкое и отвратительное. Артист должен изучать эти оттенки и на сцене уметь одинаково быть изящным или неловким, смотря по надобности, но никогда не быть отталкивающим.

Если все это полезно знать и об этом поразмыслить, то одних книг, однако, недостаточно, чтобы делать людей балетоманами. Чтобы действительно полюбить балет, существует единственное средство — ходить почаще в театр. Известно, что приятно только в том обществе, где часто бываешь. Так и в балете. Во-первых, танцы изучаются практикою по сравнению; только смотря по несколько раз исполнение одного и того же па, начинаешь понимать, почему одна танцовщица делает его лучше другой, и даже замечаешь тончайшие оттенки разницы в исполнении. Во-вторых, часто театр посещая, видишь на сцене не только одни представления, но все мелочи закулисной жизни делаются тогда спектаклем. Вас начинает интересовать, почему такая-то танцовщица смотрит более в левую, а не в правую сторону партера, почему у одной танцовщицы явилась великолепная брошка, отчего та или другая артистка в лице похудела или пополнила и т. д. и т. п., без конца. Словом, начинаешь понимать *le pourquoi de pourquoi* и балет получает для вас, как для «посвященного», совсем новый смысл, остающийся тайною для толпы простых смертных.

Есть еще более верное средство полюбить балет — это влюбиться в танцовщицу, но, как все героические средства, оно должно быть употребляемо с большою осторожностью. Для иных оно очень опасно.

К. СКАЛЬКОВСКИЙ
С.-Петербург, 8 января 1899 г.





ОТ АВТОРА (Несколько слов ко второму изданию)

«Всякая книга о балете стоит ее автору немало труда потому, что об этом предмете очень немного писано систематического».

Балетоман

«Отчего петербуржцы пятьдесят лет тому назад были гораздо живее, остроумнее, веселее. Оттого, что они танцевали. Танцы — не только простая гимнастика. Танцы располагают к экстазу, вызывают наружу скрытые жизненные силы, бессознательные, как ветер, но творческие, обновляющие, оживо-творяющие».

Сигма

Никогда я не думал, что до смерти мне еще придется беседовать с читателем о втором издании моей книги «Наш балет». Радуюсь ввиду такого успеха за Терпсихору, у которой нашлось более поклонников, чем их насчитывают и чем я мог предполагать. В искренности моей радости нельзя сомневаться, потому что первое издание ничего, кроме убытка, мне не принесло, не говоря уже о потраченном на составление книги времени и труде. Оно стоило очень дорого и не окупило расходов. Второе издание, предпринятое мной с Ф. А. Переяславцевым по возможности исправлено, дополнено; К. А. Скальковский написал к нему, по моей просьбе, предисловие, хроника доведена до 1899 года, причем я пользовался своими статьями и заметками сначала из «Новостей», «Всемирной Иллюстрации», а затем из «Нового Времени», где они помещались с конца 1877 года; число портретов и рисунков увеличено почти вдвое и некоторые выполнены с редких оригиналов. Читатель не должен удивляться, что одни танцовщицы изображены в нескольких видах, а портреты других пропущены. Это объясняется тем, что многие артистки, несмотря на мои просьбы, не собрались в течение полугода доставить свои портреты, а приобрести последние я тоже

не мог, потому что некоторых не оказалось в продаже. Да и вообще я не задавался мыслью составлять полную портретную галерею балетных артистов, как прошлой, так и современной нам эпохи, а собрал портреты наиболее выдающихся представителей и представительниц петербургского балета и даже второстепенных и незначительных его деятелей, но способствовавших успеху на своем маленьком посту. На сцене, как и в армии: от генерала до солдата, от балерины до кордебалетной танцовщицы — все отличаются в одинаковой степени, каждая на своем месте. Здесь будет уместно поблагодарить Ев. П. Соколову, Л. И. Иванова, сообщивших мне немало интересных сведений, а также С. Н. Худекова, М. И. Пыляева и Н. М. Безобразова, снабдивших меня многими рисунками и портретами.

В печати «Наш балет» встретил такой лестный прием, о каком я не мечтал. «Новое Время», «Правительственный Вестник», *Journal de St. Pétersbourg*, «Новости», «Всемирная Иллюстрация», «Петербургская Газета», «Петербургский Листок», «Живописное Обозрение», удостоили книгу самыми одобрительными отзывами. В «Правительственном Вестнике» помимо появившейся обстоятельной библиографической заметки из нее были сделаны извлечения, напечатанные в двух фельетонах. В «Новом Времени» г. Балетоман, кроме отзыва, посвятил ей фельетон. Там же о книге распространился г. Old Gentleman, говорил об ней г. Пыляев, пользовался ею парижский журналист Пьер д'Альгейм, посвятивший большую часть своей книги *Sur les pointes* истории балета в России. Только «Московские Ведомости» (1896 г. № 48) отнесли к моей книге строго, с большой требовательностью, отметив, между прочим, отсутствие указателя личных имен, малое количество редких портретов и пр. На последнее обстоятельство я, насколько мог, обратил внимание; что касается указателя имен, то его до известной степени заменяет приложенный алфавитный список портретов. Мне хочется, ввиду того, что книга выдержала два издания, к концу столетия составить дополнение к «Нашему балету», т. е. хронику за 1899–1900-е гг., и тогда я постараюсь приложить подробный указатель имен, добросовестное составление которого потребует немало времени.

«Московские Ведомости» заметили, что книга моя не сделала ценного вклада в литературу истории русского театра,

но я и не претендовал на это, а собрал лишь материалы, бесполезные для желающего заняться хотя бы, например, составлением ценного вклада по сему предмету.

Подтверждением этого может служить мое краткое предисловие к первому изданию, которое я позволю себе здесь привести: наша литература, писал я, по хореографии далеко не богата: после книги г. Балетомана (К. А. Скальковского) «Танцы и балет», вышедшей лет пятнадцать тому назад, появился интересный исторический очерк В. О. Михневича «Пляски на Руси в хороводе, на балу и в балете» и затем — брошюрка «Письма о балете» г-жи Нелидовой¹. Все остальное сводится к бесчисленному множеству рецензий о балетных представлениях, биографических и некрологических заметок и юмористических стихотворений. Желая поддержать в публике любовь к прекрасному искусству, теряющему, к сожалению, под влиянием моды своих адептов, но, благодаря просвещенной щедрости правительства, все-таки стоящему на должной высоте в С.-Петербурге, я перебрал весь материал и представляю, так сказать, свод прочитанного и виданного мною. Прошу снисхождения за ошибки, которые могут встретиться и которые положительно неизбежны при отсутствии систематических источников. С скромный труд мой имеет преимущественно характер хроники, как наиболее удобный для всякого рода справок и выводов о положении у нас хореографического искусства в различные моменты.

Почтенная московская газета укоряет меня в том, что я упускаю много важного, а перечисляю после-бенефисные ужины и подарки. Но все эти мелочи, как и анекдоты, стихи и пр., рисуют театральные нравы и обычаи, укоренившиеся в среде балетоманов, и в достаточной степени дополняют предлагаемую публике балетную хронику.

Г-н Old Gentleman по этому поводу заподозрил меня даже в некотором лукавстве. «И, главное, — писал он А. А. Плещеев — лукавый автор. Волнения, борьбу, поражения, победы и одолжения цуккистов, лимидистов, леньянистов он описывает с таким серьезным пафосом, точно дело идет, по меньшей мере, не о балетных, но о масонских ложах; а потом вдруг,

¹ В 1896 году, по выходе моей книги, появился еще очерк «Балет и эстетика» г. Н, с портретом артистки Императорских театров П. В. Цаллисон. Портрет едва ли не самая интересная часть этой брошюры.

между строк, хитро прищурится и сам рассмеется над курьезным миром, коего он является бытописателем».

Во всяком случае, и одобрительные отзывы, и все замечания по адресу книги «Наш балет» встречены мною с одинаковой признательностью.

Со времени выхода в свет первого издания прошло всего три года, имеющие, по моему мнению, однако, весьма серьезное значение в истории развития хореографического искусства на петербургской сцене. В это относительно короткое время окрепло и расцвело дарование молодой балерины М. Ф. Кшесинской 2-й, которая и как отличная танцовщица, и как мимистка может смело соперничать с лучшими итальянками.

Опасения многих, что современная итальянская школа лишит танцовщиц грации, не подтвердились, что нам доказали та же г-жа Леньяни и та же г-жа Кшесинская 2-я. Герберт Спенсер писал, что однажды вечером, наблюдая за танцовщицей и внутренне порицая ее *tour de force*, как неловкость, которую следовало бы ошукать, если бы не было людей, аплодирующих по рутине, он заметил, что истинно грациозными движениями этой танцовщицы были именно те движения, которые совершались с сравнительно небольшим усилием. Припоминая подтверждающие эту мысль факты, Спенсер пришел к тому общему заключению, что из различных определенных перемен положения и движения наиболее грациозными оказываются те, которые выполняются с наименьшей тратой силы.

С такими наблюдениями едва ли кто не согласится, но выдающиеся из современных танцовщиц опровергают Спенсера и проделывают удивительные турдефорсы без малейшего усилия, оставаясь грациозными.

Два хореографических направления, а именно русское, преследующее преимущественно грацию, и итальянское, требующее виртуозности, неукротимости и смелости, не соединялись еще с такой гармонией, с какой отразились на таланте г-жи Кшесинской 2-й. Это теперь отличный образец пересозданной русской танцовщицы, унаследовавшей заветы театральных бабушек и дедушек о благородном стиле русской школы и заимствовавшей также многое у школы итальянской.

Тем не менее я остаюсь и теперь при старом мнении, что итальянские танцовщицы (да еще такие замечательные по та-

ланту, как Пьерина Леняни (к сожалению несколько отяжелевшая) — желанные гости у нас, что хорошие образцы известного направления в искусстве всегда полезны для молодых сил и что соревнования итальянок и русских только способствуют процветанию балета. За последние годы, однако, итальянские танцовщицы пользовались у нас преобладающим успехом, теперь же, как показывает истекший сезон, это первенство с ними поделили в Петербурге г-жа Кшесинская 2-я, а в Москве, судя по отзывам знатоков, г-жа Рославлева. Словом, к концу века русская танцовщица, под влиянием опять-таки итальянок, которым должна быть искренно признательна, достигла исключительного успеха в области техники. Находясь, однако, редкие знатоки, которые не разделяют со мной оптимистических взглядов на процветание российской Терпсихоры, и года полтора тому назад главный режиссер балетной труппы В. И. Лангаммер, покидающий, по слухам, эту труппу, в напечатанном разговоре с сотрудником одной газеты категорически объявил, что смотрит на дело крайне скептически и думает, что хореография переживает в настоящее время агонию. Поднять это искусство, по его мнению, невозможно.

Представьте мое удивление, когда я познакомился с этим беспощадным жестоким приговором. Главный режиссер, вероятно, мало знаком с положением хореографии в том театре, где состоит на службе; иначе этот закулисный скептик не уверял бы, что поднять искусство невозможно, что оно всюду переживает агонию.

Бедная Терпсихора, когда тебя перестанут оплакивать и хоронить заживо разные дилетанты? Они забыли, что о тебе заботится театральная дирекция, поручившая музу вниманию выдающегося и талантливого художника М. И. Петица.

Больше мне нечего прибавить к тем наблюдениям за последние три года в сфере хореографического искусства, которые я высказал.

Теоретические выводы и глубокомысленные эстетические заключения предоставляю по-прежнему педантам эстетики, сам же я предпочитаю любоваться, когда танцовщица, по словам великого поэта,

«То стан совет, то разовьет,
И быстрой ножкой ножку бьет...»

Александр ПЛЕЩЕЕВ



БАЛЕТ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ ПРЕЖДЕ И ТЕПЕРЬ

По меньшей мере странно встречать иногда в печати и слышать среди некоторой части публики вопли о падении балета на петербургской сцене. Дирекция Императорских театров проявляет такую щедрость при постановке новых балетов и настолько широко оплачивает труд балетмейстеров, танцовщиц, танцовщиков, декораторов и проч., что большего и желать нельзя. После покойного барона Кистера, управлявшего театрами несколько лет, в течение которых преследовали экономию, нередко в ущерб искусству — щедрость со стороны нынешней дирекции нельзя не приветствовать. Впрочем, для балета даже и барон Кистер делал исключения, соглашаясь на обстановку, сопряженную с чувствительными затратами.

При этих благоприятных условиях петербургский балет, имея возможность, в случае надобности, располагать выдающимися иностранными артистками и средствами для внешней постановки, процветает в такой степени, в какой едва ли когда-нибудь процветал. Нас же совсем напрасно хотят уверить, что лучшее время балета прошло и что публика равнодушна к хореографическому искусству.

О золотых днях петербургского балета времен Карла Дидло и даже времен Тальони и Жюля Перро большинство только читало и слышало от бабушек; немногие помнят эти времена, и если бы возвратиться к ним, то едва ли балетоманы стали бы восхищаться. Хореографическое искусство и у нас, и повсюду сделало существенный прогресс во всех отношениях: и техника танцев совершенствуется, и постанов-

ка, надо думать, неузнаваема, и костюмы роскошнее. Исключение составляют разве декорации, часть которых, судя по уцелевшим рисункам, выполнялась действительно талантливыми художниками, каковы Гонзага, Корсини и др.

Горе в том, что на Руси так уж заведено — восторгаться прошлым и подтрунивать над настоящим. Отчего и не восторгаться прошлым, читая в старых журналах похвалы ему, любуясь удержавшимися на репертуаре чудными балетами и слушая уцелевших очевидцев ближайшего былого; но зачем хулить настоящее, если оно того не заслуживает? Почтенные очевидцы, пожалуй, еще правы, нападая на современный балет и на нынешнее положение театра вообще, потому что каждому дорого свое время, связанное с воспоминаниями молодости, — это естественно. Тут невольно вспоминаются строки из одного стихотворения А. М. Жемчужникова:

Все те, кого злой рок унес,
Вдруг в памяти моей воскресли,
И вот, о смерти привелось
Мне думать в театральном кресле.

Те же, которые прошлого не помнят, или не видали его, не должны прибегать к сравнениям.

Другое дело: литература, живопись, музыка — они сохранились; мы перечитываем первую, любимся второю, слушаем третью и можем судить самостоятельно. Сравнить артистов, руководствуясь критикой, нельзя: можно верить этой критике, особенно, если она принадлежит даровитому, известному критику, но строить на ней невыгодные сравнения для нынешних сценических деятелей мы не вправе. Неужели в наше время балет так упал и нет действительно талантливых танцовщиц, танцовщиков и балетмейстеров?

Прежде зрителя подкупали в балете по преимуществу красота и грация танцовщицы, а ныне требования возросли и необходима еще труднейшая техника.

Если бы, например, Пьерина Ленъяни или не так давно умершая другая итальянская балерина — Лими́до, подвизавшаяся у нас на частной сцене, — или Антониетта Дель-Эра и даже Корнальба танцевали одновременно с Тальони, которую называли «царицею воздухоплавания», то, вероятно, имена их красовались бы на страницах истории балета рядом с именем Тальони, потому что далее хореографическое

искусство по развитию техники идти не может. «Если бы Лимидо дать красоту, — сказал мне М. И. Петипа, видевший ее на загородной сцене, — то она была бы первую среди бывших и среди настоящих танцовщиц».

Во времена Тальони и Фанни Эльслер о таких танцах и не думали. В длинных тюниках того времени неудобно и опасно было бы вертеться подобно нынешним балеринам. Очень может быть, что Тальони превосходила Ленъяни грацией, легкостью, Эльслер — мимикой, темпераментом, но нынешняя балерина их уничтожила бы техникой. Вирджиния Цукки, наверное, поспорила бы с Эльслер по части мимики. Что касается балетмейстера, то едва ли имя Петипа, отпраздновавшего 8 декабря 1896 года полувековой юбилей своей деятельности, менее дорого для хореографического искусства, нежели имена его знаменитых предшественников. Об этом среди людей, понимающих балет, не может быть двух разных мнений.

Этот юбилей невольно наводил любителей хореографического искусства на воспоминания о прошлом нашего балета и в памяти мелькали имена Перро, С. Леона, Мазилье, Эльслер, Гризи, Черрито, Н. Богдановой, Лебедевой, Феррарис, Розати, Муравьевой, М. С. Петипа, Гранцовой, Вергиной, Кеммерер, Дор, Вазем, Соколовой и других, как покойных, так и поныне здравствующих, и маститых и не маститых сослуживцев г. Петипа. Для одних он был талантливым сотрудником в качестве даровитого артиста, для других — незаменимым учителем, а для искусства вообще сделал и продолжает делать столько, что поистине может быть назван душой петербургского балета. Поэтическая, неистощимая фантазия Мариуса Ивановича создала массу чудных картин, привлекающих художественным вкусом, оригинальностью и содержательностью. Его хореографические композиции никогда не носят характера отрывочного, не похожи на дивертимент, а являются в балетах, так сказать, дополнением и продолжением общего действия. Конечно, по воле судеб, г. Петипа приходилось часто ставить и такие балеты, в которых до смысла не доберешься, а потому весьма естественно, что тут сочиненные им танцы поражали красотой, группировкой, ласкали зрение, но оставались бессодержательными. Наконец, поэтичные замыслы балетмейстера не-

редко парализовала музыка, за которую брались не присяжные музыканты, а любители, мечтающие о славе и способные разве насвистывать веселенькие парижские польки. Тем не менее везде и всегда г. Петипа умел оставаться художником, не выходящим ради эффектов из границ изящного и ненавидящим новейшие грубые приемы балетмейстеров современной школы; на его прекрасных созданиях выработывались и совершенст-



М. И. Петипа

вовались все выдающиеся силы петербургского балета за последние тридцать шесть лет. Знаменитый балетмейстер благодаря редкому, разнообразному таланту имел вообще такое влияние на петербургскую сцену, что не только явился охранителем традиций своего даровитого учителя Перро, но поднял наш балет еще на большую высоту, сделав его безусловно первым в Европе. Как бы ни были ослепительны блеск постановки, роскошь костюмов и декораций, но лучшим украшением нашей сцены и поныне, конечно, остается М. И. Петипа.

Пятидесятилетнее служение любимому делу, как это ни странно, не утомило Мариуса Ивановича, не ослабило его энергии и его творчества; напротив, с каждым новым балетом он увлекает зрителя силой и красотой удивительной фантазии. Что ни балабиле, что ни вариация, что ни *pas d'action*, то новость и ничто не похожее на старые шедевры. Это отсутствие повторений у балетмейстера, поставившего в жизни до семидесяти балетов, просто поразительно. Тень Дидло должна придти в ужас от такой хореографической плодовитости!

Г-н Петипа принимал участие в постановке балетов для парадных спектаклей по случаю коронаций императоров Александра II, Александра III и благополучно царствующего Государя Императора, и вообще ни один *spectacle gala*, как в театрах, так и в Эрмитаже и загородных дворцах, не обходился без участия М. И.

Жаловаться на равнодушие петербуржцев к балету тоже нельзя, потому что хороший или слабый сбор в кассе — это ничего не доказывает, — в особенности, если принять во внимание возвышенные в несколько раз, сравнительно с прошлым, цены на места. Сегодня спектакль представляет интерес, и публики много, завтра дают «Гарлемский тюльпан», «Кипрскую статую» или «Микадо» — скучнейшие балеты, — и публики мало. Да можно ли вообще увлечения публики искусством измерять рублем и количеством зрителей в зале? Какой-то пустейший фарс «Меблированные комнаты Королевы» дал в частном театре подряд чуть не сто полных сборов; но ведь это вовсе не доказывает повышения вкусов публики и процветания театра вообще, а скорее говорит о результатах отрицательных.

Мы наблюдали, что балетные спектакли в Петербурге давались при пустой зале, а иногда по целым месяцам нельзя было достать билета.

Что балет нравится нашей публике, и что она его любит, в этом убеждает целый ряд выдающихся успехов русских и иностранных танцовщиц. За последние годы среди посетителей балета и так называемых балетоманов, и старых и молодых, образовались две враждебные партии, напоминающие Монтекки и Капулетти. Одни превозносят русскую школу и русских танцовщиц и готовы подвергнуть вечному изгнанию с нашей сцены итальянок и вообще иностранных знаменитостей, а другие кричат: давайте итальянок! Случается и так, что одни и те же меняют быстро мнения и сегодня восторгаются итальянками, а завтра будут их порицать.

Кто же в самом деле справедлив? Те, которые восторгаются только русскими талантами, или те, которые видят пользу в приглашении иностранных танцовщиц? И те, и другие — все вместе.

Можно одновременно принадлежать к двум противоположным партиям и оставаться вполне справедливым.

Я совершенно согласен, что поддерживать русские таланты и патриотично, и справедливо, и желательно. Они для нас дороже заграничных, и наша обязанность их выдвигать и поощрять. Лет пятьдесят назад, Р. М. Зотов — ценитель, может быть, слишком снисходительный, благодаря тому, что состоял на службе в дирекции — справедливо

писал в одной из статей, посвященных балету: «Нет ничего страннее, удивительнее, как общая недоверчивость русских к русским дарованиям. В Париже, например, чуть появится крошечное дарование, все о нем закричат в тысячу голосов, все бросятся раздувать искру этого рождающегося огня, которая иногда, не успевши вспыхнуть, погаснет. Газеты прочей Европы самым послушным образом повторяют парижские возгласения, и репутация артиста сделана. Куда бы он ни приехал, везде его встречают с отверстыми объятиями, восхищаются им, платят ему втридорога, — а все потому, что европейская слава его сделана».



Мария Тальони

Далее читаем: «Приезжий артист у нас все значит, а свой русский — в каком-то странном отношении между любовью и недоверчивостью, между похвалою и сомнением, между известностью и забвением. И не только публика, даже сам артист не доверяет своему дарованию. Он всегда скромн, уступчив, молчалив. Не многие умеют вполне ценить его достоинства: он очень доволен и этими немногими. Об европейской же славе он и не заботится. А жаль! Наше народное самолюбие было бы вполне удовлетворено, если бы многие из наших артистов могли явиться на иностранных сценах».

Казалось бы, после этого критик выскажется категорически против ангажемента иностранных танцовщиц и танцовщиков, но на самом деле, распространяясь об успехах известной Елены Ивановны Андреевн, он утверждает, что Тальони имела решительное влияние на ее судьбу и образование. «Если бы Андреевна подражала прежним образцам, то, вероятно, при всем своем даровании, навсегда бы осталась второстепенною танцовщицею, но,

увидя Тальони, она почувствовала все красоты искусства, до которого могла достигнуть». Балеты «Жизель», «Сатанилла» и «Пери» были триумфом Андрееновой. Желание Зотова сбылось, и Андреенову видел Лондон, Париж и Милан; за границей танцевали также Н. Богданова, М. С. Петипа, Зина Ришар, Смирнова, Муравьева, г. Кшесинский 1-й, в последние годы Никитина, Гейтен, М. М. Петипа, Кшесинская 2-я, Преображенская, Рославлева, гг. Кякшт, Бекефи и Кшесинский 2-й.

Е. П. Соколова в свое время получила блестящий ангажемент в Париж, на сцену Grand Opéra, а затем — в Милан и Флоренцию на зимние сезоны, но дирекция не дала ей продолжительного отпуска.

Танцевала еще, но очень далеко — в Австралии и Америке — русская танцовщица г-жа Барто, ученица А. Н. Богданова, усовершенствовавшаяся под руководством талантливого Чекетти. Американские газеты сравнивали нашу соотечественницу с Фанни Эльслер, но я, к сожалению, не знаком с ее способностями и знаю только, что она сестра известной московской балерины г-жи Нелидовой, неудачно выступившей на петербургской сцене.

Итак, все, что говорил г. Зотов полвека назад, вполне применимо и к настоящему. Русские танцовщицы оправдали свою репутацию блестяще. Даже всемогущий маститый Франсиск Сарсэ лестно отзывался о них и, так сказать, санкционировал их успех и успех русской театральной школы вообще.

С. Н. Худеков, знаток и любитель балета, написавший несколько балетных программ («Роксана», «Весталка», «Баядерка», «Зорайя» и др.), рассказывал мне интересный факт, свидетельствующий об успехах русских артисток за границей. Однажды ему случилось быть утром в старой парижской Опере, когда директором был Галанзье (умер в 1896 г.). Пропускавшая его консьержа, которая служила в театре 25 лет, в ожидании директора вступила с ним в разговор и, между прочим, вспоминала о Муравьевой, которую она, по ее словам, обожала. Старушка рассказывала, как публика любила Муравьеву, что это был триумф русской танцовщицы, хотя не замедлила сделать замечание, что последняя некрасиво держала руки. Когда она узнала, что бесе-



Фанни Эльслер

дует с соотечественником Муравьевой, то распространилась о последней еще подробнее.

Будем же восхищаться русскими талантами и горячо приветствовать иностранные, игнорируя в искусстве национальность. Таланты заграничные могут только способствовать развитию наших отечественных. Дирекция благоразумно поступает, приглашая иностранных артистов, которые, в довершение всего, приносят ей хороший кассовый результат. Ошибка дирекции заключается лишь в том, что выбор иностранных исполнителей она иногда возлагала на лиц, не компетентных в таком деле. Если уже рассуждать о падении хореографического искусства, то можно придти к одному заключению — что оно действительно стоит низко в Италии, Франции, Австрии, Германии и процветает только у нас. Италия дает первоклассных балерин, но превратила балет в обстановочные феерии, отодвинув танцы солисток чуть

не на последний план, а в Париже, как это ни странно, нет теперь выдающихся молодых танцовщиц. Сюбра и Мори пользовались еще на сцене Большой Оперы успехом, благодаря издавна сложившейся артистической репутации. Балет, кроме того, почти утратил в Париже самостоятельность: его дают при опере. Предпочитаются балеты маленькие, не требующие сложной и дорогой обстановки (в 1893 году один раз дали «Сильвию», два раза «Коппелию» и двадцать девять раз «Маладетту» — маленький балет в двух действиях и трех картинах, поставленный балетмейстером Гансенем, сочиненный Гальяром, с музыкою Видаля. Танцевали Мори и Сюбра. В 1896 — одиннадцать раз ту же «Маладетту» и шесть раз «La Korrigane». Нельзя сказать, чтобы разнообразили репертуар).

Франсуа Коппе, недавно еще вспоминая о постановке своего балета «Korrigane», сделал признание в любви Розите Мори... Запоздалое признание! «Красивая? — говорил он. — Больше чем красивая! прелестная, опьяняющая. Цвет кожи желтовато-лимонный, испанский. Но сколько огня в глазах, какая улыбка на свежих губах и какие блестящие зубы! Статуэтка, но одушевленная, которая каждым движением обнаруживала гибкость, живость, силу и грацию».

«Я считаю, — пишет Коппе, — самыми счастливыми днями в моей жизни драматического писателя, когда у меня была перед глазами эта замечательная артистка, это воздушное создание, которая после головокружительного полета, спускалась на пол так легко и плавно, без всякого звука, точно птичка, спустившаяся и усевшаяся на ветку» и т. д.

Розита Мори, карьера которой закончена, представляла из себя единственную хореографическую «звезду» на сцене Большой Оперы. Однажды ее приглашали на берега Невы, но она, как уверяют, запросила баснословное вознаграждение, цифру которого не решились сообщить в Петербург.

Франсуа Коппе в своих восторгах едва ли не превзошел петербургского Балетомана, написавшего в свое время по крайней мере три тома о Вирджинии Цукки, для которой он предпринимал специальное путешествие по Италии.

Обратимся к петербургскому балету. Нынешняя итальянская балерина, украшающая нашу сцену, Пьерина Леньяни, беспристрастно отдает должную дань петербургскому

балету, ставя его на первое место в Европе. Впрочем, это подтверждали мне и другие, бывшие у нас танцовщицы, да и сам я в этом убедился, ознакомившись повсюду с постановкою балетов. Венский балет несколько приближается к петербургскому, хотя сравнения выдержать с ним, конечно, не может. Итальянки танцуют у нас с удовольствием, потому что русская публика сочувственно к ним относится и умеет ценить хореографическое искусство.

Что за удовольствие, в самом деле, подвизаться в итальянском балете, где часто первенствуют лошади или статисты, изображающие воюющих солдат? Не следует поэтому удивляться, что во Флоренции, где я смотрел балет «Day-Dip», вызывали артистов, балетмейстера, декоратора и, как бы вы думали, кого? — того берейтора, который ставил скачку лошадей. Берейтор и Терпсихора, казалось бы, ничего не имеют общего... Это напоминает слова Вольтера: «я несколько раз слышал, что говорят: ах, какую прекрасную мы видели оперу. В ней было более 200 людей верхами. Эти простаки не знают, что четыре прекрасные стиха для драмы важнее целого конного полка». Два-три хорошо, красиво поставленных классических и характерных танца, разумеется, интереснее лошадей вместе с их берейтором... Итальянский балет поражает иностранца балаганною фантазией в приемах постановки и многочисленным составом кордебалета. О первом, конечно, сожалеть не следует, а второе, пожалуй, можно бы принять к сведению. Так как балет не феерия, то наша богатейшая, роскошная постановка является совершенством, и надо пожелать, напротив, чтобы ее не касались итальянские эффекты. Масса на балетной сцене — это, конечно, достоинство, в особенности, если балетмейстер каждую корифейку передвигает так же умело, как Чигорин шахматы.

В итальянском балете я нашел, как видите, преимущество, которого никогда не ожидал найти, предполагая, что по части количества танцовщиц мы тоже всегда шли впереди. Оно, положим, «числом поболее, ценою подешевле» и подготовка нашего кордебалета настолько солидна, что он во всех отношениях выше итальянского: и стройнее, и лучше сформирован, и дисциплинирован. Русский кордебалет, по мнению Пимена Арапова, — это стройный хоровод нимф! Некрасов восклицает по адресу этих нимф:

Bis! Но девы, подобные ветру,
Улетели гирляндой цветной!

Гвоздь настоящего классического балета, конечно, танцы балерины, первого танцовщика и солисток; но в этом-то и заключается слабая сторона «Day-Din». Одно *pas de deux*, один характерный танец для балерины — вот и все. Немного мы можем взять у итальянцев, и, скорее, они могли бы позаимствовать у нас. На петербургской и московской сценах преобладают классические танцы, настоящее хореографическое искусство, а в Италии оно постепенно перерождается в неуклюжую феерию.

Балет, в котором почти нечего делать балерине и первому танцовщику, производит странное впечатление. Видимо, и балетмейстер менее всего думал о *pas de deux*, оставив его только в силу традиционных требований.

Не в этом ли перерождении итальянского балета надо усматривать отчасти причины того, что итальянские балерины или, по крайней мере, те из них, у которых нет богатых поклонников (последних в Италии вообще немного), покидают охотно родину и кочуют по Европе, где, прежде всего, и труд их котируется значительно выше.

Виновником переходного состояния балета в Италии резонно считают Манцотти, сочинившего *Excelsior* и *Amour*. В этих балетах, смелых по фантазии и удачных по идее, танцам балерины, впрочем, отведено еще значительное место. Вообще же, несмотря на талант и счастливую фантазию Манцотти, его нельзя благодарить за провозглашенный союз хореографии с феерией.

Феерия сама по себе, как зрелище, может быть очень интересна. Даже творец «Жизели» — Теофиль Готье признавался ей в любви и находил, что она оживляет душу. Родиную феерии надо все-таки считать Париж, где она была в почете. Да и отчего, конечно, не поставить и не посмотреть, например, «Волшебные пиллюли»? Но заменить ими балет, довольствуясь вставными танцами, нельзя.

В Вене, судя по тем представлениям, которые я видел, балету и со стороны дирекции, и со стороны публики оказывается внимание. В этом убедила меня также и последняя театральная выставка, где было много интересного преимущественно по части балетной археологии.

Каждый петербургский балетоман мог искренно пожалеть, если не успел побывать на венской выставке и посмотреть всевозможные хореографические сокровища. Ныне покойный балетоман и мой друг, незаменимый А. Н. Похвиснев, любившей балет больше всего на свете, пришел бы в умиление, например, от красующейся под стеклом дюжины башмачков Фанни Эльслер. Да что башмачки! Тут лиф ее выставлен — шелковый розовый лиф Фанни Эльслер — можно с ума сойти!

У нас в Петербурге несколько лет тому назад кто-то продал уцелевший башмачок Фанни Эльслер, но потом оказалось, что владелец редкости ухитрился продать несколько таких уцелевших башмачков, выпрошенных им у танцовщиц.

Разве не достопримечательность — медаль, выбитая в честь Эльслер и украшенная ее портретом? Вот еще бесчисленное множество портретов знаменитой балерины. Она показывается молодою и средних лет, и почтенною, и даже чуть ли не младенцем у мамы на руках.

Затем, несколько писем-автографов величайшей звезды, два сонета в честь последней, отпечатанные на атласе, большой портрет Эльслер в «Эсмеральде» и пр. Программы почти всех балетов, в которых она танцевала, собраны и сохраняются как редкости. Две гравюры обращали особенное внимание хореографов и возбудили целый ряд воспоминаний. Первая гравюра представляет *pas de quatre* — Карлотта Гризи, Мария Тальони, Люсиль Гран и Фанни Черрито. Поставлено было это *pas de quatre* Жюлем Перро. Вторая гравюра, тоже весьма редкая — «*pas de déesses*» из балета «Суд Париса» — Фанни Черрито, Мария Тальони, Люсиль Гран и С. Леон.

Семейство Тальони на выставке занимало большое место, начиная с портретов Марии Тальони, Амалии Тальони и Поля Тальони. Автографы всевозможных Тальони, адрес, поднесенный когда-то Полю Тальони и т. д. Наконец, картина, написанная масляными красками и изображающая Тальони, несущуюся в воздухе. Такое количество Тальони, что нетрудно всех их перепутать. Далее, встречаем портреты Луи Фраппара в «Пакеретте» и в «Роберте и Бертраме», Элизы Альбер-Беллон, Амалии Феррарис, Джиованины Кинг,