



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •  
• МОСКВА •  
• КРАСНОДАР •



Вера Михайловна  
КРАСОВСКАЯ  
(1915–1999)

В. М. КРАСОВСКАЯ

# ИСТОРИЯ РУССКОГО БАЛЕТА



Издание третье,  
стереотипное



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •  
• МОСКВА •  
• КРАСНОДАР •

ББК 85.335.42

К 78

**Красовская В. М.**

**К 78** История русского балета. 3-е изд., стер. — СПб.: «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»; Издательство «Лань», 2010. — 288 с. (+ вклейка, 24 с.). — (Мир культуры, истории и философии).

**ISBN 978-5-8114-0790-3**

Книга рассматривает процесс развития русского балета от его возникновения до 1917 года. Предназначенная для студентов и преподавателей театральных и музыкальных учебных заведений и институтов культуры, она представляет интерес и для историков театра, специалистов по балету и любителей балетного искусства.

ББК 85.335.42

Обложка  
*А. Ю. ЛАПШИН*

*Охраняется законом РФ об авторском праве.  
Воспроизведение всей книги или любой ее части  
запрещается без письменного разрешения издателя.  
Любые попытки нарушения закона  
будут преследоваться в судебном порядке.*

© «Издательство  
ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2010  
© В. М. Красовская, наследники, 2010  
© «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,  
художественное оформление, 2010



## ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ АВТОРА .....	8
-----------------	---

### ЧАСТЬ ПЕРВАЯ ОТ ИСТОКОВ ДО СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА

<i>Глава первая.</i> РУССКИЙ БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР ОТ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ДО КОНЦА XVIII ВЕКА .....	12
Народные истоки русского балета .....	12
Искусство скоморохов и народный театр .....	13
Начало балетного театра в России .....	15
Бальный танец и придворный театр начала XVIII века .....	16
Начало балетного образования в Петербурге .....	17
Начало балетного образования в Москве .....	20
Балеты в оперных спектаклях .....	21
Утверждение балетного жанра .....	23
Франц Хильфердинг .....	25
Гаспаро Анджелини .....	26
Петербургский балет в конце XVIII века .....	29
Московский балет в конце XVIII века .....	30
Крепостной балет .....	32
На исходе XVIII века .....	36
<i>Глава вторая.</i> БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР НАЧАЛА XIX ВЕКА ...	37
На рубеже двух столетий .....	37
Балетная музыка .....	40
Оформление балетного спектакля .....	43
И. И. Вальберх — первый русский балетмейстер .....	44
Шарль Дидло .....	48
Актеры петербургского балета первой четверти XIX века ..	58
Московский балет начала XIX века .....	65
Дивертисменты на народные темы .....	66
Характерный танец .....	69
А. П. Глушковский и московская сцена .....	71
Актеры московского балета .....	75
Иностранцы деятели московского балета .....	76
Открытие Большого театра .....	78

<i>Глава третья.</i> ЭПОХА РОМАНТИЗМА В РУССКОМ БАЛЕТЕ .....	79
Общественное положение балета .....	79
У истоков балетного романтизма .....	81
Петербургская сцена 1830-х годов .....	82
Балетная музыка 1830–1840-х годов .....	84
Оформление спектакля .....	87
Кристаллизация танцевальных форм .....	89
Русский балетный романтизм .....	90
Тальони в России .....	92
«Жизель» .....	96
Фанни Эльслер .....	98
Жюль Перро и балетная драма романтизма .....	100
Петербургская труппа в середине века .....	105
Московская сцена 1830–1840-х годов .....	109

**ЧАСТЬ ВТОРАЯ  
ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ  
XIX ВЕКА**

<i>Глава первая.</i> КРИЗИС БАЛЕТНОГО РОМАНТИЗМА .....	118
Положение балета в 1860-х годах .....	118
Балетная музыка .....	120
Оформление спектакля .....	122
Хореографическая композиция .....	124
Классический танец .....	126
Характерный танец .....	128
Сен-Леон .....	130
Танцовщицы 1860-х годов .....	135
Московский балет 1860-х годов .....	140
С. П. Соколов .....	142
Исполнительские силы Москвы .....	143
Московский балет 1870-х годов .....	146
Первая постановка «Лебединого озера» .....	147
Накануне реформы .....	149
Московский балет конца XIX века .....	150
Балетная труппа Большого театра .....	152
На рубеже веков .....	156

<i>Глава вторая.</i> МАРИУС ПЕТИПА И БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА .....	158
Биография Петипа .....	158
Принципы эстетики .....	159
«Дочь фараона» .....	160
«Малые формы» .....	162
Совершенствование крупной формы .....	164
Балет-феерия .....	167
«Спящая красавица» .....	169
Встреча с Глазуновым .....	173
Последние годы Петипа .....	177

<i>Глава третья.</i> ЛЕВ ИВАНОВ И СПОДВИЖНИКИ ПЕТИПА .....	179
Характеристика творчества .....	179
«Щелкунчик» .....	181
«Лебединое озеро» .....	184
Последние годы .....	188
Мастера петербургской сцены 1870–1890-х годов .....	189
Русские танцовщицы .....	189
Итальянские гастролерши .....	192
Мужской танец .....	194
Характерные танцовщики и мастера пантомимы .....	197
Значение русского балетного академизма .....	201

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ  
В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

<i>Глава первая.</i> «АКАДЕМИСТЫ» И РЕФОРМАТОРЫ .....	204
Положение балета .....	204
Живопись и балет .....	206
Музыка и балет .....	208
Обращение к небалетной музыке .....	210
Хореография .....	212
<i>Глава вторая.</i> МОСКОВСКИЙ БАЛЕТ .....	215
Балетмейстер Горский .....	215
Реформы внутри академизма .....	216
Оригинальное творчество .....	218
<i>Глава третья.</i> МОСКОВСКАЯ ТРУППА .....	225
Поборники академизма .....	225
Танцовщики Горского .....	229
Мастера пантомимы .....	235
<i>Глава четвертая.</i> ПЕТЕРБУРГСКИЙ БАЛЕТ .....	237
Легат и казенная сцена после Петипа .....	237
Фокин. Начало деятельности .....	240
Утверждение позиций .....	244
Танцы в опере .....	247
Закат .....	248
<i>Глава пятая.</i> ПЕТЕРБУРГСКАЯ ТРУППА .....	252
Академическая традиция .....	252
Искатели нового .....	257
Характерные танцовщики и мимы .....	263
<i>Глава шестая.</i> «РУССКИЕ СЕЗОНЫ» .....	265
Организация гастролей и первый «сезон» .....	265
Второй «сезон» .....	268
Третий «сезон» .....	270
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	275



## ОТ АВТОРА

За последние годы в Советском Союзе вырос уровень и масштаб хореографического образования.\* Наряду с разветвленной сетью хореографических училищ, дающих среднее специальное образование, сложились разнообразные системы преподавания хореографического искусства, в том числе и истории балетного театра, в высших учебных заведениях: при консерваториях, на режиссерских и театроведческих отделениях театральных институтов, в ряде научно-исследовательских учреждений. Начало высшему хореографическому образованию в СССР положено с организацией при Московском государственном институте театрального искусства имени А. В. Луначарского (ГИТИС) отделения по подготовке режиссеров-балетмейстеров (1946) и педагогов хореографии (1958). В 1962 году Ленинградская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова открыла кафедру балетмейстеров. Аналогичные кафедры и факультеты существуют и в системе институтов культуры. Изучение практических дисциплин, естественно, сочетается там с изучением теории и истории балетного искусства. На слушателей названных высших учебных заведений и рассчитана настоящая книга.

Книга сжато излагает главные этапы и закономерности процесса. Исторические судьбы русского балета рассматри-

---

\* Книга воспроизводится по изданию 1978 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.



ваются от зарождения балетного театра в России до Великой Октябрьской социалистической революции. Периодизация выработана в свете современных достижений советской исторической науки и искусствоведения, применительно к специфике материала. В курс включены наиболее существенные сведения и строго выверенные факты.

Первый раздел охватывает наиболее длительный по времени период: от возникновения балета в России до середины XIX столетия. Здесь устанавливаются особенности хореографии как вида искусства, определяется национальная самобытность русского балетного театра, дается история создания двух старейших балетных школ нашей родины — петербургской и московской, прослеживаются пути формирования балетных трупп обеих столиц. Самостоятельная глава отведена истории крепостного балетного театра.

Следующий раздел посвящен второй половине XIX века. В нем показаны расцвет отечественной хореографии и утверждение русского балетного театра как первенствующего в мире. Вершиной процесса предстает встреча русских хореографов с композиторами-симфонистами. В результате этой встречи рождаются выдающиеся произведения балетной музыки и сцены, ныне являющиеся классической основой мирового репертуара.

Последний раздел освещает положение балета в начале XX века, выявляет творческие противоречия, возникшие внутри балетного театра на пороге великих революционных событий. Характеризуется борьба сторонников академического направления и реформаторов балетного искусства, объясняется историческая неизбежность и суть этой борьбы. Триумфы «русских сезонов» за рубежом рассматриваются как свидетельства плодотворного синтеза искусства, осуществленного на балетной сцене.

В книге проведен принцип унифицированного построения разделов. Этот принцип входит в силу со времени жанрового самоопределения балетного театра. Начальная глава каждого раздела характеризует общественную обстановку данного периода. Затем следуют главы, посвященные балетной музыке, оформлению спектаклей, ведущим тенденциям в хореографии, выраженным в деятельности балетмейстеров, наконец, главы, посвященные исполнительскому

искусству. Такая структура разделов призвана помочь изучающему историю русского балета логически постигать и хранить в памяти основные этапы пути и характерные отличия каждого этапа в поступательном движении процесса.

С той же целью сгруппированы и выделены общетеоретические темы, наиболее существенные для соответствующего периода. В первом разделе — это связь балетов-дивертисментов на русские темы с развитием характерного танца; значение балетных сцен в операх Глинки для русского балетного романтизма. Во втором разделе — вопрос о симфонизации балетного действия и о значении содружества хореографов с композиторами-симфонистами. В третьем разделе — вопрос о влиянии живописи XX века на изобразительные возможности пантомимы и танца.

Вместе с тем в книге отклонены или пересмотрены некоторые устаревшие концепции. Восстановлена в правах русская балетная музыка досимфонического периода. Отвергнута легенда о мнимом антагонизме балетных театров Москвы и Петербурга — напротив, систематизированы факты, свидетельствующие о взаимной передаче постановочного опыта и традиций отечественного исполнительского искусства.

Сжатый объем книги вызвал необходимость предельно сжатого отбора фактов, описания спектаклей, характеристики лиц. Если любознательный студент захочет получить более подробные сведения по тому или иному вопросу, он может обратиться к четырехтомному исследованию того же автора: «Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века» (1958), «Русский балетный театр второй половины XIX века» (1963), «Русский балетный театр начала XX века. Часть первая. Хореографы» (1971), «Русский балетный театр начала XX века. Часть вторая. Танцовщики» (1972).

Книга написана по плану кафедры истории и теории русского дореволюционного и советского искусства Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии. За ценные советы и помощь автор благодарит Л. Г. Барсову, А. А. Гозенпуда, М. Г. Португалову, Е. Я. Суриц, Н. Ю. Чернову, В. В. Чистякову, А. З. Юфита.



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ  
ОТ ИСТОКОВ  
ДО СЕРЕДИНЫ  
XIX ВЕКА





## ГЛАВА ПЕРВАЯ

# РУССКИЙ БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР ОТ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ДО КОНЦА XVIII ВЕКА

## НАРОДНЫЕ ИСТОКИ РУССКОГО БАЛЕТА

*Р*усский балетный театр составляет законную гордость и славу отечественной культуры. Он возник во второй половине XVII века. Но пляска издавна жила в народных празднествах и обрядах, была одним из главных выразительных средств народного театра.

Песенно-плясовой русский фольклор сложился задолго до появления балета. Его древние формы зародились в процессе практической трудовой деятельности народа. Они отражали условия быта людей, их мироощущение. Как и в искусстве других народов, эти формы были синкретичны: музыка, слово и танец не расчленились на самостоятельные и независимые виды, а существовали одновременно и вместе. Старинному русскому танцу была свойственна связь с песней. Эта плодотворная связь дала ему содержательность смысла и чувства, певучую и мягкую пластику. Плавность, слитность движений и теперь присуща русскому танцу и его мастерам. Песенная, мелодическая основа народной пляски сохранилась и в симфонической музыке современного балетного спектакля. Вместе с тем русский народный танец всегда предполагал виртуозную технику исполнителей, удайство соревнующихся партнеров. Отчетливые и резкие удары ног, отбивающих затейливые ритмы (дробь), и всевозможные виды присядок были свойственны особенно мужскому танцу.

Русский народный танец развивался в разнообразных направлениях. В языческие времена он был необходимой принадлежностью культовых обрядов. Хороводы и игровые песни долго хранили следы быта, труда и религиозных верований.

Человек, не умея познать природу в раннюю пору своего материального и духовного развития, пытался воздействовать на нее магическими заклинаниями. Языческие обряды приурочивались к весеннему возрождению природы, к ее ежегодному «умиранию» на зиму. Вплоть до начала XIX века сохранялся весенний праздник семик, славивший пробуждение природы. На этом празднике девушки и юноши прыгали через костры, водили хороводы вокруг березки — священного дерева славян. Иногда убирали березовыми ветвями девушку и плясали вокруг нее. В начале XIX века обряд был воспроизведен на подмостках московского и петербургского театров, став основой популярного дивертисмента «Семик, или Гулянье в Марьиной роще», музыку которого написал композитор С. И. Давыдов. Воззрения славян на природу поэтически отразили во второй половине XIX века А. Н. Островский в «весенней сказке» — пьесе «Снегурочка», П. И. Чайковский, написавший музыку к этой пьесе, Н. А. Римский-Корсаков, автор одноименной оперы. В 1913 году балет И. Ф. Стравинского «Весна священная», поставленный В. Ф. Нижинским, воспроизвел языческий обряд заклинания земли.

Многие обрядовые игры, теряя со временем практическую цель, стойко удерживали первоначальную форму. Старинный обряд «Похороны Костромы», отмечавший проводы лета, исполнялся в селах Брянского района вплоть до Великой Отечественной войны.

## **ИСКУССТВО СКОМОРОХОВ И НАРОДНЫЙ ТЕАТР**

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

В IX–X веках складывалось первое русское государство — Киевская Русь. К XI веку относятся ранние сведения о скоморохах: их содержат песни, былины, легенды, сказки, пословицы, поговорки, памятники изобразительного искусства. Разнообразно было искусство скоморохов. Они играли на музыкальных инструментах, пели, плясали, исполняли драматизированные сценки и акробатические номера. Искусство это, глубоко народное, уходило корнями в языческие

игрища и обряды. Однако оно поднималось до высокого профессионализма. В частности, скоморохи владели развитой техникой пляса: разновидности присядки, дробы (ритмические выстукивания ногами танцевальных узоров) и другие исконные движения национального русского танца.

Скоморохи-плясуны разыгрывали иногда танцевально-пантомимные представления импровизационного характера. На святках они надевали маски, исполняя сценки «козы» и «медведя», шутихи и шута. Иногда мужчины рядились женщинами, а женщины мужчинами. Народные танцовщицы назывались плясцами и обычно являлись женами скоморохов: в труппы, скитавшиеся по Руси, часто входили целые семьи.

Кроме «прохожих» скоморошких ватаг, которые порой забредали далеко на запад, существовали и труппы оседлых скоморохов. В 1571 году был объявлен набор «веселых людей» для обслуживания двора Ивана Грозного. «Потешная палата» царя Михаила Романова стала предшественницей будущего придворного театра. В 1629 году потомок скоморохов, канатный плясун Иван Лодыгин обучал там «танцам и всяким потехам» пятерых учеников; его можно назвать первым известным истории учителем танцев на Руси.

Но главным образом скоморохи несли свое искусство простому люду, выражая заветные думы народа и мотивы стихийного недовольства. Почти во все времена странствующие скоморохи подвергались жестокому преследованиям церкви, стремившейся уничтожить языческие обряды. В 1648 году указом царя Алексея Михайловича скоморошество было запрещено.

Наряду со скоморохами существовал народный профессиональный и самодеятельный театр. Несмотря на гонения властей и церковников, этот театр оказался более стойким и пережил скоморошество. Как и искусство скоморохов, он тяготел к простым, четким приемам: в ходу были резкий размашистый жест, громкое пение, удалая пляска. В различных формах этого театра (игрища, героическая комедия, интермедии, шедшие между актами школьной драмы, разновидности кукольной комедии «Петрушка» и украинский вертеп) танец всегда занимал значительное место. Многие из этих видов народного театра дожили до XX века и, не

смыкаясь с балетным театром прямо, влияли на него опосредованно — через музыку, живопись, через опыт хореографов и, прежде всего, через искусство русских танцовщиц и танцовщиков.

## НАЧАЛО БАЛЕТНОГО ТЕАТРА В РОССИИ

В XVII веке усилился процесс экономического, политического и культурного подъема России как могучей многонациональной державы. С XIV века Москва стала центром политической жизни страны. К торговле с Москвой стремились западноевропейские страны. Расширялись международные отношения нашей родины, росли ее культурные связи с зарубежными государствами.

Русские дипломаты и купцы, просто вольные путешественники знакомились с театром на Западе. Балет вызывал особый интерес потому, что язык музыки, танца и пантомимы доступен каждому. Привлекала и пышность балетных зрелищ: смена декораций, выезды всевозможных персонажей на разукрашенных колесницах, полеты и превращения, роскошь костюмов. Подобные зрелища могли прославить могущество централизованного Российского государства. Передовые люди страны учитывали и политическую, и воспитательную роль театра.

8 февраля 1673 года в подмосковном селе Преображенском был поставлен «Балет об Орфее и Евридике». Этот первый русский балет был подготовлен за семь дней по приказу царя Алексея Михайловича. Царь смотрел балет, сидя в кресле перед сценой. Царица и царские дети находились за дощатой решеткой в ложе, придворные стояли на сцене.

Балет того времени был синкретичен, т. е. включал, кроме танца и пантомимы, пение и декламацию. Потому спектакль начинался прологом — арией-речью Орфея, где восхвалялись доблести и добродетели царя. Затем, согласно древнегреческому мифу, послужившему сюжетом балета, певец Орфей отправлялся в ад на поиски своей умершей жены Евридики. Он покорял волшебной музыкой силы преисподней и спасал Евридику. В конце спектакля Орфей снова воспевал мудрость царя и велел двум «пирамидным горам» плясать в его честь. Танец был подсказан мифом,

гласившим, что пение Орфея заставляло двигаться деревья и скалы. Сюжет был популярен, к нему обращались композиторы многих стран, и предполагается, что музыка русской постановки принадлежала немецкому композитору Генриху Шютцу, а сценическая зрелищная часть инженеру Николаю Лиму. Актерами сначала были юноши из немецкой слободы, потом их заменили выходцы из московских мещан, которых обучил театральному искусству пастор Иоганн Грегори. Известно, что было поставлено еще несколько балетов, но названий их не сохранилось.

### БАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ И ПРИДВОРНЫЙ ТЕАТР НАЧАЛА XVIII ВЕКА

В 1676 году умер царь Алексей Михайлович. Театральные представления надолго прекратились, а балеты не ставились больше полувека. Зато в годы царствования Петра I был издан указ об ассамблеях — собраниях, которые было件обязано посещать дворянство. На ассамблеях в быт вошли новые для России бальные танцы — от церемониальных медленных бассдансов (менуэт, англес, полонез) до быстрых танцев импровизационного характера. Положительная роль ассамблей сказалась в том, что бытовые танцы, получив права гражданства, подготовили почву для возникновения форм сценического танца. Это произошло после смерти Петра I, на рубеже 1730–1740-х годов, когда образовался русский профессиональный оперно-балетный театр. Правда, тут же возникло противоречие: с одной стороны, исконная русская пляска, откалываясь от быта, сохранялась лишь в маскарадах и святочных забавах, постепенно сближаясь с театральным действием, а с другой стороны, музыкальный театр принадлежал правящим классам, был враждебен народной демократической культуре и потому становился все меньше для этой пляски доступен. Опера явственней сохраняла черты народности, и в этом плане балет отставал от нее на протяжении всего дореволюционного времени.

Но поначалу балет существовал при опере.

В одном случае танцевальные эпизоды продолжали действие оперного спектакля и были его *составной частью*.



В другом случае балет входил в оперу как *дивертисмент* — цепь танцевальных номеров, иногда разрозненных, иногда выстроенных по принципу музыкально-хореографической сюиты, т. е. объединенных организующим замыслом композитора и балетмейстера. В третьем случае балет появлялся на правах *интермедии* — развернутой сценки с самостоятельным сюжетом, но не связанной с событиями оперы. В четвертом случае балет или пантомима *кратко повторяли* содержание оперы. В пятом случае балет ставился наряду с оперой как *не зависящее* от нее произведение. Последнее уже свидетельствовало о самоопределении обоих жанров.

Процесс самоопределения занял большую часть XVIII века и наметился в пределах одного и того же спектакля, в творчестве одного и того же исполнителя. Постепенно между двумя видами музыкально-драматического искусства — оперой и балетом — обозначилась грань.

Содержание музыкальной драматургии оперы раскрывается в музыке, пении и драматической игре. Содержание музыкальной драматургии балета раскрывается в музыке и хореографии — танце и пантомиме. Образ в балете и в опере создается различными художественными средствами, по-своему отражая одну и ту же действительность и по-разному воздействуя на зрителя. Содержательная основа балетного образа заложена в музыкально-танцевальной драматургии (т. е. в единстве сценария, музыки и хореографии). Она воплощается в танце и пантомимной игре. Специфические средства хореографии, творчески примененные, создают систему сценических образов, которая раскрывает неповторимое содержание именно этого балета, мир мыслей, чувств и поступков его героев.

## НАЧАЛО БАЛЕТНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ПЕТЕРБУРГЕ

Во второй половине XVIII века балет выделился в самостоятельный жанр. Его содержательной основой явилась сценарная и музыкальная драматургия, которую раскрывал постановщик — хореограф в танцевально-пантомимном действии.

Балетный спектакль той поры подчинялся вкусам и модам галантного общества, во всем подражавшего законодательнице мод — французской знати. Там балетные актеры,

исполняя роли античных богов и богинь, на самом деле копировали облик и манеру королевских офицеров и придворных дам. Там танцовщицы выступали в длинных юбках, под которые поддевали каркасы, чтобы юбки распускались широким колоколом. Юбочки покороче надевали и танцовщики. Туфли на каблуках, тяжелые головные уборы, парики и непрременные маски довершали неудобный костюм для танцев. Потому танец состоял преимущественно из смены изящных поз и телодвижений, при том что ноги поднимались не выше, чем на несколько вершков от пола. Virtuозными па являлись заноски на невысоких прыжках, исполнявшиеся сначала только танцовщиками: мужской танец до конца XVIII века опережал в развитии женский.

Вместе с тем основа балетной техники была близка современной. Ею являлась выворотность ног, построенная на тех же пяти позициях, что и в настоящее время. Эти позиции или, как они тогда назывались, положения описал в 1794 году в книге «Танцевальный учитель» преподаватель петербургского Шляхетного сухопутного корпуса *И. Кусков*. Книга предназначалась для обучения бальному танцу. Но техника бального и театрального танца была одинакова. И там и тут предполагались выворотность ног, постановка рук с округло отставленными локтями и сложенными пальцами, умение ступать с носка, изящно кланяться и все движения «производить по кадансу», т. е. в строгом согласии с музыкой. Одно из правил требовало «во время танцевания менуэта отводить плеча в разные стороны», т. е. уже существовал *epaulement* — поворот плеч в открытых (*effacée*) или закрытых (*croisée*) позировках танца. Каждый, кто владел правилами, изложенными в книге Кускова, мог бы выступать и в балете. Это сказалося на истории возникновения первой балетной школы в России.

В 1731 году в Петербурге был основан Шляхетный корпус, и в его учебную программу вошли танцы. В 1734 году туда пригласили учителем *Жан-Батиста Ланде*. До того Ланде выступал танцовщиком в Париже и Дрездене, работал балетмейстером в Копенгагене и Стокгольме. Он был одним из многих иностранцев, знатоков своего дела, на службе России. Опытный мастер балетного искусства за несколько лет выучил кадет танцевать не хуже профессионалов, и те выступали на сцене придворного театра. Но молодые любители не

думали всерьез посвятить себя театру. А надобность в таком театре — русском, отечественном — ощущалась настоятельная. Тогда Ланде задумал создать балетную школу, где содержались бы дети людей простого звания.

В сентябре 1737 года Ланде подал на имя императрицы Анны Иоанновны челобитную. Он просил определить ему в обучение шесть мальчиков и шесть девочек «для сочинения балетов двенадцатью персонами танцевания театрального, как степенного, так и комического», и обещал, что через год его ученики начнут выступать на сцене, «с двух лет будут танцевать всякие сорта танцевания», а за последний, третий год достигнут совершенства.

Разрешение было дано, и в 1738 году состоялось открытие в России балетной школы. Из учеников первого набора выделялись *Аксинья Сергеева* и *Андрей Нестеров*.

Ланде обучал русских детей искусству интернациональному, выработанному уже несколькими столетиями. Но их национальная самобытность была неистребима и властно заявляла о себе. И после смерти Ланде балетная школа утверждалась прежде всего как явление русской национальной культуры. От этой школы ведет родословную Ленинградское хореографическое училище имени А. Я. Вагановой.

В 1755 году Петр III учредил балетную школу при театре в своей летней резиденции — Ораниенбауме. Он распорядился отобрать восемь мальчиков и девочек из «садовниковых и бобьльских детей, кои б были лицами недурны, от 10 до 13 лет». Театр в Ораниенбауме просуществовал до убийства Петра III в 1762 году, после чего штат был распущен, а воспитанники школы определены в петербургскую труппу. Одним из этих воспитанников был знаменитый впоследствии *Тимофей Семенович Бубликов*, исполнитель многих ролей в балетах конца XVIII века. Современники восхищались им в пастушеских и охотничьих балетах. Особенно прославили его серьезные и трагические роли. Бубликов исполнял, например, роль Альцинда в балете Анджьолини «Побежденный предрассудок» (1768). Как следовало из описания спектакля, юный герой Бубликова изгонял Суеверие и Невежество из России «с помощью восторженного народа». Выступая в Вене в 1764 году, Бубликов первым прославил за рубежом искусство русского танца.

## НАЧАЛО БАЛЕТНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В МОСКВЕ

В 1764 году в Москве был открыт Воспитательный дом. Его назначением было готовить кадры служилой интеллигенции. Туда принимали сирот и подкидышей, не достигших четырехлетнего возраста. Когда питомцы подрастали, их обучали ремеслам, наукам и всевозможным искусствам, включая танцы.

Таким образом, театральная школа Москвы отличалась от петербургской социальным составом учеников: здесь они были выходцами из народных низов.

В 1773 году в Воспитательном доме была построена сцена. На ней занимались танцами пятьдесят четыре девочки и мальчика. В следующем году число учеников выросло до восьмидесяти. Уроки танцев давались четыре раза в неделю по четыре часа. Учителями были итальянские танцовщики Филиппо Беккари и его жена. Они обязались за три года обучить для театра солистов и фигурантов (танцовщиков, делающих «фигуру», т. е. исполняющих массовые танцы и группы). Здесь, как потом и в Петербургском училище, давали также уроки пения, музыки и драмы, готовя мастеров для всех театральных жанров.

В 1778 году состоялся первый экзаменационный спектакль, на котором и были продемонстрированы успехи по всем дисциплинам.

С осени 1778 года преподавание перешло к танцовщику и балетмейстеру Леопольду Парадизу. Он отобрал тридцать танцовщиков и взялся «тех, кои великие естественные дарования имеют к искусству танцевания, обучить... в характерах серию, комик и деми-карактер», т. е. танцам серьезным, комическим и полухарактерным — всем разновидностям театрального танца. Вскоре ученики стали разыгрывать небольшие балеты, принадлежавшие к деми-характерному и комедийному жанрам: «Говорящая картина», «Рыбаки», «Голландский балет».

В 1779 году частный антрепренер Карл Книппер по договору с Московским Воспитательным домом организовал в Петербурге труппу из его питомцев. Спектакли шли в деревянном театре на Царицыном лугу и были общедоступны. В 1780 году школу Воспитательного дома окончили семь танцовщиц и девять танцовщиков. В Петербург попали чет-

веро: комическая танцовщица *Арина Собакина* и комические танцовщики *Гаврила Райков*, *Василий Балашов*, *Иван Ерошкин*. Определение «комический» означало, что танцовщики были разнохарактерными актерами-мимистами и могли исполнять любые, в том числе трагические, роли. В 1782 году во главе театра встал знаменитый русский драматический актер И. А. Дмитриевский.

В 1784 году балетная школа Воспитательного дома перешла в ведение Петровского театра, который содержал антрепренер Михаил Меддокс, и состояла при этом театре до его пожара в 1806 году. С того времени московские театры, а с ними школа, перешли на попечение казны и, так же как петербургские, получили название «императорских».

С 1784 года ведет свою родословную Большой театр, хотя здание его было открыто лишь в 1825 году.

## БАЛЕТЫ В ОПЕРНЫХ СПЕКТАКЛЯХ

Начиная с 1730-х годов при русском дворе выступали, сменяя одна другую, иностранные оперные труппы. В 1735 году в Петербург была приглашена итальянская труппа, которую возглавлял композитор Франческо Арайя. Помимо музыкантов и певцов, туда входили балетмейстер *Антонио Ринальди*, по прозвищу *Фоссано*, танцовщицы Джулия Ринальди и Тонина Константини (Ринальди) и несколько танцовщиков. 29 января 1736 года на сцене Эрмитажного театра была представлена «опера-серия» («серьезная опера») Арайи «Сила любви и ненависти». Постановка в пышном и затейливом стиле барокко, внедрившемся тогда в русское искусство, включала балеты.

В 1738 году труппа Арайи покинула Россию, но возвратилась в начале 1740-х годов.

К тому времени русский театр располагал выучениками Ланде, которые быстро восприняли искусство гастролеров, добавив к размеренной плавности французской школы виртуозные трюки итальянского танца. Знаменитый балетмейстер XVIII века Жан-Жорж Новерр отмечал в книге «Письма о танце», что Фоссано, «самый приятный и самый остроумный из комических танцовщиков», принес в балет «страстное увлечение прыжками». Он упоминал Фоссано и как сочинителя

«крестьянских балетов» — оживленных пасторалей с благополучным концом. Такие балеты были единственным отступлением в репертуаре, где главное место занимали сюжеты из античной мифологии о похождениях богов и героев.

В 1742 году для торжественного спектакля в честь королевы Елизаветы Петровны Фоссано поставил в Москве балеты «Радость народа о явлении Астреи на Российском горизонте и о восстановлении золотого времени» и «Золотое яблоко на пире богов и суд Париса». Сюжетом второго балета послужил миф о трех богинях, поспоривших о том, кто из них красивее, и о пастухе Парисе, который присудил золотое яблоко прекраснейшей из богинь — Венере. Такие балеты назывались *аллюзионными* (от французского слова аллюзия — намек), ибо под видом Астреи и Венеры славили императрицу.

В этих балетах русские танцовщики успешно соревновались с приезжими и, по словам современника, Аксинья Сергеева не уступала в «силе и прелести танца» знаменитой Тонине Ринальди. В 1751 году первая русская газета «Санкт-Петербургские ведомости» упоминала в отчете об очередном оперном представлении, что балеты там «весьма искусно и увеселительно отправлял господин Фоссано с женою и с десятью другими танцовальщиками и танцовальщицами по балетной части из природных российских».

Фоссано принадлежала попытка продолжить события оперного действия в балете, шедшем между актами оперы. В 1751 году он сочинил для трехактной оперы Арайи «Евдоксия венчанная, или Феодосий Второй» три балета. Первый изображал праздник корабельщиков, разыгрывающих миф о Галатее, Ацисе и Полифеме, описанный Овидием. Второй — сказку об аргонавтах и золотом руне, представленную на брачном торжестве Евдоксии. Третий — пир по случаю благополучного окончания событий. Стиль барокко, чуждый строгой соразмерности слагаемых, допускал сочетание в одном спектакле элементов комедийного (балет корабельщиков) и серьезного жанров.

К середине XVIII века русский балетный театр перешел от эпизодических выступлений гастролеров к спектаклям постоянной труппы, ядром которой были отечественные танцовщики.

## УТВЕРЖДЕНИЕ БАЛЕТНОГО ЖАНРА

Русский балет постепенно утверждался как крупное самостоятельное явление. Критика конца XVIII века провозглашала его равноправие в ряду смежных искусств. «Все дарования сопряжены между собою... — писал в 1791 году анонимный автор. — По сему основанию не удивительно будет, что я соединяю танцевание с другими частями театрального действия. Сие искусство не так суетно, как многие о нем воображают». Действительно, к тому времени, когда были написаны приведенные слова, балетный спектакль уже добился драматизма, цельности и совершенства художественной формы, соответствующей содержанию. Это обусловили закономерности развития национального искусства. Оно стремительно нагоняло западное искусство, проделывая в укороченные сроки его долгий путь.

В 1756 году был учрежден и начал свои общедоступные спектакли первый русский публичный театр в Петербурге. Туда, в отличие от придворного, мог прийти каждый, кто купил билет. Театр этот основал великий драматический актер Федор Григорьевич Волков. К тому времени относятся также и первая попытка организовать в России общедоступный оперно-балетный театр.

В 1757 году в Петербурге играла сильная оперно-балетная труппа итальянца Локателли. Выступив при дворе, она перенесла спектакли на сцену театра в Летнем саду, куда вход был открыт всякому зрителю. Балеты ставил танцовщик *Антонио Сакко*, партнер танцовщиц *Анны Белуцци* и *Либеры Сакко*, сразу завоевавших популярность у русских зрителей. Репертуар включал два типа балетов: серьезные и комические. Сюжетами серьезных балетов были античные мифы: в балете «Похищение Прозерпины» — миф о дочери богини Цереры, которую похитил владыка ада Плутон и сделал своей женой; в балете «Амур и Психея» — миф о любви юного бога и земной девушки, и т. п. Содержание комических балетов составляли жанрово-бытовые сцены, где действовали обыкновенные крестьяне и горожане, солдаты и матросы, ремесленники и купцы (балеты «Сельская ярмарка», «Ярмарка в Лондоне», «Счастливый дезертир», «Возвращение матросов» и т. д.).

В 1759 году антреприза Локателли прекратилась, а лучшие певцы и танцовщики перешли на придворную сцену.

Существенно повлияла на балет русская драма. Между нею и балетом завязались творческие связи. Пьесы-сценарии для балетных спектаклей писали видные русские драматурги, в их числе создатель первых русских трагедий А. П. Сумароков. Федор Волков и его товарищи участвовали в балетах, где танцы чередовались с пением и декламацией. Все это отражалось на развитии драматической действительности танцевально-пантомимных эпизодов.

Начиная с 1760-х годов русский балет, уже являясь равноправным среди других искусств, так же, как они, отдал дань *классицизму*. Идеалом эстетики классицизма была «благоустроенная природа», а нормой художественного произведения — строгая соразмерность, выраженная в формуле трех единств — места, времени и действия. В пределах этих нормативных требований центром действия становился человек, его судьба, поступки и переживания, посвященные одной цели, отмеченные единой всепоглощающей страстью. Основным принципам стиля классицизма ответил жанр действительного героико-трагедийного балета, зрелища вполне самостоятельного и разбитого на несколько актов. Выразителем взглядов балетного классицизма на Западе выступил хореограф *Жан-Жорж Новерр* (1727–1810). Он потребовал нового подхода к проблеме образа в балете, объявил непременным условием содержательность, цельность и законченность сюжета, осмысленную связь танца с пантомимным действием, а в зависимости от всего этого — характерность балетного костюма и отказ от масок. Новерр изложил свою эстетическую программу в «Письмах о танце», опубликованных в Штутгарте в 1760 году (в 1803–1804 годах четыре тома его сочинений издали в Петербурге на французском языке). В практике современного Новерру театра его опередил хореограф Франц Хильфердинг, а хореограф Гаспаро Анджелини сопоставил его права основоположника балетной драмы. Оба они были выдающимися европейскими мастерами своей эпохи и оба нашли в России благодарную почву для применения сил. Их постановки в духе классицизма стали первыми балетами русской сцены с законченным драматическим содержанием, острыми конфликтами, четко развивающимся действием.



## ФРАНЦ ХИЛЬФЕРДИНГ

Австрийский хореограф *Франц Хильфердинг* (1710–1768) был высокообразованным человеком в сфере гуманитарных наук. Он начинал танцовщиком в Вене, потом учился в Париже и, вернувшись на родину, вступил в начале 1740-х годов на путь балетмейстера. Хильфердинг в согласии с просветительским пониманием искусства считал: «Вершиной свободных искусств является подражание прекрасной и простой природе, наиболее тонкие художники те, кто лучше других приблизился к этому подражанию, а превыше всех тот, кто соединил подражание с хорошим вымыслом».

Сначала хореограф выдвинул эти новые для балета принципы в комедийно-характерном жанре, опираясь на эстетику современной ему комической оперы. Ломая застылые эстетические каноны, он требовал от танцовщика естественности облика и манеры, обращался к подлинному фольклору.

Затем Хильфердинга привлекла трагедия, и он посвятил ей область пантомимы, опередив своей практикой опыты Новерра более чем на пятнадцать лет. Но он не был так рассудочен, как Новерр, и стремился раскрыть лирическое содержание действия, переводя трагедию в план поэмы. Он хотел трогать, а не потрясать, и звал танцовщиков дать образ человека во всем богатстве его духовной жизни. Для этого танцовщик должен был обладать и особой пластикой и выразительной мимикой, а последнее потребовало отмены традиционных масок. Поиски венского хореографа, особенности его таланта нашли отклик среди деятелей русского балета.

В Петербурге Хильфердинг работал в 1759–1765 годах. С ним приехали композитор Йозеф Старцер и несколько танцовщиц и танцовщиков, влившихся в сильную теперь петербургскую труппу. В 1759 году Хильфердинг принял участие в постановке синтетического спектакля, названного балетом «Прибежище Добродетели». Пьесу-сценарий написал Сумароков, арии и хоры сочинил капельмейстер Раупах, а музыку к танцам — Старцер. Волков исполнял роль Американца (т. е. коренного жителя Америки — индейца), угнетаемого европейским тираном. Спектакль иносказательно славил самодержавную Россию — прибежище добродетели, гонимой в других странах. Возлюбленная индейца

закалывалась кинжалом, чтобы не достаться врагу, а за ней закалывался сам индеец. В Европе отец отдавал дочь замуж за нелюбимого богача. В Азии ревнивец убивал ни в чем не повинную жену. В Африке муж продавал жену в рабство. Только в России Добродетель опекала подданных, которые в финальной пляске радовались своей счастливой жизни.

Хильфердинг поставил в России ряд мифологических и жанровых балетов. Одним из лучших был балет «Возвращение весны, или Победа Флоры над Бореем» с музыкой Старцера (1760). Музыка здесь определяла формы действия и ход его развития. На фоне жанрового вступления — выхода кордебалета пастушек и нимф — возникали темы Флоры и Зефира. Юный бог искал в порхающем танце богиню цветов. Их встреча переходила в медленное адажио — первую кульминацию музыкально-хореографического действия. Партия Флоры вся строилась на гибких движениях, изящных позировках и плавных переходах. Зато партия Зефира включала прихотливые прыжки и заноски. К танцу героев присоединялся кордебалет. Внезапно разражалась гроза. Появлялся ветер Борей, чей танец в стремительных и бурных прыжках должен был создавать впечатление вихря. Борей хотел унести Флору, и Зефир тщетно пробовал с ним бороться. Схватка ветров-соперников являла вторую драматическую кульминацию действия. Но наступала весна, и Зефир побеждал противника. Балет завершился общим апофеозом, в котором усиливалась мажорность музыки и танца. Так утверждалась победа добра над злом, излюбленная тема русского балета.

В 1765 году Хильфердинг покинул Россию, а на следующий год в Петербург приехал его ученик и последователь Гаспаро Анджелини.

## ГАСПАРО АНДЖЬОЛИНИ

Итальянец *Гаспаро Анджелини* (1731–1803) танцевал в Италии, Германии и Австрии и, подобно Хильфердингу и Новерру, начал свои опыты балетмейстера постановкой комических балетов. Он был талантлив, образован, сам сочинял музыку к некоторым своим балетам и много размышлял о природе хореографии. В 1759 году Анджелини заместил Хильфердинга в Вене и поставил там в содружестве с великим

композитором Глюком пантомимные трагические балеты «Каменный гость» (1761) по пьесе Мольера о Дон Жуане, «Семирамида» (1765) по пьесе Вольтера и другие. Балетам Анджелини предпосылал печатные программы, где излагал свои взгляды на искусство. В 1773 году он издал в Милане брошюру «Письма к господину Новерру о пантомимных балетах». Так началась полемика, которая разделила тогда на два лагеря балетных деятелей всего мира. По сути дела, оба знаменитых хореографа ставили свои пантомимные трагедии в правилах просветительского классицизма. Оба видели вершиной балетного искусства «пантомимный танец» как своего рода немую декламацию, содержание которой раскрывает и поясняет музыка. Анджелини ратовал также за всестороннее развитие танцовщика, что представляет интерес в связи с его преподаванием в петербургской театральной школе.

В 1766 году Анджелини приехал в Россию, где провел в общей сложности около пятнадцати лет: с 1766 по 1772, с 1776 по 1779 и с 1782 по 1786 год. В Петербурге и Москве он ставил балеты трагические и героические, аллегорические и анакреонтические, полухарактерные и комические, а также танцевальные интермедии в операх.

Первым его балетом в Петербурге был «Отъезд Энея, или Оставленная Дидона» (1766), к которому Анджелини сам сочинил музыку. В предисловии к сценарию он изложил свои мысли о необходимой краткости балетного действия, об изъятии второстепенных персонажей. Тем не менее «Оставленная Дидона» содержала много действия и танцев. Она начиналась «величественным танцем» царя Энея и его полководцев: воины Карфагена демонстрировали свою доблесть, а также радость по поводу предстоящего ратного отплытия. В следующей картине царица Карфагена Дидона, ожидая своего возлюбленного Энея, заводила с прислужницами «серьезный и постоянный танец». Узнав об отказе Энея явиться, она гневалась; весть, что он приближается, радовала ее. Эти эпизоды завершались «благопристойными, веселыми любовными танцами», которые контрастно предваряли приход короля Ярба, претендующего на руку Дидоны. Дидона пыталась возбудить ревность Энея, делая вид, что благосклонна к притязаниям Ярба. Но Эней оставлял ее и уплывал из Карфагена. Последняя сцена была пантомимой: Ярб приказывал

поджечь и разорить Карфаген. Дидона закалывалась на берегу и провожала угасающим взором флот Энея.

К сюжету «Оставленной Дидоны» неоднократно обращались деятели драматического и оперного театра, а балет Анджьолини имел конкретный источник: оперу композитора Манфредини по сценарию Метастазियो. Тогда так делали часто, и балеты, поставленные по оперным сценариям, назывались аналогическими. Но, заимствуя общее развитие действия, расстановку борющихся сил, взаимоотношения и контрасты характеров, балет воплощал их при помощи собственных выразительных средств. Преобладала у Анджьолини пантомима. На втором месте находился танец. Средством характеристики он был реже, чем у Хильфердинга, а чаще украшал и раздвигал действие в качестве ритуальных или пиршественных плясок.

На почве русского балета Анджьолини совершенствовал жанр пантомимной трагедии. В образах его немой драмы побеждали идеи нравственного долга и человечность торжествовала над жестокостью. Среди многих поставленных им балетов выделялся «Армида и Ринальдо» с музыкой Раупаха (1769). В основу сценария Анджьолини положил эпизод из поэмы Тассо «Освобожденный Иерусалим». Рыцарь Ринальдо, роль которого исполнял Тимофей Бубликов, влюблялся в волшебницу Армиду, но, вняв голосу воинского долга, вырывался из ее сетей. Анджьолини ставил также балеты на собственную музыку: «Семира» (1772), «Ариадна и Тезей» (1776) и другие.

Особое место занимает в наследии Анджьолини русский балет «Семира» по трагедии Сумарокова. Хореограф, ставя «Семиру», воспользовался богатыми возможностями петербургского театра и его труппы. Пантомимные монологи и диалоги героев разворачивались на фоне сцен военного заговора и грандиозных массовых сражений. Борьба князей Оскольда и Олега за киевский престол была центром действия. Параллельно развивалась тема трагической любви Семиры, сестры Оскольда, и Ростислава, сына Олега. Борьба любви и долга, характерная для классицизма, позволяла глубоко заглянуть в психологию характеров. К финалу хореограф сгущал трагизм ситуации. У Сумарокова умирающий Оскольд просил Олега соединить браком Семиру и Ростислава. В балете Семира падала «бесчувственна на тело Оскольдово». Значение

«Семиры» особенно велико: это был первый русский балет, где воплощалась национальная героическая тема. Главные роли в нем исполняли танцовщики Т. Бубликов и Т. Слепкин.

Много дав музыкальному театру России, Анджелини сам немало от него получил. Вернувшись в Западную Европу, он широко пользовался накопленным материалом и воспроизводил на разных сценах созданные в России спектакли.

## ПЕТЕРБУРГСКИЙ БАЛЕТ В КОНЦЕ XVIII ВЕКА

К исходу 1780-х годов петербургский балет как бы остановился на достигнутом, культивируя зрелищную, феерическую сторону спектаклей. Французский хореограф *Шарль Ле Пик* (1749–1806), сменивший в 1786 году Анджелини, был в молодости превосходным танцовщиком и как ученик Новерра привлекал внимание энциклопедистов: о нем часто упоминалось в «Литературной переписке» Гримма и Дидро. В России Ле Пик пропагандировал творчество своего учителя, перенося на петербургскую сцену его балеты и сочиняя новые в «новерровском вкусе». Например, в 1789 году Ле Пик поставил знаменитый балет Новерра «Медея и Язон», обошедший многие европейские сцены. Но в постановках Ле Пика на первый план выступала пышность, заслоняя содержание балетных трагедий. Вызывалось это не личными пристрастиями хореографа, а волей Екатерины II. Не одно только тщеславие побуждало царицу заставлять придворных поэтов, художников, музыкантов, актеров славить ее особу. Аллегорические балеты достигли необычайной пышности как раз тогда, когда по стране прозвучали мощные отзвуки крестьянской войны 1770-х годов — «пугачевщины». В конце 1780-х годов А. Н. Радищев дописывал свою «бунтовщическую» книгу «Путешествие из Петербурга в Москву», восставая против самодержавно-крепостнического строя. Все это угрожало российскому престолу, колебало веру в незыблемость самодержавия. Екатерина II стремилась любыми способами заявить о своем могуществе. Целям политической пропаганды служили и пышные празднества, среди них и балетные спектакли при дворе и в особняках вельмож.

В таких спектаклях иногда театрализовалась и русская пляска, изгнанная из аристократического быта. Она возникла в помпезном спектакле «Начальное управление Олега» (1791), поставленном в Эрмитажном театре по сценарию Екатерины II, при участии драматических, оперных и балетных актеров. Наряду с «греческими» балетами там исполнялись русские хоры и пляски, музыку для которых сочиняли композиторы Сарти, Каноуббио и Пашкевич, а балетмейстером был Ле Пик.

Иногда в балетном спектакле конца XVIII века анакреонтическая пастораль соседствовала со стилизованным русским дивертисментом. Образы такого спектакля воссоздает стихотворение Державина «Любителю художеств». Первая половина стихотворения — картина анакреонтического балета.\* Тут «наяды пляшут и Фауны» (т. е. божества водяные и лесные), тут и прочие признаки пасторали: «утехи», «забав собор» и т. д. Вторая же половина — картина разудалой русской пляски, начинающаяся словами: «Скачите, пляшите смелей!»

Но подлинно народные образы и мотивы тогда редко встречались в балете. К ним чаще обращалась русская комическая опера; она иногда посвящала целые сцены обрядовым песням и пляскам в их почти не измененном виде. Национальные пляски входили и в русскую комедию, воссоздававшую типы крепостных крестьян и жителей городских окраин.

И все же русские актеры, в совершенстве владея искусством «серьезного» и «комического» балетного танца, прочно хранили традиции исполнения народной пляски. Иностранцы танцовщики охотно перенимали у русских партнеров их искусство.

## МОСКОВСКИЙ БАЛЕТ В КОНЦЕ XVIII ВЕКА

В отличие от петербургского, московский балет второй половины XVIII века формировался преимущественно как общедоступный театр, предназначенный для широких слоев населения. Потому в нем сильнее были демократические

---

\* Анакреонтическими назывались балеты в духе греческого поэта Анакреонта, воспевавшего причуды и приключения мифологических богов, олицетворявших природу.

тенденции. В отличие от казенно-европеизированного Петербурга, Москва хранила обычаи русской старины. Народное искусство бытовало там в своих подлинных формах. В 1767 году двор выезжал в Москву, забрав в обозе актеров и балетмейстеров, в их числе Анджьолини. По свидетельству современника, познакомившись там с русскими танцами, Анджьолини «сочинил необыкновенный балет из старинных песенных мелодий». Балет, включавший арии и хоры, назывался «Забавы о святках» и «имел громадный успех».

К концу века в Петровский театр стали возвращаться из Петербурга ученики Воспитательного дома. Первое положение заняла Арина Собакина и Гаврила Райков. История сохранила сведения, что «танцовщик, любимый публикой, дородный Райков... особенно увлекал своими танцами верхние яруса и фигурой смешил раек (галерку. — *В. К.*), почему и получил соответствующее прозвище, ставшее его фамилией». Настоящая фамилия Райкова была Иванов. Вернулся в Москву и Василий Балашов, где ставил и исполнял в начале XIX века русские народные дивертисменты.

Все же за двадцать пять лет существования Петровского театра в Москве для его смешанных представлений ставили балеты преимущественно приезжие итальянские хореографы. Чаще всего балет являлся второй, «малой пьесой» спектакля и шел «в прибавление» к драме или опере. Художественный уровень подобных постановок нередко колебался. В репертуаре значились арлекинады, где было множество веселых трюков, переодеваний и превращений. Популярностью пользовались комические балеты на крестьянские темы с незамысловатым сюжетом. Уже в 1773 году газета «Московские ведомости» сообщала, что в балете «Деревенская простота» выступит Райков, который недавно вернулся из Петербурга. В следующие годы афиша пестрела названиями: «Деревенский дурак», «Деревенский праздник», «Деревенская картина», «Деревенская забава» и т. п. Такие балеты, комические по содержанию и жанру, нравились зрителям Петровского театра: купцам, ремесленникам, мелким чиновникам и студентам.

В 1800–1805 годах на сцене Петровского театра появились версии новерровских балетов «Медея и Язон», «Горации и Куриации» и других. Эти пантомимные трагедии успеха не имели, так как шли вразрез с жанровыми традициями