



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •  
• МОСКВА •  
• КРАСНОДАР •



**А. П. ГЛУШКОВСКИЙ**

# **ВОСПОМИНАНИЯ БАЛЕТМЕЙСТЕРА**

Издание второе,  
исправленное



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •  
• МОСКВА •  
• КРАСНОДАР •

ББК 85.335.42

Г 55

**Глушковский А. П.**

**Г 55** Воспоминания балетмейстера. 2-е изд., испр. — СПб.: «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», Издательство «Лань»; 2010. — 576 с. (+ вклейка, 40 с.). — (Мир культуры, истории и философии).

**ISBN 978-5-8114-1030-9**

Адам Павлович Глушковский (1793 — ок. 1870) — русский артист балета, балетмейстер, педагог. А. П. Глушковский создал более 30 балетов. Его деятельность оказала большое влияние на развитие русской хореографии XIX в. Своим творчеством и литературно-критическими работами Глушковский утверждал прогрессивные реалистические тенденции балетного театра.

В 1940 г. в свет вышла книга А. П. Глушковского «Воспоминания балетмейстера». В этой книге автор описывает свои воспоминания о Москве времен Отечественной войны 1812 г., о русской балетной школе на рубеже XIX в., театральной жизни в эвакуации, домашних театрах и т. д. Автор приводит интересные сведения о замечательных артистах не только московского и петербургского балета, но и некоторых провинциальных театров.

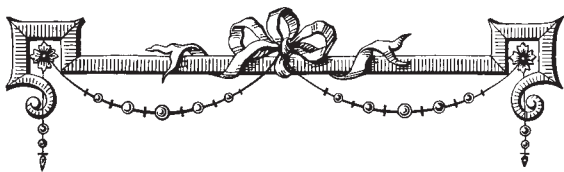
Книга будет полезна и интересна всем любителям балета.

ББК 85.335.42

Обложка *А. Ю. ЛАПШИН*

© «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2010

© «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,  
художественное оформление, 2010



## ПРЕДИСЛОВИЕ

На протяжении XVII–XVIII веков формировалось русское балетное искусство. Это был большой и сложный период становления и самоопределения. Балет в России к началу XIX столетия, оставаясь под влиянием западноевропейского, но обладал мастерами сцены, чьи имена вошли в историю не только отечественного, но и мирового балетного театра. Русским хореографическим искусством уже были усвоены некоторые новерровские заветы, по большей части нашедшие свое выражение в упразднении масок и изменении костюма, в отделении балета от оперы и в появлении сюжетной линии и т. д. Что же касалось таких важных составляющих, как целостность хореографии, музыки и оформления, тематика, развитие действенного

танца и режиссуры и многое другое, — все это несмотря на то, что уже, «докатилось», как отмечал Ю. Слонимский, до русского балета, еще «не было освоено». И все-таки это было время дальнейшего развития нашей хореографии.

На рубеже веков русский балет преодолел границу придворного празднества и стал достоянием более широких кругов зрителей, возникшее литературное направление — сентиментализм — пришло на смену классицизму и сыграло важную роль в процессе самоопределения отечественного искусства. Русская тематика нашла широкое развитие в произведениях сентименталистов. Идеи этого направления в балете проводил И. И. Вальберх — воспитанник петербургской балетной школы. Он нашел свое призвание в балетмейстерской и педагогической работе. Его балеты отличались преобладанием пантомимы и выстроенной сюжетной линией. Он уделял немалое внимание сценическому костюму, приблизив его к бытовому, сотрудничал по большей части с русскими композиторами. Встав во главе балетной школы, Вальберх применял новые методические приемы. Его ученицами были знаменитые в свое время

Е. Колосова и У. Плетень — одаренные самобытные артистки, чье мастерство было отмечено современниками. Однако традиция приглашать из Европы хореографов и артистов для петербургского и московского балета сохранится на долгие-долгие годы. Многие из них, покидая свою родину на несколько лет, оставались в России до конца своих дней, находя здесь неисчерпаемый потенциал для своих творческих идей.

В 1801 г. в Петербург был приглашен французский балетмейстер Шарль Дидло, чья деятельность сыграла важную роль в развитии русского балета. Он занял место первого танцовщика, а вскоре и руководителя петербургской балетной школы. Дидло сумел понять и оценить дарование русских артистов. Достигнутая им цельность и законченность балетного спектакля, развитие им женского танца имели огромное значение для истории русского балета. В 1819 г. он поставил один из лучших своих романтических балетов — «Рауль де Креки, или Возвращение из крестовых походов». После его успеха Дидло продолжил разрабатывать романтические темы, изменяя зарубежные постановки в соответствии со вкусом русской публики.

В Москве в начале века балетмейстером был известный в Европе И. Соломони, сторонник новерровских идей, но балеты его не задерживались в репертуаре и не имели особого успеха у зрителей. К тому же обрушившаяся с началом века череда неудач усугубила и без того тяжелое положение московского балета. В 1805 г. здание Петровского театра и многое из театрального имущества вовсе сгорело — закончилась его четвертьвековая история. Со следующего года начала свою историю московская императорская балетная труппа, учрежденная по высочайшему повелению Александра I. Однако бытовая неустроенность театра: поиски подходящей сценической площадки, растянувшиеся на годы, отсутствие преемственности традиций, заново сформированная балетная труппа и многое другое — препятствовали дальнейшему развитию московского балета. Наспех собранный кордебалет из крепостных артистов А. Е. Столыпина и графини Головкиной был слабым, и в скором времени потребовалось его обновление. В труппу также вошли танцовщицы и танцовщики, переведенные из Петербурга. Не лучше обстояло дело с балетмейстерами и солистами. В 1806 г.



руководителем московского балета и педагогом школы стал Ж. Ламираль, чуть позже был приглашен танцовщик и балетмейстер Мунаретти. Но их деятельность не была продолжительной, а балеты и дивертисменты не полюбились москвичам.

Прибывший в конце 1807 г. в Москву И. И. Вальберх осуществил постановку нескольких балетов, способствовал переводу сюда петербургских артистов: далеко не молодого танцовщика, выступавшего с 1775 г., Д. Лефевра, свою ученицу К. Плетень, полухарактерного танцовщика И. М. Аблеца, который поставил на московской сцене ряд народных балетных дивертисментов.

С именем Аблеца связано обогащение балета танцевальным фольклором разных народностей, особенно русским. В первую очередь это касалось московской сцены, потому как именно здесь это новшество нашло широкий отклик в артистической среде и у зрителей и со временем стало одним из слагаемых неповторимого своеобразия московского балета. В России во второй половине 1810-х гг. формировалось новое направление художественной культуры — романтизм. Одной из его отличительных черт стало стремление

творцов всех областей искусства к выражению русского национального своеобразия в своих произведениях. Пережитые события Отечественной войны 1812 г. вызвали большую волну гордости за свой народ. Это объясняло тяготение зрителей к национальным и патриотическим дивертисментам Аблеца.

Большую роль в становлении балета в Москве сыграла деятельность А. П. Глушковского — талантливого танцовщика, хореографа и педагога. Он много сделал для развития романтических и реалистических традиций в русском балетном театре, поставил несколько спектаклей на темы русской литературы, широко стал вводить в танцевальную партитуру балета элементы народного танца. Всю жизнь он посвятил искусству балета, оставил ценнейшие воспоминания о временах «молодости» московского балета.

Адам Павлович Глушковский родился в 1793 году. О его происхождении почти ничего не известно. Он был принят в петербургское театральное училище и занимался у И. Вальберха. В 1809 г. А. Глушковского взял на воспитание и обучение сам Дидло. У знаменитого мастера хореографии Адам

обучался не только танцу, но и умению разбираться в искусстве, самодисциплине и целеустремленности, а также постигал мастерство педагога и руководителя балетной труппы. В доме Дидло молодой Глушковский встречался со многими известными людьми, причастными к литературе, театру и живописи, и не раз становился свидетелем увлекательных бесед об искусстве. Еще учеником он выступил в роли Аполлона в балете «Суд Париса» Дюпора. Все, чему научился он у Дидло, в скором времени пригодилось, когда в 1811 г., по окончании школы, дирекцией императорских театров было принято решение о переводе Адама Павловича в Москву на постоянную службу. Таким образом, в Петербурге ему служить не довелось, хотя в труппу он был зачислен сразу после училища.

В этот год ему предстояло расстаться не только с Петербургом, но и со своим учителем и другом: Дидло уехал за границу. С 1 января 1812 г. А. П. Глушковский был определен первым танцовщиком московской балетной труппы. В Москве он быстро добился успеха, выполнив сложную партию в балете «Зефир, или Ветреник, сделавшийся постоянным».

В журнале «Вестник Европы» появился доброжелательный отклик, в котором его сравнивали с Дюпором, отдавая предпочтение в пантомимной игре русскому артисту. Это был первый отзыв о Глушковском-танцовщике и, к сожалению, единственный, поскольку о балете в те времена мало писали. Как постановщик он успешно дебютировал в мае этого же года в спектакле «Дафнис и Хлоя».

Московский балет переживал в те годы сложный период, многое приходилось начинать заново, но это не пугало двадцатилетнего А. П. Глушковского. Он стал педагогом и руководителем театральной школы, заняв место Лефевра в 1812 г., ему пришлось поставить хореографическое обучение по-новому, что достаточно скоро принесло свои плоды\*. В преподавательской деятельности он стоял на том, что искусство балета требует от артиста огромного труда и ежедневной тренировки. «Каждый танцовщик, каждая танцовщица должны всякий день по малой мере два часа упражняться, иначе члены их загрубеют и они выйдут из рутины, — писал А. П. Глушковский. — Только через

---

\* Юбилейная педагогическая энциклопедия // Балет. 1994. № 1 (январь-февраль). С. 43-46.

ежедневные экзерциции танцовщик приобретает навык танцевать длинные па так, что публика не заметит в нем ни усталости, ни усилий. <...> Даже во время спектакля, перед началом балета, танцовщику необходимо поучиться минут десять...» \*. Его педагогическая деятельность в 1812–1814 гг. имела большое значение для московского балета. Ему удалось не только сохранить состав школы, но и возобновить обучение воспитанников вдали от «родных стен». Некоторые из учеников сразу по возвращении в Москву были зачислены в труппу театра.

Глушковский покинул Москву вместе с театром и школой перед самым вторжением наполеоновской армии в город. Об отъезде артистов и воспитанников, о годах, проведенных в эвакуации, он подробно написал в воспоминаниях. Как многие из артистов, оказавшихся в провинциальных городах, Глушковский старался сочетать

---

\* Глушковский А. П. Воспоминания о великом хореографе К.-Л. Дидло и некоторые рассуждения о танцевальном искусстве // Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера / Публ. и вступ. ст. Ю. И. Слонимского; подгот. текста и коммент. А. Г. Мовшенсона и А. А. Степанова. Л.; М.: Искусство, 1940. С. 74.

выступление на сцене, постановку спектаклей и преподавание. Ю. Бахрушин отмечал: «В эти годы распылившаяся по России московская труппа значительно способствовала распространению своего искусства в провинции»<sup>\*</sup>.

Работа московского театра возобновилась только в 1814 году. За последующие два года А. П. Глушковский осуществил постановку восемнадцати оригинальных спектаклей, а также дивертисменты текущего репертуара, с 1817 г. перенес на московскую сцену некоторые постановки Дидло: «Зефир и Флора», «Венгерская хижина» (1819 г.), «Молодая молочница» (1820 г.), «Приключения Генриха IV на охоте» (1820 г.), «Калиф Багдадский» (1822 г.). Правда, не все балеты пришлись по вкусу московскому зрителю, но надо учитывать, что Глушковский только нащупывал репертуарную линию театра. Его постановки носили разнообразный характер — от бессюжетных дивертисментов до балетов-мелодрам, навевающих ужас и уныние. К последним относился героический

---

<sup>\*</sup> Бахрушин Ю. Русский балет в период Отечественной войны 1812 года // Бахрушин Ю. История русского балета. М.: Сов. Россия, 1965. С. 65.

балет «Развратный, или Вертеп разбойников», поставленный в 1814 г.; или трагический пантомимный балет «Смерть Рожера, ужаснейшего атамана разбойников богемских лесов, или Оправданная невинность несчастного сына его Виктора» — 1816 г. Таков был репертуар московского театра, кардинально изменить который Глушковский был не в силах. Поэтому он старался переносить все лучшее, что было создано в Петербурге Ш. Дидло, у которого возможностей было гораздо больше.

В период с 1817 по 1818 г. он получил две серьезные травмы спины и ноги, поэтому с артистической карьерой надо было расстаться. Глушковский еще некоторое время выходил на сцену в пантомимных ролях: Язон в балете «Медея и Язон», Вержи в спектакле «Рауль Синяя Борода», Леон в «Леоне и Тамаиде», Евтимий в балете «Евтимий и Евхариса» и Рауль в спектакле «Рауль де Креки». Но постепенно он отказался от выступлений, находя все новые и новые способы служения любимому делу. Ю. Слонимский называл Адама Глушковского «мастером на все руки» и указывал, что «он организатор, инициатор всевозможных начинаний, он репетитор

старых спектаклей, учитель сцены, преподаватель, он представитель и пропагандист культуры классического танца, он балетмейстер и сценарист, он “связной” с петербургским балетом — копиист модных столичных новинок»\*.

В 1818 г. в Москву приехали итальянские танцовщики Анна и Фортунато Бернаделли и Ф. Урбани. После зачисления их на службу Глушковского несколько разгрузили от его обязанностей и командировали в Петербург для изучения новых балетов Дидло, которые составляли основной репертуар московского театра.

В 1821 г. Глушковский поставил первый большой балет «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора» по мотивам поэмы А. С. Пушкина, который стал настоящим событием в театральной жизни Москвы. Спектакль шел в один вечер с комедией «Урок женам, или Муж-пустынник» и оперой-водевилем «Карантин». Имя поэта не указывалось на афишах, в газете было сказано: «Сюжет взят из известной национальной русской сказки»,

---

\* Слонимский Ю. Адам Глушковский // Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера. Л.; М.: Искусство, 1940. С. 39.



не упоминалось имя ссыльного поэта и в либретто\*. Оно появится только в петербургской постановке Дидло в 1824 г., после большого успеха у московских зрителей.

Разворачивавшееся на сцене действие, сочиненное Глушковским, отличалось от поэмы Пушкина. На свадебном пиру во дворце киевского князя очень многолюдно: приближенные, бояре, воины, подруги и няни Людмилы. «Внезапный удар грома прерывает свадебное веселье. На облаке опускается страшный карл. Он мгновенно превращается в розовый куст. Из куста выходит безобразная старуха-волшебница Злотвора. По мановению ее жезла словно замирают присутствующие. Она похищает Людмилу, а карл улетает на облаке. Отказываясь от помощи друзей-витязей, Руслан один отправляется искать свою супругу».

На помощь Руслану приходит волшебница Добрада. «Она дает ему живой воды, от которой Руслан приобретает необычайную силу, и помогает ему добыть волшебные доспехи. Бесстрашный витязь сражается

---

\* Цит. по: Слонимский Ю. Преданья старины глубокой // Слонимский Ю. Балетные строки Пушкина. Л.: Искусство, 1974. С. 89.

с огромной головой, из пасти которой вырываются то пламя, то вооруженный воин, то страшные чудовища, размахивающие огненными мечами. Руслан побеждает их. Он у ворот замка, где томится Людмила».

В саду Черномора Злотвора показывает Людмиле несметные богатства, ее пытаются развеселить, но все тщетно. «Уродливый колдун предлагает Людмиле стать владычицей его сердца и всех сокровищ. <...> В это мгновение воин сообщает о том, что, поборов все преграды, Руслан приближается к замку. Черномор отправляется на борьбу с Русланом. <...> Терзаемый ревностью и злобой, страшный карла обращается к оракулам, магическому зеркалу и волшебникам за помощью. Злотвора советует ему показать Людмиле военные доспехи убитого супруга. Вводят закованную в цепи княжну. Она оплакивает погибшего мужа, но <...> уличает Черномора и волшебников во лжи. Черномор велит слугам увести княжну и зорко ее охранять. По велению Черномора волшебники снова обращаются к оракулу с вопросом, как победить Руслана. И оракул отвечает: “Руслана можно победить красотой”. Тогда Злотвора превращает трех волшебниц

в красавиц. <...> Другие волшебницы тоже превращаются в прекрасных сказочных принцесс. Они должны обольстить Руслана, заставить его забыть Людмилу».

Черномор прячет Людмилу в пещере. Превращенные в красавиц волшебницы завлекают Руслана в сад. Однако ни одной из них не удается обольстить смелого воина. «Черномор насылает на Руслана полчища фурий и чудовищ, а затем сам вступает с витязем в единоборство. Руслан одолевает страшного волшебника, но тот превращается сначала в камень, а потом в огнедышащее чудовище. Злотвора хочет поразить витязя кинжалом, но он выбивает его из рук волшебницы. Злотвора исчезает, снова появляется Черномор. В этот момент, окруженная свитой, прилетает Добрада. Черномор с чудовищами проваливается под землю. Полель освобождает из пещеры Людмилу. Руслан, Людмила и Добрада улетают на воздушной колеснице.

В густом лесу, у храма Перуна, киевский князь, народ, воины, бояре присутствуют при священном обряде жертвоприношения. Внезапно раздаются раскаты грома, вспыхивает пламя и на фронте храма возникают слова: “Руслан и Людмила под моим

покровительством”. В окружении воинов появляются Руслан и Людмила. Людмила бросается в объятия отца. Счастливый князь вторично вручает Руслану дочь. Жениха и невесту усаживают на почетное место, и начинается веселый пир»\*.

Героико-волшебный балет Глушковского отличался зрелищностью: «сражениями», «полетами» и «превращениями», столь популярными в то время. Так, в первой картине страшный карл спускался на облаке и превращался в розовый куст, из которого выходила Злотвора. Добрада снабжала Руслана всевозможным волшебным оружием и необычайной силой, и т. д. Зачастую подобные постановочные приемы главенствовали, отесняя содержание спектакля. Балетмейстер использовал и поясняющие происходящее на сцене надписи, когда не мог найти пластического и танцевального решения драматического действия. Например, во втором действии, когда похищенной показывали

---

\* Эльяш Н. И. «Руслан и Людмила» // Эльяш Н. И. Пушкин и балетный театр. М.: Искусство, 1970. С. 59–61; Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника. Балет в 5 действиях, сочинен и поставлен А. Глушковским, муз. Ф. Шольца. М., 1821.

богатства Черномора, появлялась надпись: «Людмила — повелительница этих мест». От использования титров мастер так и не смог отказаться в последующих постановках.

Музыку для балета «Руслан и Людмила», в традициях своей эпохи, написал Ф. Шольц. Тенденции времени обусловили использование композитором русского песенно-танцевального фольклора, а также других народов\*. В афише были перечислены танцы и номера, включенные в спектакль, среди которых венгерский, татарский, польский, а также танцы с шляпами, знаменами и флагами и многое другое. Такое изобилие отдельных номеров отчасти перегружало постановку, но в то же время очаровывало зрителей. В балете участвовало более сорока персонажей, не считая массовых сцен и танцев. Главные партии исполняли Т. И. Глушковская — Людмила и А. П. Глушковский — Руслан. В остальных ролях были заняты все основные силы труппы. Балет продержался в репертуаре московского театра более десяти лет. Т. И. Глушковская, урожденная Иванова,

---

\* Подробно см.: Гозенпуд А. Музыкальный театр в России от истоков до Глинки. Л.: Музгиз, 1959.

была одной из лучших танцовщиц московской сцены. Ученица и жена А. П. Глушковского, Татьяна Ивановна прослужила в балетной труппе до 1836 г., исполняя репертуар Истоминой и Телешовой. Современники посвящали ей стихи, ее игрою и танцами восхищались.

В последующие годы А. П. Глушковский продолжал ставить балеты Дидло на московской сцене, такие как «Леон и Тамаида» (1823 г.), «Евтимий и Евхариса» (1824 г.), «Рауль де Креки» (1825 г.), «Кавказский пленник» (1827 г.), «Альцеста» (1828 г.), «Карл и Лизбета» (1835 г.), в некоторых из них выступала и его жена.

Эхом «Руслана и Людмилы» стал балет «Кавказский пленник, или Тень невесты», созданный в 1823 г. Ш. Дидло на музыку К. Кавоса. Правда, балетмейстером были внесены некоторые изменения в сценическое воспроизведение поэмы А. С. Пушкина. Несмотря на то что по цензурным соображениям действие спектакля было перенесено во времена Древней Руси и главный герой превращен в славянского князя, публика и сам А. С. Пушкин приветствовали этот спектакль. «Кавказский пленник» стал одним из

лучших балетов Дидло. Успеху спектакля способствовала популярность поэмы и имя опального поэта. Он шел на петербургской сцене пятнадцать лет, а в 1827 г. состоялась его премьера в Москве. Для постановки спектакля были заказаны новые декорации и костюмы, Глушковский привлек лучшие силы московской труппы, а роль князя Ростислава исполнял сам. Балет очень понравился москвичам, особенно исполнение роли черкешенки артисткой Ворониной-Ивановой. В нескольких рецензиях на спектакль отмечалось великолепие костюмов, живое действие, что придавало ему «новизну и поэтичность», писали о Пушкине, отдавая дань его таланту.

Сочинения Пушкина читали, на его стихи писали романсы и песни, а благодаря А. П. Глушковскому, начиная с 1821 года, почти каждый сезон появлялись новые инсценировки произведений поэта в драме, опере и балете. Вслед за Глушковским и Дидло к сочинениям Пушкина обратились композитор Верстовский, драматург Шаховский и другие.

Однако работу Адама Павловича по достоинству не оценили — дирекция император-

ских театров пользовалась исполнительностью Глушковского, параллельно подыскивая главного балетмейстера. На протяжении всей службы он числился «дансером» и никогда — хореографом, всегда безвозмездно ставил балеты и не просил отпуска, хотя работал очень много. Как отмечала В. М. Красовская, Глушковский «не мог и помышлять о положении, подобном тому, какое занимал Дидло в Петербурге»\*. В 1823 г. в Москву были приглашены французские артисты Ф. Гюллень-Сор и Ж. Ришар. Вместе с ними на московской сцене продолжал работать Глушковский, оставаясь преданным почитателем таланта своего учителя и перенося в Москву лучшие постановки Дидло.

Открытие в 1825 г. Большого Петровского театра решило вопрос о сценической площадке, появилась возможность ставить большие и сложные спектакли. Глушковский в этом же году перенес на московскую сцену балет «Рауль де Креки, или Возвращение из

---

\* Красовская В. М. А. П. Глушковский и московская сцена // Красовская В. М. Русский балетный театр. От возникновения до середины XIX века. СПб.; М.; Краснодар: Лань; Планета музыки, 2008. С. 218. (Мир культуры, истории и философии.)



крестовых походов» С. Вигано в редакции Дидло, который имел большой успех.

В 1826 г. он поставил балет по сказке В. А. Жуковского «Три пояса, или Русская Сандрильона». Сюжет балета разворачивался следующим образом. «Три подруги гуляют на берегу Днепра, плетут венки. Младшая, Людмила, запеваёт песню; девушки заводят хороводы. Людмила замечает старуху, страдающую от палящих лучей солнца. Старуха хочет спать. Людмила делает подобие шалаша. Подруги смеются над её заботливостью. Старуха дарит им три пояса — два драгоценных и один простой. Жадные подруги забирают себе драгоценные, Людмила сама выбирает простой. Старуха предостерегает Людмилу. Если девушка отдаст этот пояс или обменяет его на другой, она потеряет счастье. Старуха исчезает. Появляются воины киевского князя, несущие доску с текстом: “Девицы, спешите в Киев. Из вас выберут невесту для князя Святослава”. Старшие подруги отправляются в Киев, Людмила возвращается домой... Действие переносится в Киев. В саду спит князь Святослав. Во сне к нему является старуха, превращающаяся в волшебницу Добраду.

Добрада вызывает видения. Из вазы, полной цветов, появляется Людмила. Добрада вселяет любовь в сердце Святослава, и видение исчезает. Проснувшись, Святослав полон воспоминаний о Людмиле. Отец ведет его на смотр невест... Людмила в белом платье с поясом, полученным от старушки, и ее подруги. Едва ее видит Святослав, как немедленно останавливает на ней свой выбор. <...> По требованию отца Святослав просит, чтобы невеста показала свои способности. Людмила напугана и смущена. В этот момент влетают два голубя, которые держат в клювах надпись: „Ободришь, Людмила, исполнишь волю князя“. Людмила садится за гусли и поет романс на текст Жуковского. <...> После этого она танцует. Отец жениха в восторге, дарит ей перстень. Людмила уходит вместе с женихом. Подруги навещают Людмилу. Желая отнять у нее волшебный пояс, они уговаривают ее надеть великолепное платье. Людмила одевается, приходит в восторг от своего вида и, забыв про пояс, дарит его подругам. В отсутствие Людмилы между подругами возникает ссора из-за пояса, они разрывают пояс, а когда девушки хотят его сшить, волшебница делает знак,

и пояс улетает. Снова собирается весь двор князя. Выходит Людмила под покрывалом. Святослав поднимает покрывало, но не узнает Людмилы. Напрасно она предъявляет ему перстень — Святослав видит совсем другую девушку. Отец жениха велит Людмиле спеть, но у нее исчез голос. Разгневанный князь хочет выгнать самозванку. Появляется Добрада в образе старухи. Она укоряет Людмилу, показывает белый пояс, и Людмила снова принимает вид простенькой девушки. Теперь Святослав ее узнает. Внезапно две страшные змеи обвиваются вокруг подруг Людмилы. Добрада объясняет, что это змеи зависти. От прикосновения к ним белого пояса змеи исчезают. Подруги раскаиваются в своем поступке. Добрада превращается в красивую волшебницу». Далее следовало большое празднество\*.

Спектакль был смешанного жанра, в нем еще присутствовало пение, а главную роль исполняла не танцовщица, а оперная певица Д. М. Лаврова, которая в отдельных эпизодах исполняла русские танцы вместе

---

\* Слонимский Ю. Адам Глушковский // Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера. Л.; М.: Искусство, 1940. С. 48–49.

с балетными артистками. Такие постановки были характерны для московской сцены того времени, тогда как в Петербурге в балетах Дидло главенствовали пантомима и танец. Все-таки Глушковский сделал большой шаг вперед, введя в действие спектакля русские танцы, раскрывающие отношения и чувства героев. Так, роль князя Святослава нашла свое хореографическое решение в постановке балетмейстера и исполнении Т. И. Глушковской. В тех случаях, когда балетмейстеру не удавалось раскрыть сюжет средствами пантомимы, он все еще прибегал к помощи титров. В этом балете выступили и Ф. Гюльень-Сор и Ж. Ришар в па-де-де гениев.

Продолжая линию прошлых лет, Глушковский в 1827 г. перенес балет своего учителя «Кавказский пленник» на московскую сцену. Появление в репертуаре спектаклей по произведениям современных писателей и поэтов говорило о том, что русский балет стал самобытен. Уже в те далекие годы отечественные артисты отдавали предпочтение созданию на сцене цельного танцевального образа, их выразительностью восхищались зрители, в то время как иностранные мастера

сцены ставили акценты на технике танца. Но и русская школа классического танца, сложившаяся к двадцатым годам и основанная «на эстетических установках народной пляски», отличалась высокой техникой, а также индивидуальностью отечественных артистов, таких как Е. Колосова, А. Истомина, Е. Телешова, Н. Гольц, И. Лобанов, Д. С. Лопухина и многих других. Среди блистательных представителей теперь уже русской школы балета были и ученики Адама Павловича.

Однако судьба не благоволила А. П. Глушковскому, уступая место французским мастерам балета, он уступал развивающимся тенденциям нового виртуозного танца, реформам Тальони. Вместе с ним уходил в прошлое его учитель — Ш. Дидло. В 1830 г. дирекция императорских театров увольняет их со службы. Адама Павловича обязали проработать в Московском театре до 1831 г. в знак признательности дирекции за «пожалованный пенсион», как указывал Слонимский. В скором времени к Глушковскому обратились с просьбой о возвращении, но условия были настолько неприемлемы для балетмейстера, что он отказался. Дирекция пошла на некоторые уступки, ведь они были такими

незначительными для театра, и Глушковский вернулся. Его возвращение ничего не стоило дирекции, но было слишком дорого для Адама Павловича. «Переутомленный и больной, он работает так, что дирекция уже больше не думает о том, чтобы расстаться с ним», — писал Ю. Слонимский\*.

В 1831 г. Глушковский создал новую редакцию балета «Руслан и Людмила», назвав его «героико-трагической пантомимой в одном акте». Извлечения из первой постановки, несмотря на то что на афишах и в программе стояло имя Пушкина, потеряли связь с произведением поэта. Балетмейстер сделал акцент на фантастических сценах и театральной «машинерии», устранив многие эпизоды, перекликающиеся с литературным источником. «Совсем исчезли картины, рисующие пленительные старинные обряды, сцены, где Руслан готовился к бою с Черномором, — писал Н. Эльяш, — танцы, в которых волшебницы, превращенные в прелестных девушек, пытаются соблазнить

---

\* Слонимский Ю. Адам Глушковский // Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера. Л.; М.: Искусство, 1940. С. 50.

бесстрашного витязя» и многое другое \*. От этого постановка потеряла подлинную русскую народность сказки Пушкина. В печати появились недоброжелательные рецензии, в которых балетмейстера упрекали в приверженности к устарелым и «обветшалым» приемам.

Не стал событием в театральной жизни Москвы и одноактный балет «Черная шаль, или Наказанная неверность», поставленный Глушковским в этом же, 1831 году. Он вновь обратился к творчеству Пушкина, взяв за основу спектакля стихотворение «Черная шаль». Пантомимный балет с мелодраматическим сюжетом в целом понравился зрителям. Молдавский князь Муруз, узнав о неверности жены Олимпии и терзаемый ревностью к ее возлюбленному Вахану, убивал обоих во время всеобщего народного праздника. В какой-то момент Муруз обращал взор на черную шаль своей жены, обогренную кровью, и опьянение местью проходило, сменяясь отчаянием из-за погубленной им Олимпии. Современники

---

\* Эльяш Н. И «Руслан и Людмила» // Эльяш Н. И. Пушкин и балетный театр. М.: Искусство, 1970. С. 66–67.

отмечали интересные и разнообразные характерные танцы: турецкие, сербские, молдавские, арабские и др., но никаким образом не связанные с сюжетом и по преимуществу дивертисментного характера. В главных ролях выступали Т. И. Глушковская — Олимпия и Н. А. Пешков — Муруз. В танцах они не принимали участия, разыгрывая на протяжении всего действия мелодраматическую пантомиму. Драматургическая основа спектакля оставалась до конца неразработанной, его художественной ценностью стали характерные, а не действенные танцы. «Глушковский — посредственный драматург, — отмечал Слонимский. — Драматургия Глушковского — его уязвимое место. Он талантливый литератор, но слабый сценарист. <...> Беда его в драматургической слабости и в отсутствии ярких танцев, характеризующих действие»\*. Музыкальная сторона «Черной шали» также не могла обеспечить успех спектаклю, поскольку по существовавшей традиции была составлена из музыкальных отрывков разных композиторов.

---

\* Слонимский Ю. Адам Глушковский // Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера. Л.; М.: Искусство, 1940. С. 47.



В тридцатые годы репертуар балетного театра более не пополнялся новыми постановками по произведениям Пушкина. Время от времени возобновлялись балеты, созданные А. П. Глушковским и Дидло, как правило, они проходили в бенефисы артистов.

В 1833 г. А. П. Глушковский поставил балет в двух действиях «Разрушение отцовского замка, или Победенный волшебник» и дивертисмент «Татьяна прекрасная на Воробьевых горах», а в 1835 г. — балет Дидло «Карлос и Лизбета, или Беглец поневоле». Больше ему не довелось выступать в качестве балетмейстера, он еще проработал в театре до 1839 г. «инспектором балетов», но после смерти своего учителя Дидло по собственной инициативе ушел из театра. Работа отнимала очень много сил и совсем расстроила здоровье Глушковского, к тому же московский балет ожидал приезда Герино. Адам Павлович просил уволить его со службы, и Загоскин удовлетворил его прошение, обязав хореографа проработать еще шесть месяцев.

После ухода из театра в 1839 г. Глушковский продолжал вести активный образ жизни. Он отдавал много времени педагогической

работе — учил крепостных балетных артистов и давал частные уроки танцев. Даже в последние годы, отойдя от практической деятельности, он продолжает жить балетом, когда начал пробовать свои силы на литературном поприще. Адам Павлович писал воспоминания, несколько раз его очерки и статьи публиковали в периодических изданиях. Время от времени издавались сочиненные им либретто: «Деревенская героиня» (1820 г.), «Три пояса» (1826 г.), «Черная шаль» (1831 г.) и другие. Однако сохранившееся литературное наследие Глушковского далеко не полно. Утрачены оригиналы статей для журнала «Пантеон», из переписки балетмейстера в руки к историкам балета попало лишь несколько писем.

В 40-х гг. Глушковский взялся за перо, чтобы написать страницы жизни и творчества выдающегося балетмейстера и своего учителя Ш. Дидло по просьбе известного драматурга и театрального деятеля А. А. Шаховского, собиравшего материал по истории русского театра. К большому сожалению, Шаховский не успел воспользоваться его записями. Но идея оставить после себя воспоминания взволновала Адама

Павловича. Он стал сотрудничать с журналом «Пантеон». Издание принадлежало Ф. А. Кони и выходило в Петербурге. В этот период Глушковский вел активную переписку с издателем. Однако опубликованы были только три статьи, но из писем, адресованных Кони, явствует, что Глушковский успел отправить еще одну рукопись и наметил план следующей, пятой, статьи \*. Надежды, возлагаемые балетмейстером на издание «записок», не оправдались, он посылал в Петербург четвертую статью будучи совершенно не уверен в ее издании.

Надеясь сохранить и передать все, что еще помнил, чем жил все эти годы, Адам Павлович взялся за составление воспоминаний, которые закончил незадолго до смерти в конце 60-х гг. Он адресовал рукопись князю П. А. Вяземскому и уже не чаял надежды на их отдельное издание: «Не подумайте, ваше сиятельство, что я готовлю свой труд к обнародованию..., — писал Глушковский. — Единственной целью при составлении их служила для меня мысль отдать

---

\* См.: Письма и документы: Письма к Ф. А. Кони // Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера. Л.; М.: Искусство, 1940. С. 199–208.

дань тому времени, с которым неразрывно связаны мои лучшие годы, и принести лепту моего уважения той эпохе...» \*. Воспоминания заняли три тетради, одна из которых, последняя, датирована автором 17 декабря 1868 года.

После октябрьских событий 1917 г. рукопись Глушковского бесследно исчезла. Только в 1937 г. были опубликованы отдельные начальные страницы мемуаров «Москва в 1812 году. Из записок Адама Глушковского» с большими сокращениями в журнале «Красный архив». Более двадцати лет не прекращались ее поиски, пока в 1939 г. тетради не обнаружили в Москве.

По инициативе Ю. Слонимского в 1940 г. в свет вышла книга А. П. Глушковского «Воспоминания балетмейстера». При подготовке издания редакторами была проведена огромная работа по разделению рукописи на отдельные главы согласно последовательности изложения материала автором, поскольку Глушковским были выделены и озаглавлены лишь некоторые части. Таким образом,

---

\* Глушковский А. П. Мои воспоминания // Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера. С. 59–60.

в первую главу вошли воспоминания о Москве времен Отечественной войны 1812 г. Много было описано впервые, например, русская балетная школа на рубеже XIX в., театральная жизнь в эвакуации, домашние театры и проч. Автор привел интересные сведения о замечательных артистах не только московского и петербургского балета, но и некоторых провинциальных театров. «Мои воспоминания» охватывают небольшой отрезок времени, но очень обширны по представленному материалу. Это не только история эвакуации Театрального училища из Москвы, но и история жизни и быта русского дворянства и крепостных артистов, это краткие биографии и характеристики отдельных мастеров сцены и известных общественных лиц, деятельность иностранных трупп и многое другое.

В отдельную главу были выделены воспоминания Глушковского о своем учителе, хореографе Дидло, и петербургском балете, ранее опубликованные в журнале «Пантеон и репертуар русской сцены» (1851 г.). При подготовке издания к печати составители прибегали к некоторым сокращениям материала, изложенного в рукописи, в той

его части, где автор переписывал выдержки из книг, брошюр и периодических изданий, а также пришлось устранить ряд повторений и «длинных рассуждений на общие темы». Однако ими были полностью сохранены описания балетов Дидло. Примечательно, что Адам Глушковский не ограничился скупым изложением фактов творческой биографии мастера балета, перечислением основных его постановок. В свой рассказ о Дидло он интереснейшим образом ввел свои мысли и рассуждения об искусстве танца, что говорит о его бесспорном литературном таланте. Важно отметить, что воспоминания Глушковского отличаются точностью и добросовестностью изложения материала, он тщательно изучал и проверял факты, сопоставлял и систематизировал их.

Уже после издания «Воспоминаний балетмейстера» известным историком балета Ю. А. Бахрушиным была обнаружена еще одна статья А. П. Глушковского — «Из воспоминаний о знаменитом хореографе К. Л. Дидло», опубликованная в 1856 г. в «Москвитяине» и, соответственно, не вошедшая в книгу.

Издание книги стало событием в советском балетоведении и результатом многолетней работы по собиранию, изучению и систематизации фактографического материала по истории русского балета, развернувшейся в 30–40-х гг. XX столетия. В эти годы публиковались труды классиков мирового балета и, что не менее важно, отечественных мастеров сцены. В 1937 г. вышла книга Ю. И. Слонимского «Мастера балета. К. Дидло. Ж. Перро. А. Сен-Леон. Л. Иванов. М. Петиша». В этом же году в сборнике «Классики хореографии» были опубликованы извлечения из сочинений К. Блазиса, Д.-Л. Адиса, А. Бурнонвиля, изданы «Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867–1884» Е. О. Вазем. В 1938–1939 гг. свет увидело издание, составленное М. В. Борисоглебским «Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища...». Опубликованные в 1940 г. «Воспоминания балетмейстера» А. П. Глушковского стали ценным материалом по истории московского балета, особое значение имели несколько опубликованных писем балетмейстера к Ф. А. Кони и документов, то небольшое, что сохранилось после смерти хореографа.

Многие критики и историки русского балета в своих работах опирались на материалы воспоминаний Адама Глушковского: Л. Д. Блок, Ю. А. Бахрушин, В. М. Крассовская, Н. И. Эльяш, Б. Серебренникова, Е. Я. Суриц. О роли балетмейстера в становлении московского балета писал музыковед Ю. В. Келдыш, Е. Грошева и др. С именем Глушковского связаны исследования вопроса о значении творчества А. С. Пушкина в развитии русского танцевального искусства.

Адам Павлович Глушковский прожил долгую жизнь, успев так много сделать для русского танцевального искусства в целом и московского балета и его школы в частности. Имя бесспорно значимой фигуры театрального искусства XIX в. навсегда останется в истории русского балета. Однако сам Глушковский умер всеми забытый между 1868–1870 гг., до последних дней оставаясь преданным своему делу. Даже в начале XX в. достижения Глушковского обходили стороной и лавры отдавали совершенно другим творцам. Современники, недооценивая практического вклада Глушковского, не придавали значения и его воспоминаниям.