



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •



Вера Михайловна
КРАСОВСКАЯ
(1915–1999)

В. М. КРАСОВСКАЯ

РУССКИЙ БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР

ОТ ВОЗНИКНОВЕНИЯ
ДО СЕРЕДИНЫ
XIX века



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

ББК 85.335.42

К 78

Красовская В. М.

К 78 Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. 2-е изд., испр. — СПб.: Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2008. — 384 с.: ил. — (Мир культуры, истории и философии).

ISBN 978-5-8114-0785-9

Красовская Вера Михайловна — выдающийся деятель петербургской и российской культуры, крупнейший балетовед. В. М. Красовская окончила Ленинградское хореографическое училище в 1933 г. по классу А. Я. Вагановой и почти десятилетие была артисткой балета Театра им. Кирова (Мариинского). Но свое подлинное призвание она нашла на теоретическом поприще. Полученная в классе Вагановой и на сцене Мариинского театра школа профессионализма, в совокупности с высокой, аристократической культурой, энциклопедическими знаниями, блестящим владением языками, позволила В. М. Красовской стать крупнейшим искусствоведом.

Предлагаемая книга посвящена русскому балетному театру от возникновения до середины XIX века — значительному этапу в истории отечественной хореографии. В книге сложный процесс развития излагается в очерках-главах, посвященных балету Москвы и Петербурга, творчеству видных хореографов и исполнителей.

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», 2008
© В. М. Красовская, наследники, 2008
© «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2008



ОТ АВТОРА

*Н*астоящие очерки посвящены истории профессионального русского балетного театра от возникновения до середины XIX столетия. Попытка проследить основные этапы его становления и развития, охарактеризовать национально-историческое своеобразие его пути предпринимается в советском театроведении впервые. С этим связаны очевидные трудности исследования. Это предполагает, естественно, и неизбежные несовершенства опыта.

Начало русского балета как сценического жанра относится к XVII веку: первый балетный спектакль в России состоялся в 1673 году. Но только с середины XVIII века, когда была организована национальная балетная школа в Петербурге, эти спектакли стали постоянным явлением, и история русской хореографии вступила в полосу непрерывного развития. Подобным же путем развивался до того и балет других европейских стран, в частности Италии и Франции: еще в XIV веке отдельные театральные постановки по своему характеру приближались там к жанру балета, но окончательно самоопределился этот жанр ко второй половине XVI века.

До революции только Москва и Петербург имели постоянно действующие балетные театры, как придворные, так и публичные. Провинция таких театров почти не знала. В конце XVIII — начале XIX века в городах и помещичьих усадьбах, вплоть до самых отдаленных углов Российской империи, создавались доморощенные труппы из крепостных танцовщиц и танцовщиков. Лишь изредка на протяжении

XIX века в крупнейших городах — Киеве, Харькове, Одессе — возникали кратковременные балетные антрепризы, в настоящей работе освещения не получающие. Несколько большую роль сыграли гастрольные поездки по России балетных актеров Москвы и Петербурга; о наиболее значительных гастролях упоминается в тексте.

Балетный театр России, как и других стран, был призван выражать идеологию и вкусы правящих классов. Его пути нередко расходились с путями народного искусства, порой бывали и полярно противоположны. Хотя песенно-плясовой русский фольклор существовал задолго до появления балетного театра и продолжал жить одновременно с ним, непосредственная связь между театром и фольклором то и дело обрывалась. Русское народное танцевальное искусство, представляя собой самостоятельную тему исследования, здесь подробно не рассматривается. Важно лишь отметить, что его влияние, пусть весьма опосредованное, ощущалось время от времени в отдельных образных характеристиках балетов и балетных дивертисментов на народные темы, а в конечном счете — и в той смене стилей и направлений, которую испытал русский балет на разных этапах исторической жизни страны, в зависимости от ее подъемов и спадов. Путями сложными и разными, преодолевая иностранные воздействия, отменяя их или властно подчиняя закономерностям собственного роста, он с годами все более определялся как национально-самобытное искусство.

Поэтому, подчеркивая, что народное искусство далеко не всегда непосредственно воздействовало на балетный театр России, автор все же считает необходимым предпослать очеркам главу о русском народном танце, о его разновидностях в народных обрядах и празднествах, а также в спектаклях профессионального народного театра.

Национальная самобытность русского балетного искусства, определившаяся уже на ранних этапах его развития, далеко не сразу была осознана и освещена историками балетного театра. Это объясняется прежде всего тем, что сама по себе история русского балета как наука — сравнительно молодая отрасль театроведения. Она зародилась лишь на исходе XIX столетия и не сразу принесла действительно научные и подлинно исторические результаты.

Мемуарные, эпистолярные, критические, иконографические и тому подобные печатные и архивно-документальные материалы о русском балете насчитывают такую же давность, как и самый балет. Однако первые, во многом несовершенные попытки создания систематических трудов по истории русского балета относятся лишь к той поре, когда этот балет уже давно занял никем не оспариваемое ведущее положение в мире.

Эти первые попытки, принадлежащие К. А. Скальковскому, А. А. Плещееву, В. Я. Светлову, С. Н. Худекову, не только сейчас, но и во времена своего появления не представляли собой научной ценности ни в фактическом, ни в методологическом отношении. По сути дела, то были книги посредственных литераторов-балетоманов, далеких от русской академической науки и тем более от передовой демократической критики. В них вульгаризировался не только исторический процесс, но и самое понятие хореографического творчества, а реальные факты произвольно перемежались апокрифическими домыслами, сплетнями и анекдотами.

В конечном счете, эти работы сыграли скорее отрицательную, нежели положительную роль в деле научного изучения вопроса, ибо надолго скомпрометировали самый жанр подобного исследования. Характерно, что балетные критики «миriskуснического» толка Андрей Левинсон, Аким Вольтинский и сблизившийся с ними Валериан Светлов уже ничего не писали по истории русского балета.

Значительно больше сделали для науки о балете в дореволюционной России не эти писатели, а отдельные историки литературы, музыки и театра, которые в ходе своих разысканий опубликовали ряд важных фактов, касающихся и истории балетного театра в России. К трудам С. К. Боголюбенского, В. Н. Всеволодского-Гернгросса, Н. В. Дризена, П. О. Морозова, Д. А. Ровинского, Н. С. Тихонравова, А. С. Фаминцына, Н. Ф. Финдейзена и других русских ученых и сегодня с благодарностью обращается исследователь, находя в них ценный «строительный материал» для собственной работы.

Однако самый фундамент для построения научной истории русского балета был заложен только после Великой Октябрьской социалистической революции. Марксистская

теория исторического материализма, ленинская концепция основных этапов развития освободительного движения в России, ленинское учение о борьбе двух культур внутри каждой национальной культуры в условиях антагонистического классового общества, ленинская теория отражения вооружили советскую науку надежным методологическим оружием. * Как и прежде, многие труды литературоведов, музыковедов, театроведов сопутствуют и теперь исследовательским поискам историков балетного искусства, нередко предворяя, опережая и направляя эти поиски: работы Б. В. Асафьева, П. Н. Беркова, В. Н. Всеволодского-Гернгросса, А. А. Гвоздева, А. А. Гозенпуда, С. С. Данилова, М. С. Друскина, Д. В. Житомирского, Ю. В. Келдыша, Т. Н. Ливановой, А. С. Рабиновича, И. И. Соллертинского тут должны быть названы в первую очередь.

Так, например, в области изучения балета пушкинской поры важнейшие факты опубликовали и разработали именно литературоведы. Работы Л. П. Гроссмана, В. А. Мануйлова, Б. В. Томашевского и др. дали основу для соответствующих исследований историков русского балетного театра, автора настоящей работы в том числе.

Вслед за специалистами смежных областей и бок о бок с ними создают главы и страницы коллективной истории русского балетного театра советские ученые: Ю. А. Бахрушин, В. М. Богданов-Березовский, А. А. Ильин, А. Г. Мовшенсон, Ю. И. Слонимский, А. А. Степанов и др. Существенную помощь в работе над первым томом принесли автору цитируемые в тексте исследования Ю. А. Бахрушина «Балет Большого театра» (1947), А. А. Ильина «Пушкинские балеты» (1949), вступительные статьи Ю. И. Слонимского к книгам «Из архива балетмейстера» И. И. Вальберха (1948), «Воспоминания балетмейстера» А. П. Глушковского (1940), равно как и ценные примечания А. Г. Мовшенсона и А. А. Степанова к этим книгам, работа А. Г. Мовшенсона и Ю. И. Слонимского «Новое о последних годах деятельности Дидло» (1956) и т. д. Ряд полезных фактических данных содержат

* Книга воспроизводится по изданию 1958 года с сохранением исторических реалий, а также характерных особенностей работ по искусствоведению советского периода, к которым относится описание культурных и художественных явлений с позиций марксистско-ленинской философии.

широко использованные в настоящей книге два тома справочных материалов, составленные М. Борисоглебским, — «Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища...» (1938, 1939).

К моменту завершения настоящей книги не все страницы этого коллективного труда по истории русского балета созданы и не все созданные страницы оказываются равноценными. Опираясь на существующие достижения, критически выверяя известные факты и материалы, автор был поставлен перед необходимостью заполнить «белые пятна» в этой фрагментарно создающейся истории, самостоятельно строить исходную концепцию, решать сложные проблемы последовательного освещения процесса, периодизации, композиции разделов и т. п. В связи с этим заново выверены архивные источники, изучены материалы периодической печати и т. п., что позволило выявить ряд новых существенных фактов в уже изученных разделах истории балета, а некоторые вопросы пересмотреть.

Разумеется, автор не претендует на исчерпывающий охват всех фактов и явлений истории русского балетного театра, сознавая, что настоящая работа представляет собой по сути дела первую попытку обобщающего научного исследования, за которой последуют новые фундаментальные труды советских ученых. Автор стремится проследить лишь основные события развивающегося процесса на достоверных фактах истории, считая эту задачу первой из необходимых.

За товарищескую помощь в работе автор приносит благодарность А. Я. Альтшуллеру, К. А. Верткову, А. А. Гозенпуду, П. В. Грачеву, С. С. Данилову, А. Л. Дымшицу, Т. К. Капустиной, Ю. В. Келдышу, Г. А. Лапкиной, А. Г. Мовшенсону, М. Г. Португаловой, Н. П. Рославлевой, Ю. И. Слонимскому, А. Н. Сохору, Н. О. Эльяшу.





НАРОДНЫЕ ИСТОКИ РУССКОГО БАЛЕТА

Балет — театральное представление, главными слагаемыми которого являются сценарий, музыка, хореография. Сценарий предлагает драматическую основу действия. Музыка создает на этой основе звуковые образы. Хореография — танец и пантомима — воплощает содержание музыкальной драматургии в образах видимых, зримых.

Балетный спектакль как театральное представление возник в Западной Европе во второй половине XVI века, несколько ранее оперы, другой разновидности музыкального театра. В России балет появился в следующем столетии и окончательно закрепился как жанр в XVIII веке. В XIX веке русский балет занял первое место среди хореографического искусства всего мира.

Если возникновение балета как жанра современного театра относится к XVI веку, то его составные части существуют с самых древних времен жизни человеческого общества.

Танец неотделим от музыки. Уже танцы первобытных народов, до появления примитивных музыкальных инструментов, шли под аккомпанемент ритмических ударов в ладоши танцующих и зрителей.

Древние формы танца и ритмизированной пантомимы зародились в процессе практической трудовой деятельности народа. В них были отражены условия быта людей, их мироощущение. В магические обряды охотничьих племен входили танцевальные сцены, где сила и ловкость человека торжествовали победу над диким зверем. Труд первых земледельцев, их упорная борьба с природой отразились в пля-

сках, воспроизводивших обработку земли, уход за посевами, сбор урожая.

От плясового фольклора берут свое начало многочисленные виды и жанры танца. Танец изменяется вместе с экономической, социальной и духовно-нравственной жизнью того народа, которому принадлежит. История русского народного танца неразрывно связана с историей русского народа и несет на себе отпечаток его национального характера и условий его жизни.

В памятниках славянского искусства сохранились старинные изображения пляшущих людей. К VI веку нашей эры относятся литые серебряные фигуры, найденные в кладе на Киевщине¹: четверо мужчин, с волосами до плеч, в подпоясанных рубахах с длинными рукавами, в штанах, стянутых у щиколоток, упираются в бедра руками. Ноги согнуты в коленях, развернуты (по терминологии классического танца — во вторую позицию) и приподняты на полупальцы. Все это — и движения пляса, и одежда — взято прямо из жизни. Длинные, кругло подстриженные волосы, подпоясанная рубаха и стянутые у щиколоток штаны еще в XIX веке были обычны для русского крестьянина. Что же касается позы, то упертые в бок руки столь же свойственны русской пляске, сколь слово «подбоченясь» характерно для русского языка; выворотные, согнутые и приподнятые на полупальцы ноги — одна из разновидностей присядки. Изображение, относящееся к глубокой древности, кроме художественного интереса, представляет еще ценность документа, ибо свидетельствует о большой жизнеспособности народных форм танца. Движения и позы плясок древних славян до сих пор сохраняются в танцах русского, украинского, белорусского и других современных славянских народов.

СВЯЗЬ ПЕСНИ И ПЛЯСКИ

В далекой древности искусство было синкретичным: музыка, слово и танец еще не расчленились как самостоятельные и независимые друг от друга виды искусства, а существовали только вместе и одновременно. В совокупности

¹ Б. А. Рыбаков. Искусство древних славян // История русского искусства. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1953. Т. I. С. 51.

они выражали чувства и настроения, объясняли смысл исполняемой сцены. Слова и музыка песен передавали различные состояния людей — воинственную отвагу, гнев, радость, печаль и т. д., и одновременно в плясовых движениях и жестах раскрывались эти же чувства.

На тесную связь песни и танца в древних игровых хороводных действиях указывают сохранившиеся и поныне народные выражения: «играть песню», «ходить песню». В XVIII веке Якоб Штелин писал о танце в России: «Во всем государстве среди простого народа издавна существует обычай петь на полях и под пение девушек и женщин танцевать русские танцы». Он особо отмечал, что в празднествах русских «более употребительно пение, чем звуки струн и дудок».²

Связь с песней, характерная для старинного русского танца, определила его своеобразие, наложила отпечаток на приемы его исполнения, на стиль и манеру самих исполнителей. Живая, плодотворная связь танца и песни дает о себе знать и в возникшем много позднее профессиональном балетном театре.

Связь с песней сообщила русскому танцу большую смысловую и эмоциональную содержательность, певучую и мягкую пластику движений. Плавность, слитность движений с самых давних времен присущи русскому танцу и русским танцовщикам. Песенная, мелодическая основа народной пляски сохранилась и в симфонической музыке современного русского балетного спектакля.

ХОРОВОДЫ И ИГРОВЫЕ ПЕСНИ

Искусство народного танца знает четыре вида хороводной пляски: хороводы наборные, плясовые, игровые и разборные.

В наборных хороводах шел сбор участников, и каждый из них выбирал для себя пару.

В плясовых хороводах главное место было отведено пляске. Фигуры таких массовых танцев изображали определенное действие, например, кружение метели в пляске «метелица».

² Якоб Штелин. Музыка и балет в России XVIII века / Под ред. Б. И. Загурского. Л.: Тритон, 1935. С. 55.

Игровые хороводы нередко представляли собой целые сцены, где под песню разыгрывались сложные пантомимы.

Наконец, разборные хороводы велись в конце вечера, когда участники праздника собирались расходиться.

Эти четыре вида хороводов сохранились до наших дней.

Во многих русских народных танцах, живущих и поныне, можно различить следы чрезвычайно древнего происхождения. Таковы, например, игровые танцы-песни, изображавшие труд земледельцев.

Участники массового танца-хоровода пели:

А мы сечу чистили, чистили.
Ой, дид ладо, чистили, чистили.
А мы пашню пахали, пахали.
Ой, дид ладо, пахали, пахали, —

и в то же время показывали, как чистят сечу, как пахут землю и т. д.

По тексту песни можно судить о том, что весьма важная роль здесь принадлежит мелодии и главное — ритму. Текст многих песен вообще состоял из простых восклицаний, которые требовали дополнения в виде движений и мимики. Часто среди исполнителей находились люди, которые сами не пели, а в такт хоровому пению искусно поясняли его суть своими движениями и жестами.

В другой игре, представлявшей пантомиму уборки льна, участники игры выбирали мать и дочерей. Дочери просили мать:

Научи меня, мати,
На лен землю пахати!

Мать, приговаривая:

Да вот этак, дочи, дочушки!
Да вот так, да вот этак! —

сначала показывала жестами, как пахут землю, потом, отвечая на вопросы, постепенно изображала все приемы обработки льна, которые упоминались в песне: сеяла, полола, дергала, стлала, сушила, мяла, чесала, пряла; дочери подражали ей. Под конец дочери спрашивали:

Научи меня, мати,
С молодецм гуляти!

И когда мать, рассердившись, грозилась поколотить их, дочери, не слушаясь, затевали пляску:

А я сама пойду,
С молодцем плясать буду,
Да вот так, да вот этак.³

Игровые песни долго хранили следы быта, труда и древних языческих верований славянских племен. Человек, будучи не в силах познать и истолковать природу на ранних порах своего материального и духовного развития, пытался воздействовать на нее с помощью магических заклинаний. Славяне поклонялись могучим и таинственным силам природы и прежде всего Яриле — солнцу. Ведь от солнца зависело все благополучие людей, с их примитивными способами обработки земли. Поэтому языческие обряды приурочивались к весеннему возрождению природы, к ее ежегодному «умиранию» на зиму и т. п. Воззрения славян на природу поэтически отразили впоследствии А. Н. Островский в своей «весенней сказке» — пьесе «Снегурочка», П. И. Чайковский, написавший музыку к этой пьесе, Н. А. Римский-Корсаков, автор одноименной оперы, и т. д.

СЕМИК

Пробуждение природы от зимнего сна славил весенний праздник наших предков семик, или русалии, семицкая, русальская, или зеленая неделя, «зеленые святки». Семицкая неделя — это седьмая неделя после первого весеннего полнолуния (по христианскому календарю — после пасхального воскресенья); семик — четверг этой седьмой недели — был центральным днем весеннего праздника славян. В XVIII–XIX веках, когда языческие обряды особенно интенсивно исчезали из народного быта, старинный праздник в честь весеннего расцвета природы слился с христианским праздником Троицы, который, падая на последний день русальской недели — воскресенье, по существу не имел к семике уже никакого отношения.⁴

По верованиям земледельцев, вместе с природой оживали и души умерших предков. В течение русальской не-

³ П. О. Морозов. Очерки по истории русской драмы XVII–XVIII столетий. СПб., 1888. С. 26.

⁴ Т. В. Попова. Русское народное музыкальное творчество. М.: Музгиз, 1955. Вып. I. С. 70.

дели было принято устраивать поминки на могилах родных, причем плачи и причитания под конец сменялись самыми веселыми песнями и плясками. Во время весенних праздников девушки и юноши прыгали через костры, водили хороводы вокруг березки — священного дерева славян. Иногда вместо этого убирали березовыми ветвями одну из девушек и плясали вокруг нее. Древний обычай сохранялся даже в русской столице начала XIX века. Очевидец так описывал празднование семика петербуржцами в 1817 году: «Проезжая из улицы мимо Михайловского замка, я увидел толпу народа. Любопытство влечет меня, и я встречаю хоровод дворовых и сельских девок, праздновавших семик. Они кончали известную песню с березкою и начинали (по деревенскому обычаю) драматически разыгрывать некоторые народные песни».⁵ И далее следовала запись песен-игр с характеристикой приемов их исполнения самодеятельными актерами.

Жители некоторых южнорусских областей справляли в семик обряд «похорон» русалки: водили хороводы вокруг девушки с распущенными волосами, шествовали во главе с нею по деревне и окрестностям. Нередко девушку заменяла ряженая соломенная кукла, которую в конце обряда сжигали.

В начале XIX века обряд семика был воспроизведен на подмостках московского и петербургского театров: он явился основой популярного дивертисмента «Семик, или Гулянье в Марьиной роще» (1815), музыку к которому написал композитор С. И. Давыдов.

ШУТОЧНЫЕ ХОРОВОДЫ

В шуточных хороводных пантомимах участники нередко изображали животных. В игре «зайчика» юноша, наряженный зайцем, вертелся и подпрыгивал, пытаясь вырваться из хоровода. Когда играли в «воробышка», главный исполнитель по заказу играющих представлял, как ходят молодцы, девицы, старики, горбатые, хромые, купцы, бояре, скупые, нищие, пьяные и т. д.

⁵ Семик // Русский пустынный. 1817. Ч. II. № 20. С. 122.

СВАДЕБНАЯ ПЛЯСКА И СВАДЕБНЫЙ ОБРЯД

Одним из старинных народных развлечений была свадебная пляска. Свидетельство о ней сохранилось в документе начала XVIII века. В 1722 году камер-юнкер Ф. В. Берхгольц посетил московскую ткацкую фабрику и наблюдал пляски девушек, работавших в прядильне. По его словам, хозяин фабрики «заставил их проплясать одну употребительную у здешних крестьян свадебную пляску». Две девушки-работницы изображали жениха и невесту. «Сперва, — писал Берхгольц, — пляшут оба, следуя один за другим и делая друг другу разные знаки лицом, головою, всем корпусом и руками; потом девушка жестами делает объяснение в любви парню, который, однако ж, не трогается этим, напротив, старается всячески избегать ее до тех пор, пока она наконец утомляется и перестает; тогда парень, с своей стороны, начинает ухаживать за девушкою». В финале пляски парень дарил девушке платок. Она ложилась на пол, закрывая платком лицо. Жених продолжал плясать вокруг невесты «с разными смешными ужимками, прикидываясь очень влюбленным». ⁶ Пляска завершалась грубовато-откровенной пантомимой жениха.

Приведенное описание свадебной пляски не следует отождествлять со свадебным обрядом. Пляска эта исполнялась на весенних гулянках молодежи. Свадебный же обряд вырастал в чинное, торжественное представление с множеством персонажей и четкой последовательностью эпизодов. Пляскам и здесь отводилось большое место. «Выступая на свадебном пиршестве небольшими, хорошо спевшимися ансамблями, величалки нередко сопровождали свое пение и пляской. Обычно певицы-величалки располагались полукругом или же образовывали небольшой круг, в середине которого одна-две «величалки» плясали». ⁷

В 1781 году свадебные песни и пляски впервые были показаны на собственно театральной сцене: они явились важной составной частью комической оперы М. Матинского «Санкт-петербургский гостиный двор» (об этом см. ниже).

⁶ Дневник камер-юнкера Берхгольца. М., 1860. Ч. II. Изд. 2. С. 94–95.

⁷ Т. В. Попова. Русское народное музыкальное творчество. Вып. 1. С. 115.

По дороге в церковь свадебный поезд часто сопровождался песнями и плясками. На Украине, например, существовал при этом обычай «цыганить», то есть передразнивать, «представиться». Наряжались цыганом, цыганкой, «москалем», церковным старостой, порой мужчины одевались в женское платье, и все вместе с музыкантами отправлялись «цыганить».⁸

Многие обрядовые игры, теряя со временем свое практическое назначение, стойко сохраняли первоначальную внешнюю форму. Нередко сберегались даже отличительные особенности обрядовых игр, присущие той или другой местности.

ПОХОРОНЫ КОСТРОМЫ

Еще незадолго до Великой Отечественной войны в двух селах Брянского района исполнялись два разных вида старинного обрядового праздника «Похороны Костромы».⁹ Праздник происходил в день Ивана Купалы (23 июня) и означал проводы лета.

В наиболее древней разновидности этого обряда хоровод, исполняя припев, медленно и плавно двигался по кругу не в такт пению. В середине хоровода лежала девочка, она изображала умирающую Кострому. Рядом сидела мать Костромы, которой участники хоровода задавали вопросы. Мать давала односложные ответы, а тем временем руки ее пребывали в непрерывном движении: жесты словно бы показывали, как изготавливается холст из кудели.

В другом случае торжественный обряд «Похорон Костромы» преобразился в хороводную пьесу. Здесь Кострома сама выполняла всю работу и после каждого эпизода отплясывала русскую. Мрачный припев превратился в задорную плясовую, по местному выражению — «скакульную» песню. Такое превращение драматизованного действия древнего обряда в комедийное игрище свидетельствовало уже об известном воздействии народного профессионального театра.

⁸ П. О. Морозов. Очерки по истории русской драмы XVII–XVIII столетий. С. 23.

⁹ Л. Кулаковский. У истоков русской музыкальной культуры // Советская музыка. 1940. № 12. С. 87–93.

СКОМОРОХИ НА РУСИ

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

В IX–X веках складывается первое русское государство — Киевская Русь. К XI веку относятся ранние сведения о профессиональных актерах русского средневековья, носителях народного искусства — скоморохах.

Источники таких сведений весьма разнообразны. Это прежде всего произведения народного устно-поэтического творчества: песни, былины, легенды, сказки, пословицы, поговорки. Древнейшая русская летопись упоминает о скоморохах как участниках княжеской потехи. Наконец памятники изобразительного искусства запечатлели отдельные моменты плясок и действий народных актеров.

Такое разнообразие источников связано с тем, что и само скоморошье искусство было чрезвычайно разнообразно. Скоморохи играли на музыкальных инструментах, пели, плясали, исполняли драматизованные сценки и акробатические номера. В народных песнях, былинах, поговорках скоморохи нередко появляются в виде гусельников, сопровождающих свои песни и пляски игрой на звончатых гуслях. Ходили они в одиночку или ватагами, наряжаясь в особое скоморошье (короткополое) платье. Иные владели сразу несколькими видами исполнительского искусства того времени, были и такие, кто специализировался только в игре на инструментах, только в пляске и т. д. По мере того как росла профессионализация и совершенствовалось исполнительское мастерство, скоморохи избирали себе определенные виды искусства.

До середины XVII века скоморохи являлись единственными представителями театрального искусства в России, и применительно к театру все это время может быть названо эпохой скоморохов.

Искусство скоморохов было глубоко народным по своему происхождению и содержанию. Оно уходило корнями в те времена, когда игры, песни и пляски являлись неотъем-



Музыканты и скоморохи. XI в.



Скоморохи

лемой частью языческих обрядов. Фрески (росписи) на одной из внутренних стен Софийского собора в Киеве, относящиеся к XI веку, изображают сцены охоты в исполнении скоморохов, ряженных в звериные маски. Прежде такие сцены входили в магические обряды доземледельческой поры. Тогда они носили торжественный и строгий характер. Танец исполнялся медленно и серьезно, как богослужение. В священных плясках участвовали старики и старухи — хранители родовых обычаев. С переходом славянских племен к земледелию эти пляски по разным историческим причинам

утратили свое былое магическое назначение. Они постепенно перешли в репертуар скоморохов и получили характер развлекательной театральной игры.

Моменты скоморошьей пляски живо переданы в старинных памятниках русского изобразительного искусства. На другой фреске Софийского собора трое скоморохов, играющих на духовых инструментах, окружили четвертого, пляшущего скомороха. Плясун отбивает такт на ударном инструменте типа медных тарелок, выполняя в то же время одно из удачных плясовых «коленец». Голова и корпус его повернуты вправо, ноги влево, причем упор сделан на левую ногу. В следующее мгновение он, очевидно, изменит направление головы, корпуса и ног, повторив то же движение в противоположную сторону. Темп пляса при таких крутых поворотах предполагается быстрый и напористый. Здесь же, чуть пониже, двое танцовщиков пляшут друг перед другом, один — раскинув руки в стороны, второй — помахивая платочком. Художник явно противопоставляет танцы, изображенные вверху и внизу фрески. Поза плясуна и инструменты в руках музыкантов на верхнем рисунке фрески говорят о быстром, задорном характере танца; позы танцующих и инструменты музыкантов внизу свидетельствуют о медленности, плавности исполнения. Скоморохов-музыкантов и пляшущих женщин нередко изображали на старинных металлических украшениях. Так, например, на браслете XII–XIII веков вычеканены в отдельных арочках мужчина, играющий на музыкальном инструменте, и женщина, которая пляшет, распустив длинные рукава. Эта плясунья подобна сказочной царевне-лягушке: танцую на пиру, она взмахнула одним рукавом — разлилось озеро, взмахнула другим — и поплыли по озеру лебеди. Действительно, в смежных арочках браслета нарисованы птицы.

На другом старинном браслете изображен музыкант того времени в длинном вышитом платье и высоко загнутом колпаке, а по сторонам от него пляшут женщина с распущенными рукавами и воин со щитом и мечом.¹⁰

¹⁰ Б. А. Рыбаков. Прикладное искусство Киевской Руси IX–XI веков и южно-русских княжеств XII–XIII веков // История русского искусства. Т. I. С. 286.

«ИГРИЩЕ» ВЯТИЧЕЙ

Одна из миниатюр Радзивилловской летописи (конец XV века) показывает так называемое «игрище» вятичей. По сторонам, на высоких сиденьях, помещаются зрители, некоторые из них хлопают в ладоши. Один музыкант играет сидя, другой, приплясывая, вторит ему, третий стоя бьет в барабан, близко подойдя к танцующей паре. Танцовщик, одетый в короткое скоморошье платье, исполняет присядку. Он изображен на подъеме своего танцевального движения: колени еще не вполне разогнулись, руки вскинута вверх. Танцовщица одета в длинное до пят платье, с длинными, спускающимися ниже кистей рукавами, ее волосы распущены по плечам. Склонив голову набок и разведя руками, она плавно движется вокруг своего партнера.

БЫЧОК

Одна из лубочных картинок запечатлела эпизод русской народной пляски «бычок» (известно несколько вариантов песенного текста). Скоморох сидя играет на волынке, а его товарищ танцует, лихо подбоченясь и выделывая ногами затейливую дробь. Судя по надписи-диалогу, танец только что начался и еще не достиг своего подъема, так как музыкант подбадривает плясуна: «Пляши, брат детинка: надулась моя волынка. Разгибай только свои ножки: видишь, пищат трубы, яко кошки. Возьмем ту ухватку, хвати, брат, вприсядку». А немного погодя уже сам пляшущий просит: «Пожалуйста, заиграй бычка на ладу, а я плясать поскорей пойду».¹¹

КОЗА И МЕДВЕДЬ

Скоморохи-плясуны часто одевались в шутовские одежды и маски. Они разыгрывали целые представления, наряжаясь козой и медведем. В этих импровизированных сценках «коза» приплясывала, щелкая деревянной челюстью или самобытными русскими «кастаньетами» — ложками. Такие

¹¹ Д. Ровинский. Русские народные картинки. СПб., 1881. Т. XXIII. Кн. I. С. 317.



Коза и медведь

представления обычно происходили на святках. Их воспроизводит старинная лубочная картинка, снабженная следующим описанием: «Медведь с козю прохладяются, на музыке своей забавляются, и медведь шляпу вздел да в дудку играл, а коза сива, в сарафане синем, с рожками и с колокольчиками и с ложками скачет и вприсядку пляшет».¹²

На другой лубочной картинке изображены скomorохи в шутовских нарядах — шут и шутиха. Шут наигрывает на волынке, а шутиха танцует подбоченья. Надпись к рисунку передает восклицание шутихи: «Куда мне сия музыка приятна и к плесканию (рукоплесканию. — *В. К.*) по ней весьма задорна».¹³

Иногда мужчины рядились женщинами, а женщины мужчинами, разыгрывая озорные мимические и танцевальные сценки.

ПЛЯСИЦЫ

В старинных рукописях неоднократно упоминается «мноγοвертимое женское плясание». Народные танцовщицы, состоявшие в скomorошьях труппах, назывались плясницами. Обычно они являлись женами скomorохов, и в труппы, ски-

¹² Д. Ровинский. Русские народные картинки. Т. XXIII. Кн. I. С. 414.

¹³ Д. Ровинский. Русские народные картинки. Т. XXIII. Кн. I. С. 317.

тавшие по Руси, входили сплошь и рядом целые семьи. Об этом свидетельствует пословица: «Скоморошья жена всегда весела», а также старинная песня, где поется:

Сватался за вдовушку с Москвы скоморох,
Сказывал житье-бытье: волынка да гудок.
Думаю-подумаю, пойду за него...
Сыта ль, не сыта — всегда весела,
Пьяна ль, не пьяна ль — скачи да пляши,
Звана ль, не звана ль — всегда во пиру.
Чья су такова? — Скоморохова жена.¹⁴

А то обстоятельство, что пиры и особенно свадьбы праздновались с участием скоморохов, можно опять-таки установить по белорусской пословице: «Что за веселле (свадьба. — *В. К.*) без скоморохи!» И в Белоруссии, и на Украине свадебный поезд нередко направлялся в церковь с музыкой, песнями и плясками профессионалов-скоморохов.

МАСТЕРСТВО СКОМОРОХОВ

Скоморохи-плясуны были замечательными мастерами своего дела. Недаром в народных русских пословицах отмечено: «Не учи плясать, я и сам скоморох», «Всяк спляшет, да не как скоморох» и т. п.

Профессиональное мастерство скоморохов — плясунов и плясиц включало в себя и развивало мотивы старинной народной русской пляски, многие из которых сохранили свою жизненность и поэтическую силу по сей день. Основу выразительных средств скоморошьяй пляски составляли разновидности присядки, дробы (ритмические выстукивания ногами танцевальных узоров) и другие исконные национальные движения русской пляски, требующие большой ловкости и сноровки. Судя по смысловому строю и выразительному характеру этих движений, скоморошьяй пляски были веселыми и привольными. Их содержание и исполнительские приемы сохранились в народном танцевальном обиходе и после исчезновения самих скоморохов.

¹⁴ *В. П. Адрианова-Перетц.* Народное поэтическое творчество времени крестьянских и городских восстаний XVII в. // Русское народное поэтическое творчество. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1953. Т. I. С. 463.

ПРОХОЖИЕ И ОСЕДЛЫЕ СКОМОРОХИ

В течение многих веков бродили скоморошья ватаги по русской земле, неся свое искусство в разные слои тогдашнего общества. Иногда они давали представления и в княжеских палатах, боярских хоробах, купеческих домах. В «Слове о русалиях» рассказывалось о «некоем знатном муже», любителе скоморошьях увеселений. Увидев из окна своей палаты толпу скоморохов, пляшущих вокруг пляшущего же скомороха-сопельника (сопель — старинный духовой музыкальный инструмент), он велел им играть, петь и плясать перед собой.

Наряду с «прохожими» скоморошьями ватагами, которые порой заходили далеко на Запад, добираясь вплоть до Италии,¹⁵ существовали и труппы оседлых скоморохов, обитавшие при княжеских и боярских дворах.

С середины XVI века скоморохи стали желанными участниками забав и при дворе московских царей. В 1571 году был объявлен набор «веселых людей» для обслуживания двора Ивана IV. По свидетельству князя Курбского, царь плясал на своих пирах в «машкерах» (масках) вместе со скоморохами, они развлекали его и на медвежьих потехах, на свадьбах приближенных и т. п.¹⁶ Оседлые скоморохи обслуживали государеву «Потешную палату» — предшественницу будущего придворного театра.

Среди других в «Потешной палате» царя Михаила Романова состоял канатный плясун Иван Лодыгин. В 1629 году он обучал «танцам и всяким потехам» пятерых своих учеников и получал за это государево жалованье.¹⁷ Иван Лодыгин — первый известный в истории учитель танцев на Руси.

Искусство скоморохов вошло в культурный быт верхних слоев феодального общества. Адам Олеарий, секретарь голштинского посольства в Московию, отмечал в своих путевых записках 23 июля 1634 года: «...в полдень мы в пер-

¹⁵ С. С. Данилов. Очерки по истории русского драматического театра. М.; Л.: Искусство, 1948. С. 14.

¹⁶ Ал. С. Фаминцын. Скоморохи на Руси. СПб., 1889. С. 15.

¹⁷ В. Всеволодский-Гернгросс. Театр при Алексее Михайловиче // История русского театра / Под ред. В. В. Каллаша и Н. Е. Эфроса. М.: Обьединение, 1914. Т. I. С. 54.

вый раз слышали русскую музыку: когда мы сидели за обедом, пришли двое русских с лютней и гудком на поклон к гг. послам, начали играть и петь песни в честь великого государя и царя Михаила Федоровича, и когда они заметили, что их хорошо приняли, начали выделывать разные штуки и пустились плясать, всяким способом, каким пляшут у них обыкновенно мужчины и женщины. Русские не берутся за руки и не водят друг друга, как это делают немцы: у них мужчины и женщины пляшут сами по себе отдельно. Пляска их состоит большею частью в движениях руками, ногами, плечами и бедрами. При этом, особенно женщины, берут в руки пестрый платок, машут им вокруг и, топая ногами, остаются больше на одном месте». ¹⁸ Олеарий упоминал далее, что «в домах, особенно во время своих пиршеств, русские любят музыку», а пляски иной раз «исполняют с прибавлением некоторых страстных телодвижений», ¹⁹ вследствие чего танец странствующих комедиантов получал нередко озорной, грубоватый характер.

Приближенных ко двору скоморохов числилось сравнительно немного. В преобладающем большинстве они странствовали по Руси, выступали по праздникам на городских площадях, на сельских улицах, в поле среди многолюдных народных сборищ. Здесь скоморохи уже не только увеселяли. В их задорных песнях и прибаутках часто прорывались мотивы стихийного народного недовольства, звучали острые насмешки по адресу бояр и церковников — угнетателей народа. Недаром скоморохи были участниками крестьянских волнений и «бунтов», а в 1606 году немало их находилось в рядах мятежного войска Ивана Болотникова. Как писал М. Горький, они «разносили по всей стране „лицедейства“ и песни о событиях „великой смуты“, об „Ивашке Болотникове“, о боях, победах и о гибели Степана Разина». ²⁰

¹⁸ *Адам Олеарий*. Подробное описание путешествия голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 годах. М., 1870. С. 26–27.

¹⁹ *Адам Олеарий*. Подробное описание путешествия голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 годах. М., 1870. С. 178.

²⁰ *М. Горький*. Собр. соч. в тридцати томах. М.: Гослитиздат, 1953. Т. 26. С. 421.

Народ видел в вышедших из его среды музыкантах и танцорах выразителей своих заветных дум и настроений. Оттого скоморохи пользовались прочной популярностью в народе, а порой сами становились героями его устно-поэтического творчества.

БЫЛИНЫ О СКОМОРОХАХ

От давних времен сохранилась былина о Вавиле и скоморохах. Ее герои в «инишшем» государстве «переигрывают царя-собаку» и возводят на престол своего же брата-крестьянина — скомороха Вавилу. Своим искусством скоморохи совершают здесь настоящие чудеса.

Такова же и былина о новгородском гусяре Садко, который добыл свое богатство игрой на яровчатых гусельках и заставил плясать самого морского царя. А от пляски морского царя всколебалось синее море, расплескались быстрые реки, потопили много кораблей, погубили много народу православного.

Тогда Садко изорвал струны золотые, бросил гусли звончатые, перестал царь морской скакать и плясать, утихло море синее.

О скоморохах, наказавших злую жену-обманщицу, рассказывала былина о Госте-Терентьице. «Вероятней всего, эта былина входила в репертуар самих странствующих скоморохов и не только пелась, а, главным образом, разыгрывалась, сопровождалась характерной пантомимой».²¹ Известно, что некоторые былины даже самого серьезного эпического содержания исполнялись в быстрых плясовых темпах. Об этом можно судить по характеру их «сказывания» в XIX–XX веках.²²

Много сложено о скоморохах различных песен, пословиц и метких поговорок, где рисуются полюбившиеся народу образы «удалой скоморошины», «веселых людей».

²¹ Александр Морозов. Скоморохи на Севере // Альманах «Север». Архангельск, 1946. С. 195.

²² А. Маслов. Кирша Данилов и его напевы // Русская музыкальная газета. 1902. № 43. С. 1032, 1037.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРИЧИНЫ ГИБЕЛИ СКОМОРОХОВ

Мотивы стихийной народной революционности, элементы демократической сатиры в творчестве скоморохов были первой причиной того, что почти все время странствующие скоморохи подвергались жестоким преследованиям, в конце концов уничтожившим этих ранних представителей русского народного театрального искусства.

Непримиримым врагом скоморошества выступала христианская церковь.

Если в XI веке изображения скоморохов появлялись даже на росписях Софийского собора, то в дальнейшем церковь беспощадно осуждала не только самих скоморохов, но и вообще веселые песни и пляски, сами по себе, как «бесовские» соблазны, как занятия греховные и христианину не подобающие. Ведь песенно-плясовое творчество народа восходило к древнейшим языческим обрядам, и это возбуждало поистине изуверскую ненависть церковников, которые во имя утверждения своего идеологического и политического господства в стране старались искоренить всякие следы язычества, в чем бы они ни проявлялись.

В близости скоморошьего искусства к обрядам народной «языческой» старины заключалась, таким образом, существенная причина гонения на скоморохов и их гибели.

Одно из постановлений церковного собора 1274 года с негодованием отмечало, что «в субботу вечер собираются вкупь мужи и жены, и играют и пляшут бестудно...»²³ С отвращением говорилось о том же в духовных стихах:

По игрищам душа много хаживала,
Под всякие игры много плясывала,
Самого сатану воспотешивала...
Провалилася душа в преисподний ад,
Век мучиться душе и не отмучиться.²⁴

Другие стихи угрожали, что в аду плясуны будут повешены на гвоздь железное над каменными плитами.

²³ Д. С. Лихачев. Народное поэтическое творчество в годы феодальной раздробленности Руси // Русское народное поэтическое творчество. Т. I. С. 239.

²⁴ Николай Тихонравов. Летописи русской литературы и древности. М., 1859. Т. I. С. 156.

Песни и пляски приводили в ярость церковников особенно тогда, когда исполнялись в дни праздников христианского календаря. В послании игумена Памфила от 1505 года сохранилось негодующее, но чрезвычайно красочное описание пляски на празднике рождества Иоанна Крестителя в Пскове: «Во святую ту ночь мало не весь град взматется и взбесится, бубны и сопели, и гудением струнным и всякими неподобными играми сотонинскими, плесканием и плясанием... женам же и девам плескание и плясание и главам их наживание... и хребтом их вихляние и ногам их скакание и топтание».²⁵

Знаменитый письменный памятник XVI века «Домострой» — свод консервативных правил общественного, религиозного, семейно-бытового уклада русского феодального строя — так описывал «греховный» пир, где играла музыка и плясали скоморохи: «и аще (если) начнут... смехотворение и всякое глумление или гусли, и всякое гудение, и плясание и плескание и всякие игры бесовские, тогда якож дым отгонит пчелы, також отыдут ангели божия от тоя трапезы и смрадные бесы предстанут».²⁶ Не только плясать и петь самому, но даже смотреть и слушать скоморохов считалось богопротивным. К зрителям скоморошьего искусства относилось внушительное предостережение того же «Домостроя»: «И скоморохи и их дело плясание и сопели, песни бесовские всегда любя... вси вкупе будут во аде, а зде проклята».²⁷

Странствующим скоморошьим ватагам все чаще запрещалось появляться в том или ином населенном месте, порой и совсем возбранялось выступать где бы то ни было. Такого рода запреты издавались и в XV, и в XVI столетиях.

В 1551 году церковный собор, созванный в Москве, принял ряд постановлений, составивших книгу «Стоглав». Церковники требовали от царя Ивана IV, в частности, совершенно истребить скоморохов: «Бога ради, государь, вели их извести, кое бы их не было в твоём царстве, и тебе, государю, в великое спасение, аще бесовская игра их не будет».²⁸

²⁵ Ал. С. Фаминцын. Скоморохи на Руси. С. 80–81.

²⁶ Ал. С. Фаминцын. Скоморохи на Руси. С. 15.

²⁷ Ал. С. Фаминцын. Скоморохи на Руси. С. 166.

²⁸ Ал. С. Фаминцын. Скоморохи на Руси. С. 181.

С середины XVII века скоморохи были причислены к «дурному сословию людей». Из свидетельств того времени видно, что теперь и бояре считали пляску делом шутовским и для себя непристойным. Страшили их и мятежные мотивы скоморошьяго репертуара.

После бурных народных волнений с участием странствующих скоморохов в Москве и других городах, царь Алексей Михайлович по настоянию патриарха Никона издал в 1648 году особые грамоты, налагая строжайший запрет на «всякое мятежное бесовское действо, глумление и скоморошество со всякими бесовскими играми»,²⁹ как бы завершая цикл подобных же грамот, издававшихся властями на местах еще в XV веке. Музыкальные инструменты скоморохов и их нехитрые орудия «лицедейства» отныне подлежали истреблению, а те, кто ими пользовался, — наказанию кнутом и батогами. Странствующие скоморохи, приравненные к мятежникам, были обречены на голод и изгнание.

Правда, и после 1648 года отдельные, крайне немногочисленные группы оседлых скоморохов еще некоторое время ютились при боярских теремах. Оставались они и при дворе царя Алексея Михайловича, который сам был большой охотник до развлечений. Однако большинство их растворилось в массе горожан и крестьян-земледельцев.

Таким образом, гонения на скоморохов, повлекшие их гибель как профессионально-сословной группы общества, были вызваны, во-первых, народно-революционными мотивами их искусства и, во-вторых, их преданностью славянской языческой древности.

Была и еще одна причина исчезновения скоморошества, вызванная закономерностями исторического развития русской национальной культуры.

В XVI–XVII веках Россия все прочнее утверждалась как могущественная мировая держава. Росла ее экономика, ширились международные торговые и культурные связи. Развивалось просвещение, проникая пока еще только в верхушечные слои общества. В среде просвещенного московского боярства скоморошество прослыло неприличным уже не только потому, что оно якобы являлось «греховным», но

²⁹ Ал. С. Фаминцын. Скоморохи на Руси. С. 185.

и потому, что оно теперь больше не соответствовало возросшим культурным потребностям его недавних покровителей. А искусство скоморохов, со своей стороны, действительно остановилось в своем развитии из-за жестоких преследований церковников и светских властей. Но даже и без этих преследований оно не могло бы полнокровно и естественно развиваться дальше, будучи замкнуто в тесные старые рамки. Сама жизнь, историческое развитие общества обусловили неизбежный конец скоморошества как профессионального искусства.

В свое время, в период средневековой истории Русского государства искусство скоморохов сыграло большую прогрессивную роль, отражая помыслы и настроения народных «низов», сохраняя и развивая основные черты народной игровой песенно-плясовой культуры. И впоследствии, не будучи уже более профессией, скоморошество в некоторых своих наиболее жизнеспособных проявлениях долго сохранялось в народных праздничных играх, в песнях и хороводных плясках, иногда проникая окольными путями и в новый профессиональный театр.

Наряду с искусством скоморохов, в России существовал народный профессиональный и самодеятельный театр. Несмотря на отрицательное отношение к нему духовных и светских властей, он намного пережил скоморошество и сохранялся в различных своих формах до конца XIX века. Как и искусство скоморохов, народный театр по своему складу был театром простых и четких приемов. Здесь в ходу были резкий и размашистый жест, громкое пение, удалая пляска.

К народным театральным представлениям относились: игрища, народные комедии, интермедии, кукольная комедия, разыгрывавшийся на святках «вертеп» и т. д. Пляска входила во многие виды этих народных спектаклей.

ИГРИЩА

Так, например, плясовые сценки часто включались в игрища — короткие сатирические пьесы, несомненно, происходившие от скоморошских представлений. В игрищах высмеивались правящие классы, угнетатели народа. Одним из постоянных персонажей игрища выступал барин. В не-

которых пьесах о барине был эпизод с покупкой у откупщика быка, жеребца и «удивительных людей». Эта сценка представляла собой острую сатиру на времена крепостного права, когда крепостные люди, нередко владевшие всевозможными «удивительными» ремеслами и искусствами, стоили дешевле, чем скот. За коня и быка откупщик спрашивал по сто рублей, а за всех сразу «удивительных людей» просил всего лишь две рюмки водки. Коня изображал человек с подвязанным хвостом из соломы; исполнитель роли быка надевал вывороченную наизнанку шубу, а на голову кринку; «удивительных людей» изображали мальчишки с вымазанными сажей лицами. Все это были персонажи без речей, и действие их сводилось к пантомиме и пляске. Конь скакал и прыгал через палку, быку разбивали кринку на голове и наламывали бока, «выпуская кровь», а когда барин говорил: «А что, купчинушка, нет ли у тебя Удивительных людей продать?» — откупщик отвечал: «Есть, есть. Эй, Удивительные люди, выходите!» И «удивительные люди», выскочив на середину избы, где давалось представление, плясали, откалывая «коленца» посмешнее.³⁰

ГЕРОИЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ

В драматические произведения героического характера тоже порой входил танец. Так, наличествует он в некоторых вариантах известной народной драмы «Царь Максимилиан», сохранившейся в записях XVII–XIX веков. В этой драме действовал комический персонаж — старик-гробocopатель Маркушка, наряженный мужичком с длинными волосами и бородой. После того как доктор, по приказанию царя, исцелял Маркушку от болезни, предлагая всевозможные нелепые рецепты, старик плясал и пел:

Ходи, изба! Ходи, печь!
Хозяюшке негде лечь!
Ходи, пол и потолок!
Черт коряку приволок!

³⁰ См.: П. Н. Берков. Русская народная драма // Русская народная драма XVII–XX веков. М.: Искусство, 1953. С. 15; текст игрища «Барин» — там же, с. 46–49.

Тогда доктор докладывал: «Вылечил старика, ваше императорское величество». Царь Максимилиан спрашивал: «Старик, ты здоров?» И Маркушка, ответив: «Здоров, царь», пускался с песнями вприсядку.³¹

ИНТЕРМЕДИИ

Входил танец и в интермедии — небольшие сцены, близкие по своему характеру к игрищам. В XVII — начале XVIII века интермедии ставились между актами школьной драмы, то есть в представлениях преимущественно религиозного содержания, шедших в духовных училищах и семинариях. Уже тогда интермедии, оживляя действие пьесы, часто носили светский характер. Во второй половине XVIII века они стали самостоятельным жанром, войдя в репертуар народного танца.

Но и интермедии первоначального типа нередко включали в себя танец. Так, в киевскую школьную пьесу — «Действо об Алексее божием человеке», поставленную в 1673 году, входила интермедия с танцами. По своему содержанию интермедия была связана с самой пьесой и изображала «играние свадьбы» Алексея. Слуги отца Алексея — римского сенатора Евфимиана — приглашали на пир его друзей и подданных, которые здесь были панями и мужиками. К мужикам выходил Евфимиан, благодарил за поздравление и подарки и приглашал угощаться. Мужики, выпив, начинали петь и плясать народные украинские песни и танцы.³²

В сатирической сценке-интермедии, относящейся уже к середине XVIII века и существовавшей как самостоятельный жанр, отплясывали поп, подьячий и старый монах. Подьячий и монах, обидевшись на попа за его обман, бросались на него и начинали бить. «Тогда заиграют бычка, — говорится в записи интермедии, — и все трое плясать пойдут. Подьячий запинается за железы (кандалы, в которые он закован), а Старец, упуская из рук стул, то и дело падает». Пляшут они до тех пор, пока их не разгоняет гаер, то

³¹ См.: Русская народная драма XVII–XX веков. С. 242–243.

³² См.: *П. О. Морозов. История русского театра до половины XVIII столетия.* СПб., 1889. С. 101.

есть актер, выступающий в балаганах. Увидев пляшущих, гаер говорит:

Ба-ба-ба-ба-ба! И чернодырые-то пляшут безустатку!
Они, никак, знают все нашу ухватку?..³³

Здесь пляс становился необходимой краской в обрисовке отрицательных персонажей, одним из важных приемов сатирической характеристики.

КУКОЛЬНАЯ КОМЕДИЯ

Народная кукольная комедия непременно включала в себя танец. Куклы воспроизводили основные сюжеты русской, украинской, цыганской пляски. Самые особенности кукольного танца приводили к тому, что движения, сложившиеся в народном танце, по необходимости упрощаясь, в то же время выступали здесь на редкость отчетливо и остро.

Благодаря этому основные, исходные танцевальные приемы и присущая им характерность закреплялись и сохранялись без изменений долгие десятилетия как своего рода живая запись старинного народного танца.

ВЕРТЕП

Особенно многообразно была представлена пляска в украинском вертепе — кукольной комедии на рождественские темы, своими истоками восходящей к церковному театру. И здесь пляшущие персонажи появлялись во второй, комедийной части спектакля, которая была мало связана с первой, посвященной церковному содержанию. Сцена вертепа разделялась на два яруса: в верхнем шла серьезная часть, в нижнем — комическая.

Разыгрываемые внизу интермедии включали в себя множество танцев. В них появлялись попарно представители различных национальностей. Украинские «дид» и «баба» плясали и пели на радостях, что не стало царя Ирода. Затем появлялся солдат-«москаль». Отрекомендовавшись публике и произнеся длинную речь о рождестве Христовом и злодее Ироде, он плясал с вбегавшей на сцену красавицей Дарьей

³³ Русская народная драма XVII–XX веков. С. 93.

Ивановной. За ними танцевали гусарин-венгерец с мадьяркой, поляк с полячкой и т. д. Цыган въезжал на ободранной кляче и предлагал зрителям купить или променять ее. Он ссорился и дрался с цыганкой, кормившей его из кувшина скверной похлебкой, а потом оба плясали под песню, где описывалось горемычное цыганское житье. Запорожец выступал в паре с шинкаркой Феськой. На него нападали два черта и пробовали его задушить. Поймав одного из них, запорожец подвергал его комическому осмотру и тоже заставлял плясать, а под конец прогонял ударами своей булавы.³⁴

ПЕТРУШКА

Много плясали и куклы русской народной кукольной комедии «Петрушка». Задира и забияка Петрушка нередко пускался в пляс, едва только выскочив из-за ширмы, скрывавшей его от зрителей. Внезапно появляясь с возгласом: «Здравствуйте, господа!», он вступал в разговор с музыкантом, упрашивал его сыграть плясовую и, уговорив, лихо танцевал сначала один, а потом с женой. Натанцевавшись, Петрушка прогонял свою Пигасью Николаевну, и действие продолжалось. Герой кукольной комедии «Петрушка, он же Ванька-рататуй» плясал с невестой. Кроме самого Петрушки и его жены (или невесты), в кукольной петрушечной комедии нередко плясали и другие куклы.³⁵

* * *

Факты истории русского народного танца показывают, что он существовал в самых разнообразных проявлениях. В языческие времена танец был необходимой принадлежностью религиозных культовых обрядов. В эпоху русского средневековья представления искусных скоморохов включали в себя пляску как одну из главных составных частей. Без танца не обходились домашние и общественные праздники русского крестьянства. В профессиональном и само-

³⁴ П. О. Морозов. Очерки из истории русской драмы XVII–XVIII столетий. С. 87–89.

³⁵ Русская народная драма XVII–XX веков. С. 113.

деятельном народном театре танец всегда занимал видное место.

Высокое искусство народного танца возродилось в своем новом качестве после Великой Октябрьской социалистической революции, когда танцевальное творчество народа получило широкую дорогу на сцену в исполнении художественной самодеятельности и многочисленных профессиональных ансамблей песни и пляски русского, украинского, белорусского и других народов СССР.

Таким образом, о каких бы явлениях истории русского балетного театра ни говорилось в дальнейшем, всегда необходимо помнить и учитывать, что одновременно с ними существовало и развивалось самодеятельное народное искусство, плодотворно влияя на многие передовые достижения искусства профессионального.

Как писал М. Горький, «народ — не только сила, создающая все материальные ценности, он — единственный и неиссякаемый источник ценностей духовных, первый по времени, красоте и гениальности творчества философ и поэт, создавший все великие поэмы, все трагедии земли и величайшую из них — историю всемирной культуры».³⁶

³⁶ М. Горький. Собр. соч. Т. 24. С. 26.





НАЧАЛО БАЛЕТНОГО ТЕАТРА В РОССИИ

В XVII веке были предприняты первые попытки создать балетный театр в России. С самого начала этот театр принадлежал правящим классам и в очень незначительной степени испытывал влияние народного танцевального искусства. Однако весь ход дальнейшего поступательного движения русского балетного театра раскрывает перед нами картину постепенного плодотворного сближения двух некогда разобщенных начал. Этот процесс не был равномерным и гладким, что объяснялось конкретно-историческими особенностями развития самой действительности.

В XVII веке еще интенсивнее чем прежде протекал процесс экономического, политического и культурного подъема России как могучей многонациональной державы. К торговле с Москвой, которая уже с XIV века стала центром политической жизни страны, стремились теперь все западноевропейские страны. Расширились международные отношения нашей родины, росли ее культурные связи с зарубежными государствами.

Русские дипломаты, купцы и просто вольные путешественники в своих заграничных поездках знакомились с состоянием театрального дела на Западе. Наряду с драматическими спектаклями, у них вызывали интерес и представления музыкального, в частности балетного, театра. Здесь немалую роль играло то обстоятельство, что в балете не приходилось разбирать иноземную речь: при всех национальных оттенках, язык музыки, танца и пантомимы доступен каждому. Кроме того, балетный спектакль обставлялся

с большой пышностью. Быстрые смены декораций, выезды разнообразных персонажей на разукрашенных колесницах, полеты и превращения, а также роскошь и красочность костюмов — все это русские творчески перенимали, чтобы еще более прославить могущество централизованного Российского государства. Такое прославление было тогда делом исторически прогрессивным, ибо вело к укреплению национальной сплоченности и независимости родины. Передовые люди страны прежде всего учитывали эту политическую цель театра, прекрасно понимая его воспитательную силу.

«БАЛЕТ ОБ ОРФЕЕ И ЕВРИДИКЕ»

Именно такого рода спектакль был представлен 8 февраля 1673 года в подмосковном селе Преображенском для царя Алексея Михайловича, членов его семьи и придворных. То был первый балетный спектакль на сцене русского театра. Назывался он «Балет об Орфее и Евридике».

В записках Якоба Рейтенфельса, который был тогда послом Рима в Москве, содержатся некоторые сведения об этом «танцевальном представлении» («choragium»). Когда царь, по словам Рейтенфельса, «узнал от послов, что в Европе правители устраивают различные игры, танцы и другие забавы для препровождения времени, он приказал немедленно поставить какое-нибудь галльское трипудио.³⁷ В назначенный короткий срок, за семь дней, с большой поспешностью было приготовлено все необходимое для танцевального представления. И то, что вне Московии принято предварять извинениями за несовершенство, на Руси оказалось художественным из-за одной своей необычности; естественно, невиданные одежды, странные театральные маски, дивные чужеземные названия, неслыханная гармоничность музыки легко вызвали восхищение. Царь вначале был против музыкального сопровождения, как дела нового и нечестивого. Но когда ему возразили, что танец не может обойтись без музыки, как плясуны — без ног, он нехотя предоставил все на усмотрение самих устроителей. Во время действия царь сидел в кресле прямо перед сценой, а царица и царские дети смотрели сквозь

³⁷ Французское танцевальное действие в трех частях.

решетку или, скорее, сквозь щели в дощатой ложе. Придворные же — никого больше не пустили — стояли на сцене». И далее Рейтенфельс приводил текст «прославления царя, которое пропел Орфей, прежде чем начать танец между двух подвижных пирамид».³⁸

Таким образом, спектакль начинался прологом — своего рода арийей-речью, которую пел исполнитель роли Орфея. Ария была обращена к царю и восхваляла его добродетели и доблести.

Следует отметить, что балет того времени, кроме танца и пантомимы, включал в себя также сценическую речь и пение. Только к концу XVIII века действие балетного спектакля в России перестало сопровождаться речью. Правда, как пережиток, еще и в середине XIX века сохранялись титры — плакаты с пояснительными надписями, появлявшиеся на сцене в сложных для понимания местах действия.

Если в драматических спектаклях, введенных при русском дворе годом ранее, преобладали библейские темы, то сюжетом первого балета послужил древнегреческий миф. Певец Орфей отправлялся в ад на поиски своей умершей жены Евридики. Волшебной музыкой он покорял злые силы преисподней и спасал возлюбленную. Этот сюжет пользовался большой популярностью в музыкальных театрах ряда стран, к нему обращались многие композиторы. Партитура «Балета об Орфее и Евридике», как и других, последовавших за ним, не сохранилась. Возможно это был балет немецкого композитора Генриха Шютца, впервые поставленный в Дрездене в 1638 году.³⁹

Орфей в ходе спектакля танцевал своеобразное па де трау с двумя пирамидами. Это действие можно объяснить, обратившись к практике западного балета того времени. В балетных спектаклях Италии и Франции, а также в английском театральном жанре «маска», близком к балету, широко употреблялись особые колесницы. Колесницы эти въезжали в зал, где шло представление, и бывали декорированы в виде гор, фонтанов, замков, пирамид и т. п. На колесницах

³⁸ De rebus Moschoviticis ad Serenissimum magnum hetruriae ducem Cosmum Tertium. 1680. P. 105.

³⁹ Л. Г. Сильво. Опыт алфавитного указателя балетам, пантомимам, дивертисментам... СПб., 1900. С. 57–58.