



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •



Вера Михайловна
КРАСОВСКАЯ
(1915–1999)

В. М. КРАСОВСКАЯ

РУССКИЙ БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР

НАЧАЛА XX века

ХОРЕОГРАФЫ



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

ББК 85.335.42

К 78

Красовская В. М.

К 78 Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. 2-е изд., испр. — СПб.: Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2009. — 656 с.: ил. — (Мир культуры, истории и философии).

ISBN 978-5-8114-0787-3

Данная книга — первая часть исторического исследования доктора искусствоведения В. М. Красовской «Русский балетный театр начала XX века» — посвящена хореографам. В этой книге рассматриваются основные творческие идеи и течения в практике хореографов 1900–1910-х гг. Книга освещает предреволюционные годы русского балетного театра. Короткий период богат событиями. Здесь противоречивые поиски, борьба направлений. Творческий процесс охватывает судьбы крупных и разных художников.

ББК 85.335.42

Обложка **А. Ю. ЛАПШИН**

Генеральный директор **А. Л. Кноп**
Директор издательства **О. В. Смирнова**
Координатор проекта **А. В. Петерсон**

ЛР № 065466 от 21.10.97

Гигиенический сертификат 78.01.07.953.П.004172.04.07
от 26.04.2007 г., выдан ЦГСЭН в СПб

Издательство «ЛАНЬ»

lan@lpbl.spb.ru; www.lanbook.com; 192029, Санкт-Петербург,
Общественный пер., 5. Тел./факс: (812)567-29-35, 567-05-97, 567-92-72

Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»

www.m-planet.ru; 192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.
Тел./факс: (812)567-29-35, 567-05-97, 567-92-72;
apeterson@mail.ru; chief@m-planet.ru

Книги издательства «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»

можно приобрести в оптовых книготорговых организациях:

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ. ООО «Лань-Трейд»

192029, Санкт-Петербург, ул. Крупской, 13, тел./факс: (812)567-54-93,
тел.: (812)567-85-78, (812)567-14-45, 567-85-82, 567-85-91;
trade@lanpbl.spb.ru; www.lanpbl.spb.ru/price.htm

МОСКВА. ООО «Лань-Пресс»

109263, Москва, 7-я ул. Текстильщиков, 6/19, тел.: (499)178-65-85;
lanpress@ultimanet.ru

КРАСНОДАР. ООО «Лань-Юг»

350072, Краснодар, ул. Жлобы, 1/1, тел.: (861)274-10-35; lankrd98@mail.ru

Ограничена 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

© В. М. Красовская, наследники, 2009

© «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2009



ОТ АВТОРА

Книга освещает предреволюционные годы русского балетного театра. Короткий период богат событиями. Здесь противоречивые поиски, борьба направлений. Творческий процесс охватывает судьбы крупных и разных художников. Подобного многообразия не знали предшествовавшие этапы исторического пути, которым посвящены книги «Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века» (1958) и «Русский балетный театр второй половины XIX века» (1963). Тому были разные причины.

В начале XX века русский балет вышел из сравнительно замкнутой сферы бытия, завязал тесные взаимные связи с литературой и искусством и отразил лихорадочно ускорившийся бег истории, характерный для жизни России в эпоху между двух революций.

Расширились пределы деятельности. На смену редким поездкам за границу отдельных мастеров пришли многочисленные зарубежные гастроли балетных трупп, вплоть до знаменитых Русских сезонов в Париже. Русский балет, оказавшийся к концу XIX века не только ведущим, но и единственным развивающимся балетным театром мира, с выходом на международную арену дал толчок к возрождению балета Западной Европы и Америки.

Внутри самого балетного театра России возникло множество противоречивых явлений. Былой однородности пришел конец. Новаторы вступили в острую борьбу с академизмом. Их реформа имела и позитивные и негативные стороны.

Стремясь к драматической действенности спектакля, к исторической достоверности образов, к естественности пластики, реформаторы отрицали изжившие себя формы спектакля конца XIX века, но в пылу полемики упраздняли и формы классического танца, отвергали принципы танцевального симфонизма — высокое завоевание минувшей эпохи. В противоположность балету-симфонии они культивировали хореодраму как эстетически самоценный вид спектакля.

Судьбы хореографов и танцовщиков, отражая схватку различных направлений, складывались противоречиво. Академисты сплошь да рядом переходили на позиции реформаторов, тогда как убежденные реформаторы со временем объявляли себя защитниками академизма.

Сложность процесса и его ограниченность сравнительно узкими хронологическими рамками потребовали особой структуры изложения. Как и в первых двух книгах, материал рассматривается в очерках-главах, посвященных творчеству хореографов и исполнителей. Но во имя ясности процесс теперь расчленен. Первая часть исследования дает историю стилистических течений, выразившихся в хореографии Н. Г. Легата, А. А. Горского, М. М. Фокина, В. Ф. Нижинского и некоторых других. Вторая часть посвящена выдающимся исполнителям — от О. И. Преображенской и М. Ф. Кшесинской до А. П. Павловой, Т. П. Карсавиной и О. А. Спесивцевой, от Е. В. Гельцер и В. Д. Тихомирова до С. В. Федоровой и М. М. Мордкина.

Каждый из них так или иначе был связан с традицией, и каждый по-своему экспериментировал, а значит, лишь условно может быть причислен к тому или другому творческому течению.

В последнее время советская наука о балете начала объективно изучать рассматриваемую эпоху.* Изданы ценные мемуары: «Против течения» М. М. Фокина (1962) и «Шестьдесят лет в балете» Ф. В. Лопухова (1967), выпущенные под редакцией Ю. И. Слонимского, а также «Хроника

* Книга воспроизводится по изданию 1971 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.

моей жизни» И. Ф. Стравинского (1963). Появились работы общего характера и монографии: «История русского балета» Ю. А. Бахрушина (1965), «Era of the Russian Ballet» Н. П. Рославлевой (Лондон, 1966), «Умиравший лебедь» (1961) и «Жар-птица», «Петрушка» (1963) Г. Н. Добровольской, «Екатерина Гельцер» О. М. Мартыновой (1965) и другие. Непосредственно относятся к предмету настоящего исследования опубликованные недавно книги по смежным разделам искусства: «Русская живопись. Мысли и думы» Б. В. Асафьева (1966), «Александр Николаевич Бенуа» М. Г. Эткинды (1965), «Игорь Стравинский» Б. М. Ярустовского (1963), «Ранние балеты Стравинского» И. Я. Вершининой (1967) и другие. Автор пользуется данными этих книг.

За помощь в работе автор приносит благодарность мастерам балетной сцены Е. М. Адамович, И. Д. Бельскому, Е. Э. Бибер, Е. П. Гердт, Ю. Н. Григоровичу, Т. К. Капустининой, Т. П. Карсавиной, Ф. В. Лопухову, А. Н. Маслову, Б. Ф. Нижинской, Н. А. Николаевой-Легат, М. Ю. Пильц, Э. А. Спесивцевой, Н. И. Тарасову, Б. В. Шаврову, историкам балета Ю. А. Бахрушину, Айвору Гесту, Джоан Лоусон, О. М. Мартыновой, Н. П. Рославлевой, Е. Я. Суриц, Н. И. Эльяшу, искусствоведам Ф. И. Блинову и М. Г. Эткинду, товарищам по работе в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии А. Я. Альтшуллеру, А. А. Гозенпуду, Г. Н. Добровольской, Г. А. Орлову, В. В. Смирнову, В. В. Чистяковой, сотрудникам Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина — Е. С. Никулиной-Мясниковой и С. Я. Шихман. Автор также многим обязан ныне покойным М. М. Габовичу, К. Я. Голейзовскому, А. А. Ильину, Лилиан Мор, А. Я. Чужому, В. Д. Метальникову, Ю. А. Кремлеву.





ВВЕДЕНИЕ

К рубежу XIX–XX веков история русского балета являла в целом картину восхождения. Периоды подъема преобладали над временами относительного упадка. Эстетика балетного спектакля совершенствовала свои принципы, утверждала их незыблемость. Развернутое монументальное зрелище строилось по твердо установленным нормам сценарной и музыкальной драматургии, в канонах пантомимных жанровых мизансцен, в структурных формах классического и характерного танца. Вершиной процесса стали балеты Чайковского и Глазунова, созданные в содружестве с Петипа. Имена этих композиторов иногда напрасно связывают с реформой хореографического искусства. На самом деле оба они охотно признавали правила Петипа и, войдя в завершенное им здание балетного спектакля XIX века, наполнили его, как храм, своей музыкой. Они одухотворили своим искусством содержание балета, сделали мудрее и богаче его гуманистические идеи, утвердили в правах находки Петипа как танцевального симфониста. Созданное ими не ломало границ существовавшей эстетики, не отменяло ее принципов и даже ничего не подвергало сомнению. Напротив, все подчинялось этой эстетике в ее абсолютном и законченном виде. «Спящая красавица» Чайковского–Петипа и «Раймонда» Глазунова–Петипа обозначили вершину «золотого века», а вместе с тем — и предел балетного академизма.

Однако передовая эстетика конца XIX века все еще придерживалась невысокого мнения о балете. Русский реализм

XIX века отражал действительность прямо и непосредственно, во всей глубине ее социальных противоречий и нравственно-философских проблем. Потому-то, в силу сложившихся традиций, на балет смотрели как на некий побочный, преимущественно развлекательный вид театрального зрелища. Отвергая в нем красоту, многие большие художники и критики не признавали заодно истинной его красоты. Балет не заботил Толстого и Чехова, Поленова и Крамского, Мусоргского и Римского-Корсакова, а Стасов обращался к нему разве лишь для отрицательных примеров.

В начале XX века положение изменилось. Балет вышел на мировую арену и был признан достопримечательностью русской культуры. Главное же, он оказался средоточием самых разных художественных интересов и волей. Тут скрецивалось множество направлений, тут соперничали за право самовыражения ведущие практики и теоретики искусства.

Метаморфоза эта связана с глубокими сдвигами в общественной и художественной жизни тогдашней России. В преддверии близящейся революции, накануне ломки вековых устоев менялись смысл, значение и место искусства вообще. В ходе социальной поляризации искусство шло ко все более сложному, опосредованному отражению жизни. В новых и разных качествах внутри него возрождались романтические мотивы, вызванные как неудовлетворенностью существующим порядком вещей, так и жаждой грядущих перемен. При многих отличиях от романтизма XIX века обнаружились и общие с ним черты. Как и там, здесь наличествовало стремление пересоздать действительность: только одни зывали к прошлому, воскрешая образы и образные средства минувших эпох, другие бунтарски порывались в будущее, к героике характеров и поступков. Оба направления отчетливее всего наметились в литературе — в лирике символизма, в творчестве молодого Горького. Писатели-романтики обоих направлений не имели прямой связи с балетом и не оказали непосредственного влияния на него. Но их деятельность, распространяясь и захватывая русское искусство начала XX века, создала условия для расцвета балетного театра и заставила художников современности взглянуть новыми глазами на его проблемы, а в чем-то и позавидовать его возможностям.

Балет, как оказалось, был способен воплощать откровения обновленного романтизма. В разных и множественных ипостасях отражались «передовые социальные движения времени косвенно: в настроениях, порывах, эмоциональной атмосфере».¹

На московской балетной сцене Александр Горский пытался передать бунтарские взлеты духа, выразить мечту о вольной, независимой личности, воскресить пафос сильных и беспримесных чувств в интерпретации образов Гюго и Флобера.

В Петербурге художественная концепция ретроспективного романтизма была интуитивно заявлена Михаилом Фокиным в его первых балетах. На пороге столь же самостоятельных поисков, что и Горский, он нашел поддержку в лице Александра Бенуа. Так начинался знаменательный союз балета с живописью. В попытках воскресить прошлое со стилизаторской оглядкой на памятники минувших эпох балетмейстер получил эрудированную помощь, сомкнувшись с исканиями кружка «Мир искусства», главой которого был Бенуа. Воссоздавая прошлое в образах античности, экзотического Востока, русской старины, Фокин, Бенуа и другие деятели «Мира искусства», в сущности, иллюстрировали живой пластикой основные положения поэтики символизма. В их театре реальная плоть балета превращалась в символ «миров иных», неуловимая, лукавая, грешная Армида («Павильон Армиды») напоминала все тот же переменчивый облик Незнакомки, и к программе любого спектакля можно было поставить эпиграфом строку стихотворения Валерия Брюсова: «Быть может, все в жизни лишь средство для ярко-певучих стихов»...

Внешне самые эти спектакли походили на нарядно-изысканные журналы или сборники современных поэтов. В противоположность монументальным композициям Петипа, которые неторопливо разворачивались на протяжении трех-четырех актов, каждый балет Фокина был живописным наброском, миниатюрой, полной неясных, но тревожащих намеков. И каждый такой балет, противопоставляя конкретности чувств балета XIX века остроту мимолетных ощу-

¹ А. Г. Недошивин, Д. В. Сарабьянов, Г. Ю. Стернин. Русское искусство конца XIX — начала XX века // История русского искусства. М.: Наука, 1968. Т. X. Кн. I. С. 9.

щений, точно так же противопоставлял четким структурным формам его симфонизированного действия более размытые формы новейшей пластики.

В балетах Фокина отозвалась художественная программа «Мира искусства». Ведь если мирискусники хотели, с одной стороны, поразить Европу ценностями русского искусства, то, с другой — они лелеяли надежду на европеизацию России, на освобождение ее от гнетущего полицейско-бюрократического режима. План «покорения» Европы привел в действие С. П. Дягилев. Организованные им выставки русской живописи в Париже, сезоны русской музыки и русской оперы подвели к триумфальным сезонам русского балета. Сезоны русского балета, начиная с первого (лето 1909 года), аккумулировали в себе новейшие откровения русской поэзии (пусть опосредованно, в отборе тем и способах выразительности), русской живописи (спектакли оформляли Бенуа, Рерих, Бакст), русской музыки (с 1909 года композитором дягилевской антрепризы стал Стравинский).

Балетные сезоны отразили интенсивность художественной культуры России тех лет. Они вскрыли и присущие этому ее периоду противоречия. Искусство «настроений и порывов» было изменчивым и скоропреходящим. Уже в 1910-х годах как отрицание поэтики символизма возник акмеизм, и элементы его эстетики немедленно проступили в парижских спектаклях русского балета. Земная основа чувств, интерес к «вещному миру» и «прекрасная ясность» формы заявили о себе в таких постановках Михаила Фокина, как «Половецкие пляски» и «Шехеразада», а главное, сказались в творчестве величайшего танцовщика Вацлава Нижинского. Созданные Нижинским в балетах Фокина образы героев, «первобытно» воспринимающих мир, воплотили одну из существенных тем акмеистской поэзии. В центре «Послеполуденного отдыха Фавна» Дебюсси, первого самостоятельного балета Нижинского, встал образ Фавна, дикого существа, познающего реальную ценность юной земли и юных чувств. Несколько позже в балетмейстерской практике Нижинского достаточно отчетливо прозвучали и отголоски футуризма. Как поэты этого направления — исследователи корней русского языка, как художники, стремившиеся разъять видимое на элементы и сотворить из них мир, непохожий на

старый, Нижинский пробивался к истокам движений, искал их сокровенную суть, творя новую пластику. В балетах «Игры» (Дебюсси) и «Весна священная» (Стравинский), современниками не понятых, Нижинский выдвинул это свое бунтарское кредо наперекор фокинскому любованию красотой в гармонии красок и движений.

Поиски нового предугадывал и торопил Дягилев, сыгравший немалую роль в смене пристрастий и вкусов на протяжении сезонов 1909–1914 годов. В театрах Москвы и Петербурга новое прививалось медленнее и имело половинчатый характер. Реформаторы встречали там отпор со стороны академистов, поборников классического наследия. В Москве защитниками академической школы были танцовщик и учитель В. Д. Тихомиров и балерина Е. В. Гельцер. В Петербурге — танцовщик, балетмейстер и учитель Н. Г. Легат и балерины во главе с О. И. Преображенской и М. Ф. Кшесинской. Академизм оставался основой их искусства, при том что на практике они нередко вступали в союз с искателями нового.

Уже на рубеже двух веков в замкнутой жизни императорских театров произошли перемены.

В мае 1898 года должность управляющего московской конторой императорских театров занял В. А. Теляковский. Тогда этому событию никто не придавал особой важности. Один сезон Теляковский работал при старом директоре театров И. А. Всеволожском, а в июле 1899 года Всеволожского сменил С. М. Волконский.

По воле случая, толкнувшего его на ссору со всемогущей Кшесинской, Волконский оставил пост директора уже в 1901 году. Но вряд ли и без внешнего толчка он продержался бы на столь беспокойном месте. Искусство влекло его отнюдь не как администратора. Высокообразованный искусствовед, теоретик и практик, он в дальнейшем серьезно разрабатывал вопросы сценической речевой культуры, развивал идеи ритмопластического воспитания, провозглашенные Дельсартом и Жак-Далькрозом. Однако в императорских театрах трехлетняя служба Волконского не оставила памятных следов.

Совсем другим был заместивший его Теляковский, человек деловой складки и практического ума. Полковник Кон-

ной гвардии, со значком Академии Генерального штаба на мундире, он получил обычное дворянское воспитание: знал языки, был сведущ в музыке и живописи. Но от Всеволожского и Волконского его отличало отсутствие того аристократического снобизма, что делало первого властным баринном XIX столетия, второго — типом рафинированного интеллигента начала XX века.

Еще в бытность свою московским управляющим Теляковский начал перестраивать на новый лад порядки императорской сцены. Характерной приметой его директорства стала ломка ху-

дожественных навыков подведомственных театров. Новое он насаждал с размаху, не слишком задумываясь о том, как приложится это новое к традициям режиссуры и исполнительства. Он шел в ногу со временем, хотя его решительные действия иной раз губили ценное и открывали дорогу эклектике.

Одним из принципов его художественной политики была прививка хорошей живописи к драме, опере, балету. Он пригласил в стены казенных театров А. Я. Головина, К. А. Коровина, а за ними и других крупных станковистов. В музыкальном театре он стоял за хорошую музыку. Это, естественно, заставляло его отдавать предпочтение опере, где русский и мировой репертуар предлагал неизмеримо больший выбор, чем в балете.

Буржуазно-демократическая реформа Теляковского вообще нашла в опере благодарную почву. Вместе с хорошей живописью туда проник принцип исторической достоверности, критерий стилистического единства. В 1903 году к предстоявшей постановке «Руслана и Людмилы» на сцене Мариинского театра были привлечены Н. А. Римский-Корсаков и



К. Коровин. Эскиз костюма к балету «Жизель»

А. К. Глазунов, К. А. Коровин и А. Я. Головин, В. В. Стасов и Н. Д. Кашкин. В 1907 году была показана опера А. Н. Серова «Юдифь» в декорациях В. А. Серова, а с 1907 по 1910 год — впервые осуществлен весь цикл «Кольца Нибелунга» Вагнера. В 1911 году оперу Римского-Корсакова «Садко» оформил Б. И. Анисфельд. В том же году В. Э. Мейерхольд и А. Я. Головин поставили «Бориса Годунова» Мусоргского и «Орфея» Глюка; в работе над «Орфеем» к ним присоединился балетмейстер М. М. Фокин. Широко был и самый диапазон отбора оперных произведений — от Глюка до Рихарда Штрауса, «Электру» которого поставили в 1913 году Мейерхольд и Головин. Новая художественная политика нашла поддержку у выдающихся оперных певцов — Ф. И. Шаляпина, Л. В. Собинина, И. В. Ершова, М. Н. Кузнецовой и других. В 1911 году Шаляпин сам выступил постановщиком «Хованщины», впервые шедшей на казенной сцене; оформлял спектакль Коровин. «Хованщина» явилась одной из крупнейших постановок Большого театра, оформленных Коровиным, таких, как опера Римского-Корсакова «Снегурочка» (1911) и «Сказка о царе Салтане» (1913).

Иначе было в балете. Здесь опыты обновления проходили на первых порах не то чтобы туго, но давали неожиданные всходы. Так получилось, например, с работой новых художников. Теляковский привлек их в балет тогда же, когда и в оперу, начав с московского Большого театра — еще при директоре Волконском. В конце 1900 года там состоялись две премьеры: 7 ноября шла опера А. Н. Корещенко «Ледяной дом» в оформлении Головина, а 13 декабря — балет Минкуса «Дон Кихот» в постановке А. А. Горского и в оформлении Головина и Коровина. 1901 год был открыт балетом («Лебединое озеро» в постановке того же содружества) и завершился оперой («Псковитянка» в оформлении Головина).

В Петербурге, едва вступив на пост директора императорских театров, Теляковский также стал решительно пересматривать и «переодевать» спектакли. 20 января 1902 года туда перенесли московскую постановку «Дон Кихота», а 23 февраля показали «Демона» Рубинштейна в декорациях и костюмах Головина. В Мариинском театре Головин оформил последний балет Петипа «Волшебное зеркало» на

музыку Корещенко (премьера — 9 февраля 1903 года), а 16 февраля там шел впервые балет Байера «Фея кукол» в постановке Н. Г. и С. Г. Легат и оформлении Л. С. Бакста. 25 ноября 1907 года был показан балет Н. Н. Черепнина «Павильон Армиды»; сценарий и сценическая живопись принадлежали А. Н. Бенуа, хореография — Фокину.

К тому времени работа современных художников-станковистов на императорской сцене вошла в обычай. Б. В. Асафьев оправданно писал потом, что почти все крупные художники начала века тяготели «к театру, к театральности, к декорационной живописи».² Однако результаты их сотрудничества с оперой и с балетом были различны.

Причина заключалась в особенностях художественной природы двух видов музыкального театра. Разумеется, особенности эти не были тайной для Головина, Коровина, Бакста, Анисфельда. Но заботились о них художники редко, за исключением Бенуа, любившего и знавшего балет. Один из немногих, он, по словам Асафьева, «не только писал декорации и костюмы, но и пытался психологически осмыслить место театра или значение театрального и театрально-сти в интеллектуальной и эмоциональной жизни человека». И оттого Бенуа «всегда выглядел строже и „бледнее“ других мастеров эпохи расцвета русской декорационной живописи».³

Различия в специфике не всегда интересовали и позднейших исследователей, которые изучали театрально-творчество художников начала века. Н. М. Молева увидела только положительное в том, что Теляковский предоставил художникам бесконтрольную свободу в оформлении опер и балетов. Считая, что «революция оформления влечет за собой революцию исполнения», Н. М. Молева сделала вывод: «Тот эмоциональный образ, который создавал художник, предполагал иные принципы игры, пения и танца. Условность выражения чувства, шедшая едва ли не от „теории“ страстей XVIII века, когда каждый артист обобщенно и утрированно намечал „страсть“, определяющую данную арию или

² Б. В. Асафьев [Игорь Глебов]. Русская живопись. Мысли и думы. Л.; М.: Искусство, 1966. С. 80.

³ Б. В. Асафьев. Русская живопись. Мысли и думы. С. 80, 81.

танец, вне временного развития характера своего героя, вне психологического осмысления роли в действии, оказывалась особенно подчеркнутой, не совместимой с предлагавшимся живописным решением».⁴

Ставя во главу угла «революцию оформления», исследовательница в своей интересной и серьезной работе коснулась действительно острой проблемы. Не одному Коровину приписывали решающую роль в обновлении театра типа спектакля. Но такой взгляд на место художника в театре как раз и открывал простор односторонности. Состязаться с музыкой, подчас победоносно на вид, пробовали вслед за художниками и сценаристы, хореографы, режиссеры, пришедшие в музыкальный театр из драмы. Под их соединенным натиском музыка отступала на второй план. Но такая победа над музыкой неизменно оказывалась пирровой победой.

В самом деле, «революция» представлена в цитированной статье таким образом, что исполнение чуть ли не прямо зависело от оформления, то есть сопутствующее превратилось в основополагающее. Но оформление по сущности слова призвано оформлять нечто более главное, чем оно само. В драме можно говорить и о музыкальном оформлении спектакля. В опере и балете подобный разговор абсурден: не музыка оформляет, а музыку оформляют, во всех случаях, как бы высоки или низки ни были ее качества. Вот почему нельзя говорить о «революции оформления», пренебрегая спецификой музыкального театра, не принимая в расчет обобщенную условность его образности, отвергая с порога «страсть» и предписывая неприменный психологизм.

С другой стороны, даже такой столп психологического театра, как К. С. Станиславский, вовсе не склонен был считать «живописное решение спектакля» предлогом для «психологического осмысления роли в действии». Напротив, именно в те годы он все более «разочаровывался в театральных постановочных средствах и углублялся во внутреннюю творческую работу», тогда как в других театрах Москвы и Петербурга «все больше увлекались внешностью, даже в ущерб внутренней стороне спектаклей». Признавая талант,

⁴ *Н. Молева. Жизнь и творчество // Константин Коровин. Жизнь и творчество. Письма. Документы. Воспоминания. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1963. С. 114–115.*

опыт, вкус Коровина, Головина и многих других, Станиславский утверждал вместе с тем: «Далеко не со всеми из них можно было говорить о сущности актерского искусства. Далеко не все были достаточно подготовлены, чтобы разбираться в идее пьесы и в задачах автора, в литературе вообще, в психологии, в вопросах сценического искусства».⁵

В театре Станиславского «живописная драматургия» вступала порой в конфликт с режиссерским замыслом, с психологической разработкой характеров. В музыкальном театре «психологизм», навязанный живописью, конфликтовал с обобщениями музыки, в частности стирал различия между «условиями игры» балетного и оперного искусства. Опера и балет, столь разные в музыкальном театре XIX века (даже несмотря на наличие жанра оперы-балета), теперь насильственно сближались на почве оформления музыкальных спектаклей в принципах исторической и стилистической правды. В опере, где главными выразительными средствами являются музыка и поющая речь, история и стиль часто торжествовали, особенно когда дело касалось музыкальных драм Мусоргского и Римского-Корсакова. В балете, где музыка и танец дают другой сплав выразительных форм, история и стиль могли разрушать и разрушали образный строй спектакля.

Оформляя «Псковитянку» в Частной опере С. И. Мамонтова, Коровин, по его словам, «измерил рост Шаляпина и сделал дверь в декорации меньше его роста, чтобы он вошел в палату наклоненный и здесь выпрямился». Вдобавок на Шаляпине-Грозном была настоящая «длинная и тяжелая кольчуга из кованого серебра».⁶ Такие находки, безусловно, помогали Шаляпину создать реалистический образ Грозного, великолепно играли в контексте драмы Мея и музыки Римского-Корсакова. Но когда тот же Коровин, следуя Флоберу, связал золотой цепочкой ноги Е. В. Гельцер-Саламбо в одноименном балете А. Ф. Арндса-А. А. Горского, музыкально-хореографическая образность свелась к однозначной иллюстрации.

⁵ К. С. Станиславский. Собрание сочинений. М.: Искусство, 1954. Т. I. С. 328–329.

⁶ Константин Коровин. Жизнь и творчество. С. 254.

«Саламбо» и «Дочь Гудулы» — показательные спектакли той поры, когда Коровин и хореограф Горский внедряли в балет «историческое правдоподобие». Правда, со временем опыт заставил их отступить от первоначальных позиций, и, скажем, «Конек-Горбунок», поставленный Горским и Коровиным на сцене Мариинского театра в 1914 году, уже не походил на их первые пробы: единство стиля соблюдалось там самое приблизительное, облик спектакля скорее был эклектически пестр. Все же балетную образность еще долго подчиняли специфике живописи.

Станиславский писал о художниках, которые смотрели на сценический портал «как на большую раму для своей картины», поскольку к ним, «пока они работали в опере и балете... не предъявляли никаких специфических требований актерского характера». Таким художникам Станиславский противопоставлял «кружок Бенуа». Ко времени его знакомства с Бенуа «кружок уже успел проявить себя в театре при заграничных постановках дягилевского балета».⁷ Противоположность была весьма существенной.

Теляковский все двадцать лет директорства придерживался своей изначальной, московской ориентации во взглядах на театр, хотя постоянно проживал в Петербурге. Балету он предпочитал оперу, а сравнивая ведущих деятелей русского балета, выбор делал в пользу москвичей. Он дружил с главным художником Большого театра — Коровиным и назначил главным художником Мариинского театра Головина, которого привез из Москвы. С. П. Дягилев, многолетний противник Теляковского, опирался главным образом на петербуржцев, прежде всего на своих друзей, художников «Мира искусства», и на балетную труппу Мариинского театра. Даже совсем перенеся плацдарм своей деятельности за границу, он долго оставался верен их взглядам, их творческой практике.

Вражда Теляковского и Дягилева, двух крупнейших организаторов русского музыкального театра начала века, имела парадоксальной основой не различие точек зрения, а сходство. Оба были умны, сведущи, но творчески несостоятельны в искусстве. Оба считали исходным пунктом реорга-

⁷ К. С. Станиславский. Собрание сочинений. Т. I. С. 329–330.

низации музыкального театра синтез живописи, режиссуры и исполнительского мастерства в их наиболее современном качестве. Оба стремились единолично управлять подвластным им искусством. И если Дягилев дерзал показывать за границей академическую труппу в миниатюре, но с концентрацией ее лучших сил, то Теляковский пытался переносить на неподвижно-громоздкую императорскую сцену многое из лихорадочной практики дягилевской антрепризы. Заветной, но несостоявшейся мечтой Дягилева было занять место Теляковского. Но и Теляковский втайне завидовал размаху Дягилева, сознавая, что тот и талантливее, и смелее распорядился бы казенными театрами.

Истории этой вражды можно было бы посвятить много страниц.

Не прошло и полугодия директорства Теляковского, когда он иронически помянул среди недоброжелателей Дягилева, «который все, что я ни делаю, ругает — ему в этом помагают Серов, — и все они хотят меня спасти».⁸

Действительно, Дягилев, который еще недавно полагал, что держит в руках все нити управления петербургскими театрами, и видел уже себя в кресле Волконского, не мог равнодушно смотреть, как теперь в этом кресле прочно расположился Теляковский. И Дягилев, покинув казенные театры, ругал Теляковского всюду, охотно предавая свои мнения гласности. В сентябре 1905 года он воспользовался двумя интервью Теляковского, напечатанными «Петербургской газетой», чтобы выступить с разгромной статьей по адресу директора. Тот жаловался на отсутствие пьес для драматических театров, опер, балетов и балетмейстеров. Дягилев задавал вопрос: «Как можно с чистым сердцем оставаться руководителем дела, в котором настолько не имеешь никакой программы и не преследуешь никаких задач?» Он развивал атаку, говоря: «Если деятельность директора театров фактически сводится лишь к заведованию монтировочной частью, если весь смысл театрального искусства приходит к тому, чтобы Головин или Коровин „закатили“ красивую декорацию, все равно к чему... то, конечно, и в театральном деле и в театральной администрации всегда будет, как говорит г. директор, „полное отсутствие

⁸ Дневники В. А. Теляковского. Тетрадь 6. С. 2128. ГЦТМ. Ф. 280.

чего-либо выдающегося». Тут же Дягилев заявлял: «До возникновения Художественного театра не существовало драматургов Чехова и Горького. Без Станиславского не было бы „Трех сестер“, „На дне“, „Вишневого сада“. Без И. А. Всеволожского не было бы ни „Спящей красавицы“, ни „Пиковой дамы“, ни „Щелкунчика“, ни „Иоланты“, ни „Раймонды“, ни „Quatre saisons“, ни „Испытания Дамиса“. И снова язвительно вопрошал: «Чего бы мы лишились, если бы не было нынешней дирекции? „Волшебного зеркала“?»⁹

Полемика такого рода была характерна для человека, который с самого начала провозглашал: «В одном, не зависящем ни от каких объективных условий, развитии художественной личности я вижу поступательное движение всей истории искусств, и с этой точки зрения все эпохи последней имеют одинаковую, равноценную важность и достоинство». ¹⁰ Дягилев искренне закрывал глаза на те объективные исторические условия, которые позволили Всеволожскому продолжать и даже искусственно длить расцвет императорского балета, на те поставленные временем задачи, которым ответил Художественный театр, и, наконец, на обстановку эпохи, когда изобилие выдающихся художественных личностей не сообщало, однако, поступательного движения искусству, а лишь близило его закат.

Но Теляковский был еще меньше способен оценить исторически объективно обстановку в подведомственном ему театре. Человек весьма порядочный, но всего-навсего чиновник, он сам удивлялся и тому, как не соответствовали прилагаемые им усилия художественным результатам, и тому, как разобщены были таланты в стенах императорских театров, как стремились они объединиться за стенами и если не вовсе отряхнуть прах вскормившей их почвы, то, по крайней мере, не быть намертво привязанными к ней.

Оттого полемика Дягилева и Теляковского, продолжаясь до самой войны 1914 года, оборачивалась по временам оскорбительной перебранкой. Она влияла на общественное мнение, и пресса то и дело распускала слухи об отставке Теляковского. Осенью 1905 года «Петербургская газета» про-

⁹ *Сергей Дягилев*. Программа директора театров // Русь. 1905. № 220, 15 сентября. С. 4.

¹⁰ *Сергей Дягилев*. Поиски красоты // Мир искусства. 1899. № 3–4. С. 52.

чила на место директора театров то дилетанта-акварелиста Д. А. Бенкендорфа, то управляющего экспедицией заготовления государственных бумаг князя Б. Б. Голицына, то богача и мецената графа А. Д. Шереметьева, то начальника придворного оркестра барона К. К. Штакельберга.

Осенью 1911 года Теляковский отпраздновал десятилетие директорства и не преминул отметить в различных интервью свои успехи. «Поверьте, не г. Дягилев создал успех русскому театру за границей», — уверял он. Не заставляя гадать о том, кто истинный виновник успеха, но и не заботясь о правде, он добавлял: «В балете я первый отметил огромный талант Павловой, выдвинул Гельцер, Карсавину, Фокина, Мордкина».⁴¹ Однако, предваряя юбилей и ему сопутствуя, в газетах прошла новая, особенно широкая волна слухов об отставке Теляковского.

Но интриги и слухи, как о каменную стену, разбивались о серьезный факт: Теляковский являлся ставленником барона Б. В. Фредерикса, министра двора, и положение его было вполне устойчивым.

Разумеется, замена директора любым из кандидатов не свершила бы революции в государственных театрах. Даже такие антагонисты, как Теляковский и Дягилев, отличались лишь оттенками буржуазности: первый был за осторожность и умеренность, второй торопил шествие русского искусства по пути прогресса. И царский чиновник Теляковский, и делец новой, «европейской» складки Дягилев испугались событий 1905 года, хотя каждый реагировал на них по-разному.

В дневниках Теляковского возникли — и красной нитью прошили их до конца — опасения за судьбы монархии. Постоянный наблюдатель внутренней жизни двора, он воочию видел признаки распада. Нелицемерно описывал он Николая II — игрушку в руках продажных сановников, его возмущали власть Распутина, интриги великих князей, инспирированные Кшесинской. Он предугадывал несостоятельность России перед лицом любых катаклизмов, и если не сознавал, то чувствовал близкий крах старого строя.

⁴¹ У директора императорских театров В. А. Теляковского. К 10-летию юбилею // Петербургская газета. 1911. № 235, 28 августа. С. 2–3.

Но судьба Теляковского была прочно связана с монархической Россией, и, даже предвидя скорый конец, он мог лишь пассивно сетовать и сокрушаться. У Дягилева такое же предчувствие близкой катастрофы после революции 1905 года вызвало прилив активности. И при том, что он всегда готов был ринуться на выручку отечественному театру в качестве его директора, Дягилев обратил свои взоры на Запад. Не случайно план экспансии русского искусства в Париж, Лондон и другие столицы мира, задуманный с единственной, казалось бы, целью патриотической пропаганды, постепенно сменился попытками ассимиляции с искусством Западной Европы. Война 1914 года застала Дягилева хозяином труппы Русского балета, базировавшейся в Монте-Карло и столь непрочно связанной с Россией, что она свободно продолжала существовать в условиях закрытых границ. Но все, что определилось к началу мировой войны, впервые встало на повестку дня в пору событий 1905 года.

Ясно было одно: ни Дягилев, ни Теляковский не помышляли о коренной ломке существующего порядка.

Впрочем, это относилось не только к ним. Отголоски рабочего движения, прозвучавшие, по-видимому, громко в стенах казенных театров, на самом деле лишь в малой части были подлинно революционны. Это прослеживается на примере балетных трупп Мариинского и Большого театров.

Пример, правда, был особого рода. Балетные труппы по самой специфике отличались от драматических и оперных трупп. В драму и оперу актеры приходили сложившимися людьми, с биографиями весьма разными. Балет формировался из воспитанников театральных училищ — заведений закрытых и сугубо консервативных. Там господствовала своеобразная, но строгая дисциплина. Мужские и женские отделения школы занимали разные этажи, двери открывались только для общих репетиций. Классные дамы и надзиратели присутствовали при утренних подъемах, в столовых и на уроках, водили на прогулки. Туда поступали детьми девятилетнего возраста и через восемь лет выходили оттуда детьми же, воспитанными в правилах богобоязненного монархизма.

Театр отменял принудительное равенство школьных времен, и судьбы обретали индивидуальность. Дело было не только в неодинаковости служебных положений, от места в корде-

балете до высшего ранга — балерины или первого танцовщика. Дело было и в материальном и общественном положении семьи, успевшей стать чуждой, в удачных или неудачных замужествах и связях и т. п. Все же балетная труппа составляла особый клан, сплоченный при любых раздорах и ревниво соблюдавший традиции. И на высоты в этом специфическом мире подымались часто люди, ограниченные во всем, что не касалось их профессии. Их жизнь заполняли ежедневные тренировки, репетиции, спектакли, примерки костюмов, уход за собой. Внеатрактальная среда для этих людей часто ограничивалась узким кругом балетоманов и балетных критиков.

Образчик петербургской балетной критики, как раз в год первой русской революции, являла такая рецензия:

«Заккрытие балетных спектаклей состоялось 27 апреля. Зал полон; балетоманы и habitués — in corpore. „Три богини спорить стали на земле в вечерний час“ — три молодые балерины оспаривали друг у друга пальму первенства над Парисом — балетной публикой. Сезон кончился; надо надеяться, что будущий сезон внесет что-нибудь новое и интересное в крайне запущенный нынешней дирекцией балетный репертуар».

Рецензия принадлежала В. Я. Светлову.¹² Она верно рисовала состояние репертуара и давала точную картину зрительного зала с его завсегдатаями — балетоманами, охотно принимавшими позу опереточного Париса, чтобы вершить суд над балеринами. Наконец, самый стиль рецензии передавал «игривость» взглядов на балет, ведущих начало от времен, когда и оперетки-то не было.

Словом, в балете все оставалось, как встарь, и многим виделось не просто привычным, но и единственно возможным.

Вместе с тем в иных случаях бессмысленность казенного регламента должна была раздражать, будить желание перемен.

13 августа 1904 года министр двора барон Фредерикс начертал: «Утверждаю в виде опыта» на своде «Правил для артистов императорской балетной труппы». Брошюрка с «Правилами» была переиздана последний раз в 1914 году.¹³

¹² В. Светлов. Заккрытие балетных спектаклей // Биржевые ведомости. 1905. № 8797, 29 апреля. С. 3.

¹³ ЦГАЛИ. Ф. 659, оп. 6, ед. хр. 134, л. 16–27.

Правила, разумные в части производственной дисциплины, опутывали сетью разделов, параграфов и пунктов в части творческой. Дирекция сохраняла за собой право назначать артистов на роли и обязывала исполнять эти роли «по первому требованию». «Назначение и изменение порядка очереди» тоже принадлежало начальству. Если исполнитель хотел обратиться к балетмейстеру с просьбой дублировать другого исполнителя, то «балетная комиссия с утверждения начальства» была «вправе, после испытания, допустить» его к роли. Что представляла собой утвержденная начальством балетная комиссия Мариинского театра, объясняет заметка газетной хроники: «Главным режиссером балетной труппы назначен чиновник театральной дирекции г. Крупенский, юрист по образованию... Г. Крупенский назначен вместе с тем председателем комиссии для распределения ролей и мест в балете».¹⁴ Сохранилось много свидетельств о том, какого деспота представлял собой А. Д. Крупенский в деле, в котором он ничего не смыслил. Помощником его стал бывший танцовщик Н. Г. Сергеев, снискавший себе славу доносчика и подхалима. Должно быть, оба они и были авторами «Правил для артистов».

К правилам актеры приспосабливались и умели их обходить. Всякая возможность проявить независимость вызвала у них немедленный и охотный отклик. Одна из таких возможностей представилась, когда балетные актеры Мариинского театра открыли народную школу на средства благотворительных спектаклей.

«Немногим известно, что существует в России народная Гребловская школа имени Гоголя, созданная и устроенная нашими балетными артистами, — писал Светлов. — В пользу этой школы балетными артистами устраивается ежегодно спектакль, дающий хороший доход».¹⁵ Учредителями школы и спектаклей были молодые А. П. Павлова, Т. П. Карсавина, М. М. Фокин, а с ними танцовщики среднего и старшего поколения — В. А. Трефилова, Г. Г. Кякшт, А. В. Ширяев и другие. По свидетельству танцовщика

¹⁴ Биржевые ведомости. 1903. № 495, 7 октября. С. 3.

¹⁵ В. Светлов. Драматический спектакль балетных артистов // Биржевые ведомости. 1905, 6/№, 17 декабря. С. 3.

Н. А. Соляникова, «каждый член балетной труппы ежемесячно в фонд школы вносил по 50 копеек. Кроме того, устраивались благотворительные елки, базары, концерты. Особенно интересны были ежегодные спектакли в зале Павловой».¹⁶

Но интерес этих спектаклей заключался отнюдь не в их прогрессивности. Напротив, они оставались обыкновенными благотворительными представлениями по принципу «кто во что горазд». мода на благотворительность расцвела в начале века, часто превращая цель в средство развлечения. Польза тут была весьма относительной — не благотворительностью надлежало лечить язвы, разъедавшие тело России.

Приманками подобных спектаклей, как правило, были не только номера афиши. В фойе устанавливали киоски, где светские дамы и известные актрисы продавали цветы, шампанское, программки предстоящего зрелища. Среди публики прогуливались костюмированные персонажи в масках, подогревая шутками атмосферу веселья. Интерес самого зрелища заключался, во-первых, в том, что поставленное к случаю, оно не всегда потом повторялось. Во-вторых, оно почти всегда было смешанным — с неожиданностями и сюрпризами в дивертисменте. В-третьих, его устроители постоянно выступали не в обычном своем амплуа: наряду с оперетками и балетами, разыгранными светскими любителями, возникали пантомимы в исполнении оперных и драматических актеров, драматические спектакли при участии балетных сил.

Все эти признаки отличали и спектакли в пользу школы имени Гоголя, находившейся в селе Греблове Боровичского уезда Новгородской губернии. В частности, спектакль, который шел 15 декабря 1905 года в зале Павловой и был описан Светловым. Он начался комедией князя В. В. Бярятинского «Пляска жизни» и закончился дивертисментом. Роли в комедии исполняли танцовщицы и танцовщики. Гвоздем вечера были два негритянских «кек-уока» — этим танцем увлекался веселящийся Петербург. Первый «кек-уок» исполняли Ширяев и Кякшт. Второй — целый ансамбль танцовщиков

¹⁶ Н. А. Соляников. Воспоминания. Ч. 1. С. 145–146. Рукопись ВТО (Москва).

«во главе с нашей талантливейшей балериной А. П. Павловой 2-й». Афишки продавали танцовщицы Н. А. Бакеркина и А. Г. Васильева, цветы — Т. П. Карсавина, шампанское — А. П. Павлова. На поднос им бросали крупные ассигнации: все шло в доход школы.

Соляников закончил свой рассказ о Гребловской школе фразой: «Школа просуществовала лет пять—шесть, но в период реакции была закрыта: царское правительство расценило это мероприятие как вольнодумное самоуправство».¹⁷ Вывод, пожалуй, преувеличен. Благотворительность такого рода скорее поощряли. Крамолы в ней не было ни малейшей. А на это указывал хотя бы тот факт, что одной из активных «вольнодумок» была Н. А. Бакеркина — содержанка московского генерал-губернатора П. П. Дурново. Закрылась школа скорее потому, что реакция русской художественной интеллигенции на первую русскую революцию и без сторонних вмешательств погасила умеренное фрондерство. К тому же многие организаторы школы стали больше бывать за границей, чем в России.

Но и в канун революции 1905 года, и в разгар ее балетные актеры Петербурга и Москвы обнаружили, как далеки они были от понимания того, что совершалось в стране.

События 9 января глухо отозвались в московском балете. В Петербурге они взбудоражили балетных актеров как акт братоубийства.

11 января 1905 года Теляковский начал письмо к управляющему московской конторой Н. К. фон Болю словами: «Слух о предполагаемых беспорядках в Петербурге оправдался». Упомянув об уличных боях, он рассказал о срыве спектакля в Александринке. «Потом поехал в балет, который прошел в Мариинском театре благополучно. Но мы все театры вчера закрыли, и, пока город не успокоится, давать представлений не будем».¹⁸

Четыре года спустя О. И. Преображенская несколько иначе описала спектакль Мариинского театра. То был вечер ее бенефиса. На афише стояли вторая картина «Щелкунчика», балеты «Путешествующая танцовщица», «Капризы бабочки»

¹⁷ Н. А. Соляников. Воспоминания. Ч. 1. С. 147.

¹⁸ ГЦТМ. Ф. 35, ед. хр. 95701.

и дивертисментный «Маскарад». «Раскуплен весь театр, — вспоминала Преображенская. — Вот-вот поднимут занавес. Еще минута, и я должна появиться у рампы. Гляжу в дырочку — и стало жутко, похолодела вся... Ни одной живой души!.. Вместо моря голов, мундиров, фраков, дамских туалетов — сплошная аравийская пустыня».¹⁹ Благополучным исходом спектакль и был обязан отсутствию публики. Вот едва ли не самое горькое для балерины в исторической трагедии.

Вместе с тем Теляковский, отправив письмо фон Боолу, отметил в дневнике: «Приходила сегодня балерина Преображенская и сказала Крупенскому, что она хочет меня просить дать ей разрешение открыть подписку в пользу семей убитых фабричных. Преображенская сказала, что знает людей, руководящих этими беспорядками... Кажется, и у нас в балете есть друзья этого движения — я думаю, что гребловцы, наверно, принимают участие», — добавлял Теляковский уже от себя, хотя и сомневался в том, насколько «активно» это участие.²⁰

Теляковского не пугали, но возмущали выступления артистов, «задаренных милостями и деньгами». Возмущал С. Г. Легат, который на сцене заявил о том, что «рабочие идут говорить со своим царем, а их встречают пулями». Возмущала А. П. Павлова, которая «собрала вокруг себя в репетиционном зале балетных артистов и стала критиковать действия войск в воскресенье, произнося различные зажигательные речи и глумясь над офицерами». Теляковского сердило, что Павлова и после того, как Сергеев сделал ей замечание, «продолжала говорить, но говорила шепотом». Последняя деталь лишней раз указывала на несерьезность балетного бунтарства, ставила под сомнение «активность» балетных актеров. М. О. Янковский, касаясь упомянутых случаев, справедливо заметил, что «все эти факты незначительны»: многие актеры быстро отрекались от своих слов, например Преображенской потом «пришлось обивать пороги директорского кабинета, чтобы ее дело было предано забвению».²¹

¹⁹ *Ольга Преображенская. Моя автобиография // Петербургская газета. 1909. № 328, 29 ноября. С. 10.*

²⁰ *Дневники В. А. Теляковского. Тетрадь 15. С. 5132.*

²¹ *М. Янковский. Театральная общественность Петербурга в 1905–1907 гг. // Первая русская революция и театр. М.: Искусство, 1956. С. 143–144.*

Большинство актеров воспринимало происходящее сквозь призму театральных дел — примерно так же, как воспринимал его отставленный от театра и очень больной Петица. «Должны были дать Фараона для бенефиса кордебалета, — пометил он в дневнике 6 февраля 1905 года. — Балет не состоялся из-за вчерашней катастрофы. В последнее время — несчастье за несчастьем. Россия переживает скверный момент. Не было спектакля».²²

Но за пределами театральной среды активность «балетных» никого особенно не тревожила. Недаром съязвил рецензент «Баядерки» осенью 1905 года: «Один сановный балетоман охранительного типа нашел неуместным горящие костры в первом акте, ибо они напоминают о бакинских событиях».²³ Фарсовый испуг сановника давал повод для шуток даже в те тревожные дни. Балет и революционность попросту не стояли рядом в общественном сознании.

И все же забастовки, политические требования рабочих находили — своеобразный, правда, — отклик в среде балетных актеров. Воздух революции, ворвавшись с улицы в их замкнутый мир, вызвал брожение чисто местного, но встревожившего дирекцию порядка.

С одной стороны, появилась тяга к независимости от начальства. С другой, — смутно ощущался затянувшийся творческий застой. На приступ пошли решительно. Но, весьма неточно понимая цели, постоянно сбивались с общего на мелкое и личное.

Сражаться с дирекцией начали просьбой к самой дирекции. Теляковский вспоминал, как 14 октября в начале оркестровой репетиции Крупенского «окружили на сцене все балетные мужчины и просили разрешения устроить сходку в репетиционном зале для выяснения „вопроса о прибавках и своих нуждах“».²⁴ Теляковский сходки не разрешил, но позволил собраться перед репетицией и выделить представителей для переговоров. 15 октября актеры собрались в репетиционном зале за полтора часа до репетиции балетов

²² ЦГАЛИ. Ф. 1945, оп. 1, ед. хр. 1, л. 347 (подлинник по-французски). Подразумевается балет «Дочь фараона».

²³ М. Балет // Русь. 1905. № 211, 6 сентября. С. 4.

²⁴ В. А. Теляковский. Воспоминания. Л.; М.: Искусство, 1965. С. 238–239.

«Жизель» и «Голубая георгина», но собрание затянулось на шесть часов. Репетиции были отменены явочным порядком.

Собрание и все, что последовало за ним, подробно описал Соляников: «Присутствовало большинство труппы. Были и маститые. Перед входом поставили столик, и каждый... расписывался. Настроение у присутствующих, и особенно у вожаков, было приподнятое; быть может, несколько не хватило выдержки, строгого плана действий, но основной костяк артистов решил крепко бороться за проведение своей программы».²⁵

План действий, и правда, стал приблизительно выясняться лишь в ходе собрания. Тут немедленно зародились и разногласия, вскоре расколовшие труппу.

Все хотели административных перемен. Многие не любили Крупенского и Сергеева и рады были бы от них избавиться. Но уже экономические требования не могли объединить всех. «Маститые» не были заинтересованы лично в контроле над бюджетом труппы, над раздачей прибавок и премий, — этот контроль должно было осуществлять бюро из тридцати человек. Не мог не вызвать разногласий и единственный, в сущности, вопрос творческого порядка. По-видимому, он был скромен: труппа хотела вернуть в театр уволенных на пенсию М. И. Петипа, А. В. Ширяева и А. Ф. Бекефи. Вернуть Петипа — значило возродить академический балет. К этому стремились сторонники традиций — от маститого солиста его величества П. А. Гердта до молодого премьерера С. К. Андрианова. Но братья Н. Г. и С. Г. Легат могли опасаться за свою недавно и счастливо начатую балетмейстерскую деятельность. Это должно было не устраивать и М. М. Фокина, который еще не имел положительной творческой программы, но с порога отвергал эстетику Петипа. То, что такие разногласия имели место, подтверждала запись в дневнике Теляковского уже от 10 января 1906 года. «Хулиганство в балете продолжается, — возмущался директор. — На днях Фокин, Обухов и Кякшт отказались танцевать с Андриановым и заявили об этом Легату-балетмейстеру». Отказ был вызван ренегатством Андрианова. По словам Ф. В. Лопухова, «С. Андрианов и А. Чекрыгин ходили

²⁵ Н. А. Соляников. Воспоминания. Ч. 1. С. 163–164.

по квартирам, уговаривая артистов снимать подписи» с петиции, составленной 15 октября.²⁶

Т. П. Карсавина рассказывает в воспоминаниях, что бюро собралось на квартире Фокина, где, очевидно, и была составлена петиция. «Мы были в числе двенадцати: Фокин, Павлова и я, — пишет она. — Наш председатель, избранный из рядов кордебалета, был студент университета, человек безукоризненной честности, но ограниченных взглядов».²⁷ Председателем этим был П. Е. Михайлов. В состав бюро, кроме упомянутых, входили Т. С. Локтионова, М. Ф. Рутковская, В. К. Черноуцкая, И. Ф. Кшесинский, Л. Л. Михайлов, братья В. И. и Е. И. Пресняковы и А. И. Титов.

Петиция гласила: «Мы, артисты и артистки императорских театров балетной труппы, в заседании 15 октября 1905 года постановили следующее: в целях нашего объединения для достижения свободной корпорации сценических деятелей; в целях поднятия искусства на должную высоту; в целях нашего экономического улучшения жизни мы требуем, чтобы для наших периодических собраний не принималось никаких репрессивных мер: чтобы личности ораторов, членов свободно избранного нами бюро и вообще артистов, были неприкосновенны; чтобы они были ограждены от каких бы то ни было посягательств со стороны администрации; а также доверяем нашему бюро вести все дела для создания свободной корпорации сценических деятелей».²⁸

Неразграниченность экономических и художественных требований вносила путаницу. Единодушия не было даже среди членов бюро: кого занимало одно, кого — другое. Кордебалетных актеров интересовали вопросы материального порядка. К творческой реформе порывались Павлова, Карсавина, Фокин. Талантливая молодежь, не имея позитивной программы, стремилась нарушить окостенелые порядки академизма, жаждала перемен. В таких переменах не нуждались те, кто был постарше. И ведущие танцовщицы — О. И. Преображенская, А. Я. Ваганова, В. А. Трефилова, Ю. Н. Седова, Л. Н. Егорова — остались в стороне. Позитив-

²⁶ Федор Лопухов. Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. С. 129.

²⁷ Tamara Karsavina. Theatre Street. London, 1930. P. 190–191.

²⁸ ЦГИА. Ф. 472, оп. 66, д. 291, л. 1.

ная же программа появилась у молодых только после 1905 года. Революционные события, их отраженное влияние на жизнь русского общества в целом, императорских театров — в частности, как раз и дали толчок к появлению такой программы.

16 октября члены бюро отправились к Теляковскому для переговоров. Как вспоминал Соляников, к петиции «за недостатком времени решили не собирать подписи, а приложить список с расписками присутствовавших на собрании».²⁹ Но директора на месте не оказалось, и балетные актеры сами решили не принимать участия в утреннем представлении «Пиковой дамы». Казалось бы, разумнее было дожждаться вечернего балетного представления. Но организаторы забастовки, не рассчитывая на солидарность всей труппы, начали с небольшой группы кордебалета, занятой в интермедии «Пиковой дамы».

Решение было выполнено. Но уже тут в малочисленном лагере бастующих обнаружился раскол. «В уборных стояла невообразимая сутолока, — рассказывал Соляников, — кто сидел в одном носке, держа в руке ботинок, и не знал, что делать дальше, одеваться или раздеваться; кто решительно бросал гримироваться. „Заводилы“ перебежали из уборной в уборную, вселяя за собой растерянность, смех и нерешительность, слезы, веселые шутки, бойкие реплики, в общем — хаос». Продолжая рассказ о том, как вслед испуганным режиссерам кидали со смехом «балетные туфли, бумажные стрелы, пустые коробки от конфет», Соляников горестно замечал: «Тут и ребячество, тут и героизм: многие не знали, что завтра они получают волчий билет и будут выброшены на улицу».³⁰

Вечерний балетный спектакль отменили. А когда актеры пришли на новую сходку, двери репетиционного зала оказались заперты. Сходка состоялась во дворе, куда выходили окна училища, дирекции и балетного репетиционного зала. Начальство вызвало полицию. Участники отправились на квартиру Теляковского. Не принятые директором, они пошли в Александринский театр, где «хотели

²⁹ Н. А. Соляников. Воспоминания. Ч. 1. С. 165.

³⁰ Там же. С. 166–167.

устроить сходку и откуда разошлись только после того, как погасили электричество». Так писал Светлову управляющий труппой Александринского театра драматург П. П. Гнедич 25 октября 1905 года.³¹

Теляковский обошелся с «бунтовщиками» как с не в меру распалившимися детьми. Никто из них «волчьего билета» назавтра не получил, но для всех был закрыт доступ в театр. Балетные сцены в операх исполняли воспитанники школы. Это произвело ожидаемый эффект.

17 октября был опубликован правительственный манифест, «даровавший» конституцию. «Манифест этот подвергся критике и совершенно оказался неудовлетворительным», — вспоминал Теляковский.³² Но как раз 17 октября большая часть труппы подписала протест против «гребловцев», что вызвало раскол среди последних. Следствием раздоров было сумасшествие В. В. Киселева и самоубийство С. Г. Легата 19 октября. Город был наводнен слухами об этом самоубийстве, циркулировали самые противоречивые версии. Одни считали, что Легат покончил с собой, раскаявшись в своем отступничестве: он тоже снял свою подпись под первой петицией. Другие утверждали, что он наложил на себя руки в припадке безумия. Скорей всего, прав был Светлов, писавший Гнедичу: «Он умер в припадке острого помешательства... Несомненно, что толчок к этому припадку дан был событиями».³³ Зато помешательство Киселева могло быть уловкой: танцовщик, разбивший об пол бюст Николая II, страховался от последствий. Оправившись, он благополучно продолжал службу в казенном театре.

Смерть Легата, с одной стороны, подействовала отрезвляюще, с другой, — вызвала последнюю волну балетного фрондерства.

Того же 19 октября Теляковский «получил сообщение, в котором сказано, что делегаты балетной труппы слагают с себя полномочия». Назавтра он, наконец, встретился с труппой в репетиционном зале, и, по его словам, Фокин заявил ему, «что никакой забастовки в воскресенье не было — в за-

³¹ ЛГТБ. Р 1/254, ед. хр. 994.

³² В. А. Теляковский. Воспоминания. С. 260.

³³ ЛГТБ. Р 1/254, ед. хр. 994.

бастовке виновата сама администрация, ибо управляющий конторой Вуич, бывший в театре свидетелем общего нервного настроения труппы, разрешил некоторым артистам не выходить на сцену, что и было понято как разрешение всем артистам балета не танцевать. Фокина поддержала Павлова 2-я».³⁴

Но 21 октября, как рассказывал тот же Теляковский, на панихиде по Легату «среди венков был один красный, ленты которого все прятали и подсовывали, а Павлова 2-я старалась, напротив, их раскладывать виднее. На лентах была довольно-таки бессмысленная тенденциозная надпись: «Вновь объединенная балетная труппа — первой жертве на заре свободы искусства».³⁵ 23 октября балетный спектакль не мог состояться: накануне А. П. Павлова сообщила, что, «будучи очень расстроена событиями последних дней, она не в силах выступить. Дабы не усложнять отношений с балетной труппой, — писал Теляковский, — я решил балетный спектакль отменить и, вопреки обыкновению, дать в воскресенье оперу».³⁶ Вместо объявленного на афишах «Ручья» пошел «Евгений Онегин». Но в следующий балетный день, в среду, 26 октября, дали «Коппелию» с О. И. Преображенской, и жизнь как будто бы вошла в привычные нормы.

Все же внутрибалетные распри продолжались, они иронически описаны Теляковским как «война Алой и Белой розы». Хронике этой «войны» вела и пресса, откликаясь на особо бурные эпизоды. Расстановка сил сражающихся часто менялась, но и самые смелые из прогрессистов отменяли от себя малейшие подозрения в политических акциях. 3 ноября Теляковский записал в дневнике: «Приходили Фокин и Михайлов заявить, что в городе циркулируют слухи, будто они подговаривают оркестр и рабочих к забастовке, а потому они пришли к Вуичу заявить о том, что это неправда». Возникали неожиданные союзы. Рыцарем Алой розы оказался И. Ф. Кшесинский. Став на защиту А. П. Павловой, он дал пощечину А. М. Монахову. За это Теляковский с трудом, но не без удовольствия, добился увольнения Кшесинского из театра.

³⁴ В. А. Теляковский. Воспоминания. С. 258.

³⁵ Там же. С. 261, 262.

³⁶ Там же. С. 264.

Теляковский вообще извлек максимальную пользу из «балетных беспорядков». Ища поддержки министра, он намекал, что «очень устал и с удовольствием бы покинул пост директора». На самом деле его устраивало тут многое.

Удаляя И. Ф. Кшесинского, он наносил чувствительный удар М. Ф. Кшесинской. Вскоре последовал и второй удар. Пользуясь длительным отсутствием «хозяйки петербургского балета», — та задержалась за границей ввиду революционных волнений и отложила обычные зимние «гастроли» в Мариинском театре, — Теляковский снял табу с двух ее любимых балетов. Кшесинская, числясь на пенсии, держала за собой «Эсмеральду», «Тщетную предосторожность» и «Дочь фараона». Теперь директор поручил Преображенской главную роль в «Тщетной предосторожности», а «Дочь фараона» отдал Павловой.

Прекрасно понимая вместе с тем, что Павлова, Карсавина, Фокин составляли надежду и гордость петербургского балета, он проявил предельную терпимость к ним как вожакам балетной смуты. Уволив Кшесинского, объявив строгий выговор Монахову, он лишь «поставил на вид резкое обращение» Павловой, которая, в сущности, была зачинщицей. Больше того, он оказал Павловой и Фокину полное доверие: «21 ноября в балетной труппе состоялись выборы членов в балетную комиссию, — сообщала „Петербургская газета“. — Избранными оказались от разряда первых танцовщиц и танцовщиков г-жа Павлова 2-я и г. Фокин».³⁷

Осторожно повел себя Теляковский сначала и по отношению к менее видным актерам. Например, П. Е. Михайлов стал членом той же балетной комиссии от кордебалета. «Все избранные утверждены г. директором театров», — заканчивалась цитированная заметка. Но мало-помалу Теляковский очистил труппу от беспокойных элементов из кордебалета, включая и Михайлова. Почти все члены бюро были под разными предлогами удалены из театра за два последующих года. Толчком послужило дело Рахманова, относящееся уже к лету 1907 года.

Танцовщик-корифей В. П. Рахманов не фигурировал в балетных событиях 1905 года, вероятно, потому, что знал

³⁷ Выборы в балет // Петербургская газета. 1905. № 303, 27 ноября. С. 10.

истинную им цену. Он был связан с подлинным революционным движением. 31 июля 1907 года Теляковский писал Крупенскому, что у Рахманова конспиративная квартира с типографским станком, «на котором пудами печатаются прокламации», и жил у него «некто Гришин, который теперь повешен».³⁸ Пути Рахманова и «гребловцев» были разными.

Московская балетная труппа сразу же узнала о событиях в Мариинском театре. Большой театр был в то время закрыт. «Вследствие прекращения деятельности городской электрической станции все театры закрылись впредь до окончания забастовки, — сообщали „Московские ведомости“. — Вместе с частными театрами, пользующимися городским электричеством, закрылись и императорские. У последних есть свое электричество, но вследствие забастовки водопровода нет воды для того, чтобы пустить в ход электрическую станцию».³⁹

19 октября Теляковский получил телеграмму из Москвы: балетная труппа просила разрешить ей «собраться для обсуждения своих нужд».⁴⁰

Теляковский собрание разрешил, быть может, учтя уроки петербургских запретов. Программа, выработанная собранием, во многом совпадала с петицией петербургских актеров. Но атмосфера и расстановка сил была в московском балете другой.

В Мариинском театре место балетмейстера юридически пустовало с 1903 года, с тех пор как Петипа удалили от дел. Братья Легат поставили «Фею кукол» в том самом 1903 году, числясь один — танцовщиком и репетитором, второй — танцовщиком. Требование реформ шло на спад, когда 24 ноября 1905 года Н. Г. Легат был назначен вторым балетмейстером, при том, что первого балетмейстера по-прежнему не имелось. Но и тогда нити бюрократической системы остались в руках управляющего балетной труппой А. Д. Крупенского.

В Большом театре должность управляющего труппой отсутствовала, и вся ответственность лежала на первом и

³⁸ Дневники Теляковского. Тетрадь 21. С. 6968.

³⁹ Московские ведомости. 1905. № 275, 16 октября. С. 4.

⁴⁰ В. А. Теляковский. Воспоминания. С. 316.

единственном балетмейстере А. А. Горском. Помощником его, главным образом по административной части, значился режиссер И. К. Делазари.

Обстановка московской труппы отличалась от казенного режима петербургской. Дисциплина тут была куда менее строгой, зато ниже стоял и профессионализм. Весьма высокий у ведущих танцовщиков, он был слаб особенно в кордебалете. Правда, московский балетный зритель был терпимее петербургской публики, корпорация балетоманов — малочисленнее; при той же примерно консервативности взглядов она снисходительнее относилась к качеству балетных зрелищ и исполнительскому искусству труппы в целом. Балетная критика Москвы сохраняла благодушно-домашний тон минувшего века. Она оставалась монолитной вплоть до 1917 года, тогда как петербургская претерпела в 1909–1911 годах крутой перелом, разделивший ее на две противоположные группы. Кроме того, балетная критика выступала нерегулярно, в то время как на страницах петербургских газет давались ежедневные отчеты о балете.

Жизнь московского балета, запросы его зрителей и мнения критики рисует обзорная статья о сезоне 1904/05 года. Ее безвестный автор счел концом «золотого века» 1882 год — год театральной реформы. С тех пор «московский балет идет не совсем нормальным путем». Критик скорбел о потере былых достижений, о новшествах как художественного, так и административного порядка. «Бедный репертуар нашего Большого театра состоит всего из 8–9 балетов». То были «Золотая рыбка» и «Конек-Горбунок», прошедшие в сезоне по десять раз, «Лебединое озеро» — восемь раз, «Дон Кихот» и «Спящая красавица» — по шесть раз, «Баядерка» — четыре раза, «Дочь Гудулы» и «Коппелия», поставленная к самому концу сезона, — по одному разу.

Автор обзора сожалел, что «Эсмеральду» сменила «Дочь Гудулы». Именно «Дочь Гудулы» подразумевал он, осуждая «балеты последнего времени — в декорациях, написанных грубыми декадентскими мазками, загромождающих сцену и не оставляющих места для свободных классических танцев и красивой группировки кордебалета, с пестрыми тяжеловесными костюмами и с музыкой исключительно симфонического направления, но не подходящею для танцев».

Серьезным недостатком подобных балетов обозреватель объявлял их драматическую цельность и логичность действия. Из-за этого «не находят себе места вставные номера, выбираемые балеринами, чтобы особенно блеснуть своими дарованиями». Зато он от души жалел кордебалет, танцовщиц которого «зачем-то заставляли проделывать на пальцах разные хореографические трудности, что для них, безусловно, мучительно, а для публики ни малейшего интереса не представляет и является совершенно ненужным. Чем же тогда будут отличаться балерины и солистки, если принадлежащие им по праву технического совершенства хореографические движения будут кое-как, со страдальческим выражением лица, проделывать кордебалетные танцовщицы?»

Переходя к административным новшествам, критик замечал: «Есть и „закулисные“ причины неуспеха у нас балета; так, говорят, что новые правила для балетных артистов, основанные на штрафах и наказаниях, неприятно отзывались на расположении духа артистов и мешают им исполнять свои танцы с надлежащим успехом. Упадет с головы танцовщицы плохо прикрепленный парикмахершей цветок — штраф с танцовщицы. Свалится с головы танцовщика неудобная шапка, надетая им по настоянию чиновника, — штраф с танцовщика. Появится танцовщица в казенном костюме не по росту — опять штраф».⁴¹

Критик, скрыв собственное имя, не назвал и виновника бедствий. Но читатели знали, что подразумевался А. А. Горский. Балетмейстер Большого театра не был заодно с балетманами, критикой и, главное, значительной частью труппы.

Свою роль играли тут административные обязанности Горского. По натуре он не был чиновником и постоянно попадал впросак, решая вопросы о переводах по разрядам, о наградах и премиях, о выговорах и штрафах. Нанося невольные обиды, он портил отношения с подчиненными.

Но и творческий контакт хореографа с труппой был в ту пору далеко не тесен. Его осложняли разные и весьма противоречивые причины.

⁴¹ *Театрал.* Окончание балетного сезона // Московские ведомости. 1905. № 113, 26 апреля. С. 5.

Горский обладал бóльшей независимостью, чем балет-мейстеры Мариинского театра, и к 1905 году опередил их по части художественных открытий. Он уже делал опыты в жанре хореографических миниатюр и поставил многоактный балет-драму «Дочь Гудулы». Он воспитал к тому времени и ряд молодых исполнителей нового типа, прежде всего крупнейший талант Софьи Федоровой.

Но поиски и находки Горского устраивали не всех. Из ведущих актеров за ним охотно следовал М. М. Мордкин. А ученики были молоды, и голоса их значили пока немного.

Преобладающая часть труппы оставалась в художественном отношении инертной. Трудный быт, привычная рутина в театре выработали ремесленничество и равнодушие. Косность порождала недостаток профессионализма. Привычка к облегченным версиям балетов XIX века вызывала недовольство хореографией Горского, где требовался новый уровень актерского мастерства, другая техника танца. Впрочем, эту часть труппы, куда входили многие актеры кордебалета, корифеи и солисты, занимали прежде всего не творческие, а житейские вопросы.

Вопросы творческие интересовали небольшую, но сильную группу. Звание балерины и в Петербурге имели тогда немногие. Примою оставалась Кшесинская, хотя и на правах гастролерши. Балериной была Преображенская. Но в Мариинском театре имелись и так называемые заместительницы балерин. Они часто не уступали балеринам по таланту и мастерству, иногда же, как, например, Павлова, кое в чем и превосходили их. В Москве была одна великолепная балерина Е. В. Гельцер и сильная гастролерша Энрикетта Гримальди. В 1903 году Большой театр покинула А. А. Джури, в 1904 умерла Л. А. Рославлева, и «заместительниц» им не нашлось. Правда, здесь были два превосходных танцовщика — В. Д. Тихомиров и М. М. Мордкин и подающий надежды А. Е. Волинин, ровесник Мордкина.

Теляковский, разбираясь в событиях 1905 года, заметил, что «под флагом общественной революционной борьбы» тогда нередко сводились счёты, например «итальянка Гримальди бунтовала против Федоровой 2-й».⁴² И не без яду добавлял: «Разумеется, странно было встретить имена Грималь-

⁴² В. А. Теляковский. Воспоминания. С. 319.

ди, Гельцер, Мосоловой и Тихомирова в качестве поборников выборного бюро, которое должно было искоренять какие-то обиды и несправедливости. Уж кому-кому, но не этим артистам можно было бы жаловаться на неполучение ролей и мест в балете: именно они-то эти места и занимали!..»⁴³

Для Е. В. Гельцер, В. И. Мосоловой и В. Д. Тихомирова действительно «обиды и несправедливости» были предлогом, чтобы возбудить труппу против Горского. Все же «счеты» здесь сводились не личные: главным являлось различие творческих взглядов. Потом разногласия прошли множество стадий: периоды перемирия, даже творческой дружбы сменялись вспышками новых конфликтов. Колебались и симпатии труппы, хотя сторонников Горского все прибывало. Но в 1905 году Гельцер и Тихомиров, с одной стороны, Горский, с другой, занимали антагонистические позиции.

Гельцер и Тихомиров были исполнителями-виртуозами и защищали от Горского классические традиции московского балета. Его попытки подчинить балет драме, ввести в него пластику, противную академическим устоям, вызывали их резкий отпор. Компромиссы с обеих сторон были не за горами. Горский занялся переделкой старых балетов на новый лад, Гельцер получала там ведущие роли. Уже обозреватель сезона 1905/06 года заметил, что в балеты старого репертуара стали «между танцами вставлять дунканы и кекуки с их угловатыми кривляниями, которые ни в коем случае не могут заменить собою великолепную классическую пластику».⁴⁴ Еще в 1902 году у Горского возник замысел балета «Саламбо», осуществленный в 1910 году; главная роль была также поручена Гельцер.

А в октябре 1905 года получилось так, что хореограф, державшийся прогрессивных творческих взглядов, выступил против балетных, так сказать, «революционеров». Сторонники академизма сыграли на недовольстве Горским-администратором, и труппа выступила против него, требуя реформ. Горский же противопоставил себя труппе как жрец «свободного искусства», защищающий его от анархии. Обе стороны

⁴³ В. А. Теляковский. Воспоминания. С. 323.

⁴⁴ Д'Эм [Д. И. Мухин]. К закрытию балетных спектаклей // Московские ведомости. 1906. № 115, 3 мая. С. 4. Дунканы — танцы в манере Изадоры Дункан.

апеллировали при этом к дирекции, и в результате Теляковский избрал политику умеренных уступок тем и другим.

Получив от Горского в середине ноября «трогательное и искреннее» письмо, жалобу на балетных самоуправцев, директор от души ему сочувствовал. Но приехав в январе 1906 года на место событий и поговорив с выборными актерами, он констатировал, что в Москве «не замечалось той розни, которая была в Петербурге»,⁴⁵ и на него представители балетной труппы произвели впечатление благоприятное. Впечатление было благоприятным в первую очередь потому, что претензии москвичей еще дальше отстояли от политики, чем петиция петербуржцев.

Собрание обращалось к Теляковскому с просьбой создать комитет, совет или комиссию из представителей всех разрядов балетной труппы. Состав и полномочия комиссии должен был утвердить директор.

Комиссия могла назначать на роли и танцы, равномерно распределять занятость актеров, налагать взыскания, санкционировать переводы из разряда в разряд, прибавки и награды. До тех пор все эти права и обязанности находились «всецело и бесконтрольно в руках балетмейстера», и составители ходатайства ссылались на режиссера балета Делазари, который счел «вполне возможным и желательным» пойти им навстречу.

В особом разделе стояли просьбы: открыть класс характерных танцев для актеров; ввести запись балетов и организовать курсы по изучению метода записей; расширить в училище программу специальных дисциплин и довести программу общеобразовательных предметов до уровня средних учебных заведений.

Имелись и экономические требования. Предполагалось пересмотреть штаты, чтобы улучшить материальное положение труппы; повысить оклады актерам третьего и четвертого разрядов; разрешить бенефисы актерам первого и второго разрядов; ввести поощрительные прибавки для рядовых, но добросовестных актеров; дать право представителям актеров распределять пособия и ссуды из денег, назначенных для этого дирекцией; помогать оканчивающим службу

⁴⁵ В. А. Теляковский. Воспоминания. С. 323.