



ЛАНЬ

ПЛАНЕТА
МУЗЫКИ



MUSIC
PLANET

• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

Е. Я. СУРИЦ

АРТИСТ БАЛЕТА
МИХАИЛ МИХАЙЛОВИЧ
МОРДКИН

Учебное пособие для СПО



ЛАНЬ

ПЛАНЕТА
МУЗЫКИ



MUSIC
PLANET

• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

С 90 Суриц Е. Я. Артист балета Михаил Михайлович Мордкин : учебное пособие для СПО / Е. Я. Суриц. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2021. — 416 с.: ил. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-6172-1 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-4495-0972-7 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Книга посвящена одному из известных русских артистов балета XX века — М. М. Мордкину. Премьер Большого театра в 1900–1910-х годах, он исполнил на его сцене все знаменитые классические роли. Мордкин был едва ли не самым ярким представителем московской школы мужского танца, которая отличалась силой, мужественностью, энергией. Артист обладал также выдающимся актерским дарованием. Значение Мордкина для исполнительского искусства в балете очень велико. Он сохранял и развивал его традиции и открыл новые перспективы следующим поколениям танцовщиков. Мордкин был знаменит не только в России.

В книге рассказывается о творчестве и жизненной судьбе М. М. Мордкина, рассматриваются его основные партии и постановки. Она рассчитана на студентов и педагогов средних специальных учебных заведений.

ББК 85.335.42

The book is dedicated to M. M. Mordkin, one of the famous Russian ballet dancers of the XX century. A Premiere dancer at the Bolshoi Theater in the 1900–1910s, he danced on its stage all the famous classical roles. Mordkin was perhaps the most vivid representative of the Moscow school of male dance, which was distinguished by strength, masculinity, vigor. The artist also had an outstanding acting talent. Mordkin's influence on performing arts in ballet is very great. He kept and developed its traditions and opened up new perspectives for the next generations of dancers. Mordkin was famous not only in Russia.

The book tells about the work and life of M. M. Mordkin, considers his main parts and productions. It is intended for students and teachers of colleges.

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2021

© Е. Я. Суриц, 2021

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2021

© Государственный институт искусствозна-
ния, 2021

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

ОТ АВТОРА

Михаил Михайлович Мордкин (1880–1944) — один из величайших артистов балета первой трети XX века.

Как ведущий танцовщик Большого театра, он сыграл громадную роль в развитии московского балета. Мордкин выступал во всех спектаклях классического наследия, был участником всех премьер постановок А. А. Горского с 1900 по 1914, партнером балерин Е. В. Гельцер, А. М. Балашовой, В. А. Каралли. Одновременно он ставил танцы в драматических спектаклях (в том числе в Московском Художественном и Камерном театрах), многочисленные концертные номера, а также одноактные балеты, которые исполнялись преимущественно во время поездок по России и за границей.

Благодаря этим гастролям, Мордкин немало выступал за пределами Москвы, в том числе, достаточно регулярно на Украине, а в годы гражданской войны работал, помимо Украины, также в Грузии. Его влияние на балетный театр этих регионов очень велико.

Гастрольные поездки, в качестве партнера Анны Павловой или в составе групп русских артистов, начиная с 1909 года, открыли Мордкину доступ также на сцену Англии и США. Кроме того, последние двадцать лет жизни (с 1924 по 1944) он провел в Нью-Йорке, где имел школу и, периодически формировал на ее основе также труппы, для которых ставил балеты. Есть все основания причислять его к тем русским артистам, кто заложил основы американского балетного театра.

Итак — Москва и Нью-Йорк, а также — пусть в меньшей степени — Киев и Тифлис... А между тем, значение

Мордкина, остается, как представляется, повсюду недооцененным. Во всяком случае, автор данного исследования, занимаясь ранее московским балетом и хореографическим искусством США, пришел к такому заключению. Захотелось исправить эту несправедливость и вернуть Мордкину то место в истории мирового балета, которое он заслужил.

Удалось далеко не все, что было задумано. Работа в архивах Москвы и Нью-Йорка, как и встречи с очевидцами его постановок дали возможность больше узнать и лучше понять М. М. Мордкина, как художника и человека. Однако не все места, где Мордкин работал, удалось посетить. И здесь неоценимую помощь оказали люди, как из числа моих коллег — исследователей, так и практиков или любителей балета. С их участием я смогла заполнить хотя бы некоторые белые пятна.

За помощь в сборе материала считаю своим долгом поблагодарить многие архивы, музеи и библиотеки. Это прежде всего Государственный Центральный Театральный музей им. А. А. Бахрушина. Его сотрудники, особенно весь коллектив Рукописного отдела, во главе с ныне покойной И. С. Преображенской, не только неизменно откликался на все просьбы, но, особо интересуясь моей работой, не раз указывал на еще не изученные мною новые источники. Это Российский Государственный архив литературы и искусства, где хранится архив Мордкина, многие ценные документы и иллюстративный материал, связанный с его деятельностью. Это музей московского Большого театра и музей МХАТ. Во всех этих хранилищах автору были предоставлены все материалы и необходимая помощь. Особая благодарность директору Научной библиотеки СТД В. П. Нечаеву, давшему возможность воспользоваться хранящимися в фондах библиотеки уникальными архивными документами, в частности, альбомами с газетными вырезками.

Благодаря помощи Г. Ф. Коваленко, щедро делившегося своими знаниями и сведениями, найденными им

в украинской прессе эпохи гражданской войны, удалось избежать многих неточностей, ввести в текст ряд новых сведений.

По вопросам, связанным преимущественно с балетной музыкой, меня не раз консультировал Ю. П. Бурлака. Ряд ценных сведений сообщила мне Н. Л. Дунаева.

С особой признательностью вспоминаю беседы с покойной М. И. Казинец, участницей спектаклей Мордкина в Тифлисе. Ее рассказы дополнили и оживили почерпнутые их газет и архивов материалы.

В Нью-Йорке основные архивы, которыми удалось воспользоваться находятся в «Танцевальной коллекции» Библиотеки зрелищных искусств при Публичной библиотеке города. Благодарю за помощь сотрудников этой Коллекции во главе с ее куратором Мэдлин Николе. Кроме того, в США возникла возможность побеседовать с людьми, лично знавшими Мордкина, его ученицами и артистами, с ним работавшими. Благодарю за оказанное мне внимание Дорис Херинг, Лилу Зали (Е. Б. Залипскую), Моселин (Мусю) Ларкину. Моей работой интересовались и помогали американские друзья — кто советом, кто книгами, кто, копируя и высылая рецензии и фотографии, кто, способствуя приезду для работы в США. Это прежде всего Нэнси Рейнолдс и Джордж Доррис, а также Селма-Джин Коэн, Камил Харди, Лесли Гетц и Дон МакДоналд, Линн Гарафола и Эрик Фонер, Роберт Грескович, Уэнди Перрон.

Книга готовилась в Государственном институте искусствознания. Ценными советами помогли автору сотрудники театрального отдела Института, в частности Т. К. Шах-Азизова, М. Г. Светаева, Н. Г. Литвиненко, Е. И. Струтинская, В. В. Иванов, а также выступавший рецензентом при обсуждении рукописи В. М. Гаевский. Всем им большая благодарность.

ВСТУПЛЕНИЕ

В истории русского балета труппа Большого театра занимает особое место. Одна из двух в составе Императорских театров, она была всегда на втором плане, обделена и вниманием, и денежными субсидиями, почиталась «провинциальной». Между тем, московский балет обладал своим лицом, своей, начавшей складываться еще в конце XVIII века традицией. Он формировался в культурной среде древней русской столицы, зависел от быта города, где национальные корни были всегда крепки. В отличие от казенного чиновного и придворного Петербурга, в Москве задавало тон старинное русское барство и купечество, а на определенном этапе велико было влияние университетских кругов, тесно связанных с театром.

Здесь издавна отмечали особое пристрастие к национальной тематике. Неизменно, едва появились на сцене первые танцевальные представления, огромный успех имели исполнители народных плясок. Зрителя привлекали мелодраматические сюжеты, и актерская игра в балете ценилась превыше чистого танца. Весьма популярны были комедии.

Вероятно, прав Б. В. Асафьев, когда утверждает (пусть применительно к опере), что на московском театре определяющей была личность, когда пишет о «главенстве артиста над произведением» и о «сердечной связи театра с бытом»¹ когда, по его словам, артист на сцене не теряет ощущения той жизни, что кипит на окружающих улицах.

Стало уже общим местом, рассуждая о петербургском балете, особенно характеризуя постановки Мариуса Пе-

типа, ссылаться на архитектуру Петербурга. Торжественное, неспешное течение действия, ровные шеренги кордебалета, одетого в одинаковые костюмы-униформу («пачки»), симметрия в построении танцевальных ансамблей, чеканная форма вариаций — все это действительно вызывает в сознании «строгий и стройный вид» парадного Петербурга, города величественных дворцов, широких проспектов. А Москва с ее путаницей кривых переулков, беспорядочной скученностью, смешением стилей должна была вызвать к жизни другое искусство.

Традиции балета Большого театра складывались на протяжении XIX века в недрах обладавшего своими особенностями московского театра, в том числе и хореографического. Драматическое начало здесь всегда брало верх над лирическим, внешнему действию уделялось больше внимания, чем внутреннему. Комедия легко оборачивалась буффонадой, трагедия — мелодрамой. Московскому балету были свойственны яркие краски, динамическая смена событий, индивидуализация характеров. Танец всегда представлял окрашенный драматической игрой. По отношению к классическим канонам легко допускались вольности: отточенную отвлеченную форму академического танца здесь ломали в угоду выявления эмоции, танец терял в виртуозности, обретая характерность. (Поясню: характерность — это термин, как танцевальный, так и театральный.) При этом техника чаще была не изощренной, а броской, силовой.

Разницу в запросах петербургского и московского зрителей, как и различие исполнительских стилей, издавна ощущали балетмейстеры, работавшие в обеих столицах. Еще в 1820-х годах спектакли Ш.-Л. Дидло при переносе их в Москву подвергались критике за излишнюю натуральность и «опрощение», которыми они здесь подверглись. А в 1869 году, когда Мариус Петипа создал в Большом театре свой самый радостный, озорной, реалистичный спектакль «Дон Кихот», он счел необходимым, через два года, в Петербурге, коренным образом

его переработать. Первый «Дон Кихот» строился почти целиком на испанских плясках, во второй редакции демократические мотивы отошли на второй план: финальный акт с площади переместился в герцогский дворец, роли дочери трактирщика Китри и Дульцинеи из сна Дон Кихота слились в одну, и в центре балета оказалась эффектная классическая партия балерины. Примеры такого рода встречаются и дальше на всем протяжении истории московского балета.

Московский балет знал периоды подъема и упадка. В эпоху романтизма (для балета это 1830-е — 1850-е годы) он достиг больших успехов, в первую очередь благодаря наличию в труппе крупных артистических личностей. И самая значительная среди них — Екатерина Санковская.

Санковская пользовалась исключительной любовью московского зрителя. Критика тех лет подчеркивала различие между трактовкой одних и тех же ролей (Сильфиды, Девы Дуная) Марией Тальони и Санковской. Тальони воспринималась как существо потустороннее, бесплотное, московская же артистка наделяла изображаемые ею фантастические создания живой игрой страстей. В ней, танцовщице-актрисе, как и в ее партнере Теодоре Герино, видели выразителей идей романтизма. Салтыков-Щедрин в «Пошехонской старине» писал: «Это были не просто танцовщик и танцовщица, а пластические разъяснители «нового слова», заставлявшие по произволению радоваться и скорбеть».

1860-е годы стали тем рубежом, за которым начинается постепенный упадок московского балета, особенно ярко проявившийся в последнюю четверть века. Причин тому немало. Начинается все с пожара 1853 года, ухода со сцены последней балерины эпохи романтизма — Праксовьи Лебедевой, прославившейся в роли Маргариты в «Фаусте», и последующих изменений в репертуаре. Не год и не два, а почти сорок лет московский балет не имеет постоянного, серьезного и талантливого руково-

дителя, не создает ни одного значительного хореографического произведения. Он терпит неудачу даже тогда, когда в 1877 году именно на его сцене впервые ставится «Лебединое озеро». Ударом для московской труппы стали и реформы 1882-1883 годов, когда состав ее был уменьшен почти вдвое и на пенсию выведены многие артисты старшего возраста, особенно мимисты. Но были также причины общего характера, проистекавшие от процессов, совершавшихся во всем русском искусстве.

Балетный театр, в эпоху романтизма бывший выразителем многих важных идей эпохи, начиная с 1860-х годов потерял связь с современными тенденциями общественной жизни и искусства. Утерял потому, что в противоположность романтизму критический реализм, ставший ведущим направлением в русском искусстве и литературе, был балету чужд. В это время расцветала проза — социально-психологические, социально-философские, социально-политические повести и романы. Пьесы Островского с предельной правдивостью рисовали современную жизнь. В живописи «передвижников» действительность представляла в неприкрашенной достоверности. В музыке ценилась программность, а масштабные народные оперы Мусоргского содержали элементы бытописательства.

Но пути развития русского балета предполагали иные способы отражения действительности: не через воспроизведение правды бытовой и социальной, а через воплощение духовной жизни в обобщенных формах. Именно так мог балет обращаться к выдвигаемым эпохой морально-философским проблемам. Балетный театр второй половины XIX века, обогащая танец, усложняя его конструктивные элементы, усиливая его виртуозность (в частности, в спектаклях А. Сен-Леона), шел к постижению жизни через отвлеченные танцевальные формулы. Это было достигнуто, прежде всего, в спектаклях Петипа, нередко в союзе с такими композиторами, как Чайковский или Глазунов, когда в балетах появились

глубоко содержательные классические ансамбли. Но путь чистой танцевальности, путь танца, лишённого игровой нагрузки — это путь петербургского, а не московского балета, которому всегда было ближе иное: танец драматизированный или окрашенный характерностью, а также обращение к пантомиме. Главная магистраль развития русского балета в последней четверти XIX века не совпадала с тенденциями московской труппы. Естественно, что балет Большого театра на время как бы «потерял себя» и уровень его значительно снизился. И если что и сохранялось на московской балетной сцене ценного, то это было исполнительское искусство, его традиции. Именно благодаря наличию сильных индивидуальностей, танцовщиков-актеров, блистательных характерных и мимических танцовщиков, в Большом театре к концу века наметились перемены к лучшему.

При этом нужно отметить ещё одну характерную черту московского исполнительства — ту особую роль, которую здесь играл танцовщик-мужчина. Любопытно, что в то время, как в 1870–1890-х годах в Европе мужчина был почти изгнан из балета — даже в «Коппелии» Л. Делиба в парижской Опере (1870) роль Франца исполняла трагистка — в России эта мода не получила распространения. Петипа, правда, всегда отдавал предпочтение балерине, танцы мужчинам ставил менее охотно, нередко низводя ведущего танцовщика до уровня кавалера. Но в Москве в те же годы были выдающиеся классические танцовщики, такие как Николай Манохин и Николай Домашев.

Николай Манохин утверждал стиль танца, выделявший его среди своих предшественников и современников. Он охотно пренебрегал строгими правилами, требующими «изящных манер» академического танца, демонстрируя силу, резкость движений, стремительность, тяготел к характерности. Петербуржцы квалифицировали его как танцовщика амплуа «гротеск», московские рецензенты называли «любимцем публики».

Николай Домашев обладал одновременно редкостной техникой (о его прыжках невиданной высоты и легкости слагались легенды) и актерским даром. Оба артиста стали впоследствии педагогами. Их старший современник Иван Ермолов (дядя великой актрисы) тоже преподавал в московском училище и у него учился Василий Тихомиров, который с 1890-е годов считался законодателем мужского танца.

К концу XIX века московский балет начал выходить из состояния кризиса. Сохранявшиеся в недрах труппы и школы традиции, с одной стороны, приход в театр талантливой молодежи, с другой, — все приближало новый расцвет балета Большого театра. Немалую роль здесь сыграл танцовщик Михаил Мордкин.

ДЕТСТВО. ШКОЛА. ПЕРВЫЕ РОЛИ

Михаил Михайлович Мордкин родился 9 декабря (по старому стилю) 1880 года, предположительно в Москве².

О своей семье М. М. Мордкин сообщает в воспоминаниях, опубликованных в нескольких номерах американского журнала «Данс мэгэзин» в 1925 и 1926 годах. Он пишет, что предки его на протяжении трех поколений были музыкантами Большого театра, причем отец — скрипачом³. Имеется подтверждение тому, что он был действительно музыкантом московских театров, так как он упомянут как артист в одном из документов в личном деле его сына Михаила⁴ (будущего танцовщика) и как артист-музыкант в личном деле его сына Сергея, учащегося Строгановского училища⁵. Известно также, что дед М. М. Мордкина, Александр Николаевич, долгие годы служил при московских театрах. А вслед за ним туда поступали один за другим и его дети⁶.

В середине 1880-х годов мы находим его («Мордкин Александр Николаевич с детьми») в справочнике «Вся Москва» в качестве домовладельца на Б. Сергиевской улице. А несколько позднее домовладение оказывается в руках Жмелевой Ларисы Александровны, Мордкиной Елизаветы Александровны (двух дочерей, одна из которых была уже замужем) и других не названных в справочнике Мордкиных⁷. Что же касается отца М. М. Мордкина — Михаила Александровича — то в 1890-х годах он по-прежнему живет (как явствует из личного дела его сына Сергея), на Б. Сергиевской улице (в данном случае названной Б. Сергиевским переулком) в собственном

доме. Его жену (то есть мать нашего героя) звали Анна Ивановна. Она также значится в справочнике «Вся Москва» в 1900 году, как «Мордкина, жена артиста» и домовладелица в Выползовом тупике (в районе Ст. Божедомки и Масленникова переулка).

Таким образом, детство М. М. Мордкина прошло, по видимому, сначала в Сергиевском переулке, в «собственном доме» его отца (где, надо полагать, Михаил родился), затем ближе к Мещанским — в Выползовом тупике.

Район Грачевки (или Драчевки) с Сергиевскими переулками (между Трубной улицей и Сретенкой) был заселен малосостоятельными людьми и во второй половине XIX века имел достаточно дурную славу. Здесь на каждом шагу встречались кабаки, пивнушки и всевозможные притоны. Где-то поблизости от Сергиевского незадолго до рождения Мордкина (в 1879 году) поселился приехавший из Таганрога А. П. Чехов; его брат Михаил вспоминает об их совместной жизни «в тяжелой бедности», о сырых квартирах. Показательно, что в момент, когда в 1907 году из этого района вывели заведения с сомнительной репутацией, по просьбе местных домовладельцев ряд переулков был переименован, так как старые названия имели слишком скандальную известность. Тем не менее, как раз в Б. Сергиевском жили, вероятно, поселившись здесь еще до того, как район приобрел столь печальную репутацию, также артисты. Во всяком случае, здесь жил певец О. Л. Лазарев, чья дочь, став женой М. П. Садовского, прославилась в Малом театре под именем Ольги Осиповны Садовской.

Второй известный нам адрес — Выползов тупик (в районе Мещанских улиц, Ст. Божедомки и Масленникова переулка). Здесь братья Мордкины жили позднее (в годы, когда обучались в школе) в доме, которым владела их мать. Сам Михаил Мордкин в упомянутых воспоминаниях не пишет о жизни в семье. Но можно составить себе о ней некоторое представление хотя бы по воспоминаниям его младшего современника Л. Ф. Мясина, чьи родители

тоже были из среды хористов и музыкантов Большого театра и жили они неподалеку. Вероятно, это был такой же тихий переулочек, мощный булыжником, среди которого пробивалась травка. По ним утром и вечером громыхали колеса запряженной лошадьми кареты, которая увозила и привозила артистов. И такие же невысокие дома с низкими крышами стояли по обе стороны переулка. Впережку с лавчонками и конюшнями, каждый со своим внутренним двором, где играли дети. Надо полагать, при доме, где жили Мордкины, был сад, или дом примыкал к саду. Иначе с чего бы Сергею Мордкину, рассказывая брату о жизни в Москве в 1912 году, писать, что, сожалея о невозможности послать ему московского снега, он взамен прикрепляет к письму две веточки — липы и сирени — как напоминание о «Выползовом саде».

Семья Мордкиных продолжала жить в Выползовом тупике и позднее, как явствует из письма, адресованного М. М. Мордкину за границу его братом Сергеем в 1912 году, а также из учетной карточки члена Российского театрального общества М. М. Мордкина за 1912, хранящейся в Научной библиотеке СТД в Москве. Хотя сам Мордкин, как явствует из той же учетной карточки, в это время уже жил с женой Б. А. Пожицкой по другому адресу: Лихов переулок, 12 (в районе Каретного ряда). Кроме того, в связи с карантином, когда трехлетний сын Мордкина заболел скарлатиной в декабре 1915 года, семья также переехала в Выползов переулок⁸.

У Михаила Мордкина было два брата: Константин и Сергей. Константин был немного старше Михаила (родился в 1879 году). Его в возрасте 13 лет в 1892 году отдавали было в Строгановское центральное училище технического рисования, но по каким-то причинам учиться он там не стал и о нем ничего в дальнейшем не известно⁹. Сергей был моложе Михаила на три года (родился в 1883 году). Отец тоже подавал заявление в Строгановское училище с просьбой допустить его «к занятиям рисованием... в качестве любителя рисования», обязуясь вносить установленную

плату «за пользование оригиналами, материалами и советами преподавателей». И Сергей туда поступил в возрасте 13 лет, в 1896 году. Однако, проучившись там пять лет, училище не окончил, уволившись в 1902 году со ссылкой на «болезненное состояние и невозможность заниматься умственным трудом»¹⁰. В дальнейшем М. М. Мордкин упоминает Сергея в своих воспоминаниях; кроме того, в его московском архиве сохранилось вышеупомянутое письмо Сергея к брату за границу.

Анна Ивановна Мордкина умерла в марте 1903 года. Хоронил ее сын, танцовщик Михаил Михайлович, который подавал заявление в Контору Императорских театров, чтобы получить «возмещение расходов, употребленных на погребение»¹¹. Дата смерти отца нам неизвестна, ясно только, что в 1896 году, когда Сергей поступил в Строгановское училище, он был еще жив.

То, что М. М. Мордкин происходил из потомственной театральной семьи, было для своего времени нормальным явлением. Почти все дети, поступавшие на балетное отделение Театрального училища в XIX веке, происходили из театральных семей. Другой источник пополнения классов училища — Воспитательный дом, куда попадали незаконнорожденные дети, но и в этих случаях матери их нередко служили в театрах: чаще всего это были молодые танцовщицы, состоявшие на содержании. Только в 1900-х годах ситуация изменилась. В балет стали чаще отдавать детей также из других слоев общества. В документах поступающих туда уже в начале века стали появляться такие записи, как «дочь потомственного дворянина» (Викторина Кривер) или «дочь титулярного советника» (Елизавета Андерсон). А после исключительных успехов русских артистов в период парижских «Русских сезонов» и других заграничных гастролей 1900–1910-х годов престиж профессии танцовщицы еще вырос.

М. М. Мордкин поступил в московское Театральное училище в сентябре 1890 года, когда ему было 9 лет и 8 месяцев¹². Это был обычный, нормальный возраст для

приема на балетное отделение, хотя и не очень ранний. Большинство детей, учившихся одновременно с Мордкиным, были чуть моложе: Федор Козлов, с которым он в будущем делил многие роли, был 1882 года рождения, как и характерная танцовщица Ольга Федорова, а Бронислава Пожицкая, будущая жена Мордкина, — 1881 года рождения.

Мордкин был принят в Театральное училище в качестве «своекоштного» ученика, т. е. он не находился поначалу на казенном обеспечении. Вероятно, он жил дома, во всяком случае, до определенного возраста, так как в документах архива и на афишах значился «экстерным» учеником. Похоже на то, что в эти годы мальчиков, живущих в школе, не было вовсе. Так пишет, например, В. А. Каралли в своих рукописных воспоминаниях, хранящихся в Научной библиотеке СТД¹³. В то же время в воспоминаниях Мордкина немало места занимают рассказы о жизни в школе¹⁴, откуда следует, что в какой-то момент он либо поселился в школьном интернате, либо пересказывает то, что ему стало известно от артистов, выпущенных из школы позднее: с 1901 года (то есть через год после выпуска Мордкина) было открыто новое здание школы на Пущечной улице и многое изменилось.

Мордкин повествует о строгой дисциплине, царившей в школе, о том, что будущих балетных артистов с детства приучали к мысли, что их профессия не допускает никакой расхлябанности, требует ежедневной тяжелой работы, и достичь в ней успеха можно лишь ценой многих жертв. Еще одной особенностью воспитания в Императорском училище, по мнению Мордкина, была строжайшее требование подчиняться этикету. Это проявлялось в тех очень немногочисленных случаях общения с девочками, живущими на женской половине училища, преимущественно на занятиях бальными танцами. Об этих бальных танцах Мордкин писал в своих опубликованных в США воспоминаниях: «Нас демонстрировали взрос-

лым — государственным министрам, деятелям искусств и театра, аристократам, связанным с учебными заведениями, или придворным. Всем им хотелось взглянуть на группу хорошо обученных марионеток, которые умели вести себя так, как было положено при дворе. Нигде, вероятно, формальные законы этикета не соблюдались так скрупулезно, как на занятиях балльными танцами учащимися Императорского училища. И это было вовсе не по желанию танцующих марионеток, а по обязанности. Потому что воспитатели наши следили за нами, как ястребы. Фразы, которыми мы обменивались с девочками, не выходили за пределы тех, что положено произносить во время балльных танцев. Мы кланялись, мы улыбались, мы брали их за руку, обнимали за талию, но никогда не произносили ни одного не заученного слова. Визитеры восклицали: «Как замечательно они танцуют. Какая грация, какое обаяние. Какие изящные манеры. Как галантно ведут себя эти еще совсем маленькие дети». Они аплодировали и хвалили нас, но они не догадывались, что под сукном форменных мундиров в наших сердцах жил протест, стремление к свободе».

Эти слова о протесте и «стремлении к свободе», думается, объясняются отчасти желанием Мордкина произвести впечатление на американского читателя. Он и дальше в мемуарах все время будет подчеркивать свое стремление «плыть против течения», в частности, постоянно приписывая себе те новые идеи, которые выдвигал при постановке балетов А. А. Горский.

Следует отметить также, что в московском училище порядки были свободнее, чем в петербургском. Достаточно напомнить, что здесь значительно раньше, чем в Петербурге, ввели совместные занятия девочек и мальчиков в так называемых «научных» классах. В Москве это практиковалось уже с 1898 года (когда Мордкин был еще учащимся), а в Петербурге было введено лишь в промежутке между 1904 и 1906 годами (сначала только в первом, потом во втором и более старших классах).

Но, так или иначе, даже при самых строгих порядках, дети не могли не шалить. Рассказывая о годах учения, Мордкин вспоминает также о проказах и уловках, помогающих обходить правила поведения. Например, о придуманных учащимися способах общения с девочками, когда любовные записки прятались в условленное место за печку. Шалости, конечно, влекли за собой наказания; это могли быть три часа, проведенные в темной комнате, или лишение ужина, или, что являлось самым тяжелым из наказаний, — лишение воскресного отпуска, когда единственный раз в неделю те дети, которые жили в интернате, могли побыть с родителями. Он рассказывает и о том, как строился учебный день: два часа занятий с педагогами по танцу, еще четыре часа, которые учащиеся посвящали (или могли посвящать — из повествования это неясно) тоже танцам. В остальное время — уроки музыки, фехтования, рисования, пения и общеобразовательных дисциплин. Мордкин упоминает математику, историю, грамматику, иностранный язык.

В архивах училища¹⁵ протоколы заседаний так называемой Конференции, когда обсуждались успехи учащихся, выносились решения об отчислении, переэкзаменовках, переводе из класса в класс и т. п., сохранились, к сожалению, не за все годы. Из имеющихся документов видно, что Мордкин по общеобразовательным предметам не был идеальным учеником. Во всяком случае, по русскому языку у него была переэкзаменовка в 1891 году (в старшем отделении 1 класса)¹⁶, а в 1893 году, кроме того, и по истории и географии, правда, с указанием, что он болел¹⁷. Кстати, грамотному письму Мордкина в школе так и не научили; это видно по избыточным орфографическим ошибкам записям, сохранившимся, к примеру, в его американском архиве... Была также в 1895 году переэкзаменовка по пению. Но, начиная с 1898 года, Мордкин переходил из класса в класс с похвальными грамотами¹⁸.

В ту пору деление на классы в школе было иным, чем в наше время. Насчитывалось пять классов, но младшие

классы имели по два отделения и в них, тем самым, обучались не по одному году, а по два. Кроме того учащихся можно было оставлять еще и на второй год («на повторный курс»), если так решала Конференция. Формулировки при этом были разные: «по малоуспешности» или «по маловозрастности». Мордкина оставляли дважды «по маловозрастности» (в мае 1891, в старшем отделении 1 класса, и в мае 1894, во 2 классе) на повторный курс (хотя, как говорилось выше, он был старше многих своих сокурсников), в третьем классе — без объяснения причин (возможно, в связи с болезнью). В целом он проучился в школе девять лет (в младших двух классах — шесть лет вместо четырех, и дальше по одному году в 3–5 классах). Окончил он школу, когда ему было девятнадцать лет с половиной, что для балетного артиста довольно поздно. При этом одновременно с аттестатом, который был ему вручен в мае 1900 года, Мордкин награждался «за отличные успехи в балетных танцах похвальным листом»¹⁹. Такой же награды был удостоен другой ученик того же курса — Федор Козлов. В числе учащихся, впоследствии занявших в театре видное положение в качестве характерных танцовщиц, были Бронислава Пожицкая и Ольга Федорова. В целом же класс, который в 1900 году окончило 15 девушек и 6 юношей, дав Большому театру двух сильных танцовщиков (Мордкина и Козлова), в его женской половине был довольно слабым. Почти все выпускницы в дальнейшем танцевали в кордебалете или заняли положение не выше второй солистки. Федора Козлова, у которого, как явствует из дневников Теляковского²⁰, баллы были выше, чем у Мордкина (вероятно, за счет общеобразовательных предметов, недаром Козлову, наряду с аттестатом, были вручены в качестве премии еще книги), направили на время в Петербург. Что же касается Мордкина, то он к моменту окончания школы уже выступал в театре, причем даже в ведущих ролях; так что он остался в Москве.

Учителем Мордкина в старших классах был В. Д. Тихомиров, лучший в те годы педагог московского училища,

в свое время освоивший принципы преподавания также петербургской школы. Там он некоторое время учился у Павла Гердта, который прививал ученикам благородство осанки, безукоризненное изящество манер, ту выверенную точность классического танца, которые составляли суть его артистического таланта и педагогического метода. Работая в Москве, Тихомиров строгую академичность петербургской школы несколько смягчил, придав ей большую свободу и привнес энергичность и силу. Именно поэтому в числе его учеников были, прежде всего, мужчины: А. Е. Волинин, Л. Л. Новиков, братья Ф. М. и А. М. Козловы и многие другие танцовщики, вступившие на сцену Большого театра с начала 1900-х годов и прославившиеся особой мужественностью танца. В этом списке едва ли не первое место принадлежит Мордкину.

Как и все ученики Театрального училища, Мордкин все годы обучения выступал в детских танцах, которых в ту пору было немало и в балетах, и в операх. Пока Мордкин учился, балетмейстером Большого театра был с 1889 по 1898 годы Хосе (Иосиф) Мендес. Мендес охотно ставил большие балеты-феерии («Индия» и «Приключения Флика и Флока» в начале 1890-х, «Брама» и «Даита» в 1896 году), с дивертисментами, насчитывающими многие десятки участников, в числе которых были, конечно, дети. Немало детских номеров было и в балетах, которые Мендес возобновлял на московской сцене (прежде всего в балете «Фея кукол»).

Мендес к тому же уделял особое внимание училищу, и если его балетмейстерская деятельность в Москве была не слишком успешной, то как педагог он подготовил для труппы ряд сильных танцовщиц: у него училась и его племянница Аделина Джури, и Е. В. Гельцер, и Л. А. Рославлева — все три ставшие вскоре ведущими танцовщицами Большого театра — и его дочери, наиболее способной из которых была Джульетта Мендес.

Дети из балетного училища пели также в хоре. Мордкин вспоминает, к примеру, свое участие в детском хоре

«Пиковой дамы» в день, когда сам Чайковский посетил Большой театр.

Следующим балетмейстером, с которым Мордкину довелось иметь дело, был И. Н. Хлюстин.

Иван Николаевич Хлюстин был одним из ведущих танцовщиков Большого театра с 1882 года и исполнял все роли традиционного классического репертуара. Кроме того, он осуществил немало постановок отдельных танцев в балетах, особенно после 1892 года, когда почти на два года вынужден был прервать исполнительскую деятельность из-за серьезной травмы ноги. Не раз приходилось ему переносить в Москву петербургские балеты, с которыми он тем самым близко ознакомился и которым в своих собственных работах нередко подражал. После отставки Хосе Мендеса в 1898 году, Хлюстин возглавил труппу и осуществил постановку нескольких собственных балетных спектаклей. Позднее, однако, его сменил переведенный из Петербурга А. А. Горский, и в 1903 году Хлюстин из театра ушел, продолжив карьеру хореографа на сцене парижской Оперы, а позднее в труппе Анны Павловой.

Мордкин, несомненно, немало работал с Хлюстиным и над текущим репертуаром, и при создании балетмейстером новых спектаклей. В сезоне 1897–1898 годов, то есть еще за два года до окончания училища, будучи учеником 3 класса, он появился на премьере балета «Звезды». Этот спектакль Хлюстина включал многочисленные танцы различных небесных светил. Роль Марса исполнял учитель Мордкина — Тихомиров. Его мощная фигура эффектно смотрелась в костюме Марса: золотая кираса, шлем, кудри до плеч, копьё и круглый щит в руках. Артиста, появлявшегося в стремительных жете, прорезая по диагонали сцену, окружало шесть звезд-спутников, все — его ученики. Мордкин был одним из них. В начале следующего сезона его ввели в комедийный балет «Привал кавалерии», где он изображал корнета, партию не менее ответственную, чем те, которые в этом спектакле

исполняли первые артисты театра — Аделина Джури и Иван Хлюстин. Одна из двух героинь балета — легкомысленная и задорная Мария — флиртовала с юным корнетом, который быстро поддадал под ее обаяние, но тут же, при появлении офицера более высокого ранга, забывала о юноше, а начальник отправлял его восвояси. Сложных танцев у корнета не было, но с игровыми сценами увлечения девушкой, огорчения по поводу ее маленького «предательства», Мордкин сумел, по-видимому, хорошо справиться.

Однако самые значительные новые роли достались Мордкину-ученику осенью 1899 года, в последний год его обучения в школе. Особое значение для него имело выступление 12 сентября в «Тщетной предосторожности», где Хлюстин поставил ряд новых танцев. Мордкину поручили главную мужскую роль Колена, которую он исполнял в паре с одной из ведущих балерин труппы Аделиной Джури в роли Лизы.

«Тщетная предосторожность» Жана Доберваля — сверстница «Женитьбы Фигаро» Бомарше и близкий ей по духу спектакль — значилась на протяжении всего XIX века в репертуаре московских театров. Веселая комедия, повествующая о том, как влюбленные Лиза и Колен сумели обмануть лизину тетку, старуху Марселину, вознамерившуюся выдать племянницу за богатого дурачка Никёза, всегда имела огромный успех в Москве. Фактически из всех достаточно многочисленных балетов, пришедших в Россию из Франции, это самый старый и никогда не сходивший надолго с афиш, пусть под разными названиями («Обманутая старуха», «Худо сбереженная дочь, или Бесполезная предосторожность», «Жанетта и Колен» и др.) и в постановке разных балетмейстеров. Он появляется впервые в 1800 году в Петровском театре, идет в 1808 году на сцене Арбатского театра, известен с 1818 года в редакции Ф. Бернаделли, ставится в 1827 году на сцене Большого театра, где его возобновляют в новой редакции (вероятно, с новой музыкой

Ф. Герольда) в 1845 году; он имеет особый успех во время гастролей в Москве Фанни Эльслер в 1850–1851 годах. На памяти Мордкина «Тщетная предосторожность» шла в редакции Хосе Мендеса (теперь с музыкой П. Гертеля и увеличенная до четырех актов) начиная с 1891 года. Затем ее подвергли частичной переделке сначала в 1899 году Хлюстин, а затем и Горский, который на протяжении первых двух десятилетий XX века обращался к этому спектаклю не менее семи раз, неизменно что-то в нем изменяя.

В творческой жизни Мордкина «Тщетная предосторожность» займет исключительное место. Впервые войдя в его репертуар в 1899 году, этот спектакль будет сопровождать его всю жизнь и во всех странах, где бы он ни работал, вплоть до США во второй половине 1930-х, в самом конце его исполнительской и постановочной деятельности.

Первое «появление в ответственной роли молодого крестьянина Колена дебютанта ученика-экстерна г-н Мордкина» было отмечено рецензентом «Московских ведомостей» 13 сентября 1899 года. Критик писал: «Успех дебютанта полный и вполне заслуженный. У юного танцовщика симпатичная наружность, крепкие ноги, легкость и изящество в движениях, недурная мимика, а техника ног совсем хорошая»²¹. Последующие выступления в том же балете не только подтвердили первое впечатление, но дали постоянному и, видимо, давнишнему хроникеру «Московского листка» основание говорить в заметке от 9 декабря 1899 года о Мордкине, как о «лучшем Колене из всех тех, которых в течение сорока лет нам приводилось видеть на московской сцене». Критик пояснял: «Он так ловок, красив, изящен в танцах и выразителен в мимике»²².

О том, какой интерес проявил к Мордкину Хлюстин, говорит тот факт, что он вслед за Коленом тут же, три месяца спустя, поручил ему и ведущую роль Юрия в своем новом балете «Волшебные грезы».

«Волшебные грезы» — балет, не имевший успеха. Тем не менее, о нем стоит сказать побольше, не только

потому, что в нем выступил Мордкин, но и потому, что отрицательное к нему отношение отчасти объясняется той позицией, которую занимали присяжная балетная критика и московские балетоманы. Это проявится вскоре также при постановке в Москве балетов Чайковского, и особенно при первых попытках А. А. Горского обновить репертуар, к чему самым непосредственным образом будет причастен Мордкин.

«Волшебные грезы» — небольшой (один акт в двух картинах) балет, сильно отличающийся от наиболее распространенных в 1890-х годах балетов-феерией. Это поэтическая сказка, отчасти напоминающая «Снегурочку» Островского. Рецензент «Русского слова» в заметке от 7 декабря 1899 года прямо сближал их, называя балет «бледным сколком со “Снегурочки”». С некоторой натяжкой в числе литературных источников можно было бы назвать и некрасовский «Мороз — красный нос»: заблудившиеся дети чуть не делаются жертвой Мороза. В балете их спасал приход Весны. Весенний расцвет природы (танцы цветов, ручейков), сцены слета птиц как раз и напоминали пьесу Островского и оперу Римского-Корсакова.

Музыку балета написал молодой композитор Ю. Н. Померанцев. Она вызвала немалый интерес у музыкальных критиков (в частности, у Н. К. Кашкина, писавшего в «Московских ведомостях», и Ю. Д. Энгеля — автора отзывов в «Русских ведомостях»), балетным же рецензентам показалась излишне серьезной и скучной. С теми же упреками некоторые из них выступают и при постановке в Большом театре в скором времени «Спящей красавицы» и «Лебединого озера». Недаром Кашкин, рецензируя «Волшебные грезы» 12 декабря 1899 года, напишет: «Когда нам приходилось разговаривать с балетоманами, мы постоянно слышали жалобы на музыку, если она хоть немного поднималась над уровнем банальности. Быть может, настоящим балетоманам нужна особая ритмическая выразительность музыки, вроде употребляемой в цирках, но едва ли это нужно для балета».

Что же касается хореографии Хлюстина, то, судя по отзывам, постановщик, сделав в первой сцене попытку использовать не вполне обычные для балета приемы, тут же вернулся к привычному стилю балетного дивертисмента. Так, стремясь создать ощущение бытового правдоподобия, Хлюстин в начале спектакля девочку Ксению заставил танцевать в валенках. Энгель, описывая эту сцену в «Русских ведомостях» 10 декабря 1899 года, писал: «Чем-то свежим и своеобразным веет от зимней картины родного леса, с заблудившимися в нем крестьянскими детьми, пугающим их лешим, Дедом-Морозом и т.д.». Но дальше он же указывал: «Вскоре, однако, вместе с появлением кордебалета и той же пары детей в обычных балетных костюмах, впечатление это начинает слабеть и, наконец, совершенно исчезает; общая физиономия балета делается самой заурядной и ординарной»²³.

Балет «Волшебные грезы» имел короткую жизнь. Он прошел четыре раза в 1899 году, затем четыре раза в 1901 году и исчез с афиши, казалось бы, не оставив и следа в истории Большого театра. Тем не менее, его значение, быть может, большее, чем кажется с первого взгляда.

На балетной сцене появился спектакль, отчасти предвосхищавший искания хореографов последующего поколения. Камерная форма балета «Волшебные грезы» сближала его скорее с произведениями 1910-х годов, чем с монументальными феериями 1890-х. Интересен этот балет и как опыт молодого композитора московской школы, стремившегося, вслед за Чайковским, к симфонизации балетной музыки. Любопытно и то, что едва ли не впервые на танцевальной сцене возникли образы, к которым впоследствии художники будут обращаться неоднократно — Зимы и Весны, сталкивающихся в непримиримой борьбе, человека перед лицом природы, то угрожающей, то ласковой.

Несмотря на то, что на Мордкина этот балет, по видимому, большого впечатления не произвел и в своих воспоминаниях он его даже не упоминает, спектакль

отчасти способствовал пониманию тех тенденций, которые стали главными в XX веке. Он готовил Мордкина, в частности, к встрече с Горским, с которым ему предстояло работать многие годы, отчасти с Фокиным, в чьих постановках он хоть и выступал мало, но полностью игнорировать их, конечно, не мог, и, несомненно, подчас им подражал.

Помимо перечисленных ролей, еще будучи учеником, Мордкин исполнил мало заметную партию принца Флёр де Пуа в «Спящей красавице», перенесенной Горским из Петербурга (премьера 17 января 1899 года), выступил 5 октября 1899 года в балете «Волшебный башмачок» (Дух огня), и сыграл Жана де Бриена — на этот раз главную мужскую роль — в «Раймонде» 23 января 1900 года, когда балет этот был перенесен в Москву И. Н. Хлюстиным и А. А. Горским. Рецензент «Московских ведомостей»²⁴, писавший о «Раймонде», упоминая Мордкина, отделался дежурной фразой: «Г. Мордкин превосходно танцует и играет в роли жениха Раймонды». Несмотря на то, что выступления в «Спящей красавице» и «Раймонде», по-видимому, прошли мало замеченными, сам факт включения в репертуар Большого театра балетов с музыкой Чайковского и Глазунова имел огромное значение как для труппы, так и для молодого артиста.

СОРАТНИК ГОРСКОГО (1900–1909)

Весной 1900 года Мордкин окончил Театральное училище и распоряжением от 9 августа был определен в балетную труппу Большого театра в кордебалет (как обычно принимались в труппу все, даже выделившиеся на общем фоне учащиеся) «с производством содержания по 750 рублей в год», что на 150 рублей больше остальных выпускников-мужчин. На протяжении этого первого сезона (1900-1901 годы) он участвовал, как значится в Ежегоднике императорских театров, «в 11 балетах — 45, в 2 операх — 11, в 1 дивертисменте — 3, всего 59 раз». При этом, помимо «Тщетной предосторожности» и «Привала кавалерии», он танцевал ведущие роли: графа де Кастро в «Звездах», Альберта в «Жизели», Симона в «Парижском рынке» — на премьере возобновления балета 18 февраля 1900 года, Эспаду в «Дон Кихоте» — на премьере 6 декабря 1900 года, в также Зигфрида — на премьере «Лебединого озера» 24 января 1901 года и во всех пяти последующих представлениях этого балета.

Сезон 1900–1901 годов — первый год пребывания Мордкина в труппе — ознаменовал начало реформ Горского на сцене Большого театра. Впервые А. А. Горский появился в Москве в 1899 году, когда В. А. Теляковский направил его туда из Петербурга, чтобы перенести на сцену Большого театра «Спящую красавицу». Для Большого театра знакомство с этим шедевром Пети́па было немаловажным событием. Но девять лет, прошедшие между петербургской и московской премьерой, свою роль сыграли. В момент, когда Горский начинал московскую карьеру, уже становилось ясно, что балетный театр

на пороге больших перемен. Новое поколение хореографов скоро подвергнет сомнению как раз те принципы, которые составляли основу театра Петипа. Не случайно его скоро станут называть «старым балетом», а взамен начнут создавать «новый».

В Москве только что открылся Московский Художественный театр, положивший начало театральному искусству XX века. Горский видел его ранние спектакли, писал о том влиянии, которое они оказали на него. Тогда же вышел первый номер журнала «Мир искусства». Горский, часами пропадавший в музеях и на выставках, наверняка знал о деятельности этого художественного кружка, держал в руках этот журнал. Он был, вероятно, одним из самых благодарных среди читателей и зрителей, которых мирискусники приобщали к своему пониманию красоты, знакомя с шедеврами мирового искусства. К тому же в Московской частной опере, совсем близко от Большого театра, шли в это время спектакли в декорациях живописцев этого круга. Среди них был и тот, с кем судьба скоро свяжет Горского, и притом на много лет: Константин Коровин. Не чужд был Горский и интересам художников Абрамцевского кружка, для которых источником вдохновения были формы и мотивы народного русского искусства прошлого.

Но это было не все. Горскому известно и о тех новшествах, которые возникают на танцевальной эстрадной сцене за границей: о танцах Лой Фуллер, основанных на игре света и развевающихся тканей (он использует ее «Серпантин» уже в 1900 году, в «Дон Кихоте»), а чуть позже и об экспериментах Айседоры Дункан. Непосредственное знакомство Горского с ее искусством произойдет в 1904 году, когда танцовщица впервые посетит Москву, и это будет одно из главных впечатлений в его жизни. Все эти явления, открывшие ему неизведанные ранее возможности в разной сфере искусств, оказали на хореографа огромное влияние, и со свойственной ему импульсивностью он устремился им навстречу.

Первый балет, который Горский поставил в Москве по-своему, во многом определил направление будущей репертуарной политики: это «Дон Кихот». Горский взял одну из самых популярных постановок Петипа и пересмотрел ее, исходя из собственных представлений. Новаторским было, прежде всего, оформление спектакля, поскольку впервые на сцене Большого театра художниками выступили по приглашению Горского А. Я. Головин и К. А. Коровин. Совершенно иначе, чем когда-либо прежде, разрабатывались хореографом также мимические эпизоды, массовые сцены. Он устанавливал место на сцене и поведение каждого, пусть самого незначительного персонажа, добиваясь, чтобы в действии участвовала живая толпа. Горский отвергал многие условности «старого балета», например, принципы симметрии, на основе которой обычно строились массовые танцы. Его целью была достоверность, как жизненная, так и историческая, и национальная. Он стремился, вместе с художниками, передать дух подлинной Испании.

О том впечатлении, которое произвел Горский на молодежь Большого театра, впоследствии вспоминала артистка О. В. Некрасова, тоже пришедшая в труппу в 1900 году и участвовавшая в работе над «Дон Кихотом»: «Вот «Дон Кихот», казалось, был простой балет, но каждый знал свой стиль, свой цвет, каждый характер был разобран, все объяснялось, не было мертвых лиц, а все жило яркой, внутренне напряженной жизнью. Перед труппой открылся совсем новый мир, каждая репетиция была не только праздником, но и университетом. С жадностью ловили мы каждое слово Горского, потому что оно было для нас откровением»²⁵. Одной из лучших сцен была первая, на площади Барселоны, в которой как раз и участвовал Мордкин, исполнявший роль Эспады.

Роль эта была новой. В старом спектакле тоже были возглавляемые Эспадой тореадоры, но Петипа выпустил в этом танце женщин. Горский же не только передал весь эпизод с тореадорами мужчинам, но у Эспады,

кроме того, появилась партнерша: для Софьи Федоровой была создана партия Уличной танцовщицы. Она плясала на площади между кинжалами, которые тореадоры во время танца втыкали в землю. Танец тореадоров, Эспады и Уличной танцовщицы наэлектризовывал толпу. И тут Горский сочинил тоже новую мизансцену. В либретто она описана так: «После танца проказник Эспада замышляет новую шутку — похищение хорошеньких девушек, зрительниц их игр. Девушки стараются вырваться от них, в толпу бросаются другие зрители, оскорбленные вольностью тореадоров, — братья и женихи, кое-где мелькают кинжалы». Очевидно, что роль Эспады, которую Горский, вероятно, сочинил специально для Мордкина, открыла молодому танцовщику немалые возможности в плане актерской игры. Рядом с неизменно элегантным Базилем (Тихомиров), юный тореадор покорял живым темпераментом, задором, веселой энергией, с которой он ухаживал за своей партнершей. Позднее, когда в 1904 году он начнет и сам исполнять главную партию (в очередь с Тихомировым), его Базиль вберет многие черты Эспады, классическая в основе своей партия будет обогащена приемами испанского танца. Об этом вспоминает Ф. В. Лопухов, видевший Мордкина в «Дон Кихоте», когда в 1909 году он, Лопухов, был переведен из Мариинского театра в Большой. «В классической вариации он использовал и кастаньеты, и бубен, чего до него никто не делал, ибо танцевать с предметами, да еще классику, чрезвычайно трудно. А Мордкин любил сценические атрибуты и бутафорию, умел их обыгрывать, стремясь усилить действенность сценического поведения»²⁶.

И поведение, и пластику Мордкина будет отличать та свобода, которую никогда не позволяли себе его предшественники. Роль Базиля, в течение многих лет одна из любимых Мордкиным, вероятно, изменялась, обогащалась деталями, но они лишь развивали то, что в ней было заложено изначально. В рецензиях более поздних лет говорится о «диких скачках», о «пристукиваниях ног»²⁷.

Ряд подробных описаний того, как Мордкин исполнял роли классического репертуара, в том числе и партию Базиля в конце 1910-х и в 1920 годах, оставил нам артист балета Е. С. Качаров (видевший Мордкина в Москве и работавший с ним в Тифлисе). Он рассказывал о Мордкине Б. А. Львову-Анохину, который в свою очередь изложил эти рассказы в двух статьях, опубликованных в журнале «Советский балет». Вот как вспоминал Качаров Мордкина-Базиля: «Его Базиль в «Дон Кихоте» был простым веселым парнем, но одержимость любовью к Китри помогала ему найти и оправдать вспышки «испанского темперамента». Он бешено ревновал свою возлюбленную к Гамашу, к Дон Кихоту, к тореадорам, и эта краска яростной и простодушной ревности становилась комедийной доминантой образа, рождая множество юмористических деталей и красок.

Базиль Мордкина врывался в таверну в полнейшем ослеплении ревностью, расшвыривал, разбрасывал все вокруг, вонзал кинжал себе в грудь с таким иступленным отчаянием, что все верили в его гибель, как в крайнее проявление пламенного сумасбродства. Ни тени предварительного намека на розыгрыш, кровавая комедия разыгрывалась с абсолютной серьезностью и именно в этой серьезности таился комедийный эффект сцены»²⁸.

Однако в балете «Дон Кихот» помимо игровых моментов особое значение имеет виртуозное *pas de deux* третьего акта, которое на протяжении десятилетий, после того как на сцене Большого театра появилась редакция Горского, насыщалась виртуозной техникой. У нас нет данных о том, как исполнял роль Базиля Мордкин, впервые выступив в этом спектакле. Более или менее точные сведения относятся к позднему периоду, когда его видел также А. М. Мессерер (то есть к началу 1920-х годов). Он рассказывал: «Больших прыжков Мордкин уже не делал. Но был удивительно танцевален, артистичен. Мордкин танцевал Базиля в «Дон Кихоте» как-то особенно

интересно. Так, вариацию в третьем акте в хореографии Горского он танцевал с плащом. Те движения классического танца в этой вариации, которые надо было сделать чисто и показать зрителям, он как бы незаметно менял, прикрывая их ловким манипулированием плаща. Делал он это настолько виртуозно, что, думаю, ни у кого не возникало впечатления, что артист прикрывает исполнительское несовершенство движений классического танца, связанное с солидным возрастом. <...> В конце вариации-соло Мордкин выполнял несколько стремительно красивых *pirouettes* и неожиданно и лихо поворачивался в другую сторону в конечной эффектной позе. Это было очень красиво, зажигательно, именно в духе Мордкина, и вызывало бурный восторг зала!» Описывая Мордкина в роли Базиля, Мессерер рассказывал, что, исполняя «канонический текст Горского, Мордкин, тем не менее, вносил туда свои дополнения и изменения» и, делаясь своими воспоминаниями с автором исследования, посвященного русским танцовщикам XX века, В. Г. Ивановым, подробно описал привнесенные Мордкиным движения, а также то, какое значение в этом танце имел плащ, который, мелькая в руках артиста, подчеркивал, как говорит Мессерер, стремительность и блеск исполнения, которым он «ловко жонглировал», доворачивая пируэты, когда они получались у него не вполне законченными (полтора вместо двух). А коду этого *pas de deux* он исполнял с кастаньетами в руках. Их несмолкающее звучание подчеркивало наиболее эффектные движения²⁹.

Таким образом, Мордкин уже на протяжении первых двух сезонов занял ведущее положение и, соответственно, ему стали постоянно прибавлять жалованье, быстро переводя его из разряда в разряд. Уже к 1 января 1902 года Мордкин — танцовщик первого разряда с содержанием по 1200 рублей в год. А в глазах зрителей и прессы — он бесспорный премьер, мало в чем уступающий Тихомирову, который до этого в течение девяти лет (он пришел в труппу в 1893 году) не знал в Большом театре соперников.

Многие из партий, которые Мордкину довелось с первых же лет исполнять, требовали, наряду с танцевальными данными, также партнерского искусства и актерского мастерства. Мордкин сразу проявил себя талантливым актером, несомненно, более живым и разнообразным в трактовке образа, чем неизменно галантный и живописно монументальный Тихомиров, в любой роли, независимо от эпохи или страны, где разворачивается действие, остающийся традиционным балетным кавалером. Обучавшийся у Тихомирова, который привил ему свою манеру, мужественную и одновременно элегантную, Мордкин усвоенное в школе подверг переоценке. По мере того, как артиста вводили в классический репертуар, он учился не просто подражать своему учителю и предшественнику, а находить новые краски. Нет сомнения в том, что огромную роль тут сыграло сотрудничество с Горским, который как раз в момент, когда Мордкин стал полноправным артистом Большого театра (т. е. с сезона 1900–1901 годов) фактически утвердился в положении руководителя труппы (официально он режиссер балета с 1901 года, балетмейстер — с 1902 года).

Газетные рецензии, которые являются едва ли основным источником информации, когда речь идет о балетных спектаклях конца XIX — начала XX века, редко пишут об исполнителях мужских партий, обычно ограничиваясь их упоминанием в качестве партнера балерины. Тем не менее, нельзя не обратить внимания на то, что Мордкина неизменно хвалили не только за ловкость и изящество, но и за выразительную мимику. Скоро стало ясно, что дело не только в одном актерском таланте, но и в рождении нового, близкого своему времени типа героя балетной сцены. Мордкин не мог оставаться галантным спутником балерины, рыцарственно бережно поддерживающим даму, какими были кавалеры в балете XIX века. Он не мог и не хотел демонстрировать красоту классической техники, как таковой, в блестящих вариациях. Он был прежде всего живым и активным

участником действия. И в зависимости от действия менялся облик, менялась манера исполнения. Эта сценическая свобода, проявлявшаяся во вспышках темперамента, в нервной экспрессии была в прошлом уделом скорее характерных танцовщиков: благородные героини хранили невозмутимость классицизма, «романтический беспорядок» был им ни к лицу. На долю классических танцовщиков нового поколения, а Мордкин был первым среди них, выпало оживить и развить то, что стало уже закостеневать в неподвижности. Они вышли за рамки принятой эстетики, потому что того требовали роли в спектаклях, которые для них создавались.

Партии, которые исполняли классические танцовщики в XIX веке, в ряду случаев были вообще лишены характера, еще чаще образ как бы раскалывался надвое. В пантомимных эпизодах артист играл, изображая то или иное действующее лицо, в танцевальных же демонстрировал комбинации движений и поз, подчас хореографически весьма содержательные, но мало изменявшиеся в зависимости от того, какому персонажу они принадлежали. В «новом балете» подобное стало невозможно.

В «новом балете» мужчина-танцовщик выдвинулся на положение равное с женщиной-балериной, а подчас, особенно в балетах Фокина, стал главным героем. Это относится прежде всего к спектаклям, созданным для В. Ф. Нижинского. Но и у Горского персонажи лучших его балетов («Саламбо», «Любовь быстра!») требовали танца-игры, умения перевоплощаться, ставили перед исполнителем психологические задачи, выходящие за пределы чистого исполнения па или красивых позировок.

Нельзя сказать, чтобы Горский «открыл» Мордкина. Как уже сказано выше, еще раньше с ним работал Хлюстин. Но, если не считать этих самых ранних лет, все роли, начиная с 1900 года, стали доставаться Мордкину из рук Горского. При этом нельзя забывать, что Горский почти все балеты классического наследия рано или поздно подверг переработке, создав собственные редакции.

Мордкин, естественно, получал их в таком, сильно отредактированном виде и сам способствовал тому, что старые балеты подвергались изменениям. Он охотно подхватывал намеченное балетмейстером.

Одна из ранних ролей Мордкина в театре — Зигфрид в «Лебедином озере», поставленном в 1901 году, сразу после «Дон Кихота». Как и при постановке «Дон Кихота», Горский пригласил для оформления спектакля художников Коровина и Головина и уделял особое внимание характеристичности образов. В рецензии Сергея Матова (Мамонтова) в газете «Россия» говорится: «...всякий фигурант представляет собой живой характерный тип, как по выдержанному покрою и цвету костюма, так и по оригинальному гриму. Начиная с тонкой изысканной фигуры принца Зигфрида (Мордкина. — *Е. С.*), и кончая широкой робой и тяжелым головным убором последней гостьи, все дышит правдой и красотой и переносит в далекий эпический мир. <...> Г-жа Джури и г-н Мордкин, проникнутые общим настроением, пластично и красиво ведут любовную сцену и, когда появление чародея-филина охватывает их ужасом, — ужас этот переносится в зрительный зал... В последнем акте <...> г-жа Джури и г-н Мордкин в сцене прощанья возвышаются до настоящего трагизма»³⁰. Не все рецензенты, впрочем, были согласны с Мамонтовым. Противники спектакля резко нападали на художников, называя их сценографию «декадентской». (Этим термином вообще постоянно пользовались балетоманы и критики, выступавшие против реформ Горского.) Что касается Мордкина, то некто «Старый театрал» писавший в «Московских ведомостях» посетовал на то, что артисту «недоставало великосветских манер» и посоветовал «следовать примеру своего учителя, великолепного танцовщика г-н Тихомирова»³¹.

Однако, даже если Мордкин уступал Тихомирову в том, что касалось «великосветских манер», ему уже на второй год его службы в театре предложили, рядом с бывшим учителем, место педагога в училище. Он сохранял

его с 1902 по 1907 годы. Сам Мордкин в воспоминаниях особо подчеркивает свои педагогические достижения (возможно потому, что писались эти воспоминания в 1920-х годах в США, где он как раз организовывал школу и ему нужна была реклама). Правда, речь идет не о занятиях с учениками в школе, а о тех, которые он, якобы, вел с некоторыми из балерин, в частности, с Гримальди.

Энрикетта (Генриэтта) Гримальди — молодая итальянская танцовщица, приглашенная в 1901 году в труппу Большого театра. Мордкин пишет, что ей предназначались исключительно мимические роли, и это ее мало удовлетворяло, но, благодаря занятиям с ним, Мордкиным, она стала значительно лучше танцевать, заняв в результате ведущее положение. Это, конечно, не совсем так. Прежде всего, Гримальди не была начинающей танцовщицей: «опытной балериной» ее называют уже в одном из самых ранних отзывов на ее выступление в Большом театре 23 апреля 1901 года. А ведь до Москвы Гримальди танцевала и в Петербурге в качестве гастролерши. Кроме того, первые московские спектакли Гримальди в 1901 году широко освещались в печати. В марте сообщается о ее приглашении в Большой театр, в начале апреля о ее дебюте. Дебют этот состоялся в «Жизели» (с Тихомировым в роли Альберта), т. е. в одной из самых ответственных ролей репертуара. Вслед за этим 15 апреля она дебютирует в «Тщетной предосторожности» (с Мордкиным), в начале следующего сезона (в сентябре) танцует в балете «Корсар», после чего в ее репертуар входят и другие «балеринские» партии — в «Коньке-горбунке», в «Пахите». В том, что пишет о Гримальди Мордкин, есть, тем не менее, некоторая доля правды: поначалу критики хвалили ее главным образом за мимическую выразительность, и лишь позднее признали также наличие у артистки сильной техники. Но помог ли действительно Мордкин ей развить эту технику — неизвестно. Ясно только, что Гримальди была в эти годы одной из основных его партнерш.

Живая и несомненно актерски одаренная молодая итальянка и Мордкин, охотно идущий на нарушение правил балетного этикета, хорошо понимали друг друга. Недаром их совместные выступления в «Тщетной предосторожности» сразу привлекли внимание. Рецензент «Московских ведомостей» 15 апреля 1901 года осудил слишком «вольное», с его точки зрения, поведение молодых артистов в сцене свидания Лизы и Колена на сеновале. Он писал, что «Лиза имела полную свободу и возможность во всякую минуту охладить пыл увлекшегося Колэна и одним простым жестом остановить излишнюю вольность в обращении Колэна. Поэтому не представляется надобности прибегать к сильным драматическим приемам, как будто бы она находилась в самом безвыходном положении. Г-н Мордкину (Колэн) извинительно по неопытности прибегать к сценическим несообразностям, а г-же Гримальди, как опытной балерине, такие ошибки не извинительны»³². К той же теме он еще раз вернулся 23 апреля 1901 года: «Г-жа Гримальди и г-н Мордкин (Колэн) в сцене своего тайного свидания позволили себе некоторую вольность, сидя на соломе, не подходящую к серьезному положению Императорской сцены». И, наконец, критик пообещал рассказать подробнее о «несообразности» поведения исполнителей в обзорной статье, посвященной концу сезона. Но, к сожалению, этого не сделал, так что подробности данной сцены остаются нам неизвестными.

С той же Гримальди Мордкин выступил и в спектакле Горского «Дочь Гудулы» на премьере 24 ноября 1902 года. Однако вскоре ее сменила Софья Федорова, успех которой в роли Эсмеральды превзошел все ожидания. Что же касается Мордкина выступившего в роли Феба, то участие в этом спектакле артисту особой славы не принесло.

Горский, посвятив первые два года работы в труппе возобновлению со значительными переделками балетов прошлого, в 1902 году поставил этот свой первый на

сцене Большого театра оригинальный спектакль. Несмотря на то, что в подзаголовке «Дочери Гудулы» стояло «Эсмеральда», со старым балетом, давно идущем на русской сцене, работа Горского не имела ничего общего, если не считать литературного первоисточника — романа В. Гюго «Собор Парижской Богоматери».

Новыми были и сценарий, который принадлежал самому Горскому, и музыка (А. Ю. Симона), и хореография. Причем мало того, что это не был повтор или даже переделка старой «Эсмеральды», Горский открыто вступил с ней в спор. Он поставил «мимодраму» (его собственный термин), где главными были массовые сцены. Балет показывал Париж в эпоху Средневековья. Любовь и смерть уличной плясуньи были лишь деталью — пусть самой важной — этой общей картины жизни парижского «дна», картины, написанной самыми яркими красками. (Кстати, мы не случайно употребляем здесь слово «дно»: ведь всего два месяца отделяют премьеру «Дочери Гудулы» от «На дне» в МХТе. Хотя, возможно, ближе постановке Горского эпизод другого спектакля того же театра — народная сцена в Замоскворечье в «Смерти Иоанна Грозного».) Из девяти сцен спектакля только две разыгрывались героями без участия толпы, которая заполняла подмости то на Гревской площади, то во Дворе Чудес, то на паперти Нотр-Дам. Это были горожане всех сословий, военные всех рангов, служители церкви от архиепископа до мальчиц-служки, и, наконец, оборванцы, воришки, калеки — все население парижских притонов. Процессии, праздник шутов, танцы у костров на площади и развлечения толпы, собравшейся посмотреть публичное бичевание Квазимодо, а затем казнь Эсмеральды — вот основные эпизоды спектакля. Отдельные персонажи, за исключением самой Эсмеральды, которую с невиданным в балете реализмом сыграла Софья Федорова, отошли на второй план, не получили у Горского достаточно ярких характеристик. Это относится прежде всего к партии Феба, которую исполнял Мордкин. Она казалась статичной даже рядом