

А. А. ПЛЕЩЕЕВ

# НАШ БАЛЕТ

(1673–1899)

*Балет в России  
до начала XIX столетия  
и балет в Санкт-Петербурге  
до 1899 года*



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •  
• МОСКВА •  
• КРАСНОДАР •

ББК 85.335.42

П 38

**Плещеев А. А.**

**А 38** Наш балет (1673–1899). Балет в России до начала XIX столетия и балет в Санкт-Петербурге до 1899 года. — СПб.: Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2009. — 576 с.: ил. — (Мир культуры, истории и философии).

**ISBN 978-5-8114-0840-5**

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 театра». 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.

ББК 85.335.42

Обложка  
А. Ю. ЛАПШИН

*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», 2009  
© А. А. Плещеев, наследники, 2009  
© «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,  
художественное оформление, 2009



## ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Конец XIX — начало XX в. указывают «серебряным веком» русской культуры, и ознаменовался он расцветом литературы, философии и искусства. Отпущенное ему время было недолгим, но стремительность развития — поразительна. Одним из самых ярких проявлений культуры этого периода стал драматический и музыкальный театр. Русский балет начал новую главу своей истории, лучшие страницы которой вошли в мировую летопись танцевального искусства.

К этому времени относятся и первые значительные исследования отечественного балета, опыты изучения его становления и развития. Одним из первых систематизацией фактов русской балетной истории стал заниматься писатель и театральный критик А. А. Плещеев.

Александр Алексеевич принадлежал к древнему дворянскому роду, летоисчисление которого начиналось с XIII–XIV вв. На протяжении шести столетий представители династии Плещеевых сумели отличиться во многих сферах общественной и культурной жизни России.<sup>1</sup> На литературном поприще прославился Алексей Николаевич Плещеев — поэт и прозаик XIX в., участник политического движения 1840-х гг. Он выступал и с литературно-критическими статьями, и с фельетонами, сотрудничал в «Отечественных записках», «Современнике», «Русском слове» и других периодических

---

<sup>1</sup> См.: Федорченко В. Дворянские роды, прославившие отечество: энцикл. дворянских родов. Красноярск; Москва: Бонус, ОЛМА-ПРЕСС, 2001. С. 464. (Российская империя в лицах.)

изданиях, его пьесы шли в Малом театре. В доме Плещеевых проходили литературные и музыкальные вечера. Вдохновленные творчеством поэта, композиторы Чайковский, Мусоргский, Варламов, Кюи, Гречанинов и Глиэр написали романсы и песни на его стихи. А. Н. Плещеев был известным и популярным поэтом своего времени.

Не был лишен наследственного литературного дара и его сын Александр Алексеевич Плещеев. Он родился в 1858 г. в Петербурге, рано потерял мать, получил домашнее образование. Еще не окончив Петербургскую 1-ю гимназию, он увлекся театром, любовь к которому пронес через всю жизнь.

Александр Плещеев начинал свой творческий путь как актер. Вторая половина XIX в. — время театрального подъема. Этот вид искусства наряду с литературой, живописью, музыкой приобрел свое национальное своеобразие. 1860–1870 гг. вошли в историю русского театра как время А. Н. Островского. Его пьесы шли практически во всех театрах нашей страны, начиная с Петербурга и Москвы и заканчивая крупными провинциальными городами. Кстати сказать, театральное искусство в провинции поддерживалось главным образом антрепризой, а выступления столичных знаменитостей были настоящим событием в культурной жизни глубинки. Именно в это время — 1870-е гг. — молодой Александр Плещеев вышел на сцену театра Казанцевой в Ростове-на-Дону, играл в театре города Ковно, преодолевая свою «чрезмерную застенчивость». Приобретенный им сценический опыт вскоре понадобился и в Москве, где он в 1879 г. дебютировал в роли Платона Зыбкина в спектакле «Правда хорошо, а счастье лучше», показанном на сцене Малого театра. В этом же году появились и первые отзывы на выступления А. Плещеева, опубликованные в газетах «Голос» и «Русские ведомости». Рецензии были положительными, автором одной из них выступил известный писатель П. Д. Боборыкин.<sup>2</sup>

1880-е гг. ознаменовались открытием частных театров, что стало важнейшим этапом преобразования русского театрального искусства. В 1882 г. была отменена монополия

---

<sup>2</sup> Зыкова Г. В. Плещеев Александр Алексеевич / Г. В. Зыкова, при участии Л. Е. Ляпиной // Русские писатели 1800–1917: биограф. слов. / Гл. ред. П. А. Николаев. М.: Большая российская энцикл., 1999. Т. 4: М.—П. С. 647–649. (Русские писатели XI–XX вв.)

императорских театров, но за несколько лет до этого события актриса, педагог и антрепренер А. А. Бренко организовала первый в Москве частный театр, названный в просторечии Пушкинским. Здесь играли лучшие представители провинциальной сцены. Достаточно назвать имена актера и мастера художественного слова В. Н. Андреева-Бурлака, трагика М. Т. Иванова-Козельского, выдающейся трагической актрисы П. А. Стрепетовой, режиссера А. Ф. Федотова. В этом известном среди москвичей театре выступал и А. Плещеев.

В 1880–1882 г. с успехом прошли спектакли по произведениям русских писателей: «Лес», «Свои люди — сочтемся» А. Н. Островского, «Записки сумасшедшего» Н. В. Гоголя, «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского, «Горькая судьбина» А. Ф. Писемского, «Царь Борис» А. К. Толстого. Зарубежная классика была представлена постановками «Коварство и любовь» И. Ф. Шиллера, «Тартюф» Мольера и др. Однако популярность «Пушкинского» у московского зрителя не смогла уберечь его от материальных трудностей, привлеченное финансирование оказалось недолговременным, и в 1882 г. театр перешел к Ф. А. Коршу.

Частное театральное предпринимательство стало серьезным конкурентом казенной сцене. Да и между собой эти театры немало боролись за внимание зрителя, приходилось соперничать и с другими видами зрелищных искусств, например, цирком, музыкальным театром и прочими представлениями. В Москве частная антреприза приобрела характер крупного и заметного явления.

В Петербурге этот процесс протекал более сдержанно, где продолжал главенствовать императорский театр. Сюда и привел актерский путь А. Плещеева, где сначала на сцене одного из частных театров в 1883 г. он сыграл Хлестакова, а затем вышел на сцену Александринского театра в роли Белугина в спектакле «Женитьба Белугина» и в уже известной роли Зыбкина. Правда, рецензенты все еще находили в его игре застенчивость, но в целом отзывы были одобрительными.

Несмотря на достаточно удачное начало, А. Плещеев отказался от артистической карьеры в пользу литературной деятельности. С 1876 г. он стал активно выступать в печати. В различных жанрах — от юмористических стихов и прозы

до романсов — выходили его сочинения в периодических изданиях «Стрекоза», «Шут», «Будильник». Он сотрудничал в «Петербургском листке», где вел ежедневный юмористический фельетон под псевдонимом Муха и в 1883 г. выпустил книгу «Петербургские сказки Мухи».

Надо отметить, что А. Плещеев подписывался по-разному. Около тридцати всевозможных псевдонимов писателя расшифровал российский библиограф И. Ф. Масанов, среди которых А. П., Ал. П., Калиостро, Ложка бель-этаж, Скалозуб, Чичероне и др.<sup>3</sup>

Любовь к театральному искусству, в частности к балету, побудила молодого А. Плещеева встать на стезю критикорецензионной деятельности. С 1877 г. он пишет статьи и заметки о балете, которые публикуются в «Новостях» и «Всемирной иллюстрации».

Хорошо знакомый с издательским делом А. А. Плещеев в 1884 г. начал выпуск еженедельника «Театральный мирок», в котором публиковались его статьи об известных драматических артистах, среди которых П. М. Медведев, Е. Н. Горева и др. Наряду с рецензиями Плещеев писал и о закулисной стороне театрального мира, возможно, не всегда приглядной. Современники нередко упрекали его за чрезмерное внимание к быту актеров, их взаимоотношениям между собой, начальством, критиками и поклонниками. Его театральные рецензии отличались благожелательностью, в них практически не находилось места для резких высказываний в сторону неудавшейся роли или целого спектакля. По словам историка театра Ю. А. Бахрушина, А. Плещеев «всегда старался найти какие-либо оправдательные обстоятельства для неудачливого или слабого артиста».<sup>4</sup> Для оппонентов лояльность Плещеева зачастую давала повод по-своему представить его «необъективность». Одни находили объяснение в многочисленных дружеских отношениях, сложившихся у автора в художественном мире и не позволявших ему хлестко высказываться, другие — зависимостью критика от влия-

---

<sup>3</sup> См.: *Масанов И. Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: в 3 т. М.: Всесоюз. книжн. палата, 1949. Т. 2, З. С. 836.; То же переизд.: М., 1956–1960.

<sup>4</sup> *Бахрушин Ю. А.* Гл. одиннадцатая // Бахрушин Ю. А. Воспоминания. М.: Худ. лит., 1994. С. 395.

тельных особ.<sup>5</sup> Несмотря на это, в свое время его статьи о балете и рецензии составляли конкуренцию известному петербургскому балетоману К. А. Скальковскому.

Круг интересов А. А. Плещеева не ограничивался журналистской, критической и издательской деятельностью, он пробовал свои силы и в драматургии. Им были написаны более тридцати одноактных пьес, которые ставились на различных подмостках, в том числе в Александринском театре, на сцене театра «Кривое зеркало» и др. В 1890-х гг. в Петербурге вышли сборники водевилей, сенок и монологов Плещеева «Для театра» (1892 г.) и «Сборник пьес» (1897 г.). Критики характеризовали его пьесы как «талантливые и неприятельные „жанровые картинки“, где в журнальной манере изображается быт, по преимуществу богемный».<sup>6</sup> Эта тенденция сохранилась и в более поздних рассказах и очерках Плещеева-беллетриста.

Его интерес к театру был несомненно велик. Среди многочисленных знакомых Плещеева выделялся москвич А. А. Бахрушин, основавший в 1894 г. Литературно-театральный музей. На протяжении всей жизни А. А. Плещеев всячески пополнял собрание Бахрушина. Благодаря ему, в коллекцию музея попали ценнейшие документальные материалы о деятелях театра, в т. ч. бóльшая часть собрания по балету К. А. Скальковского. «Кроме преданности музею, отца привлекала в Плещеева его беззаветная любовь к родному русскому балету, — вспоминал Ю. А. Бахрушин, — балет, в особенности петербургский, многим обязан Плещееву».<sup>7</sup> В первую очередь историк театра подразумевал работу Александра Алексеевича над систематизацией фактов столичного балета XIX в., результатом которой стал выход в свет (1896 г.) книги «Наш балет. 1873–1896». В предисловии к изданию автор указывал на недостаточное внимание со стороны критиков

<sup>5</sup> См.: *Измайлов А. А.* А. А. Плещеев // Вестник лит. 1919. № 9. С. 12.; *Бахрушин Ю. А.* Гл. одиннадцатая // Бахрушин Ю. А. Воспоминания. М.: Худ. лит., 1994. С. 395.

<sup>6</sup> *Зыкова Г. В.* Плещеев Александр Алексеевич / Г. В. Зыкова, при участии Л. Е. Ляпиной // Русские писатели 1800–1917: биограф. слов. / Гл. ред. П. А. Николаев. М.: Большая российская энцикл., 1999. Т. 4: М. – П. С. 647–649. (Русские писатели XI–XX вв.)

<sup>7</sup> *Бахрушин Ю. А.* Гл. одиннадцатая // Бахрушин Ю. А. Воспоминания. М.: Худ. лит., 1994. С. 394.

к истории отечественного балета. Действительно, из серьезных трудов по русской хореографии того времени выделяются только работы К. А. Скальковского, выпустившего в 1882 г. книгу «Балет, его история и место в ряду изящных искусств». Конечно же, о хореографии писали, но это были по преимуществу отдельные статьи и рецензии в периодических изданиях, трудах по истории театра в целом, а также единичные издания мемуаров деятелей балета.

А. А. Плещеев не ставил перед собой цели написать исчерпывающую историю русского балета. Его основная задача заключалась в хроникальном изложении фактографического материала, который по преимуществу состоял из его же статей и рецензий, публиковавшихся начиная с 1877 г. Сетую на отсутствие систематических источников, он считал, что издание «хроники» будет наиболее удобным в плане поиска материала. Он излагал факты, а делать выводы предлагал читателям.

Книга вышла, но не окупила материальных затрат А. Плещеева, однако спустя три года он предпринял вторую попытку. За это время автор продолжал собирать всевозможный материал, прибегал к помощи артистов, балетмейстеров и критиков, предоставлявших ему не только фотографии, но и интереснейшие сведения. Таким образом, в 1899 г. в свет вышло второе издание, значительно дополненное и переработанное — «Наш балет. (1673–1899). Балет в России до начала XIX столетия и балет в Санкт-Петербурге до 1899 года». Особой гордостью автора стали фотографии и рисунки, количество которых увеличилось почти вдвое. Временные рамки были раздвинуты — теперь он писал о балетном искусстве, начиная с 1673 по 1899 г. включительно. На первый взгляд, систематизация материала в книге довольно простая: А. Плещеев разбил весь материал на три основные части «Балет в С.-Петербурге прежде и теперь», «Балет в России до начала XIX столетия» и «Балет в Петербурге в XIX столетии».

Выделение в самостоятельную и первую главу своеобразного экскурса по петербургскому балету представляется вполне закономерным, и становится неким введением ко всему изданию. Рассуждения о том, что искусство танца не утратило своего значения в художественной культуре, несмотря на отдельные негативные выпады в его сторону, про-



никнуты большой любовью к русскому балету. Нисколько не умаляя вклада зарубежных балетмейстеров и артистов в становление и развитие отечественной хореографии, А. Плещеев считал, что в России есть немало талантов, способных вдохнуть новую жизнь в искусство танца. Затронутый им вопрос о присутствии иностранных танцовщиц и хореографов и отдаваемом им предпочтении отечественным зрителем (особенно в Санкт-Петербурге), был в XIX в. одним из острейших вопросов. С гордостью автор перечисляет имена отечественных артистов балета, успешно выступавших на европейских подмостках, призывая восхищаться их талантом и приветствовать западных танцовщиц, «игнорируя в искусстве национальность».

В двух следующих главах «Балет в России до начала XIX столетия» и «Балет в Петербурге в XIX столетии» Плещеев определяет этапы становления и развития танцевального искусства годами правления российских царей и императоров.

Первый этап охватывает отрезок времени с 1673 по 1761 гг. И не случайно 1673 г. датируется первое балетное представление, показанное при дворе Алексея Михайловича, а с 1762 г. — воцарение на престол Екатерины II — наступил следующий виток в развитии отечественной хореографии.

XVII в. стал новым периодом в истории русской культуры и охарактеризовался проникновением светских элементов практически во все ее сферы. Культурные преобразования коснулись и развития танцевального искусства. Еще в 1648 г. указом царя были запрещены представления скоморохов, которые пользовались популярностью в народе. Скоморошество возродилось в XVIII в. в форме ярмарочного театра и балаганов. Только в 1672 г. в России возник первый придворный театр, а в Европе еще в 1581 г. был показан балетный спектакль, включавший в себя музыку, танец и слово. И в XVII в. некоторые западные балетмейстеры уже владели навыками записи танца, а к концу столетия П. Бошан и Р. О. Фейе оспаривали первенство за ее систематизацию. Новаторские идеи хореографов конца XVII в. положили начало формированию профессионального балета в Европе.

Следующее столетие было поистине реформаторским. Деятельность М. Сале, Дж. Уивера и Ф. Хильфердинга стала

фундаментом на пути к действенному балету. Просветительские преобразования XVIII в. в хореографическом искусстве ознаменовались поиском путей его самоопределения, созданием цельного спектакля. В это время начинается балетную реформу французский балетмейстер и теоретик танца Ж. Ж. Новерр. Результатом его многолетнего труда стало издание в 1760 г. «Писем о танце и балетах» — книги, которая неоднократно переиздавалась и переводилась на многие языки.<sup>8</sup> К концу века в Англии, Франции и других странах Европы балет окончательно сформировался как самостоятельное искусство.

Как известно, для культуры России XVIII в. в первую очередь тесно связан с реформами Петра I. Ко многому применимо слово «впервые». В 1702 г. в Москве был открыт общедоступный публичный театр. Довольно быстрое развитие музыкального искусства в XVIII в. способствовало распространению любительского музицирования, созданию оперного театра, организации публичных концертов. О достаточной регулярной постановке балетов в России можно говорить с середины 1730-х гг. К этому времени балы, маскарады и театр получили широкое распространение при дворе, а вступившая в 1741 г. на престол Елизавета слыла любительницей танцев и балета, и в 1742 г. ею был издан указ об учреждении в Петербурге русской балетной труппы.

Зарождение сюжетного балета в России связано с именем австрийского балетмейстера Ф. Хильфердинга, который в 1759 г. прибыл в Петербург. К концу 1750-х гг. появился балет-пьеса. Будучи самостоятельным, отделенным от оперы это театральное представление стало основой развития русского национального балета.

Следующий этап Плещеев определил границами царствования с 1762 по 1796 гг. Екатерины II. Это время, когда русская культура обращается к опыту западноевропейской, переживающей эпоху Просвещения, и развивается в теснейшей связи со двором. К концу века значительно обогатилась техника танца, произошли сдвиги в балетной драматургии, музыку к постановкам стали писать профессиональные му-

---

<sup>8</sup> *Новерр Ж. Ж.* Письма о танце / Пер. с фр. под ред. А. А. Гвоздева. Изд. 2-е, испр. СПб.: Планета музыки, 2007. С. 384 : ил.

зыканы. Среди вельмож стало модным иметь свой театр, а держать шутов — дурным тоном.

На рубеже XVIII–XIX вв., во многом благодаря деятельности И. И. Вальберха, балетмейстера петербургской труппы, были заложены основы самоопределения русского балета, которые связаны в первую очередь с появлением национального репертуара и утверждением на сцене русских исполнителей. Однако о своей школе классического танца говорить еще было рано, она окончательно сложится только к 1820-м гг.

Именно балету XIX в. А. Плещеев посвятил отдельную главу, подчеркивая тем самым важность этого периода в истории русского танцевального искусства. За одно столетие отечественный балет достиг небывалого расцвета. Хорошо известно, что на культурную жизнь России первой половины XIX в. оказали большое влияние Отечественная война 1812 г. и движение декабристов. Но вместе с тем в литературе, живописи, архитектуре, музыке были созданы недостижимые образцы человеческих творений. Именно в этот период завершался процесс формирования русской нации, а художественная культура приобретала самобытность.

В 1820-х гг. в Петербурге работал выдающийся хореограф К. Дидло. Достигнутая им цельность и законченность балетного спектакля, развитие им женского танца имели огромное значение для истории русского балета. В 1819 г. балетмейстер поставил один из лучших своих романтических балетов «Рауль де Креки, или Возвращение из крестовых походов». После его успеха Дидло продолжил разрабатывать романтические темы, изменяя зарубежные постановки в соответствии со вкусом русской публики. По словам Ю. А. Бахрушина, большое значение для развития балетного искусства в России стало «появление спектаклей на сюжеты из современной русской литературы и в первую очередь из произведений Пушкина».<sup>9</sup>

Русский балет приобрел самобытность. На сценах блистательно выступали отечественные артисты, среди которых Е. Колосова, А. Истомина, Н. Гольц, И. Лобанов и многие

---

<sup>9</sup> *Бахрушин Ю. А.* Появление романтических сюжетов в балетах и возникновение русской национальной школы классического танца // *Бахрушин Ю. А.* История русского балета. М.: Советская Россия, 1965. С. 69.

другие. Начало XIX в. вошло в историю балетного искусства как время рождения русской школы классического танца.

1830–1840-е гг. охарактеризовались романтическим направлением в развитии балета, на сцене господствовали всевозможные фантастические образы. В это время в России работают виднейшие европейские артисты балета и хореографы: французская танцовщица, балетмейстер и педагог Ф. Гюльень-Сор, известный итальянский артист и балетмейстер Ф. Тальони и его дочь, превосходная танцовщица М. Тальони, а также французский балетмейстер Ж. Перро.

С 1848 г. руководителем петербургской балетной труппы стал Ж. Перро, автор таких шедевров, как «Жизель», «Эсмеральда» и «Катарина, дочь разбойника». Эти постановки стали важной ступенью развития реализма в русском балете. В эти же годы окончательно утвердился на сцене народный танец, значительно обогатив классический.

Однако, при всех достижениях отечественного балета, в середине XIX в. национальный репертуар занимал скромные позиции. При полном расцвете реализма в культуре, балет оставался подчиненным романтизму, который практически исчерпал себя. Балетмейстеры тщетно пытались найти выход из сложившейся ситуации, театр терял постоянных поклонников.

С 1860-х гг. начинается педагогическая деятельность Х. П. Иогансона, так много сделавшего для совершенствования русской школы классического танца. С 1892 г. в Петербургском театральном училище преподавал итальянский артист и хореограф Э. Чекетти, разработавший специальный педагогический курс для русских учеников, основной акцент в котором ставил на максимальное развитие техники, виртуозность, которой так славились итальянские исполнители.

Среди постановщиков, несомненно, одно из ведущих мест занимал М. И. Петипа. Более полувека продолжалась его творческая деятельность в России. Постановки, новые редакции, танцы в операх — наследие великого мастера огромно. Большое значение музыке придавал талантливый артист и одаренный музыкант Л. И. Иванов, который с 1882 г. стал режиссером, а с 1885 г. — вторым балетмейстером петербургской балетной труппы. В своей творческой деятельности Иванов стремился к полному слиянию музыки и танца.

В начале XX в. балет в России обрел не только самостоятельность, но и занял первое место на мировых подмостках. Уже многое было достигнуто. Сформировавшаяся в XIX в. русская балетная школа обрела множество традиций. Об этом пишут современные историки балета, писал об этом и А. Плещеев еще на рубеже XIX–XX вв.

Второе издание «Нашего балета» было успешным предприятием автора, книга быстро расходилась, критики и журналисты ссылались на нее в своих статьях. Эта работа стала «первым серьезным трудом по истории русского столичного императорского балета», — писал спустя более пятидесяти лет историк театра Ю. А. Бахрушин, отмечая, что «теперь у театралов, занимающихся балетом, вошло в моду всячески поносить труд Плещеева: дескать он-де несерьезен, написан в фельетонном жанре, изобилует описанием юбилеев и подношений, цитирует поздравительные стихи и так далее. «Все это верно», — отчасти соглашался Бахрушин, указывая при этом, что «ни один из этих историков театра не станет ничего писать о петербургском балете, предварительно не слазив в книгу Плещеева, которая неизменно стоит у них на видном месте книжного шкафа».<sup>10</sup>

Ценность издания заключается не только в первой попытке автора изложить историю русского и петербургского балета, интерес представляет и взгляд Плещеева на танцевальное искусство последней четверти XIX в. как современника. Страницы книги проникнуты любовью и гордостью за отечественный балет. Тогда он задумывал написать продолжение, однако идея осталась неосуществленной.

Безвозвратно уходил XIX в., и в следующем столетии открылись новые таланты, были достигнуты другие вершины. Русский балет завоевывал мировую славу, не оставляя равнодушными иностранных зрителей к своему великолепию.

В конце XIX в. А. Плещеев был участником Петербургского литературно-художественного общества. Еще в 1886 г. Н. И. Костромитинов основал артистический кружок, устав которого был утвержден властями, а в 1892 г. был переименован в Литературно-артистический кружок, основной

---

<sup>10</sup> *Бахрушин Ю. А.* Гл. одиннадцатая // Бахрушин Ю. А. Воспоминания. М.: Худ. лит., 1994. С. 394.

целью которого было объединение литераторов и артистов. За семь лет своего существования организация практически бездействовала. Благодаря инициативе критика и драматурга А. Р. Кугеля, а также А. П. Коломина, Я. А. Плющевского-Плющика и Н. О. Холевой Литературно-артистический кружок стал одним из ведущих художественных сообществ Петербурга. В него входили П. П. Гнедич, А. С. Суворин, Г. К. Градовский, П. Д. Ленский, К. К. Случевский, А. Н. Бежецкий, Б. С. Глаголин, Е. П. Карпов, С. К. Литвин, А. П. Чехов и многие другие.<sup>11</sup>

В 1895 г. был основан постоянный театр Литературно-артистического кружка, который стали называть Суворинским, по имени основного пайщика. «Театр задумывался А. С. Сувориным художественно-программно, отнюдь не как доходное предприятие, — пишет М. Г. Литаврина, — этому предшествовали опыты артистического кружка в новой драме («Ганнелле» Гауптмана) и статьи самого Суворина, отражающие его намерения создать театр по образцу антуановского Théâtre Libre, свободного в своем репертуарном курсе, отвечающего чаяниям образованной и думающей публики».<sup>12</sup>

В сезоны 1895–1898 гг. на сцене театра были показаны «Гроза» Островского, «Власть тьмы», «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого, помимо этого в репертуар были включены спектакли по произведениям Писемского, Тургенева, Ростана и Метерлинка. В 1899 г. Литературно-артистический кружок был переименован в Литературно-художественное общество (ЛХО), просуществовавшее до 1917 г. и успевшее сменить за это время не одно название.

Надо отметить, что издательское дело начала XX в. шло в ногу со временем. К середине 1910-х гг. в России выпускалось более тысячи газет и несколько сотен журналов. Практически все общественные и художественные организации имели свое печатное издание. Профессия журналиста становилась одним из популярных видов деятельности. Сила-

---

<sup>11</sup> См.: Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890–1917 гг.: слов. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 448.

<sup>12</sup> Литаврина М. Г. Частные театры Москвы и Петербурга и провинциальная антреприза на рубеже XIX–XX вв. // Русский драматический театр конца XIX — начала XX вв. М.: ГИТИС, 2000. С. 173.

ми Литературно-художественного общества стали издаваться журналы. В период с 1906 по 1907 гг. выходил «Театр ЛХО», а затем до 1910 г. выпускался «Журнал Театра ЛХО», в которых периодически печатались очерки А. А. Плещеева. Вскоре при Литературно-художественном обществе была открыта театральная школа, где с 1912 г. А. Плещеев занял место директора.

К сорока годам Плещеев уже заявил о себе как талантливый журналист и театральный критик. Его статьи и рецензии выходили в «Биржевых ведомостях» (1888–1906), «Новом времени» (1899–1916), «России» (1899–1902) и «Петербургской газете» (1903–1910). Он издавал и редактировал «Петербургский дневник театрала» (1903–1905), «Невод» (1906–1907), «Минутку» (1908), «Что нового» (1909), с 1908 г. по 1909 г. был соредактором П. Ф. Левдина в «Биржевых известиях».

Плещеева буквально все интересовало в художественной жизни столицы. Премьеры спектаклей, художественные выставки, благотворительные лотереи, балы и другие всевозможные развлечения жителей Петербурга — все оказывалось во внимании журналиста и критика. Не остался он равнодушным и к деятельности С. П. Дягилева, опубликовав очерки о подготовке и проведении организованной им в 1905 г. «Историко-художественной выставки русских портретов»,<sup>13</sup> писал о Суворинском театре и его артистах, где проработал не один год.<sup>14</sup> В те дни, когда Плещеев посещал Москву, эта круговерть повторялась.

Много лет Плещеев наблюдал за творчеством выдающегося хореографа М. И. Петипа, преклоняясь перед его талантом: «У этого маститого хореографа такой опыт, столько вкуса и фантазии, что надо только удивляться, как он их сохранил, поставив чуть не сто балетов в своей жизни. <...> В нем, конечно, вся сила петербургского балета, и ему дирекция обязана тем прекрасным ансамблем и тем не огрубевшим, благородным стилем танцев, который уцелел на здешней

---

<sup>13</sup> Плещеев А. А. Картинки и разговоры // Петербургская газ. 1905. 9 марта (№ 59). С. 4. Подпись: А. П.-в.; Плещеев А. А. Картинки и разговоры // Петербургская газ. 1905. 24 марта (№ 74). С. 3.

<sup>14</sup> Плещеев А. А. Как был основан постоянный Театр ЛХО // Журн. Театра ЛХО. 1907. № 6. С. 124–126.; № 10. С. 106.

сцене». <sup>15</sup> Статьи о М. Петипа и его балетах он начал писать еще в 1880-х гг. «Арлекинада», «Баядерка», «Дочь фараона», «Жемчужина», «Жизель», «Раймонда» — это лишь немногие постановки Петипа, рецензированные А. А. Плещеевым. Все опубликованные материалы за несколько лет легли в основу книги о балетмейстере «М. И. Петипа (1847–1910)», вышедшей в 1907 г. в Санкт-Петербурге. <sup>16</sup> По выходе на пенсию в 1903 г. Петипа стал подписываться на столичные газеты, отслеживая все, что касалось в первую очередь балетной жизни Петербурга и Москвы. Подписался он и на «Петербургский дневник театрал» А. Плещеева, получал «Петербургскую газету», на страницах которой печатались статьи известных «балетоманов» В. Светлова, К. Скальковского, А. Плещеева и др. В 1910 г. М. Петипа ушел из жизни, а вместе с ним отошла в прошлое замечательная эпоха русского балета XIX в. Начало следующего столетия будет тесно связано с именами балетмейстеров-реформаторов А. Горского и М. Фокина. Но вклад М. Петипа в историю отечественного танцевального искусства невозможно переоценить. Отдавая дань великому мастеру, А. Плещеев откликнулся на его смерть, опубликовав в «Петербургской газете» очерк о балетмейстере и интервью с его сыном. <sup>17</sup>

Театр, конечно, занимал большое место в сердце петербургского критика, но не менее важной темой его очерков оставалась литература, а в частности творчество А. П. Чехова. Они были ровесниками, начало их творческих путей похоже: оба писали фельетоны и юмористические рассказы, публикуя в одних и тех же изданиях, и Плещеев, и Чехов входили в Литературно-художественное общество. Наконец, они были друзьями. После смерти А. П. Чехова Плещеев стал публиковать критические статьи о нем, о его произведениях

---

<sup>15</sup> Плещеев А. А. Бенефис г-жи Ленъяни // Балет Ad Libitum. СПб.: Союз молодых балетоведов, 2007. № 3 (8). С. 22. Первая публикация: Новое время. 1899. 15 янв. (№ 8220).

<sup>16</sup> См. библиографию А. А. Плещеева о творчестве М. И. Петипа и его балетах в сб: Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи / Ленинградский гос. театральный музей; сост. и авт. примеч. А. Нехендзи; отв. ред. Ю. Слонимский. Л.: Искусство, 1971. С. 389–419.

<sup>17</sup> Плещеев А. Последние минуты М. И. Петипа. Беседа с сыном покойного В. М. Петипа. Балетмейстеру было девяносто два года // Петербургская газета. 1910. 8 июля. № 184. С. 4.



и свои воспоминания о писателе. Примечательно, что при жизни Чехова Плещеев не откликнулся на его пьесы в печати, а Куприн, в целом доброжелательно отзываясь о прозе самого Плещеева, находил общее в его произведениях и ранних сочинениях А. П. Чехова.<sup>18</sup>

Жизнь Плещеева была богата встречами с виднейшими писателями и поэтами, со многими он был близко знаком. Еще в начале века он начал публиковать отрывки воспоминаний, сопровождавшиеся многочисленными портретами современников, артистов и писателей, музыкантов и общественных деятелей. В 1914 г. вышла книга «Что вспомнилось. Актеры и писатели. Воспоминания А. А. Плещеева». На ее страницах запечатлены образы М. Г. Савиной, В. Ф. Комиссаржевской, Н. Х. Рыбакова, В. В. Нильского, К. А. Варламова, И. И. Монахова, В. П. Далматова и многих других, о ком еще не один раз вспомнит мемуарист Плещеев, но только уже в эмиграции.

Октябрьские события 1917 г. открыли новый период в истории России, где далеко не всем представителям художественной интеллигенции нашлось место. В революционном Петрограде практически не было литературно-художественной периодики, одни за другими закрывались многочисленные журналы и газеты. Хаос и неразбериха захватили театральное сообщество, многие были вынуждены покинуть Россию, ища приюта за границей. В 1919 г. уехал и А. А. Плещеев. «Революция ему не нравилась, она явно нарушала его спокойную жизнь, но он ее не боялся, так как совершенно справедливо говорил, что всегда вел трудовую жизнь и зарабатывал свой кусок хлеба собственным трудом», — вспоминал Ю. А. Бахрушин, указывая, что причиной отъезда за границу Плещеева стало не столько желание самого критика, сколько эмиграция актрисы Е. Н. Роциной-Инсаровой, любовь к которой и преклонение перед ее талантом Плещеев пронес всю свою жизнь.<sup>19</sup> Возможно, были

---

<sup>18</sup> См.: Зыкова Г. В. Плещеев Александр Алексеевич / Г. В. Зыкова, при участии Л. Е. Ляпиной // Русские писатели 1800–1917: биограф. слов. / Гл. ред. П. А. Николаев. М.: Большая российская энцикл., 1999. Т. 4: М.–П. С. 647–649. (Русские писатели XI–XX вв.)

<sup>19</sup> Бахрушин Ю. А. Гл. одиннадцатая // Бахрушин Ю. А. Воспоминания. М.: Худ. лит., 1994. С. 394.

и другие причины не менее основательные, побудившие шестидесятилетнего Александра Алексеевича покинуть Россию навсегда: его переписка 1920-х гг. раскрывает, как отмечали исследователи, «ностальгические настроения Плещеева и неприятие советской власти».<sup>20</sup>

Вдали от родины Плещеев жил своими воспоминаниями, в прямом и переносном смысле. Его мемуары публиковали парижские газеты «Возрождение», «Последние новости», «Мир и искусство», «Иллюстрированная Россия» и др., многое печаталось на страницах рижской газеты «Сегодня» и нью-йоркской «Новое русское слово», давая возможность хоть каким-то образом существовать русскому театральному критику. В эти годы он пишет о детстве и юности, о встречах с Н. А. Некрасовым, Ф. М. Достоевским, А. П. Чеховым, Д. В. Григоровичем, А. И. Южиным и др. Память снова и снова возвращала его к мыслям о дореволюционной жизни Петербурга и Москвы. Многие из опубликованного Плещеевым в периодике собирались и издавались отдельно. Так, в 1931 г. в Париже вышла в свет книга «Что вспомнилось за 50 лет. Театральные воспоминания», в 1936 г. — «Под сению кулис. Воспоминания о русском театре», в 1939 г. — «Мое время».<sup>21</sup>

Оставаясь верным себе, Плещеев без пафоса писал о нравах и быте своих современников, щедро делился впечатлениями и рассказами об интереснейших людях, с которыми ему довелось общаться. И, конечно же, вспоминал о театре: актерах Н. Х. Рыбакове, В. П. Далматове, М. Г. Савиной, критике К. А. Скальковском, журналисте и издателе А. С. Суворине.

Продолжал Плещеев писать и о балете. Это были критические статьи и мемуары, посвященные А. Павловой, Т. П. Карсавиной, В. Цукки, деятельности М. М. Фокина и

---

<sup>20</sup> См.: *Зыкова Г. В.* Плещеев Александр Алексеевич / Г. В. Зыкова, при участии Л. Е. Ляпиной // Русские писатели 1800–1917: биограф. слов. / Гл. ред. П. А. Николаев. М.: Большая российская энцикл., 1999. Т. 4: М.–П. С. 647–649. (Русские писатели XI–XX вв.)

<sup>21</sup> См.: Россия и российская эмиграция в воспоминаниях и дневниках: аннотир. указ. кн., журн. и газ. публ., изданных за рубежом в 1917–1991 гг.: в 4 т. / Гос. публ. ист. б-ка России; Стэнфорд. ун-т; науч. рук., ред., введение А. Г. Тартаковского, Т. Эммонса, О. В. Будницкого. М.: РОССПЭН, 2004.

С. П. Дягилева.<sup>22</sup> В 1938 г. в Париже вышла его книга «Сергей Лифарь. От старого к новому».

Спустя почти тридцать лет в книге С. Лифаря «Моя зарубежная Пушкиниана: Пушкинские выставки и издания» автором будет перепечатан очерк Плещеева о пушкинском празднике в Москве в 1880 г., вошедший в воспоминания «Мое время».<sup>23</sup>

Будучи в эмиграции, А. А. Плещеев беспрестанно собирал вырезки из газет, журналы, афиши и программы, касающиеся драматического и балетного театров. Получателями его «увесистых бандеролей» в Москве были коллекционер А. А. Бахрушин и его сын, историк балета Ю. А. Бахрушин.

Как писатель А. Плещеев выпустил в 1928 г. в Риге книгу «Без ужасов. Юмористические рассказы» — своеобразные сценки из обыденной жизни литераторов и театралов. В прессе появился отклик А. Куприна на сборник, где он выразил свое мнение: «Плещеев умело и остроумно перемешивает легкий прозрачный юмор с самой крошечной дозой тихой грусти».<sup>24</sup> В 1991 г. в антологии литературы русского зарубежья, вышедшей в Москве, были напечатаны два рассказа Плещеева из сборника «Без ужасов»: «Театральная аристократия» и «Газетчики», а также была приведена краткая биографическая статья об авторе.<sup>25</sup>

А. А. Плещеев прожил долгую жизнь, он родился еще в крепостной России, стал свидетелем трех революций, пережил Первую мировую и гражданскую войны, свои последние годы он прожил в оккупированном фашистской Германией

---

<sup>22</sup> См.: Сергей Павлович Дягилев, 1872–1929: матер. к библиограф. / Сост. И. Кузнецова, А. Лапидус; науч. ред., авт. вступ. ст. А. Ласкин. СПб.: СПбГУКИ, 2007. 552 с. (Знаменитые эмигранты России / Информ.-культ. центр «Русская эмиграция».)

<sup>23</sup> Леонидов В. В. «Моя зарубежная Пушкиниана: Пушкинские выставки и издания» (С. М. Лифарь. Париж; Берлин, 1966) // Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918–1940. Книги. М.: РОССПЭН, 2002. С. 321–322.

<sup>24</sup> Рец. А. И. Куприна, цит. по: Нечаев В. П. Плещеев Александр Алексеевич // Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918–1940. Писатели. М.: РОССПЭН, 1997. С. 314.

<sup>25</sup> Литература русского зарубежья. Антология: в 6 т. М.: Книга, 1991. Т. 2: 1926–1930. Из содерж.: Плещеев А. А. Театральная аристократия. С. 124–126; Плещеев А. А. Газетчики. С. 126–128.

Париже. Александр Алексеевич умер в 1944 г. на восемьдесят шестом году жизни, будучи практически слепым.<sup>26</sup>

В газетах не появилось некролога. «Бессеребрность», о которой он иронизировал еще в России, спустя чуть более сорока лет превратилась в крайнюю нужду. Безвестность настигла имя Плещеева в конце жизни, и долгое время сопутствовала ему после смерти мемуариста. Он пережил многих своих современников, о ком бесконечно много писал и вспоминал, не желая предавать их имена забвению.

Очень долго работы А. Плещеева не появлялись в советской периодической печати, об издании его книг на родине не могло идти даже речи, и это делало работу исследователей в области театра и литературы очень сложной. Несмотря на это, практически все отечественные балетоведы ссылались в своих трудах на статьи А. Плещеева и его книгу «Наш балет», ставшей в наши дни библиографической редкостью. В 1990-е гг. в результате политических изменений в стране, стало возможным издавать сочинения эмигрантов — так, в газете «Советская Россия» появилась первая публикация в СССР очерка А. Плещеева «Чеховские мелодии» из книги «Что вспомнилось».<sup>27</sup> Затем вышла книга об А. Дункан, куда вошла статья Плещеева, ранее опубликованная в «Петербургском дневнике театрала» в 1904 г., посвященная танцовщице.<sup>28</sup> Были напечатаны и другие сочинения А. Плещеева, явившиеся лишь малой частицей огромного литературного наследия мемуариста, журналиста и беллетриста XIX–XX вв.

Жизнь и творчество А. А. Плещеева в России и за рубежом мало изучены. От этого и возникает много вопросов и пробелов в его биографии. Обширно его эпистолярное наследие: среди адресатов и корреспондентов можно встретить

---

<sup>26</sup> В автобиографии русской писательницы Н. Берберовой, эмигрировавшей в 1922 г., есть воспоминание, относящееся к июлю 1942 г., о А. А. Плещееве: «Старик А. А. Плещеев 85 лет (?) почти слепой, ходит с белой палкой <...> Однажды ему подали милостыню». См.: *Берберова Н. Черная тетрадь // Берберова Н. Курсив мой. Автобиография в 2 т. New York: Russica publishers, INC, 1983. Т. II. С. 494.*; То же: Берберова Н. *Курсив мой. М., 1996.*

<sup>27</sup> *Плещеев А. А. Чеховские мелодии // Сов. Россия. 1990. 28 янв. № 24. С. 4.*

<sup>28</sup> *Плещеев А. А. О г-же Дункан // Айседора: гастроль в России. М.: АРТ, 1992. С. 44–48.*

имена С. А. Андреевского, И. А. Бунина, А. Я. Вагановой, Е. В. Гельцер, В. А. Каралли, А. И. Куприна, М. И. Петипа, О. И. Преображенской, А. П. Чехова, Е. Н. Рожиной-Инсаровой и многих других, с кем он был знаком и о ком помнил. Библиография работ А. А. Плещеева настолько велика, что могла бы стать предметом отдельного исследования. Это сборники пьес и рассказов, многочисленный статейно-рецензионный и мемуарный материал в дореволюционных отечественных и зарубежных периодических изданиях, отдельные книги по истории балета, его деятелях и воспоминания.

В заключение остается сказать, что о прошлом нельзя составить представления, если не обратиться к пожелтевшим страницам газет и журналов минувших лет, если не перечить старых книг — безмолвных свидетелей истории, немало переживших своих авторов.

*И. В. ГВОЗДЕВА*



# 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. Скальковскаго

180 портретовъ и рисунковъ

---

Изданіе В. А. Переяславцева и А. А. Плещеева



С.-ПЕТЕРБУРГЪ

1899

*Титульный лист изданія 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 презиящих 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 дожил до второго издания — честь, которой достаиваются — 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 возбуждательная, 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 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, не 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 Нелидовой<sup>1</sup>. 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. 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,

---

<sup>1</sup> 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 мистика 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 *tourés 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, неутомимости 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 Ленъяни (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. Находятся, 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. Петипа.

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 талантливymi 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. Сравнивать 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 Леньяни или не так давно умершая другая итальянская балерина — Лимида, 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 дивертисмент, 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, поэтические замыслы балетмейстера не-

редко парализовала музыка, за которую брались не прижанные 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 новизна 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 Андреевны, 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 Андреяновой. Желание Зотова сбылось, и Андреянову 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. Какшт, 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 отозвался 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