Дорогой талантливой балерине
Эммочке Ворошиной, в день
её рождения.

От любящего учителя балетмейстера.

Б. И. Бриан.

19 V 45 г.

Ю · СЛОНИМСКИЙ

МАСТЕРА БАЛЕТА

К. Дидло
Ж. Перро
А. Сен-Леон
Л. Иванов
М. Петипа

"ИСКУССТВО"
1937

ПЕТЕРБУРГСКИЕ МАСТЕРА БАЛЕТА

XIX
столетия

Удовлетворитесь тем, что перед вами продефилируют лишь тени великих артистов. От вашего воображения зависит придать им плоть и кровь.

J. Noverre, "Lettres sur la danse. Paris, 1807, v. II, p. 123.

ДО СИХ ПОР ЕЩЕ НЕ СУЩЕСТВУЕТ науки о хореографии, нет истории балетного театра, теории его драматургии и режиссуры.

Буржуазное искусствознание не только прошло мимо этих вопросов, но даже не собрало достаточного количества фактического материала. Все профессиональные книги по балету, напечатанные за триста лет, можно уместить в одном книжном шкафчике, а самая полная библиография займет немногим больше одного-двух печатных листов.

Если не считать нескольких десятков работ, написанных профессионалами всех стран преимущественно в прикладных целях, то книги о балете, появившиеся в печати на протяжении трех последних столетий, почти не содержат данных, основываясь на которых, мы смогли бы понять идейные позиции мастеров балета, раскрыть их творческие пути, проследить судьбы хореографического искусства.

На первый взгляд исключением может показаться книга А. Левинсона „Мастера балета". А. Левинсон собрал богатый фактический материал, его книга хорошо документирована, извлеченные автором факты приведены в некую систему. Вокруг имен Новерра, его предшественников и некоторых преемников (Вигано, Блазис, мастера романтического балета) создан ряд литературных и искусствоведческих ассоциаций.

Однако, в целом и эта работа, которая в свое время была бесспорно положительным явлением на фоне общего убожества балетной литературы, не отвечает нашим требованиям.

Книга А. Левинсона даже не пытается дать исторический анализ явлений. Ее автор не показывает, на какой социальной почве формировалось творчество отдельных мастеров балета. Он не в силах разрушить тех легенд, которые возникли вокруг имен некоторых из них, не в состоянии проникнуть в сущность театральных событий, чтобы увидеть за ними сложнейшие процессы, находящие яркое отражение в анализируемых работах мастеров балета. Поэтому напрасно было бы искать в книге А. Левинсона историческую схему развития хореографии. Отдельные звенья, найденные им, не складываются в логическую цепь. Поднятые им из пыли архивов имена великих мастеров балета отнюдь не исчерпывают перечня талантливых вершителей судеб хореографии; отодвигая на задний план ряд интереснейших и значительных фигур, книга А. Левинсона в отдельных случаях даже искажает подлинное представление об истории балета.

Поэтому и после появления книги А. Левинсона имена классиков танца продолжают автоматически цитироваться во всех статьях о хореографическом искусстве, а образы их остаются попрежнему неясными и значение их в исторической перспективе неопределенным.

В конечном счете дело даже не в том, что мы обладаем лишь качественно низким фактическим материалом и еще более слабыми попытками его обобщения. На балет, его историю и теорию полностью может быть распространена гениальная мысль Маркса и Энгельса: „В то время как в обыденной жизни любой лавочник отлично умеет различать между тем, за что выдает себя кто-нибудь, и тем, чем он является в действительности, наша историография еще не дошла до этого банального знания. Она верит на слово каждой эпохе в том, что она говорит о себе и что она воображает о себе"*.

Эта мысль Маркса и Энгельса научила меня по-новому оценивать явления, когда я работал над творческими биографиями петербургских мастеров балета XIX столетия — Дидло, Перро, Сен-Леона, Л. Иванова, Петипа.

Эти характеристики неизбежно будут сильно отличаться от казенных панегирических жизнеописаний, полученных нами „в наследство" от дореволюционной литературы о балете, которая умела затушевать острые углы тяжелого, как правило, пути художника и брала биографиче-

* Маркс К. и Энгельс Ф., Фейербах. Архив К. Маркса и Ф. Энгельса. изд. 1924 г., кн. 1, стр. 233.

ские факты с поверхности, не затрагивая ни одной волнующей творческой проблемы, связанной с именем того или иного мастера.

Но эта первая задача, естественно, приводит нас ко второй. Взамен внеисторичных, околопрофессиональных описаний отдельных работ выдающихся хореографов необходимо, вскрывая настоящее творческое лицо того или иного балетмейстера, выяснять художественные методы его творчества и установить, что именно может быть нами использовано в процессе освоения хореографического наследства.

И наконец, обе эти задачи объединяются в третью и основную: необходимо хоть в какой-то мере положить начало истории хореографического искусства. Именно в силу отсутствия объективного изучения прошлого хореографии некоторые из наших практиков опрометчиво отрекались от этого прошлого.

В процессе осуществления настоящей работы неоднократно возникали серьезные препятствия, которые привели к тому, что в ней имеются пробелы.

В любом другом виде театрального искусства произведение, созданное много лет назад, представляет меньшие трудности для изучения: в опере мы опираемся на партитуру, в драме — на текст пьесы и т. д., в балете не существует аналогичной основы для анализа произведения. Сценический текст балета, т. е. движение, живет лишь в несовершенной памяти очевидцев. Нескольких лет достаточно, чтобы безвозвратно стереть из нее ряд существенных моментов постановки.

Мы можем отталкиваться от музыки балета, от кое-каких словесных описаний сценического действия спектакля, мы имеем, наконец, либретто, но самого главного — балета как такового — нет. Это неизбежно сказывается на исследовательской работе, вызывая неровности, пробелы и недоговоренности. К тому же в ряде случаев такие материалы (либретто, описание и т. д.) либо вообще отсутствуют, либо их нет в ленинградских и московских хранилищах, либо они чрезвычайно бедны и по ним почти невозможно воссоздать картину.

Изучать балетные постановки, много лет назад сошедшие с репертуара, это значит заниматься трудным и кропотливым подбором, сопоставлением и систематизацией отдельных строчек, фраз, намеков, рисунков, нотных листков и т, п. В меру сил эта работа была мною проделана.

Портреты, собранные в настоящей книге, начинаются с К. Дидло — первого крупнейшего балетмейстера-реформатора XIX века, пропагандиста новерровских идей в Россия. Воссоздавая образ Дидло, приходилось, опираясь на музыкальный и описательный материал его балетов, бороться со штампованным представлением о нем как о мастере фантастико-увеселительных спектаклей.

В русском балетном театре Дидло был одним из самых ярких проводников буржуазно-реалистических тенденций, возникших во французской хореографии накануне революции 1789—1794 годов. Творческий образ Дидло помогает вскрыть под покровом официального развлекательного балетного искусства XIX века иное, буржуазно-реалистическое направление балета, с годами постепенно уходящее в подполье и обрывающееся на рубеже 60-х годов.

В свете этих исторических процессов по-иному, вырисовывается также и Ж. Перро, который в дореволюционных сводках, посвященных балету, изображался как лишь эпизодическая фигура, причем его не без умысла лишали самостоятельного значения и преемственности. Изучение работ Перро, сохранившихся частично до наших дней, и сопоставление их с изобразительными материалами позволяют нам отныне говорить о Перро как об одном из немногих в истории хореографии мастеров, близких нам по принципам своего творчества.

Пересмотру и переоценке подвергся также и образ Сен-Леона, яркого и загадочного мастера русской сцены. Хотя его творчество, весьма показательное для хореографии второй половины XIX века, находится в оппозиции к нашим взглядам на балет, однако оригинальность — можно даже сказать актуальность — его дарования делает поучительным и для нас ряд его творческих приемов.

Изучение отдельных, случайно обнаруженных документов из пропавшего архива Льва Иванова, в сопоставлении с остатками его постановок, продолжающими жить на советской сцене, помогло поднять на большую высоту мастера, ранее казавшегося незаметным. Оказывается, что в годы неограниченной гегемонии Петипа один Лев Иванов вносил живую струю в костенеющее, холодное искусство классического танца.

Не без тревоги публикую я литературный портрет М. Петипа. Работа по изучению его архива, хранящегося в Москве в театральном музее им. Бахрушина, проверенная на сохранившихся постановках, заставила меня совершенно по-новому взглянуть на этого полулегендарного исполина хореографии.

Я пытаюсь показать скрытую невежественной „историей гения" интереснейшую кривую его творческой эволюции и разобраться в объективной ценности методов его сценической деятельности, которые достойны во многом уважения и заимствования в наши дни.

Серия портретов, собранных в настоящей книге, охватывает в сущности все важнейшие этапы истории петербургского балета XIX столетия. Таким образом она является своего рода эскизом к систематическому исследованию по истории русской хореографии- Целью моей работы была попытка доказать существование в балете на протяжении всего минувшего века двух враждебных и борющихся между собой художественных творческих идеологий, неразрывно связанных с техникой и выразительными средствами этого искусства. Дидло и Перро противостоят Сен-Леону и зрелому Петипа, в то время как Лев Иванов своими робкими попытками расчищает и подготавливает почву к выступлению реформатора балета М. Фокина, который ревизует, уже в XX веке, классический танец с позиций импрессионизма и в частности стремится к эмоциональной образности хореографии.

Разумеется, в рамках нашей работы не умещаются исчерпывающие характеристики всех перечисленных мастеров. В особенности это относится к М. Петипа. Полувековое творчество такого балетмейстера невозможно сколько-нибудь полно проанализировать на нескольких десятках страниц. Моя задача скромнее: дать первую творческую биографию художника, которому мы многим обязаны, и привлечь к нему внимание исследователей и мастеров театра. Всесторонний охват суммы вопросов, связанных с деятельностью любого из названных мастеров, — тема специальной книги.

К сожалению мы не имеем возможности рекомендовать читателям ни одного пособия, которое правильно вводило бы их в курс истории балета*. Между тем, начиная с первого портрета К. Дидло, которым открывается настоящая книга, автору приходится оперировать именами и фактами из истории балета XVIII и XIX столетий, незнание которых может отразиться на понимании всей работы в целом.

* Единственная интересная статья о балете Петипа принадлежит И. Соллертинскому и напечатана в г. 1 "Истории советского театра", Л. 1933.

Поэтому необходимо хоть бегло ознакомить читателя с кардинальными явлениями, имевшими место в балете на протяжении двух минувших веков, чтобы тем самым подвести к правильному пониманию данных нами характеристик мастеров балета.

Весь XIX век, в особенности его первая половина, проходит в балете под лозунгами, реализующими на практике идеи, выдвинутые в конце XVIII столетия художниками молодой французской буржуазии.

В области хореографии властителем дум и идейным вождем был Жан-Жорж Новерр. Его „Письма о танце" и ряд постановок, осуществленных им в крупнейших театрах Западной Европы, совершают в балете такой переворот, какой в драме был произведен теорией и практикой Дидро, Мерсье, Бомарше, а в опере — Глюком, Гретри, Монсиньи и др.

Ближайшие соратники Новерра и его преемники - Ж. Доберваль, П. Гардель, К. Дидло, К. Блазис и стоящий несколько в стороне от перечисленных мастеров С. Вигано—довершают дело, начатое Новерром, создавая фундамент буржуазного хореографического искусства*.

Уже к концу 20-х годов XIX столетия в Западной Европе, да и в России, реалистические тенденции в балете сменяются романтическими, а вместе с новыми тенденциями приходят сомнения в правильности идей" ной программы перечисленных выше реформаторов балета.

С 50-х годов на Западе начинается процесс распада хореографического искусства. Самостоятельная зрелищная и эмоциональная образность спектакля утрачивается, балет вырождается в оперный и эстрадно-цирковой дивертисмент. В России этот процесс протекает несколько слабее. На замедление темпов распада балета в России и на формы его оказала огромное влияние государственная система хореографического образования, обеспеченная материальная база балетного театра, его тесная связь с императорским двором и реакционные вкусы стабильного состава придворно-чиновничьего и буржуазно-аристократического зрительного зала императорских театров, — монопольных владельцев балета. Русский балет делается как бы наследником деградирующей хоре-

* Пособием для ознакомления с именами и фактами, встречающимися в настоящей работе, может служить капитальный труд — книга „Классики хореграфии", Л. 1937.

Представление о С. Внгано дает статья А. Левинсона в упомянутой выше его книге „Мастера балета", СПБ 1914. О Добервале см. в статье Ю. Слонимского, напечатанной и сборнике, выпущенном к спектаклю балета "Светлый ручей" в Ленинградском Малом оперном театре (изд. Малегот. 1935).

ографии Западной Европы. Нисхождение классического танца в России настолько своеобразно, что оно сопровождается в конце прошлого столетия подобием расцвета дивертисментного балета, монументального и пышного, культивируемого Мариусом Петипа.

Деятельность в Петербурге гениального эпигона западноевропейской хореографии М. Петипа, сумевшего собрать и сохранить в петербургском балете культуру, гибнущую на Западе, создает в русском театре базу для импрессионистской реформы, осуществленной в начале XX века балетмейстером Фокиным и сотрудничавшими с ним художниками из группировки „Мир искусства". Однако, фокинские преобразования не в состоянии были остановить продолжающийся процесс распада и разложения балета; к моменту Великой пролетарской революции русский балет находится в тупике.

Нет ничего удивительного, что, при наличии именно такой кривой развития хореографического искусства, мы, разбираясь в мастерстве постановщиков XIX столетия, ориентируемся преимущественно на искусство танца и его творцов первой половины XIX века. Отсюда и частое упоминание нами имен балетмейстеров, исполнителей, теоретиков и произведений, относящихся к периоду подъема буржуазной культуры, к годам расцвета реалистического танца.

Несколько слов относительно некоторых понятий и терминов, которыми приходится оперировать в настоящей книге. В соответствии с классификацией, принятой в посленоверровские времена, движенческие выразительные средства балета мы делим на две категории: пантомиму и танец. Деление это, разумеется, условное, и в лучших постановках балетного театра оба эти элемента так тесно связаны между собой, что невозможно провести между ними демаркационную линию.

Под пантомимой мы понимаем такой эпизод сценического движения, целью которого является раскрытие действенной ситуации. Средства чистой пантомимы совершенно исключают применение па классического танца в их канонической форме. Пантомима практикуется двух видов: условный жест и естественная пантомима. Под первым мы понимаем жестикуляцию, содержащую условные обозначения: так, например, качание рук в виде чашек весов означает суд, показ указательным сальцем правой руки на основание безымянного пальца левой руки, где предполагается обручальное кольцо, обозначает женитьбу и т. д. Естественная пантомима, основанная на актерском задании, имеет в свою очередь две формы; неритмизованная, когда музыкальное сопрово-

ждение ритмически и мелодически почти не связывает актера, исполняющего пантомимный эпизод, и ритмизованная, когда весь рисунок движения и игры строго обусловлен ритмикой и мелодикой музыкального сопровождения- Это, выражаясь новерровским языком, речитатив в балете.

Наконец, второй вид хореографических выразительных средств — его арии —„ чистый танец", либо совершенно лишенный действенного элемента, либо связанный с действием мало заметным предлогом. Последнее явление имело особенно широкое распространение в эпоху деградации хореографии, когда подавлялся подлинный действенный танец, но сохранялось по привычке его название „pas d'action". Мы называем этот вид танца дивертисментным танцем-

Между танцем и пантомимой есть переходные или комбинированные движения двух видов: танцевальная пантомима и действенный танец. Первая отличается от второго преимущественно количественным признаком танца. И в танцевальной пантомиме и в действенном танце стержнем является сюжетная ситуация, реализуемая слитыми воедино средствами игры и танца. В первой преобладает игра, во второй - танец. Примеры первой: монолог Пьеро в „Карнавале", сцена вилис с лесничим в „Жизели", сцена воспоминаний Марии в третьем акте „Бахчисарайского фонтана", сцена Гренгуара и Эсмеральды в ее комнате. Примеры второй более многочисленны: это танец воскрешения Жизели, встреча Альберта и Жизели на кладбище, сцены Арлекина и Коломбины в „Карнавале", танец Эсмеральды перед Фебом, эпизоды дуэта Марии и Заремы в „Бахчисарайском фонтане", танец отчаяния Корали во втором акте „Утраченных иллюзий" и т. д.

Над этой книгой я начал работу еще в 1934 году, когда в процессе преподавания в Ленинградском хореографическом техникуме сложились основные концепции входящих в нее характеристик и наметилась схема самой книги.

Характеристики даны в форме портретов. Портретность имела целью усилить доходчивость содержания и усугубить рельефность самих образов порой даже за счет частичного отказа от изложения детальной биографической канвы, от разбора отдельных произведений мастеров балета, чье творчество мы анализируем.

В книге отсутствует единая схема построения отдельных портретов. Различие в литературных приемах и планах характеристик имело целью помочь читателю живописнее, полней и шире ощутить образ того или иного балетмейстера. Из этих же соображений портреты непропорциональны друг другу и по объему.

Авторы дореволюционных брошюр и книг о балете, как правило, избегали цитирования, а если и приводили цитату, то не делали ссылки на источник. Так обстоит дело в книгах Плещеева, Светлова, Худекова, Скальковского и др. В итоге приводимые ими материалы уже по этому признаку лишены какой-либо научной и фактической достоверности. В противовес им мы вынуждены были несколько перегрузить книгу цитатным материалом.

Ряд больших по объему цитат в тексте книги является документацией возражений на некоторые голословные утверждения, сделанные перечисленными авторами. Специфика исследовательской работы по хореографии — работы, лишенной, как сказано выше, первоисточника в виде сценического текста, заставила нас, кроме того, пользоваться словесно-описательными данными для подкрепления и пополнения выводов.

Бедность иллюстративного материала по балету поставила жесткие границы намерению с достаточной полнотой иллюстрировать словесные портреты. Что говорить об умерших балетах Дидло и Перро, когда даже репертуарный спектакль ГАТОБ „Лебединое озеро" Льва Иванова и то до сих пор как следует не сфотографирован.

В заключение считаю своим долгом принести благодарность проф. Б. В. Асафьеву, *Л.* Д. Блок, А. М. Бродскому, А. Г. Мовшенсону, И. И. Соллертинскому и засл. арт. А. В. Ширяеву за дружескую помощь и советы в процессе работы над этой книгой.

Август 1936 1.

Карл
Дидло
1767 – 1837

НЕМНОГИМ МАСТЕРАМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ТЕАТРА суждена была такая посмертная слава, как балетмейстеру Карлу Дидло.

Каждый, читавший „Евгения Онегина", вспоминает блестящую характеристику балетмейстера Дидло, оставленную А. С. Пушкиным, и в частности его примечание: „Балеты г. Дидло исполнены живости воображения и прелести необыкновенной. Один из наших романтических писателей находил в них гораздо более поэзии, нежели во всей французской литературе". Но тем не менее Дидло был и остался загадочной фигурой, не раскрытой в истории хореографии.

Каков балет Дидло? В чем его сила и слабость? Оставил ли Дидло след в истории формирования русского балета? В чем тайна творчества Дидло? Почему внезапно, еще при жизни Дидло, умолк хор расточавшихся ему похвал и почему уже пять лет спустя после его смерти современники Марии Тальони вспоминают балеты Дидло, как „потерянное чудо"?

Все, что написано до сих пор о Дидло, не дает ответа на эти вопросы. Две биографии Дидло: одна, рассказанная его современником Н. Мундтом[1], и другая, составленная балетмейстером Сен-Леоном[2], содержат скудные, далеко не всегда верные сведения об этапах жизни этого мастера.

Мемуары П. Каратыгина[3], А. Панаевой[4], С. Жихарева[5], Ф. Вигеля[6] рисуют нам Дидло в жизни смешным чудаком, влюбленным в свое

искусство, но почти не дают материалов для характеристики Дидло как мастера. Писавшие о Дидло В. Светлов[7], Л. Гроссман[8], завороженные пушкинскими стихами, воссоздают только как бы „музыку" балетной атмосферы пушкинской эпохи, повторяя одни и те же полумифические сведения.

Историку балета, желающему заняться вопросами творчества Дидло, приходится трудно. От знаменитого балетмейстера почти не осталось его собственных аутентичных высказываний и мы располагаем лишь десятком предисловий к либретто, плохо переведенных на русский язык. С другой стороны, крайне бедна критическая литература той эпохи. Если, несмотря на все это, мы можем попытаться осветить поставленные вопросы, то этим мы обязаны в первую очередь замечательным воспоминаниям Адама Глушковского, ученика Дидло и, пожалуй, единственного верного преемника его балетмейстерских традиций.

Воспитанник петербургского театрального училища Глушковский был одним из очень немногих в то время русских артистов, добившихся положения первого танцовщика и балетмейстера. Этим он всецело обязан Дидло, который лично воспитывал и всячески выдвигал Глушковского. В Петербурге Глушковский пробыл менее трех лет после окончания в 1809 году школы и уже с 1812 года работает в Москве. К этому времени относится отзыв в „Вестнике Европы", в котором Глушковского как танцовщика ставят чуть ли ни на один уровень с Дюпором; рецензент отмечает, что „в рассуждении игры пантомимической Глушковский уж и теперь имеет большое преимущество перед Дюпором" [9].

В течение нескольких десятилетий Глушковский показывает Москве свои постановки — переделки и приспособления балетов Дидло. Из поставленных им оригинальных балетов наиболее любопытен „Руслан и Людмила", следующий за сюжетом пушкинской поэмы.

В 1851 году А. Глушковский печатает в „Пантеоне и Репертуаре" [10] три статьи, посвященные Дидло и его эпохе. Изучение этих статей дает основание предполагать, что Ф. Кони, редактор „Пантеона", подверг рукопись Глушковского жестокой правке и урезал ее в наиболее интересной для нас части. В своих воспоминаниях Глушковский пишет буквально то, что писал бы Дидло; иногда умышленно, а иногда непроизвольно, он благоговейно цитирует слова учителя и смотрит на окружающий сценический мир глазами Дидло.

Поэтому в известной степени мы можем отождествить мысли Глушковского о Дидло с идеями самого мастера.

К. Дидло

Попытаемся же выяснить роль Дидло в развитии хореографического искусства, пользуясь анализом статей Глушковского и другими, правда, чрезвычайно скудными, данными.

Отец Карла Дидло, француз по происхождению, танцовщик парижского придворного театра, в поисках славы уезжает в Стокгольм, где занимает положение премьера в королевской балетной труппе. Сын его Карл родился в Стокгольме в 1767 году. Девяти лет от роду его отвозят в Париж, где Карл делается учеником оригинального танцовщика и балетмейстера Доберваля*.

В 1784 году Доберваль покидает Париж. Предоставленный самому себе, семнадцатилетний Дидло в течение ряда лет безуспешно пытается вступить в балетную труппу королевского театра оперы **, Отчаявшись, он уезжает в Бордо к своему учителю Добервалю. Здесь Доберваль, относительно свободный в своем творчестве, создает свои лучшие произведения — нестареющие образцы буржуазного хореографического искусства. На сцене театра Бордо идут сочиненные и поставленные им балеты „Тщетная предосторожность", „Дезертир" (по драме Мерсье), „Неверный паж" (переработка „Свадьбы Фигаро" Бомарше), а также другие балеты, созданные на материале современной Добервалю драматургии. В этих балетах Дидло получает ответственные роли***.

Вместе с Добервалем Дидло уезжает на гастроли в Лондон. В его судьбе поездка в Англию сыграла большую роль. С давних пор Лондон—больше чем Париж — широко раскрывал двери перед оперно-балетными знаменитостями. Вестрисы, Гардели и лучшие французские балерины сменяли друг друга на сценах лондонских театров. В Лондоне с громадным успехом ставил свои балеты Новерр, во Франции вынужденный остановиться в своих реформах на полпути. Буржуазно-аристократический Лондон, еще в начале XVIII века с восторгом встретивший реформаторские новшества Саллэ, продолжает награждать смелых нова-

* Жан Доберваль — интереснейший мастер буржуазно-реалистического балета и один ив его основоположников. См, о нем цитированную выше статью Ю. Слонимского в сборнике к постановке балета "Светлый ручей". Изд. Малегот, 1935.

** Парижский театр оперы в то время носил название "Королевская академия музыки и танца".

*** Он дебютиронал в Бордо 9/X 1789. — См. P. Courteault, La revolution et les theatres a Bordeaux. Paris 1926.

торов хореографии фунтами стерлингов, ценными подарками и бурными рукоплесканиями.

В Лондоне Дидло знакомится с мировыми артистами и их оригинальным творчеством. Глядя на постановки Доберваля, Новерра, Максимилиана и Пьера Гарделей, не стесненных придворной цензурой Парижа, Дидло начинает понимать вкусы зрителей, их потребности, а также осознает свои творческие возможности.

В годы буржуазной французской революции Дидло возвращается в Париж. Нарастающая волна социального переворота приносит с собой большие потрясения и в провинциальное искусство. Рушится „китайская стена", отделявшая парижскую оперу от провинциальных театров. Постановщики, актеры, актрисы — все стремятся в Париж, в их числе Дидло, которого влечет мираж „обетованной земли" —парижский балет.

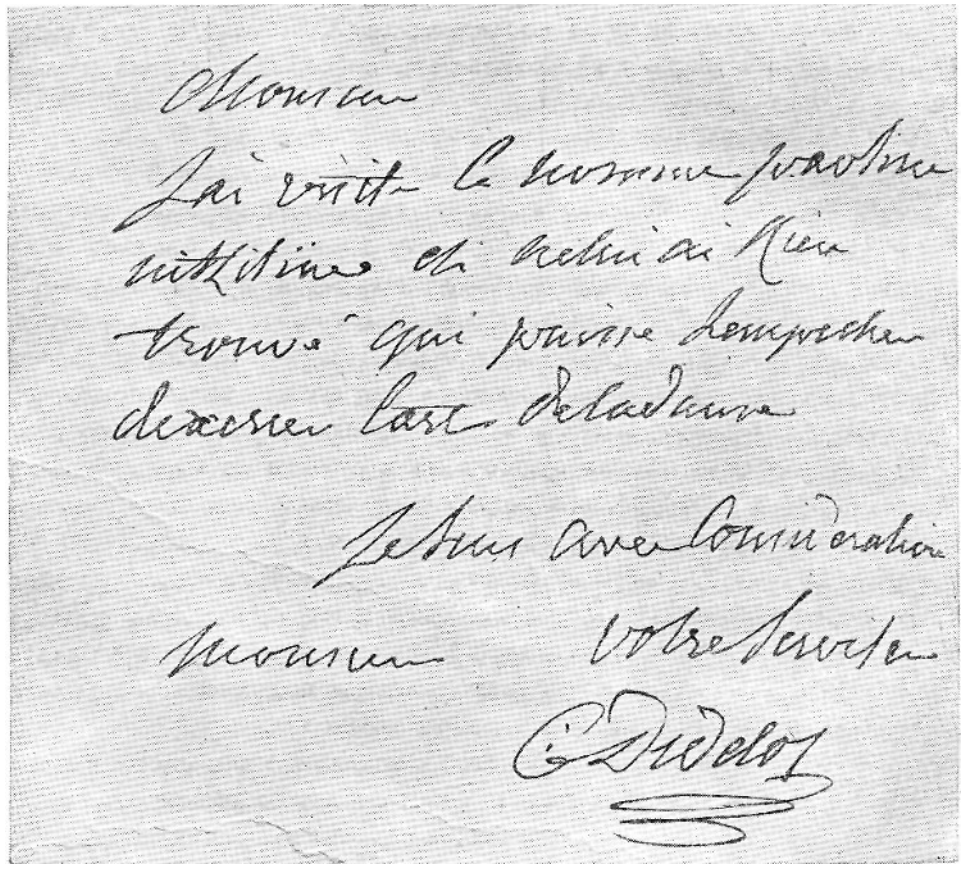
Наконец, осуществляется юношеская мечта — он получает место танцовщика в Академии музыки и танца.

С 1791 по 1793 год он работает в Париже, а затем перебирается в провинцию и вместе с Другими учениками Доберваля осуществляет свои первые постановки в Лионском городском театре. Окружающая обстановка мало способствует широким композиционным замыслам. Якобинцы пали, и волнующие темы гражданственности теперь не в моде. Золотая термидорианская молодежь жаждет чуть ли не прежнего пышного развлекательного балетного спектакля, которого Дидло не понимает, да и не может сделать хорошо. С другой стороны, Дидло не может забыть Лондонского королевского театра с его повышенным спросом на всякие новшества, широкими театральными и материальными ресурсами и интересом к балету. Он уезжает из Франции и, начиная с 1796 года, проводит несколько сезонов в Лондоне, где создает свои известные балеты, в частности „Зефира и Флору". Но Лондон — не место для постоянной работы. Сюда артистов приглашают на кратковременные гастроли, а затем, независимо от их успеха, заменяют новой знаменитостью. В 1801 году Дидло снова остается без работы.

Тут в его жизни происходит крупное событие: его приглашают на постоянную работу в качестве балетмейстера, танцовщика и преподавателя танцев в Петербургский Большой театр и театральное училище.

Дидло сразу попадает в другой мир. Он как бы возвращается к своим юношеским годам, когда, будучи учеником, посещал балеты придворного театра в Париже. Именно так выглядел балет в России.

В 1801 году петербургский балет по своему составу качественно и количественно уступал парижскому. Он попрежнему находился в зависимости от французских театров, откуда черпал стилистические приемы, новые па, новинки репертуара и известных артистов. Но было бы неверно думать, что петербургский балет был точной и притом плохой копией французского. Русский балет на рубеже XIX века еще сохранял все черты типично придворного зрелища. Создание Екатериной II „Северного Версаля" подвело дворцовую базу под оперно-балетный



Автограф К. Дидло
Театральный музей им. А. А. Бахрушина

театр, который долго еще продолжал цепко держаться за эрмитажно-придворные традиции. Даже Лепик и другие новерровские ученики, привезшие в Петербург новерровские, добервалевские и гарделевские балеты, ставят их на русской сцене очень осторожно, с коррективами, лишающими эти произведения ярко выраженных буржуазно-реформаторских черт.

Танцовщики и танцовщицы по своему хореографическому образованию представляли чрезвычайно пеструю картину и были весьма немногочисленны. По свидетельству П. Арапова, балетная труппа насчитывала в конце XVIII столетия всего пятьдесят пять человек[11] в то время как в 30—40-х годах XIX века она была уже в два с половиной-три раза больше.

Список балетных актеров последних лет XVIII века свидетельствует о том, что первое место по положению и по окладам занимали танцовщики.

Чуть ли не единственной известной танцовщицей в те времена была Е. Колосова, но и она оставалась на втором плане.

К моменту приезда Дидло в Россию гегемония мужского танца была в полном расцвете. Мужской танец в эту эпоху уже обладает новыми чертами, но они по преимуществу технико-виртуозного характера. Стоит просмотреть „Письма" Новерра, книгу Блазиса, рецензии о Вестрисе, Дюпоре и других танцовщиках конца XVIII и начала XIX века, чтобы стало ясно, в чем именно заключаются эти новые технические черты. Они сводятся к виртуозности всевозможных верчений, пируэтов и прыжков, из которых многие существовали раньше во Франции в ярмарочных „низовых театрах", и в годы французской революции в переработанном виде вошли в академический балетный лексикон.

Танцовщиками-премьерами балета в Петербурге были преимущественно заграничные гастролеры, воля которых определяла репертуар, тематику и композицию спектаклей. Единственный русский балетный актер первого плана Вальберх находился в подчиненном положении. В русские таланты императорский двор мало верил.

В репертуаре было много балетов с вокальными и словесными элементами. Образы и сцены балетов были сродни живописным и архитектурным памятникам стиля рококо, а тематика ограничена пасторально-мифологическими сюжетами.

На долю Дидло падает тяжелая миссия нанести первый удар замкнутому дворцовому искусству, снять с него черты камерности, сделать

Петербургский Большой театр в 20-х годах XIX века
Литография К. Беирова

спектакль монументальным, реформировать его сюжетику, драматургию и технику. Но Дидло, бедствовавший и скитавшийся до приезда в Россию, был очень осторожен в своих первых работах.

Обстоятельства как будто благоприятствуют Дидло. Начало XIX века в России приносит с собой повышение интереса к хореографическому искусству. В 1804 году, по личному повелению Александра I, печатается четырехтомное, наиболее полное из существующих, издание трудов Новерра. В 1807 году журнал „Драматический вестник" пытается предпринять издание русского перевода „Писем о танце" Новерра. Но эта благоприятная обстановка — только кажущаяся. На самом деле вкусы постоянной публики Большого театра достаточно реакционны: приезжий премьер-танцовщик и его личное виртуозное мастерство — вот самое главное для нее в балетном спектакле. Кумиру публики Дюпору и другим парижским танцорам не нужны были сюжетно-законченные, спаянные единым действием балеты, они любили только отдельные па и требовали дивертисментов.

Неудивительно, что, „сообразуясь с новым вкусом, Дидло начал ставить на сцену одни только анакреонтические балеты, тем более, что Дюпор в них одних соглашался танцовать" [12].

Это отнюдь не соответствовало желаниям самого Дидло, для которого такая уступка вкусам зрителей и желаниям премьера-танцовщика была изменой собственной идейно творческой платформе. Недаром, охраняя честь своего учителя, А. Глушковский в письме к издателю „Пантеона" Ф. Кони подчеркивает, что Дидло ставил анакреонтические балеты по необходимости, выполняя требование начальства[13].

Из семи балетов, поставленных Дидло за первые десять лет его пребывания в России, пять по своим сюжетам типичны для XVIII века. В них преобладают пасторальные элементы и анакреонтические сцены, действие сплошь и рядом служит только оправой для танцев, в которых многое идет от доноверровского французского балета. Ритмика, мелодика и конструкция музыкальных номеров типична для салонно-балетных танцев XVII—XVIII веков. Дидло разноречив в приемах, порой неуверен в выборе тем и сценических выразительных средств.

Лучшим балетом этого периода является „Зефир и Флора" — первый вариант последующей постановки 1818 года, но в этом эскизе царит еще путаница и отсутствует четкая художественная идея. В эти годы в театре мы еще не увидим Дидло во весь рост. Он с головой ушел в реформу балетной школы, и прав был Р. Зотов, говоря, что „Дидло

не хотел сочинять больших балетов до тех пор, пока не преобразуется танцевальная школа" [14].

С первых дней пребывания в России Дидло всю свою энергию отдал балетной школе. Не в театре, оплоте балетной рутины, и не среди косных актеров, а в школе ищет он способную молодежь, памятуя практику своих наставников. В учениках воспитывает он наряду с техникой, стоящей на уровне лучших достижений его времени, способность донести до зрителя действенные игровые функции реформированного на Западе балетного спектакля. Из школы начинают выходить первые сформировавшиеся под его руководством артисты, в числе которых названный нами А. Глушковский. Мы уже приводили выше выдержку из „Вестника Европы", в которой Глушковского в игровом отношении оценивают выше Дюпора. Это, разумеется,— не частный случай, а результат новой педагогической практики Дидло, ставящего актерское мастерство во главу угла подготовки танцовщика. Вот почему отъезд Дидло из России в 1811 году обрушивается со всей силой не столько на театр, сколько на балетную школу, которая до Дидло влачила жалкое существование, неизмеримо поднялась в результате его трудов и особенно остро реагировала на его уход. Недаром директор императорских театров Тюфякин указывает в своих докладах, что „со времени отъезда Дидло балеты весьма пришли в упадок, а особливо образование в школе балетной труппы расстроилось" [15], а Нарышкин пишет: „Дорогой мой Дидло, публика, ваши ученики и я горим желанием возвратить вас в Россию. Школа, вызвавшая столько надежд, может осуществиться только с возвращением ее учителя .

Ухудшение франко-русских отношений перед 1812 годом, строптивый характер самого Дидло и его неудовлетворенность работой заставляют балетмейстера уехать из России. Но десять лет, проведенных им в Петербурге, несмотря на всю компромиссность и нерешительность, проявленные Дидло, оставили в театре значительный след.

Итоги этого периода важны не столько для характеристики самого Дидло, сколько для понимания судеб русского балета. За это десятилетие Дидло заложил основы русской балетной школы; к этому времени относятся первые дебюты премьеров-учеников русской школы; отныне из спектаклей изгоняются оперные и разговорные элементы, типичные для доноверровского балета. Постановки Дидло широко раздвигают рамки сценического зрелища. Обогащение машинной техники и декоративного убранства сцены, рост кордебалета, а отсюда иные

А. Глушковский в роли Рауля (балет "Рауль де Креки")
Литография из „Драматического альбома". 1850 г-

расширенные возможности его использования, режиссерское обыгрывание всех планов сцены, внесение асимметрии в движения масс — вот что следует записать в актив Дидло.

Искусство танца балетного актера придворного театра чрезвычайно ограничено в отношении техники и количества телодвижений, которые должны были свободно уместиться на двух-трехметровой площадке. Жеманная пластика в стиле рококо, изящество и галантность утонченного придворного танца сплошь и рядом маскируют бедность образов и хореографических средств. Неудивительно, что весь курс подготовки такого актера длился максимум два-три года и что еще в середине XVIII столетия любитель-придворный мог легко заменить на сцене профессионала-танцовщика*.

Буржуазная реформа балета совершает переворот и в этой отрасли. Деятельность Новерра и его современников создает новую технику движений, количественно и качественно во много раз более богатую, чем дореформенная. Между новым типом танцовщика и любителем воздвигается непреодолимая стена профессионализма и технических трудностей. На этой почве вырастает и новая педагогика танца, требующая длительного многолетнего курса обучения, огромного ежедневного физического труда и неустанной тренировки, недоступной любителю. Отсюда рождается у артистов балета отношение к своей артистической профессии, как к чему-то значительному и имеющему право на уважение, поскольку она требует жертв и самоотречения. Этого чувства не знали изнеженные дореформенные придворные актеры, тратившие минимум времени и труда на самоподготовку. Начало XIX столетия достраивает фундамент нового хореографического лексикона, техники и педагогики[17].

Вся тяжесть описанного переворота, уже завершенного в Западной Европе к началу XIX века, падает в Петербурге на К. Дидло — руководителя балета и главного педагога школы. Все то, чем на Западе балет овладевал в течение почти полувека, в Петербурге должно было быть усвоено в течение нескольких лет, и именно этим, а не личным капризом и скверным характером Дидло объясняются его жестокость и требовательность как педагога, красочно описанные П. Каратыгиным, А. Панаевой и др.

Стремясь перевоспитать психику учащихся и научить их тяжелому труду балетного актера, необходимому для овладения большим танцо-

* В салонных партиях придворных балетов неоднократна выступал Людовик XIV — „Король-солнце". В „Письмах о танце" Новерра содержатся злые и меткие выпады против придворных танцовщиков (Марсель и др.).

вальным мастерством, Дидло делает великое дело. Начиная с 1812 года, о русском балете уже говорят как о растущем большом искусстве, успешно конкурирующем с балетами других европейских столиц, разумеется, исключая Париж*.

Но если бы деятельность Дидло ограничилась только этим, вряд ли мы стали бы заниматься исследованием ее и вряд ли Дидло можно было бы зачислить в классики хореографии. Взлет его гения—впереди-

С 1811 по 1816 год Дидло снова странствует по городам и театрам Западной Европы. Нельзя сказать, чтобы ему везло. Его стремление попасть в Парижскую оперу, теперь уже в качестве балетмейстера, не увенчалось успехом. Его бывшие товарищи по балетной школе, былые друзья из провинциальных театров Франции, ныне стали монополистами Парижской оперы и не желают потесниться**.

Случай помогает Дидло. В 1815 году во главе коалиционной армии Александр I вступает в покоренный Париж. Начинается реставрация. Русские связи оказываются теперь полезными, и Дидло удается получить постановку в Парижской опере, правда, на весьма оригинальных условиях: если театр будет иметь убыток, Дидло покрывает его из собственных средств.

Дидло согласен даже на это кабальное предложение и ставит своего „Зефира и Флору" — балет, пользовавшийся большой популярностью в Лондоне и Петербурге, Спектакль имеет огромный успех и надолго закрепляется в репертуаре. Семнадцать лет спустя Мария Тальони еще выступает в этом балете, правда, уже доживающем последние дни

* „Он хотел по возможности передать свой идеал и для этого не щадил ни просьб, ни слез, ни пота, ни желчи" (Ф. Кони, Биография Дюра. „Репертуар русского театра". 1839 г., т. II, стр. 8). Новое понятие о хореографии как искусстве „пота и крови входит в широкий обиход. Ф. Вигель говорит о занятиях тандем в тех же выражениях, что и актеры-современники: „нашим молодым русским танцовщикам и танцовщицам потом я кровью доставалось плясовое искусство" (см. Ф. Вигель. Воспоминания, т. II, стр. 52). Наиболее яркая характеристика нового качества танцевальной тренировки дана Глушковским — цнт. соч., кн. 4, стр. 17.

** „Гардель — артист великого таланта, который, между прочим, не позволяет другому оного иметь", — язвительно замечает по этому поводу Дидло в предисловии к либретто „Кора и Алонзо".

Но враждебное отношение к чужаку приводит к тому, что вместо ангажемента Дидло предъявляют счет за убытки. Он расплачивается, и на этом кончается его связь с Парижской оперой. Снова Дидло остается без дела, и естественно, что он принимает приглашение вернуться в Россию, где остается до конца своих дней.

Только теперь, во время вторичного пребывания в России, развертывается во всей полноте дарование Дидло—руководителя, реформатора и постановщика. Теперь Дидло диктует свои условия, распоряжается балетом по своему усмотрению, и дирекция императорских театров первоначально во всем покорно соглашается с ним. Дидло прекрасно учитывает создавшуюся ситуацию. Он знает, что ему не будет ни в чем отказано, так как балетные актеры театра и ученики школы ждут его и заинтересованы в его реформах. Ему известно, что император Александр I готов на все, лишь бы русский придворный театр, в особенности балет, затмил французский. Он знает, что встретит в Петербурге своих учеников, согласных вместе с ним принять любой бой.

Из этой уверенности Дидло вырастает его контракт с дирекцией, в котором все, начиная от размеров оклада и кончая пунктом о дровах для отопления квартиры, свидетельствует о бесцеремонности и властности Дидло. Он как бы желает расквитаться за все прежние горести и унижения. Но Дидло был бы бессилен совершить переворот в балете, если бы этому не способствовала общая конъюнктура русского искусства на пороге 20-х годов XIX века.

Победителем возвращался Александр I из Парижа, но „никакими восторгами Петербург его не встретил. Казалось, Россия познала, что наступило для нее время тихое, но сумрачное"[19].

В социально-экономической жизни России появились зловещие трещины. „Общее настроение было не веселое. ...Посреди мертвящего формализма всеобщей дисциплины, распространяемого железной фигурой Аракчеева, в обществе было тревожное ожидание чего-то неопределенного"—так записывает свои впечатления об этой эпохе один из наблюдательных людей. „В воздухе чувствовалось приближение кризиса. Это было брожение тех стихий замышляемого переворота, которые наши [войска] принесли с собою из Франции..." [20] Остановившаяся, казалось, на границе, французская революция просочилась в Россию. Откликами революционных идей полна русская культура первой четверти XIX столетия; они же отразились и в искусстве.

Пестрое многоязычное сплетение представляет собой репертуар столичных театров. Пьесы, которые пишутся, читаются на дружеских сборищах и ставятся на казенной сцене, далеко не однородны жанрово и стилистически. Бок о бок живут классические трагедии, слезливые мещанские драмы, мелодрамы, водевили, причем все они отражают вкусы различных социальных групп. Феодальные трагедии окрашиваются либеральным дворянством в буржуазные тона, буржуазная мелодрама находит себе место на императорской сцене и получает одобрение со стороны обуржуазивающегося дворянства.

В общем русле этого искусства лежит после 1816 года творческий путь Дидло. Было бы нелепо ожидать, что созданный им балет окажется впереди литературы и драматического театра. Испытывая больше других искусств непосредственное влияние двора, работая в первую очередь на дворцового заказчика, русский балет, только что формирующийся как самостоятельное искусство, идет не всегда в авангарде. Но достаточно ценно уже то, что он не остается чуждым происходящим вокруг него сдвигам, вовлекается в атмосферу борьбы литературных и драматических течений и отраженно воспринимает смену жанров и тенденций других сценических искусств. К счастью для хореографии во главе ее оказывается Дидло.

Напомним еще раз, что к атому моменту Дидло уже не одинок. В его распоряжении имеется ряд талантливых единомышленников — его учеников и учениц: Новицкая, Телешова, Истомина, Эбергард, Гольц, в Москве — Глушковский. Есть на кого положиться, есть кому поручить реализацию заветных желаний.

Дидло приступает к работе.

Прежде чем заняться подробным разбором творческого лица Дидло-постановщика на основе его практики после 1816 года, рассмотрим традиции, на которых вырастала его художественная концепция.

Связь теории и практики Дидло с гениальными теориями Новерра очевидна. Впрочем, все, кто жили и работали во времена Новерра и в годы, непосредственно следовавшие после его смерти, в различной степени, но находятся под влиянием реформаторских идей Новерра, всколыхнувших застывшее придворное искусство XVIII столетия. Практическую

борьбу за новерровские лозунги пришлось вести не столько самому Новерру, сколько его ученикам, преемникам и наследникам. Среди них на первом месте стоит Дидло.

Дидло начинает свою балетную жизнь в окружении новерровских соратников. В юности, как и все его сверстники, он зачитывается новерровскими „Письмами", присутствует на „скандальных" премьерах Новерра на сцене Королевской академии музыки и танца, когда упрямый швейцарец ведет бои за новый балетный спектакль. Недаром на склоне дней Новерр вскользь, но тепло, вспоминает имя Дидло — постановщика и артиста.

Огюст Бурнонвиль, мало о ком отзывающийся доброжелательно, называет Дидло крупнейшим хореографом после Новерра. Эта оценка совершенно верна,

Дидло живет наследством Новерра, и к нему переходит от последнего даже звание „Шекспир танца". Из неисчерпаемого запаса новерровских либретто Дидло заимствует сценарии трагических балетов „Медея", „Альцеста", „Федра" и др. Оттуда же идет пристрастие Дидло к острым конфликтам, оттуда переносятся десятки новерровских ситуаций, буквально воспроизводимых Дидло и другими учениками Новерра. Умение Дидло работать в разных танцевальных жанрах, тщательная работа над сценарием и увязка его с музыкой в спектакле также несомненно вытекают из принципов Новерра.

Однако, эти типично новерровские черты характерны для Дидло в такой же степени, как и для прочих последователей Новерра — Гарделя, Милона и других,

Дидло пошел гораздо дальше новерровского балета 80-х годов XVIII столетия. В этом ему помог другой предшественник; Дидло осуществляет принципы Доберваля, своего непосредственного наставника и художественного руководителя в первые годы сценической деятельности. Буржуазно-реалистические тенденции творчества Доберваля, его борьба за хореографический спектакль-пьесу — именно этим пронизано все лучшее в творчестве Дидло.

Дидло заимствует у Доберваля также методы композиции спектакля. Подобно ему Дидло прежде всего работает над драматургической базой спектакля, а затем над музыкой, подчеркивая ее служебную функцию и лишь в последнюю очередь он обращается к сценическим средствам выражения.

Мы для того остановили внимание читателя на вопросе о том, какие элементы из наследства Доберваля и Новерра сохранились в работах Дидло, чтобы подчеркнуть его Художественно-творческий генезис. Ошибочно все писавшие о Дидло ограничивались только констатацией, что „Дидло — ученик Новерра", совершенно не. упоминая о связи с Добервалем, чем создавали неправильное представление о Дидло, лишь как о копиисте идей Новерра.

Дидло — этот „феноменальный, неизменный в своей направленности" мастер, как утверждали псевдоисторики балета, в действительности в разные периоды своей жизни и в разных странах (поскольку Западная Европа и Россия создавали различные условия для работы) ставит разное и по-разному.

Между тематикой, драматургией и выразительными средствами балетов Дидло периода 1801 — 1811 годов и его же постановками 20-х годов разница так велика, что мы имеем право говорить о двух различных Дидло.

В продолжение второго периода своей петербургской деятельности „Дидло очень мало обращал внимания на танцы. Тогда публика требовала в балетах содержания, интереса, одним словом — пьесы"*, пишет Р. Зотов. Мы подчеркиваем это слово, вырвавшееся у мемуариста, сравнивающего „тогда" и „теперь". Вот ключ к пониманию ведущей мысли Дидло, усвоенной им на уроках Доберваля во время первых проб на сцене театра Бордо.

Проблема балета-пьесы, как и само это понятие, рождается на пороге французской революции в творчестве балетмейстеров-новаторов. Ведь в свое время и Доберваля, так же, как позднее Дидло, обвиняли в том, что в погоне за модой, в поисках интересных сценариев он обращается к оперным и драматическим пьесам, заимствуя из них балетные темы[21]. Нам ясно, почему Доберваль поступал таким образом. Балет, едва начинавший эмансипироваться, не имел еще своих драматургов. Поэтому, желая в то же время быть актуальным и понятным, он, естественно, устремился за помощью к темам и драматургии смеж-

*Сравнимс заявлением Н. Полевого „Балет тогдашний отличался тем, что требовалась драма". („Мои воспоминания о русском театре". „Репертуар русского театра", 1840 г., т. I.)

ных искусств, владеющих актуальностью и понятностью на уровне передовых требований своего времени. Итак, „балет-пьеса" — вот первое, к чему стремится Дидло.

„Плясовые трагедии", по меткому определению острого на язык Вигеля, „слезливые балеты" (Пылаев),—вот что находится в центре внимания Дидло. Из двадцати трех балетов, поставленных им в период 1816—1828 годов[22], только семь имеют прежнюю тематику (из них три — возобновления старых балетов). Зато тринадцать — совершенно новые по сюжету. Это сентиментальные драмы, трагикомедии в духе доберваловского „Дезертира", большие танцевальные комедии и, наконец, романтические драмы. Фантастика в них или совершенно отсутствует, или оттеснена на задний план. В большинстве своем эти балеты построены на историческом или бытовом материале- Черты примитивного буржуазного реализма проступают довольно отчетливо в обрисовке характеров, в сюжетных ситуациях и мотивировках событий.

Остальные три балета Дидло, из числа двадцати трех им поставленных, при ближайшем рассмотрении оказываются подражаниями трагическим балетам Новерра, претерпевшим серьезные изменения в интерпретации Дидло. Пафос расиновских трагедий, пронизывающий балеты Новерра, уступает у Дидло место бытовым деталям, декламационный стиль придворных трагедий смягчен и почти уничтожен. Танцовально-пантомимный речитатив Дидло в этих балетах настолько силен и не похож на новерровские приемы, что эти три балета скорей можно прибавить к тринадцати самостоятельным произведениям Дидло, нежели к семи заимствованным им.

Это отчетливое восприятие балета как драмы настоящих чувств настолько сильно, что служило предметом обсуждения ряда современников. „Наконец балет представил настоящую драму, взятую из действительной жизни, со всеми ее треволнениями и страстями, и тут мимическое искусство достигло высшей степени своего развития. Величайшим творцом в этом роде был знаменитый наш хореограф Дидло. Его балеты „Венгерская хижина", „Рауль де Креки", „Кавказский пленник"— образцовые творения. Это превосходные драмы, полные вымысла, истины, движения, выраженные самой красноречивой пантомимой"— так вспоминает это время двадцать лет спустя Ф. Кони 2[3].

Даже когда в балетах Дидло участвовали постоянные персонажи придворного балетного театра—боги Олимпа, они являлись в новом обличий. Это было настолько очевидно, что вызвало несколько неуклю-

жую, но понятную реплику современника: „Принимая человеческие страсти, боги действительно становились понятными на сцене и, пробуждая в зрителе его внутреннюю жизнь, незаметно увлекали его воображение в свою волшебную сферу".

Лучшие балеты Дидло, наиболее полно выразившие его замыслы-это-—-„Венгерская хижина", „Рауль де Креки" и „Кавказский пленник".

„...Рауль де Креки" напрягал все душевные фибры зрителя своими мрачными я светлыми картинами; в „Венгерской хижине" чувствительные души могли нахохотаться до упаду и наплакаться до насморка. Это были создания мастерские, изобретенные смелым и обильным воображением, с поразительной истиной и эстетическим благородством своего содержания. Правда, неестественно было видеть трагическое или комическое событие, передаваемое не словами, а жестами; но эта декламация пантомимой и выражением лица была красноречивее всякого текста, написанного бесцезурными стихами, или рубленой прозой; под ней прямо можно было подписывать речи и мысли, как под хорошей музыкой стихи" [24].

Эта цитата показывает, что даже плохо разбиравшиеся в вопросах балета современники Дидло чувствовали в его произведениях нечто совершенно новое и считали, что в спектакле должны довлеть над всем остальным сценарий, разработка ситуаций, движение интриги.

Хореографические пьесы Дидло — ближайшие родственники драматических пьес того времени. Конструкция сценического действия балетов Дидло такова, что порой в них даже мало отражена специфика балета. Наделите любой его персонаж словами, снимите часть музыки, и перед вами будет типичная мелодрама или „слезливая комедия" драматического театра. Порой трудно поверить, что сценарий балетного театра так легко может быть превращен в текст словесной драмы*.

Балетные сценарии—ахиллесова пята хореографического театра. По большей части это жалкие сюжетные схемы, служащие только предлогом для танцев, но не имеющие никакой литературной ценности и драматически совершенно беспомощные. Особенно это наблюдается во второй половине XIX века, когда распад драматургической основы спектакля доходит до предела. На фоне беспомощной балетной драма-

* Интересно отметить необычное для балета пристрастие Дидло к interieur'ам, в которых происходит действие, что несомненно перекликается с идеями буржуазных реформаторов драмы, постоянно показывающих сцены „частной" (семейной) жизни — "via privee".

тургии ярко выделяются немногие блестящие сценарии, принадлежащие Новерру, Добервалю, Перро. К их числу принадлежат также либретто балетов Дидло, безусловно представляющие значительный интерес. Остановимся на трех из них*.

Балет „Венгерская хижина", поставленный впервые 17 декабря 1817 года, пережил на сорок лет самого Дидло.

Спектакль начинается интересной и режиссерски трудной сценой. Венгерская деревня. Сенокос. Расквартированные солдаты рубят лес В этой обстановке происходят комически разрешенные любовные встречи двух девушек, дочерей ветерана-инвалида с их возлюбленными. Барабанный бой прерывает свидание: вывешивают объявление о том, что разыскивается граф Рагоцкий, оскорбивший австрийского императора. Старик-инвалид при виде объявления приходит в ярость: Рагоцкий—его бывший начальник, которого он любит и уважает. Из леса появляются беглецы—Рагоцкий и его жена с ребенком. Рагоцкий случайно натыкается на группу солдат. Происходит стычка, кончающаяся убийством солдат. Дочь ветерана ведет графа и его жену в дом.

Действие переносится в хижину ветерана- Трогательная встреча хозяина и Рагоцкого. Изгнанников уговаривают лечь спать, а старик берет ребенка Рагоцкого и решает идти к императору просить „помилования" для графа.

Возлюбленный одной из дочек ветерана замечает в окне постороннего мужчину. Заподозрив измену невесты, он через окно влезает в хижину и устраивает сцену ревности. Едва девушки успевают немного утихомирить ревнивца, как вваливаются два солдата, присланные на постой. Жених предает Рагоцкого, солдаты арестовывают его и жену. Но Рагоцкий обманывает солдат, предъявляя письмо к императору. Солдаты в нерешительности, их угощают вином и, чтобы окончательно рассеять их подозрения, затевают танцы. Тем временем один солдат выходит из хижины и, обнаружив трупы убитых, поднимает тревогу. Графа снова арестовывают. В ожидании подкрепления солдаты опять берутся за кружки с вином. Старуха тем временем подмешала в вино табак. Солдаты пьют и засыпают. Рагоцкий спешно надевает солдатский плащ, берет шпагу и под видом караульного становится у двери. Сержант делает обход хижины, лезет на чердак, а Рагоцкий убегает.

* Мы даем описание балетов Дидло, так кок подлинные сценарии ею мало известны и недоступен широкому читателю.

Бегство раскрывает глаза сержанту, и он арестовывает жениха как соучастника беглеца. Девушки в отчаянии — его расстреляют за помощь изгнаннику. Ни мольбы, ни слезы не действуют на сержанта. Но Рагоцкий не хочет смерти невинного. Он возвращается и отдается в руки солдат. В этот момент приходит ветеран и приносит помилование графу.

Перемена декораций. Ставка императора. Рагоцкому торжественно возвращаются чины и оружие. Балет заканчивается танцами.

Разумеется, содержание „Венгерской хижины" очень примитивно, но в сюжете есть напряжение, и он дает, в конечном счете, живое и волнующее „посрамление злодейства и торжество добродетели", как охарактеризовал главную задачу театра один из цензоров этой эпохи.

„Венгерская хижина" имеет свои литературные и сценические первоисточники. Она вырастает из драм Мерсье и Седена, продолжая, хотя в несколько иной трактовке, линию „Дезертира". В частности в прямой связи с постановкой Добервалем балета „Дезертир" находятся композиционные приемы Дидло. В обоих балетах комические ситуации перебивают впечатление от драматических моментов и патетическое переплетается с юмористическим. Эта композиционная смелость добервалевского ученика настолько оригинальна и убедительна, что о ней не перестают писать.

„С той же умеренностью он рассыпал юмор и оттенял им как опытный драматик [драматург] трагические положения. Припомните солдат в „Венгерской хижине". Они в удивительном хоре с постоянным crescendo снимают с вас уныние и опасения, навеянные предыдущими сценами, заставляют вас хохотать, чтобы через минуту испугать вас опасностью [грозящей] любимым действующим лицам"[25]. Искусство переключения эмоций, о котором говорится в приведенном только что отрывке из рецензии, очень трудно. Вот почему мы не без зависти читаем следующие строки: „Во многих сценах невольно у зрителей навертываются слезы, чего трудно достигнуть в немых сценах, то есть в балете, но после грустных впечатлений зритель переходит к другим более легким и, наконец, хохочет до упаду в местах забавных[36].

Ознакомимся бегло со сценарием балета „Рауль де Креки" (премьера 3 октября 1819 г.).

Среди других постановок Дидло постановка „Рауля" отмечена бурным успехом — в течение нескольких сезонов этот балет выдержал свыше 100 представлений. По правильному замечанию Р. Зотова, "Рауль

де Креки" является венцом славы Дидло. Столько интереса в балетном сюжете никогда еще не было. Сцены III и IV актов в темнице—верх драматического искусства" [21].

Первая картина „Рауля де Креки" представляет бурю на море. Едва брезжит рассвет, первые лучи солнца озаряют на горизонте гибнущий корабль. Только трое избегли гибели—граф Рауль де Креки и два его оруженосца. В рыбачьей хижине Рауль встречается с верными ему крестьянами, которые сообщают ему нерадостные вести. Его поместьем завладел сосед Бодуин, требующий от жены Рауля Аделаиды, чтобы та вышла за него замуж. Рауль переодевается пилигримом и посылает к своей жене оруженосца с письмом, извещающим ее о его мнимой смерти. Неожиданно в хижину входит Бодуин. Пилигрим рассказывает о смерти Рауля. Бодуин чрезвычайно доволен, разбрасывает деньги и требует танцев молодежи, собравшейся в хижину. Но некоторые детали в поведении Рауля внезапно вызывают подозрения у Бодуина и он прерывает танец. Занавес падает на паузе, во время которой Бодуин вглядывается в лицо Рауля.

Второе действие происходит в замке Рауля, где вассалы развлекают Аделаиду турниром, победителем на котором выходит подросток—сын Рауля. Рауль присутствует на турнире в одежде странника. Он не в силах скрыть отцовской гордости, чем удваивает подозрения Бодуина. Приходит оруженосец и сообщает о смерти Рауля. Аделаида лишается чувств. Рауль, подозревая, что за ним следят, боится выдать себя в разговоре. Он играет романс, когда-то им сочиненный. При звуках этого романса Аделаида приходит в себя. Она повторяет романс, останавливаясь и ожидая ответных реплик. Разворачивается танцовально-пантомимныЙ диалог, который заканчивается опознанием Рауля. Снова приходит Бодуин и требует немедленного согласия Аделаиды на брак. Она откладывает ответ до вечера. Начинается бал, на котором Аделаида ищет встреч с Раулем, но за ним следят. Рауля арестовывают, он срывает с себя одежду пилигрима. Друзья пытаются его защищать, но безуспешно. Рауля, Аделаиду и их сына ведут в тюрьму.

Большая часть третьего акта протекает в тюрьме. Такое место действия совершенно необычно для старого балета. В этом акте Дидло оригинально обыгрывает сценическую площадку. Действие протекает в двух ярусах (наверху башни и у се подножия).

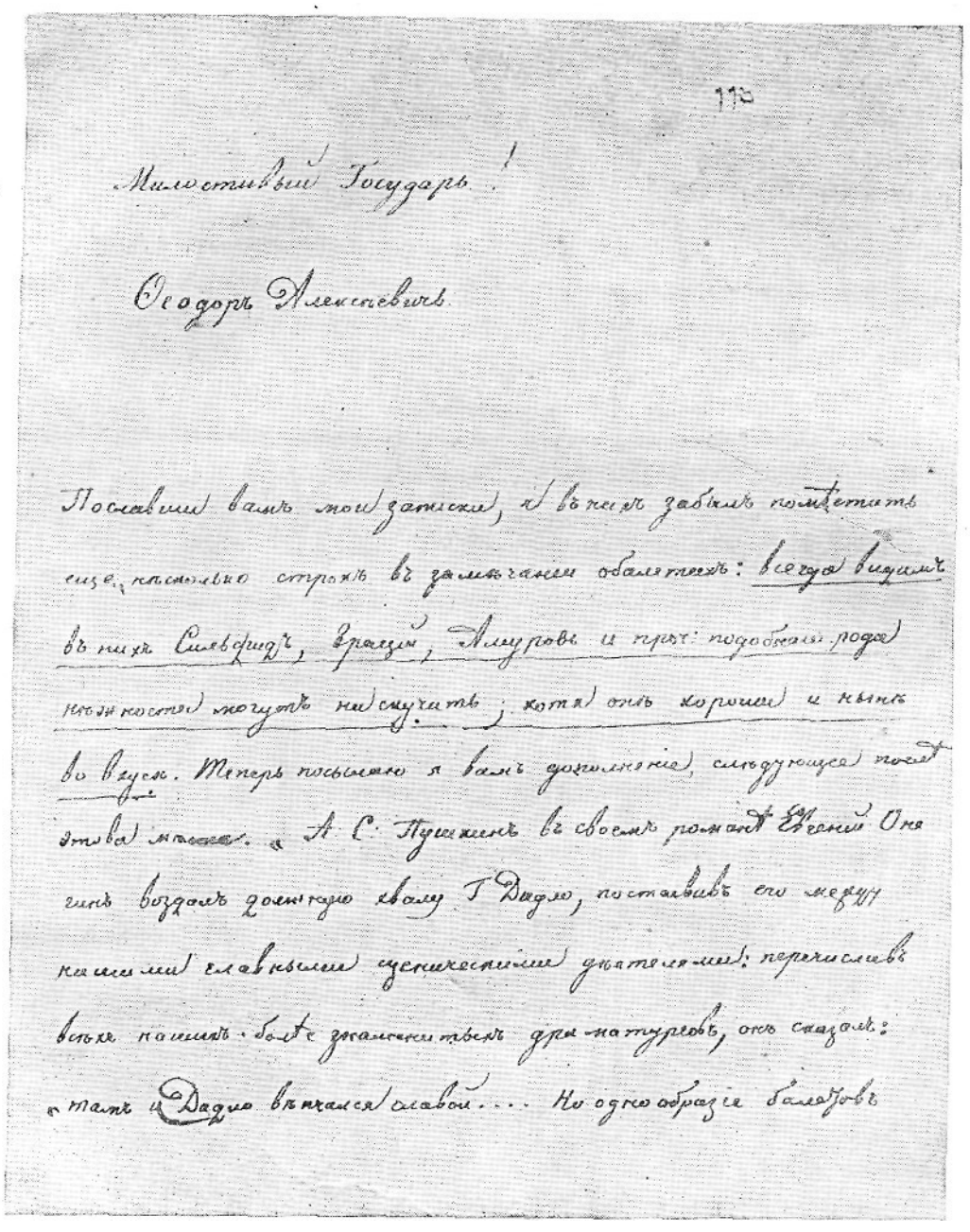
Аделаида с ребенком в тюремной камере. Из окна башни открывается вид на море внизу. В окно влетает стрела, посланная друзьями.

Аделаида отвечает. Появляется Бодуин со знаменем Рауля и предлагает ей на выбор: либо умереть, либо выйти замуж за него. Решительный отказ Аделаиды от брака приводит Бодуина в бешенство. Снова в окно влетает стрела и ранит его. Тогда Бодуин выхватывает ребенка из рук Аделаиды, отдает его солдату и велит сбросить вниз, если влетит еще стрела. Аделаида умоляет отдать ей ребенка, падает на колени, бежит за ним. Солдат отшвыривает ее. Падая, она хватается за древко знамени и бьет им солдата — тот лишается чувств. В окно влетает лестница. Аделаида спускается вниз. Берег моря под башней. Аделаиду ждет лодка и друзья — рыбаки. Приближаются солдаты — все прячутся. Это ведут на казнь старшего сына Рауля. Но один из стражей — переодетый оруженосец Рауля де Креки. Он убивает второго солдата, и все уезжают на лодке.

Опять тюрьма. Действие происходит одновременно в темнице Рауля и помещении охраны перед ней. У входа в темницу часовой. Входят крестьяне — участники первого действия и пытаются подкупить часового, который, однако, хочет поднять тревогу. Тут появляется его невеста. Часовой в нерешительности. Бодуин и тюремщик приходят в камеру Рауля и приносят платье его старшего сына в качестве доказательства смерти его первенца. Рауль теряет выдержку, рыдает и лишается чувств. Бьет полночь. Бодуин появляется и предупреждает, что утром состоится казнь Рауля. Тюремщик остается в комнате охраны. Ему скучно. Он с трудом удерживается от сна и, наткнувшись на крестьян, которые хотели было убежать, он, вопреки их ожиданию, рад присутствию посторонних. Чтобы не заснуть, тюремщик велит им танцовать; тем не менее он засыпает. Крестьяне крадут у него ключи, освобождают Рауля и осторожно двигаются к выходу, невеста часового, споткнувшись, роняет ключи. Шум будит тюремщика. Происходит драка. Тюремщика запирают в камеру Рауля и убегают. Бодуин и палач вместо Рауля находят связанного тюремщика.

Развалины замка. Идет бой между друзьями Рауля и приверженцами Бодуина. Рауля теснят. Он прячет свою семью в галерее, куда ведет ветхий мост. Враги бросаются на мост, в бою он рушится. Рауль исступленно бьется один-на-один с Бодуином и побеждает его. Из-под обломков галереи спасают семью Рауля. Трубы возвещают его победу над врагом.

Уже приведенные два сценария с полной очевидностью свидетельствуют о том, что Дидло далеко до социальной остроты тематики До-

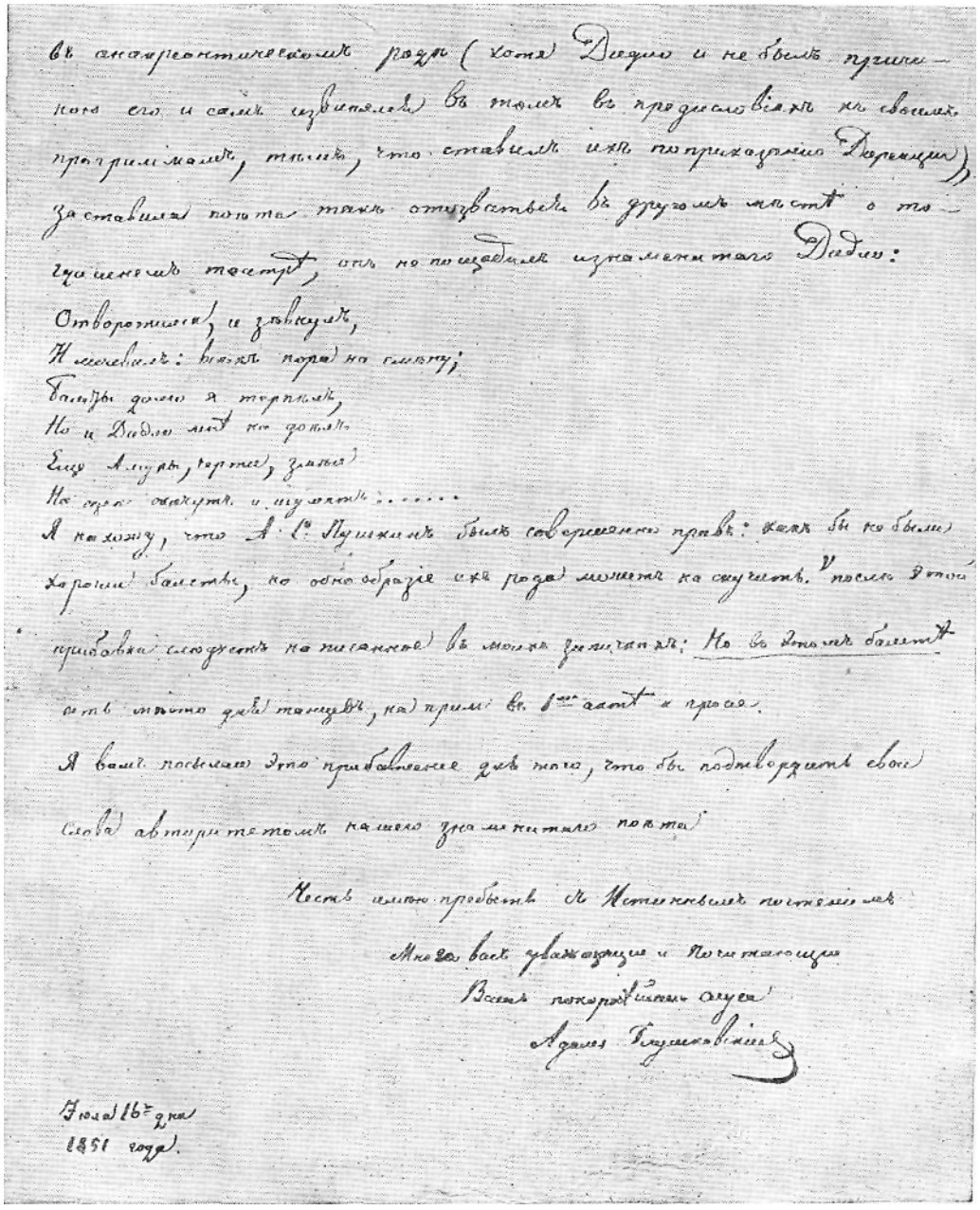


Милостивый Государь!

Θеодоръ Алексѣевичъ.

Пославши вамъ мои записки, я въ нихъ забылъ помѣстить
еще нѣсколько строкъ въ замѣчаніи о балетахъ: всегда видимъ
въ нихъ Сильфидъ, Грацій, Амуровъ и проч: подобнаго рода
нѣжности могутъ не скучать; хотя онѣ хороши и нынѣ
во вкусѣ. Теперь посылаю я вамъ дополненіе, слѣдующее послѣ
этого мѣста. „А. С. Пушкинъ въ своемъ романѣ Евгеній Оне-
гинъ воздалъ должную хвалу Г. Дидло, поставивъ его между
нашими главными сценическими дѣятелями: перечисливъ
всѣхъ нашихъ болѣе знаменитыхъ драматурговъ, онъ сказалъ:
„тамъ и Дидло вѣнчался славой... Но однообразіе балетовъ

Письмо А. Глушковского к издателю журнала „Пантеон"—Ф. Коня
Гос. *Театральный музей им. А. А. Бахрушина (публикуется впервые)*



Окончание письма А. Глушковского к Ф. Кона

берваля. Но Дидло и не стремится к ней, прекрасно зная, что она немыслима в условиях русского императорского театра.

Дидло принадлежит злая, полная горечи поговорка, которую он применял во всех случаях разногласия с начальством. „On ne fait pas boire un ane qui n'a pas soif" (нельзя заставить пить осла, у которого нет жажды)[28], говорил он, нюхая табак, чихал и шел на компромиссы. Тематика его балетов тоже носит следы компромиссов. Но для русского театра 20-х годов большим достижением является даже то, что Дидло выбирал фабулу из реальной жизни и тщательно ее разрабатывал, в то время как многие люди искусства на Западе твердили: „Действие в балете есть нечто подсобное, без нимф успех в балете невозможен"[29].

С именем Дидло связана балетная инсценировка пушкинских поэм „Кавказский пленник" (премьера 15 января 1823 г-) и „Руслан и Людмила" (премьера 8 декабря 1824 г.) *.

Использование сюжетов, заимствованных из современной литературы, весьма характерно для мастеров молодого буржуазного балета.

Но читателя, пожелавшего ознакомиться со сценарием балета Дидло „Кавказский пленник", ждет некоторое разочарование**. Дидло справился с пушкинской темой хуже, чем этого можно было ожидать. Причин тому много. Дидло пишет в своем предисловии к либретто „Кавказского пленника": „Все литераторы хвалят сие отличное произведение русской поэзии. Я просил перевести для себя краткое извлечение оного". Зная качественный уровень переводов 20-х годов, мы можем легко представить себе, как искажено было творение Пушкина в полученном Дидло „кратком извлечении". Впрочем, он и сам это понимает, когда оговаривается: „Конечно, было бы гораздо лучше, если бы я мог прочесть подлинник".

Действие балета „Кавказский пленник" Дидло перенес в древние времена и этим сразу снял всю актуальность темы. Кроме того он ввел в качестве героини второго плана невесту пленника. Как объясняет Дидло: „иначе я не мог бы ясно и скоро выразить пантомимой при-

* Сценария „Руслана" сочинен не Дидло, а А. Глушковским. Он ближе к пушкинскому первоисточнику. „Балетность" пушкинского „Руслана" немало способствовала этой удаче. Впервые „Руслан" поставлен А. Глушковским в Москве в 1821 году.

**Разочарование сквозит и в сохранившемся отрывке стихотворения Пушкина „Мой пленник вовсе нелюбезен..."—см. полн. собр. соч. А. Пушкина, т. I, 1931, стр. 461.

чины, почему Ростислав (имя пленника — *Ю. С.)* отказывается от любви черкешенки". Изменена развязка: гибнет невеста, благословляя пленника на брак с черкешенкой. Дидло мотивирует это изменение тем, что „зритель стал бы сожалеть об участи нежной черкешенки, тогда как, с другой стороны, пленник не мог бы ответствовать любви ее, не изменяя клятвам невесте". Финал балета явно официозен; происходит празднество по поводу победы над черкесами и принятие ханом (sic!) русского подданства.

Дидло не знал ни русского языка, ни русского быта и истории. Поэтому он всячески избегал русской тематики и даже уступал постановку славянских танцев другим балетмейстерам *. Таким образом, несмотря на отсутствие документов, можно быть уверенным, что к русскому предисловию и к самому либретто „Пленника" приложил руку какой-то чиновник министерства двора. Не сохранилось подлинного французского текста либретто Дидло, путем сличения с которым можно было бы судить о явных отсебятинах переводчика,

Руководству императорских театров тематика пушкинских произведений не была мила, и надо думать, что предложение Дидло поставить „Кавказского пленника" вызвало соответствующие охранительные мероприятия. К числу их относится перенос действия в древность, а также выражение верноподданнических чувств побежденными черкесами. Дидло сам не мог бы этого выдумать: ему либо подсказали, либо предложили это сделать. Характерно, что главный удар направлен на образ пленника; повидимому, черты молодого человека „дней Александровых" показались нежелательными в театре. В результате в балете пушкинский пленник искажен и совершенно обескровлен. Вряд ли и это можно приписать самому Дидло, любившему бурных и ярких героев.

Так или иначе, но замысел Пушкина в балете снижен и обескровлен. И все же, несмотря на такие недостатки, балет Дидло имел большой художественный успех.

В воспоминаниях А. Глушковского [30] сохранилось описание романтических, дышавших страстью отдельных сцен из постановки Дидло, в которых он, несомненно, смыкается с пушкинскими образами. Таковы игры и пляски черкесов, сцены их быта, эпизод набега, диалог черкешенки и невесты пленника (в балете невеста попадает в плен), сцена расставания черкешенки и пленника.

* "Товарищ мой Огюст содействовал мне в составлении русских плясок", пишет Дидло в предисловии к либретто „Кавказского пленника".

Перечисленные эпизоды были так близки к пушкинским образам, что поклонники Пушкина из числа его современников закрывали глаза на искажения. Этим и объясняется посмертная слава балета Дидло.

В „Кавказском пленнике" постановщик не только выправляет и поднимает слабые и вялые места сценария- Творческая амплитуда Дидло в „Пленнике" обогащается новым для него романтическим мышлением. Стремление к яркой обрисовке бытовых деталей, типичное для художника-рационалиста, уступает в „Пленнике" место широким мазкам, контрастным массовым сценам. Интимные эпизоды — монологи и диалоги, которые прежде так любил Дидло, здесь отступают на второй план, они позади масштабных и живописных ансамблевых игр и плясок на фоне дикого ландшафта. Пройти мимо этой эволюции художника, находящегося под несомненным влиянием пушкинской темы, не следует. Шестидесятилетний Дидло все еще творчески молод и движется вперед.

Дидло — один из выдающихся мастеров пантомимы. Когда Глушковский говорит, что „Дидло осн потому что он первый развил и довел до совершенства мимику"[31], — это исторически совершенно справедливо.

У Глушковского мы находим и те логические предпосылки, которые привели Дидло к постановке вопроса о пантомиме. „Если в балетах действующими лицами остались люди, то в действиях их должны быть страсти, а если есть страсти, должна быть и мимика, их выражающая"[32],—так пишет Глушковский, так, несомненно, говорил сам Дидло, и под этим его заявлением охотно подпишемся и мы.

В наши дни широкий зритель и критика подчас враждебно относятся к пантомиме в балете. Эта враждебность основана на заблуждении и смешении различных понятий. Когда мы говорим об изгнании из современного балета условной жестикуляции — это вполне закономерно. Когда же утверждают, что любая пантомима, любая мимодрама является инородным телом в балете, чуждым и враждебным хореографической основе спектакля,- это ошибка. Изгнание пантомимного элемента из балета примерно то же, что полное изъятие из оперы речитативов.

Необходимо договориться о самом понятии. „Скучная" пантомима не есть некая категория, существующая вне конкретного спектакля, а, в первую очередь, неудача режиссера данной постановки. И, наоборот,

удачная образная пантомима в „Жизели", „Карнавале", „Фадетте", „Бахчисарайском фонтане" скрывает за собой мастерство режиссера, правильно разрешившего то или иное сюжетное положение.

Что решающую роль в этом вопросе играет не количество пантомимной игры, а ее качество, обусловленность пантомимы сюжетом, ее правильная реализация, — явствует хотя бы из того, что пантомима в „Бахчисарайском фонтане" количественно в несколько раз превышает пантомиму в любом классическом дореволюционном балете, пантомима в „Жизели" в два с половиной раза больше, чем в „Спящей красавице". Однако, в „Спящей красавице" пантомима скучна, в то время как трехминутная сцена воспоминаний Марии в „Бахчисарайском фонтане", пятиминутная сцена сумасшествия в „Жизели" или исключительно пантомимный образ Гирея — скуки не вызывают.

Только с этой точки зрения мы и должны изучать пантомиму Дидло. Было бы неправильно отрицать наличие в постановках Дидло большого количества условных жестов, которых требовала крепкая традиция придворного театра, но не в них суть пантомимы Дидло, а в правильных принципах режиссуры.

Если исходить из основного принципа Дидло: „балет—это пьеса", то станет понятно, что пьесу нужно разрешать прежде всего путем режиссерской концепции постановки. Ни обстановочные эффекты, ни декоративные приемы, ни танцовальные трюки не в состоянии обеспечить самой лучшей балетной пьесе доходчивость, если она не будет в первую голову правильно поставлена режиссерски *. Поэтому мы можем говорить о Дидло, как об одном из самых талантливых режиссеров балетного театра XIX столетия.

"Злоупотребляя" пантомимой, строя на ней большинство сцен, Дидло, казалось бы, должен был войти в неизбежный конфликт с танцами. Так думали еще совсем недавно, в наши дни, перерабатывая танцовальные спектакли дореволюционного времени. Но Дидло не знал этих конфликтов. Их не будет и у современного мастера балета, если пантомима и танец явятся в его руках только выразительными средствами, могущими органически слиться для осуществления единого дела— воплощения сюжетного замысла спектакля, его основной идеи.

Сказанное подтверждается свидетельством современников о том, что Дидло был врагом танца как самоцели. Два приводимых нами свиде-

* Отсюда и некоторое пренебрежение Дидло к декорации в костюму, как подсобным элементам спектакля.

А. Истомина
Гравюра Ф. Иордана. "Русская Талия". 1825 г.

тельства Глушковского с достаточной ясностью определяют отношение Дидло к этому вредному принципу, получившему широкое распространение после его смерти.

„Танцовщиков и танцовщиц, не имеющих дара к пантомиме, считаю я не иначе, как за хороших облагороженных фокусников, потому что хороший пируэт, легкое чистое антраша, картинная поза на самых цыпочках — все это приятный для глаз фокус. Легкость вертушки и апломб в пальцах — только одна ловкость", говорит Глушковский, повторяя слова Дидло[33].

„Вообще Дидло избегал всяких аффектаций, которые, не удовлетворяя настоящему вкусу, могут, однако, броситься в глаза неопытной публике и на которые так часто рассчитывают в наше время артисты"[34].

Дидло был очень скуп на танцы *. Дивертисментные номера он допускал, но ставил их неохотно, предпочитая поручать их Огюсту, которому принадлежит большинство дивертисментных концовок балетов. Но совершенно иначе Дидло относится к танцам, вытекающим из действия. В предисловии к „Венгерской хижине" Дидло пишет: „С третьего акта — со сцены развязки — я уступил место Огюсту. Конечно, я стал бы просить его также сделать и танцы первого акта, если бы они не были столь тесно связаны с главным действием"[35].

Эту связь танцев Дидло с действием и отсюда их экономность отмечают все современники. Нельзя не привести звучащую для нас очень забавно, но, несомненно, искреннюю тираду автора статьи о Дидло в „Пантеоне" за 1847 год: „С каким благоразумием и умеренностью употреблялись в этих созданиях танцы! Они являлись всегда кстати, и на своем месте — умирающих не заставляли дрыгать ногами перед смертью, грусть душевную не выражали батманами; героини не скакали по сцене, как дикие серны — в два прыжка от декорации до рампы; герои вели себя с приличной важностью, и не пускались в пируэты и pas de poisson. Там, где нужно было веселиться, по неизбежному сочетанию обстоятельств и естественному ходу пьесы, — там веселились от души, и веселились логически: на придворном балу крестьяне не танцовали салтареллу или allemande, в хижине не являлись нимфы и наяды в стихийном костюме выполнять патетические па Олимпа или, лучше сказать, па с того света"[36].

* „Танцы позволяли только отдыхать напряженному вниманию, но не составляли главного". „Художественная газета" № 5, 1838 г.

Экономия материала — один из лозунгов Дидло.

„С какою экономией Дидло умел кое-где вбрасывать [вводить] танцы... не было у него этих бесконечных движений в перемежку с фалангами кордебалета, этого утомительного, однообразного маневра, которым испещрены современные произведения..." [37]

Но и танцы, связанные с действием, должны были, по мнению Дидло, отвечать самой основной задаче пластически воссоздаваемых характеров. В этом деле „Дидло был изумительный мастер давать балетам своим характер эпохи, колорит местности и главное — простой осязательный смысл. Танцы его строго гармонировали с характерами лиц"[38].

Не следует думать, снисходительно поглядывая на Дидло с позиций современной композиционной техники, что его танцы наивны и примитивны. „Все балеты Дидло были очень многосложны в своих сценах, группах, картинах и танцах"[39] — так не раз писали его современники. Эта сложность заключается в асимметрии, выдвинутой еще Новерром в противовес чинности и симметризации групп, характерным для придворного балета.

В . композиции массового танца принцип асимметрии сочетался у Дидло с принципом взаимодействия частей. Унисон романтического кордебалета, сохранившийся в ряде дореволюционных постановок до наших дней, во многом чужд Дидло.

Когда речь заходит о технических ресурсах танца 20-х годов, то мы обычно снисходительно пожимаем плечами. В самом деле, какими танцовально-техническими ресурсами располагал Дидло? Мы можем с документальной точностью говорить только о мужском танце. Описания Глушковского, книга Блазиса, вышедшая впервые в 1820 году, и ряд рецензий-характеристик актеров дают возможность говорить с некоторой степенью достоверности.

Техника мужского танца за истекшее столетие обогатилась немногим. Бесчисленные виды пируэтов, среди которых есть забытые, доступные не каждому танцовщику наших дней, многообразные заноски, два и иногда три тура в воздухе, ординарные и двойные кабриоли — словом, все то, что вызывает бурю восторгов и в наши дни, — все это было в распоряжении танцовщиков эпохи Дидло. Почти все виды существующих поныне пируэтов исполняли Дюпор, Антонин, Гольц, молодой Дидло. Но кроме того танцовщики XIX столетия владели огромным запасом прыжковых движений.

В балетах Дидло, как, впрочем, и в постановках первых мастеров романтического балета, артисты исполняют большинство движений, ныне составляющих прерогативу преимущественно женского танца. Стоит только тщательно разобраться в материале мужской партии Альберта в „Жизели" (правда, относящейся к более позднему времени— 1841 году), чтобы убедиться в справедливости сказанного. Сисоннь, субрессо, баллонэ, балоттэ, малое и большое ассамблэ с высоких полупальцев — все это самые обычные элементы мужского движения 20—30-х годов. Контингент прыжковых движений в балете Дидло гораздо богаче современного. Правда, это преимущество создано за счет простейших движений, ныне незаслуженно находящихся в пренебрежении.

Сложнее обстоит вопрос с техникой женского танца. Здесь мы вступаем в область, бедную материалами. Диференциации па на мужские и женские еще нет. Не следует, кроме того, забывать, что в балетах 20-х годов у Дидло артистки далеко не всегда являются главными действующими лицами: во многих спектаклях центральные партии принадлежат еще героям, а не героиням. Но сдвиг произошел. Любимец публики 1800 года Дюпор уже уступает свое место Истоминой, Телешовой и др. Соперничество мужчин и женщин в балете на рубеже 20-х годов уже разрешается в пользу танцовщиц. Скудные материалы о технике женского танца позволяют все же сказать, что пуантов-носков в практике женского танца еще не существует. Высокие полупальцы, на которых изображен Блазис в его книге, в равной мере присущи и танцовщикам и балеринам.

Установив, что танцовщица времен Дидло не имела пуантов, мы тем самым сразу исключаем из арсенала ее техники бесчисленное количество комбинаций движений и па, которыми так богата современная балерина.

Зато танцовщицы Дидло шире пользуются 'простейшими движениями и, главное, танцуют играя, то есть ищут в хореографическом примитивном строе продолжение и развитие образа.

Для того чтобы в этом убедиться, достаточно взглянуть на список артистических штатов Дидло, принципы построения которого (сначала актрисы - танцовщицы, потом танцовщицы только) показывают, что сценический материал, которым нагружали главных персонажей труппы, ее премьеров, была танцовальная пантомима.

Рассмотрев вкратце элементы техники мужского и женского танца мы должны остановиться на технике дуэта этой эпохи. Термин pas de

deux, существующий уже в XVIII веке, совершенно не совпадает с нашим понятием о pas de deux. В то время каждый парный танец рассматривался как pas de deux. Лишь после 20-х годов XIX века, начиная с эпохи творческой зрелости Дидло, мы видим постепенное развитие pas de deux в нашем понимании этого слова, т. е. хореографического дуэта. Сделаем сразу же оговорку. В современном понимании pas de deux лишено игровой задачи, которая пронизывала бы его насквозь. В балете Дидло мы наблюдаем как раз обратное явление.

Приемов поддержки, имеющих целью показать „чудеса" ловкости попросту не существовало. Еще не настало то время, когда танцовщика будут презрительно называть „подпоркой", „подставкой" и т. п. Правда, в провинциальных театрах Италии, Австрии и Германии (театры последних двух стран находятся под влиянием итальянских) уже разносится молва о „чудесах" поддержки итальянских виртуозов. Филипп Тальони, его сын Поль, да и сама Мария Тальони до ее приезда в Париж практикуют ряд хитроумных поддержек, которые в наше время назвали бы примитивно-акробатическими. Здесь и переброс танцовщицы через спину, и резкое падение на руки кавалера, и подобие „рыбки", т. е. прыжка в руки кавалера с разбега. Немногочисленные итальянские и венские гравюры сохранили нам эти первые трюковые приемы поддержки, вызывавшие восторженные крики в провинциальных зрительных залах того времени. Но мы нигде еще не встречаемся с положением танцовщицы выше уровня груди партнера, большинство этих приемов еще не допущено на столичную сцену: они еще, так сказать, „не академичны", вульгарны.

Для композиций Дидло в Петербурге они тем более неприемлемы. Поддержка в балетах Дидло существует постольку и в такой форме, поскольку она оправдана действенной основой танцовального номера или пантомимного эпизода.

Наряду с изображением трюковых моментов новые приемы поддержки часто рождались в результате поисков острых сюжетно-танцовальных сценических точек (акцентов) и т. п. В 20—30-х годах делаются первые шаги в этой области. Поэтому у Дидло мы сталкиваемся в дуэтах с простейшими видами поддержки, далеко не всегда оторвавшимися от своей сюжетно-бытовой мотивировки. Ношение на руках в позе встречается очень редко, воздушные поддержки не применяются вовсе. Преобладает партерная поддержка, идущая от объятий, всевозможных движений остановленного ухода, неожиданного столкновения, поз отчая-

Е. И. Колосова (Неелова)
Литография с портрета Варнека

ния, грусти и т. п. Если с точки зрения технического богатства такая поддержка оставляет желать многого, то зато огромное преимущество ее состоит в том, что, не выпадая ни на йоту из драматургии спектакля. она не создает впечатления разрыва между формой приема и его содержанием.

Об этом свидетельствует поддержка в „Тщетной предосторожности" и „Жизели".

Такой должна быть всякая поддержка, обусловленная сюжетом, психологически мотивированная им и вытекающая из него в любом балете, который задуман не как дивертисмент, а как пьеса.

Естественно, что хореографическая программа Дидло потребовала от исполнителей иных качеств и приемов, чем прежде.

На каждом новом этапе хореографии мы наблюдаем одно и то же закономерное явление: балетмейстер ищет артистов, которые были бы способны как можно ярче реализовать его замыслы, как постановщика. Творчество старика Петипа неразрывно связано с именем Пьерины Леньяни, специализировавшейся на гимнастических головоломках. В ее виртуозной смелости, игривости, кокетстве балетмейстер черпает вдохновение, создавая одну за другой вариации с тридцатью двумя фуеттэ, бесконечные jettes en tournant по кругу и т. п.

Творчество Фокина ассоциируется с Павловой, Карсавиной, Нижинским, Розай и В. Фокиной. Эти имена исчерпывающим образом характеризуют творческую направленность Фокина, в первую очередь стремящегося раскрыть и выразить в танце интимное настроение человека, его „душу", его личные переживания.

Для творчества Дидло не менее поучителен список актрис петербургского императорского балета в 1825 году, опубликованный в „Русской Талии" Ф. Булгарина [40]. Первые три места в списке отведены Колосовой, Шемаевой и Азловой, числящимися актрисами „на пантомимные роли"; на четвертом месте идет Истомина, названная „первой пантомимной танцовщицей", под номерами 5—7 перечисляются другие артисты того же амплуа, и лишь с восьмого номера начинаются фамилии „первых танцовщиц".

Распределение артисток по амплуа, их очередность в списке вскрывает художественные взгляды Дидло и его симпатии. Он ставит на пер-

вые места артисток, умеющих убеждать и волновать зрителя мастерски созданным сценическим образом, на второе — тех, которые за счет, быть может, некоторого снижения качества образа владеют во всей полноте танцевальной техникой. Первые танцовщицы, если они только танцовщицы, оттеснены в этой системе на третий план.

Достаточно просмотреть в „Ежегоднике императорских театров" за любой год конца XIX столетия списки актеров балетной труппы, чтобы понять принципиальные позиции Дидло. Там, в „Ежегоднике", на первом плане стоят балетные, а на последнем — мимические актеры. Здесь, у Дидло, мимические актеры стоят на первом месте и на последнем те, кого мы условно называем „балеринами", а Дидло — „первыми танцовщицами". Посредине между первой мимической артисткой и первой танцовщицей находятся пантомимные танцовщицы, — амплуа, кстати сказать, созданное Новерром.

Любопытно также то, что на первом месте у Дидло стоят актеры, повидимому, не владеющие даже танцевальными средствами или владеющие ими весьма относительно, судя по фамилии Колосовой, достигшей к этому времени средних лет и никогда не отличавшейся богатством танцовальной техники. Колосова танцевала преимущественно то, что мы называем характерными танцами, в частности всевозможные русские пляски.

Упор, который Дидло делал на мимистов, с нашей точки зрения, весьма спорен. Проблема создания советской хореографии должна быть разрешена не победой первой категории по номенклатуре Дидло, а его второй категории, т. е. тех, которые артистически владеют всеми средствами танца и с их помощью создают в спектакле яркие, и разнообразные образы. Но если учесть конкретную обстановку в балете 1825 года, Дидло был совершенно прав.

Для его времени торжества „антидюпоровских" принципов, отстранение виртуозов, не владеющих средствами актерской выразительности, безусловно правильно- С непримиримостью и упрямством, типичными для последователей Новерра, Дидло добивается своего. Какой угодно ценой, пусть даже ценой полного отречения от канонического танцевального багажа, Дидло хочет сделать спектакль убедительным в целом. Он добивается отчетливых реакций зрительного зала на сценические характеристики показываемых персонажей: эмоций гнева, сочувствия, страха и жалости. В этих условиях мимистка Колосова и мимист Огюст гораздо выше, важней и нужнее в балетах Дидло, нежели всемирно прославлен-

Е. Телешова в балете "Приключение на охоте" (Зелия)
Литография Сандомури с портрета О. Кипренского. 1828 г.

ный танцовщик Дюпор или очаровательная юная танцовщица Телешова .

Убедительность пантомимных выразительных средств Дидло и его метода работы с актерами становятся понятными при более близком ознакомлении с его учениками.

Первый среди них — Н. Гольц (1800—1880)— представлял собой исключительное явление, в особенности во второй половине XIX века на фоне падения искусства мимической выразительности. „Гольц хорошо играет мимические роли. Вы... видите в нем превосходную методу дидловской школы, глубокое изучение мимики и грациозности поз"[41],замечает Ф. Булгарин.

После ухода Дидло, в обстановке отрицания большинства его заветов, Н. Гольц остается в балете чуть ли не единственным носителем традиций мимической выразительности. Больше того, он даже оспаривает аплодисменты публики у Марии Тальони в балетах ее отца. „Несмотря... на всю ничтожность, даже неестественность роли Гольца в балете „Дева Дуная", он сохранил и обнаружил все достоинство старой школы", пишет „Художественная газета"**.

Гольц сохраняет свою мимическую выразительность и в период Петипа, т. е. после 1850 года, прослыв могиканом драматического жанра в балете. Один из журналистов правильно замечает: „Петербургская сцена имела превосходных пантомимных артистов, от которых нам уже немногие остались, едва ли не один г. Гольц, который, выйдя на сцену в нынешних балетах, находится с ними в каком-то странном противоречии" [43].

В развлекательном дивертисментном спектакле был неизбежен конфликт между актером, осуществляющим осмысленный игровой образ из пьесы-балета, и всем, что его окружало. Это противоречие — не внешнее и не случайное, как это думает журналист. Традиции Дидло находятся в противоречии с теми принципами, на которых строился русский балет 60 —70-х годов.

Недаром старик Гольц, играя в „Эсмеральде" роль Клода Фролло, искромсанную цензурой, постаравшейся выкрасить ее в сплошную черную краску, вызывал сожаление и слезы зрителей и заставлял их задуматься над трагической судьбой этого персонажа.

* ,Он выбирал сюжеты не для одних зефирных танцовщиц, которые хорошо перебирают ногами, а в пантомиме не в состоянии передать высокого чувства и мысли" — подчеркивает Глушковский (цит. соч. кн., 4, стр. 8).

А время было для такой трактовки неподходящее. Уже давно, выражаясь языком Глушковского, „все улетучилось, сильные страсти отправлены в драму, а наивность улыбок и порхание ножек предоставленыбалету"[44].

Премьерша балетов Дидло Е. Колосова, считаясь с характером дарования которой он шел на ряд уступок*, начала свою карьеру до Дидло, но лишь при нем получила всеобщее признание. „С выразительными чертами лица, с прекрасной фигурой, с величавой поступью Колосова лучше, чем языком, умела говорить пантомимой, взорами, движениями..."[45]

„Я более сорока лет,—пишет А. Глушковский, — следил за танцовальным искусством, много видел приезжающих в Россию знаменитых балетных артистов, но ни в одном не видел подобного таланта, каким обладала Евгения Ивановна Колосова, первая танцовщица петербургского театра. Каждое движение ее лица, каждый жест так были натуральны и понятны, что решительно заменяли для зрителя речь"[46].

Далее надо упомянуть о Новицкой и Истоминой — двух танцовщицах, имена которых в эпоху Дидло не сходили с уст зрителей, членов литературных кружков, художников, музыкантов. Когда Мария Тальони буквально „отодвинула в небытие" балеты Дидло и своих предшественниц, воспоминания об Истоминой и Новицкой упорно не стирались из памяти.

„Кто не видел их, а восхищается теперь волшебным дарованием Тальони, может быть, улыбнутся при похвале Новицкой и Истоминой. Но между ними смело можно делать сравнения. Новицкая не уступала Тальони в чистоте и выделке па, а Истомина — в легкости и выразительности. Истомина обладала в высшей степени даром одушевлять то, что французы называют abandon, чего недостает иногда Тальони* [47].

Не случайно, что Истомина даже на склоне сценической карьеры, утратив легкость, „может служить примером другим танцоркам, которые все искусство полагают в одной работе ногами" [48].

С точки зрения классификации, Данной самим Дидло, „пантомимная танцовщица" Истомина представляется нам идеалом хореографического мастерства-

* „Балет сей весьма невыгоден для танцев, но г-жа Колосова желала его иметь, и я монтировал оный без прекословия". К. Дидло. *из* предисловия к либретто балета "Венгерская хижина".

Пьетро Гонзаго. Эскиз костюмов к балету „Роланд"
Русский музей {публикуется впервые)

Пушкин в „Евгении Онегине" оставил о ней замечательные строки, в которых пушкинисты и балетоманы пытаются не без некоторых оснований прочесть описание антрша, rond de jambe и других технических премудростей („Блистательна, полувоздушна..."). Весьма вероятно, что эти строфы навеяны Пушкину спектаклем балета „Зефир и Флора"*. Для Истоминой выступление в „Зефире и Флоре" не является показательным с точки зрения особенностей ее дарования. Характерные для нее партии Лизы в „Тщетной предосторожности",Луизы в „Дезертире" (драматическая роль с небольшим количеством танцев), черкешенки в „Кавказском пленнике", Людмилы в "Руслане и Людмиле", Коры в „Кора и Алонзо" являются типичными игровыми партиями с широким диапазоном актер-

* Увлечение Пушкина балетом относится к 1817—1820 годам. Истомина выступила в балете „Зефир и Флора" в 1818 Году. В репертуаре Истоминой этот балет отличается наиболее развитой танцовальной партией, уснащенной всяческими техническими трудно" стями, которые, по всей вероятности, и получили отражение в известных строках Пушкина"

Пьетро Гонзаго. Эскиз костюмов к опере „Телемак"
Русский музей {публикуется впервые)

ской техники (от комического до высоко драматического), в которых виртуозный танец или совсем отсутствует, или наличествует в небольшой дозе. Поэтому можно утверждать, что Истоминой в действительности была совершенно чужда функция блистательной виртуозки *, буквально навязанная ей некоторыми „историками" и исследователями театра.

Впрочем, достаточно обратиться к показаниям очевидцев, чтобы навсегда покончить с этой легендой. Вот свидетельство одного из современников Истоминой, которое проливает свет не только на характер ее таланта, но и на художественные традиции целого полувека.

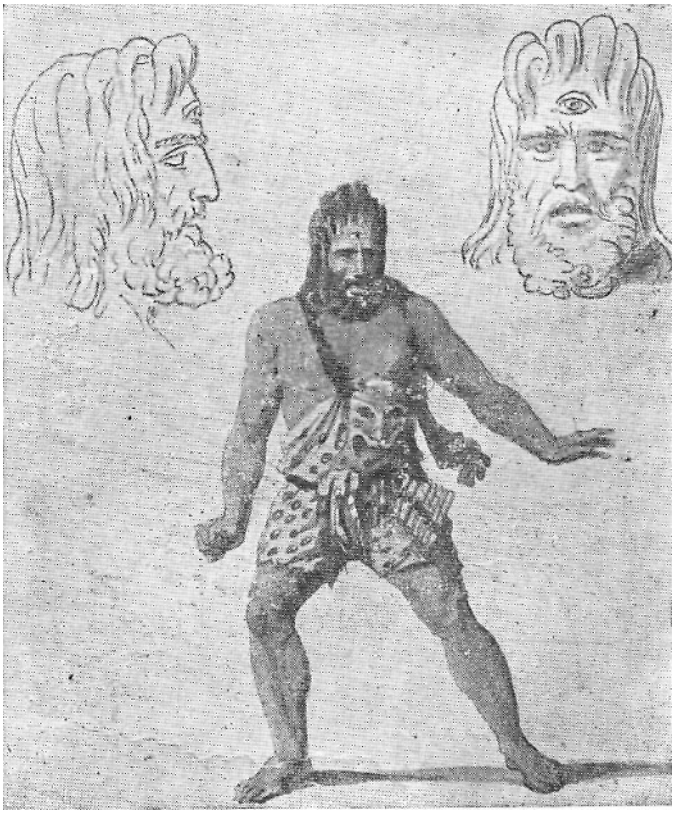
Истомина „танцовала прекрасно, в ней было много силы, даже более, чем грации; ее можно было отвести к тому разряду балерин, во главе которых стала впоследствии Фанни Эльслер"[49]. А Эльслер, как справедливо замечает „Северная пчела", „была основательницей школы

* В предисловии к французскому изданию либретто „Кора и Алонзо" Дидло говорит: "Истомина и Лихутина — мои лучшие мимистки после Колосовой".

положительной, реалистской"[50]. Эльслер была ученицей Омера, который принадлежал к числу немногих в Западной Европе последователей Доберваля. Эльслер — любимейшая артистка балетмейстера Перро, одного из лучших „внуков" Доберваля.

Сопоставив оценки Истоминой и Эльслер, мы с несомненностью можем установить их связь, что дает нам основание говорить об единстве художественных традиций.

Этот пример связи двух танцовщиц 20-х и 40-х годов подтверждает нашу мысль о подводном течении в истории балета XIX столетия. Дидло и Перро, с их модными артистками Истоминой и Эльслер, являются носителями реалистических тенденций, затухающих в буржуазно-аристократической хореографии 50-х годов минувшего века.

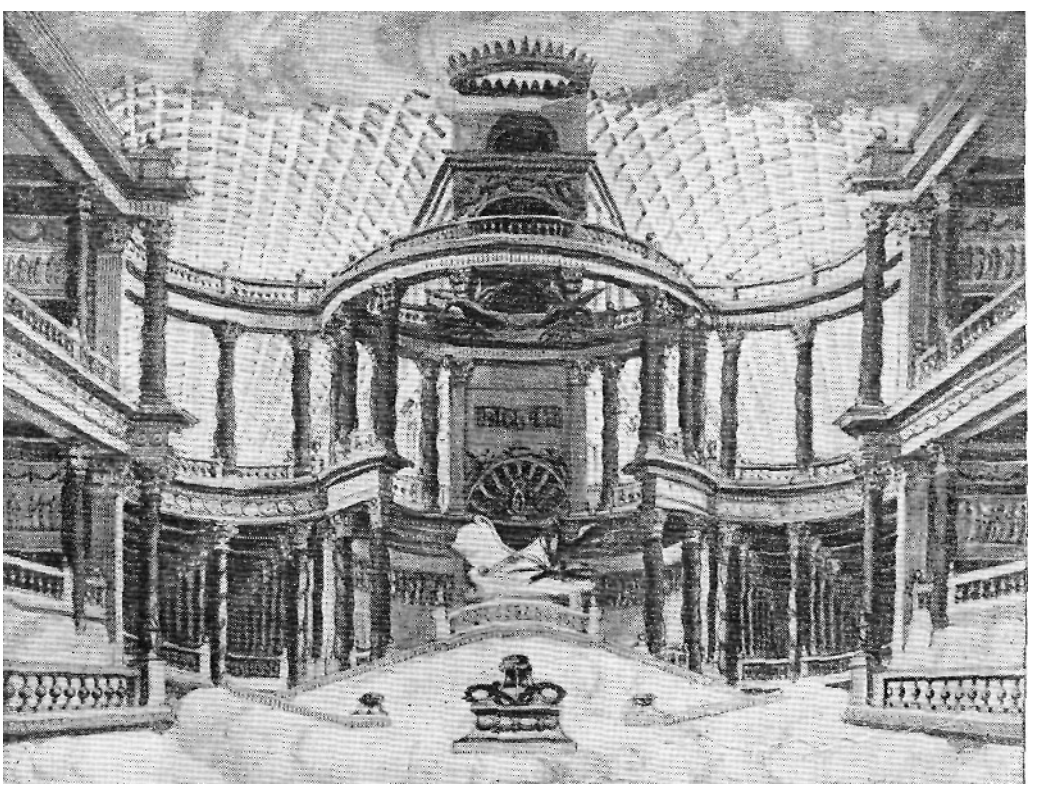


Пьетро Гонзаго. Эскиз костюма Полифема к балету ‚Ацис и Галатея" *Русский музей*

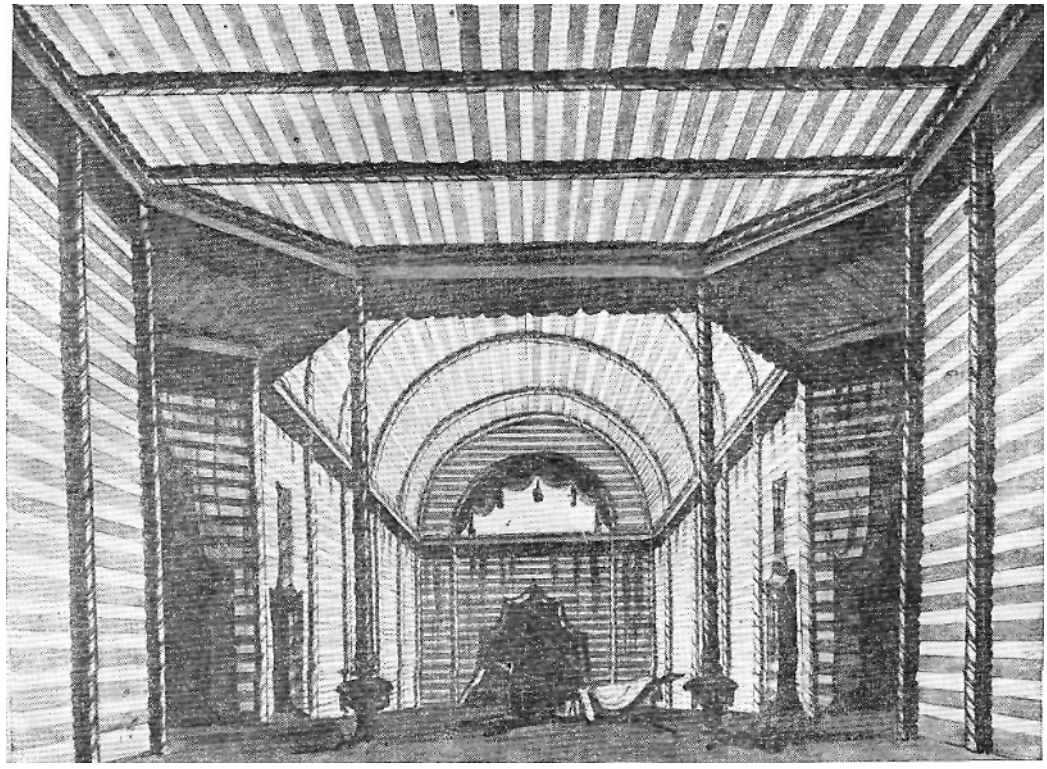
Страстная борьба Дидло за то, чтобы действие „волновало и волновалось", приводит его к некоторым ошибкам.

В статьях Глушковского достаточно подробно описаны взаимоотношения Дидло с композиторами, причем диктатура балетмейстера кажется нам чрезмерной. Но нельзя забывать конкретной обстановки. Принципы балетной режиссуры, выдвинутые впервые Новерром, приводят его наследников к диктаторству в спектакле. Дидло — хозяин постановки и требует неограниченной власти, тем более, что композиторов, которые могли бы противопоставить ему свою музыкальную драматургию, просто нет.

На этой почве рождается гегемония балетмейстера, выражающаяся не только в опеке над музыкой, но и в пренебрежении к декоративно-костюмной обстановке спектакля.



Пьетро Гонзаго. Эскиз декорации
Театральный музей им. А. А. Бахрушина



Пьетро Гонзаго. Эскиз декорации
Театральный музей им. А. А. Бахрушина

Несмотря на участие в его работах знаменитого декоратора П. Гонзаго *, декоративное оформление было для Дидло на заднем плане, что Глушковский считает несомненным достоинством балетмейстера. „Дидло не старался поддерживать свои балеты одними машинами, богатыми костюмами и новыми декорациями в замену недостаточного таланта, как это делают другие балетмейстеры. Всю роскошь инсценировки, все великолепное поддельное он заменил богатством своей фантазии. В его сюжетах всегда можно было обойтись без бархата, парчи и сусального золота. Живопись характеров и групп пополняла в них всякий внешний недостаток"[51]. „Я не хочу, чтобы слава создания отно-

* О Гонзаго см. статьи И. Божерянова и В. Курбатова, "Ежегодник имп. театров", сезон 1899—1900, стр. 235-245 и 3912, вып. IV, стр. 1-13. По словам Булгарина, „Нынешние декорации {1840 г. — *Ю. С.)* поражают зрение, тогдашние (Гонзаго — *Ю. С.)* обманывали его и заставляли зрителя забываться".

силась к кому-нибудь, кроме меня самого, и чтобы зритель мог сказать; „Я был вчера в театре, видал прелестнейшие декорации, чудные машины, богатые костюмы", а о балете ни слова"[52].

Вспомните сентенцию Доберваля, цитируемую Блазисом: „Я работаю над пантомимой и танцем. Всю честь успеха я хочу приписать и отдать только этим двум искусствам"[53].

В этих двух высказываниях мастеров-балетмейстеров проявляется общая тенденция буржуазных реформаторов балета. Прежде всего им дорога пьеса с ее выразительными средствами — танцем и пантомимой, затем музыка и лишь в последнюю очередь они заботятся о декорации и костюмах.

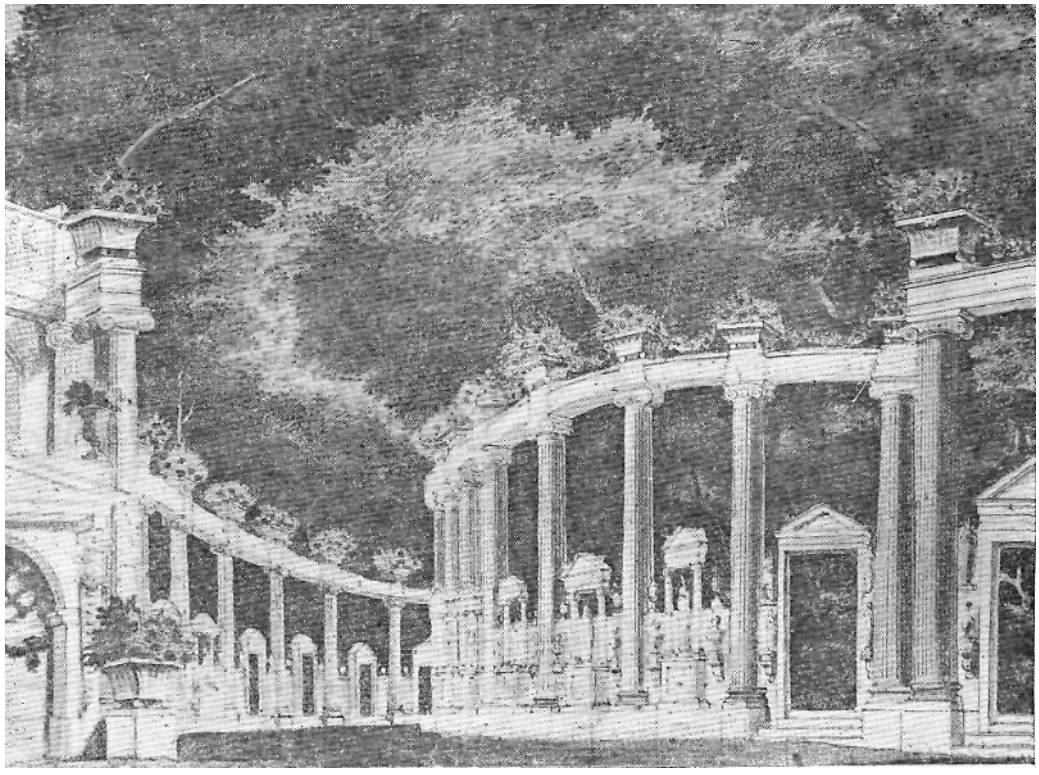
Костюмы Гонзаго и других художников этой эпохи свидетельствуют об огромном сдвиге, происшедшем в балете, по сравнению с концом XVIII столетия. Мы публикуем в книге несколько вновь найденных эскизов *. Покрой и характер одежды уже далеки от типичных для XVIII века придворных костюмов. Разумеется, говорить об исторической и этнографической точности нельзя. Но стоит только сопоставить эскизы Бокэ[54] для Новерра и рисунки Гонзаго к балетам Дидло, чтобы увидеть, как балет завоевал новые позиции, постепенно приближаясь в сценических нарядах к театрально украшенной бытовой одежде.

С легкой руки Мундта — современника Дидло — все писавшие о Дидло поддерживали легенду, которую мы обязаны здесь разоблачить. Речь идет о том, что Дидло будто бы изобрел технику сценических полетов. Дидло действительно применил впервые полеты людей на сцене в Лондоне в постановке „Зефир и Флора") но не он их изобрел. Регистрируя первое применение полетов в Париже, историк оперы Кастиль Блаз правильно вспоминает случаи из постановок итальянских пьес XVIII века, когда люди летали не только над сценой, но и над зрительным залом, скрываясь в отверстиях для люстры на потолке[55].

Дидло не изобрел полетов, — он только смело перенес их на королевскую сцену, используя в частности богатую практику ярмарочных театров и балаганов. В руках Дидло примитивный трюк превращается в художественный прием, вызывающий не взрывы смеха, а эмоции радости, скорби, гнева. Вводя этот технический прием, Дидло служит не столько своему времени, сколько последующей эпохе романтизма.

„Известно, что воздушные полеты в балетах... вместе с балетами незабвенного Дидло, приняты на всех европейских театрах. Тальони первый готов

* Они найдены старшим сотрудником Ленинградского театрального музея Г. В. Стебницким, предоставившим нам возможность публикации находки.



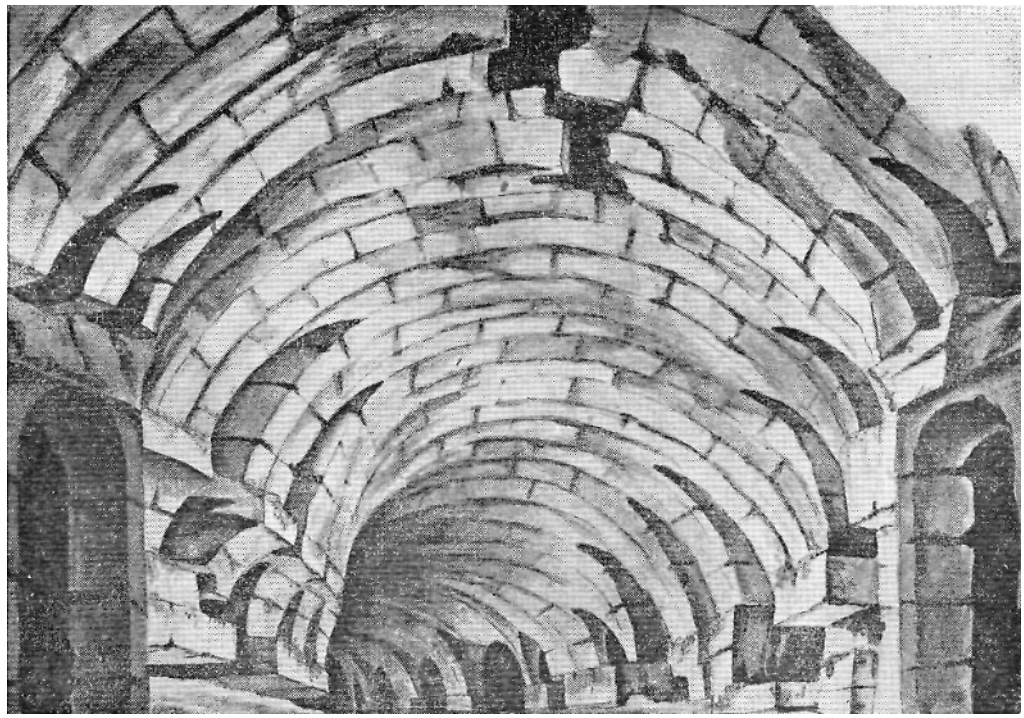
Пьетро Гонзаго. Эскиз декорации
Театральный музей им А. А. Бахрушина

сказать, что он занял у знаменитого хореографа идею воздушных полетов „Сильфиды", которые были уже введены в Париже при постановке „Зефира и Флоры" и других балетов Дидло", правильно отмечает „Северная пчела"[56].

Так сильна и образна эта традиция, что крылышки из „Зефира и Флоры" целое столетие спустя все еще красуются на сильфидах в „Шопениане" Фокина.

Трюк, превратившийся в сюжетный прием, приобретает у постановщиков романтического танца совершенно новое значение и силу в „Сильфиде" и „Жизели".

Коснувшись традиции полетов, мы подошли к вопросу о влияний Дидло на романтический балет. Своеобразие Дидло в том, что он ра-



Пьетро Гонзаго. Эскиз декорации
Театральный музей им. А. А. Бахрушина

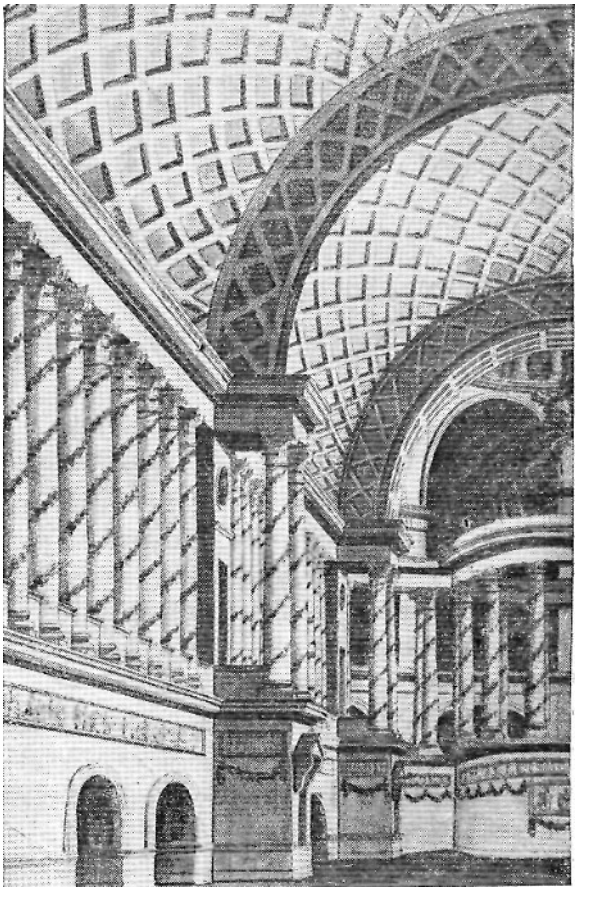
ботал и творил на рубеже двух полярных друг Другу направлений — классицизма и романтизма,

Л. Гроссман прав, когда посвящает целый раздел своей книги связи между живым романтическим пейзажем балетов Дидло и пушкинскими описаниями в „Руслане и Людмиле"[57]. Мы говорим о „живом пейзаже", потому что на фоне гонзаговской декорации Дидло группировал исполнителей и мизансценировал их так, что „оптический обман" Гонзаго восполнялся движением на сцене. У современников найдется немало восторженных воспоминаний о таком пейзаже [58].

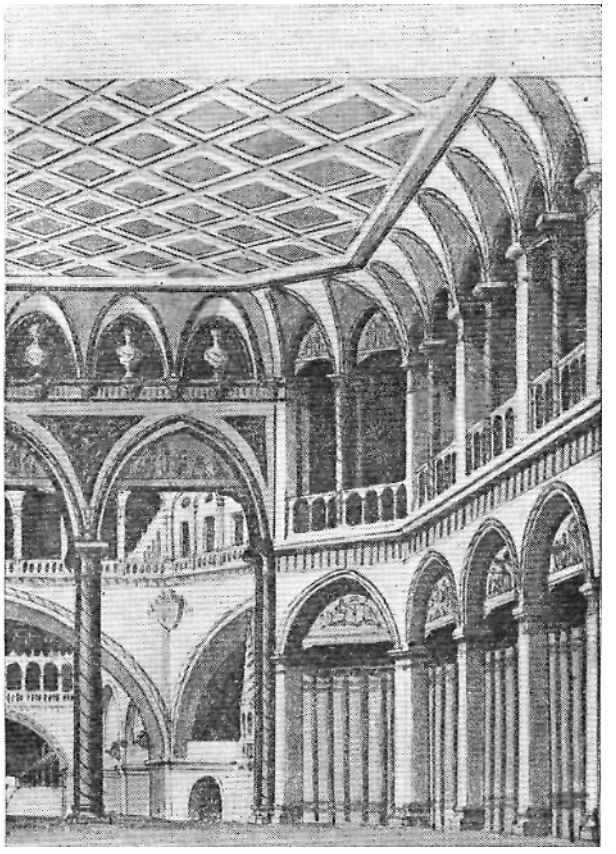
Анакреонтические и мифологические балеты Дидло, несомненно композиционно близки к романтическим балетам. Драматизм отдельных сцен, гротесковые моменты, богато рассыпанные по его постановкам,— все это содержит черты романтического зрелища. Насыщенность танца драматическими нотами также указывает путь к романтическому театру. Танцовально-лирические встречи героев представляют собой про-

образ будущих дуэтов, острые столкновения чувств, раскрытые в выразительных мизансценах, приближают нас к балетам 30-х годов—„Сильфида", „Жизель", „Морской разбойник", „Дева Дуная" и др.

Вся сложность творческого лица Дидло заключается именно в этой двусторонности его творчества. Его нельзя назвать романтиком, как нельзя причислить его к классикам. Особенности русского искусства 20-х годов наложили на него неизгладимый отпечаток. Творчество Дидло находится в кругу тех же противоречий, которыми богаты все жанры театра этой эпохи, В его постановках рядом с идеями, поэтической речью и приемами, предвосхищающими дальнейшие события в хореографии, мы встречаем стилистические пережитки феодального искусства-— балета XVIII века. Это проницательно заметил молодой С. Аксаков в



Пьетро Гонзаго. Эскиз декорации
Театральный музей им. А. Л. Бахрушина



Пьетро Гонзаго. Эскиз декорации
Театральный музей им. А. А. Бахрушина

своей рецензии, помещенной Б „МОСКОВСКОМ вестнике": „Как художник, Дидло не избегает некоторых упреков, часто впадая в анахронизмы... В „Альцесте" мифология греков смешана с понятиями нашего времени, ибо в древнем Тартаре видишь новых чертей и наказание огнем"[59].

Бок о бок с новыми идеями и приемами в постановках Дидло живут идеи и приемы архаические. Так, во многих балетах Дидло спектакль после развязки и вне связи с развязкой заканчивается дивертисментом, сохраняющим полностью стиль традиционного grand ballet, восходящего к временам балов-маскарадов XVII века и даже к „Комическому балету королевы" Бальтазарини (XVI век). В "Венгерской хижине", правда, в финальном дивертисменте, без всякой мотивировки появляется русская пляска; в „Кавказском пленнике" фигурирует хан. Русские, черкесы и татары на Кавказе пируют вместе (разумеется,

после развязки сюжетной линии балета). Менуэт звучит в движениях рядом с гротесковым па, вчера еще бывшим достоянием театров предместий революционного Парижа.

Рядом с козлиными прыжками, верчением на присогнутых ногах, разрушающими танцующее благородство придворного балета, мы встречаемся иногда с неуместной „барской выступкой".

Искренние и убедительные мизансцены танцовальной пантомимы находят себе место рядом с речитативами, в которых главенствует условная жестикуляция-

Впрочем, такова была эпоха, многообразная и полная борьбы мертвого старого с живым новым, эпоха, расчищающая дорогу зреющему романтизму.

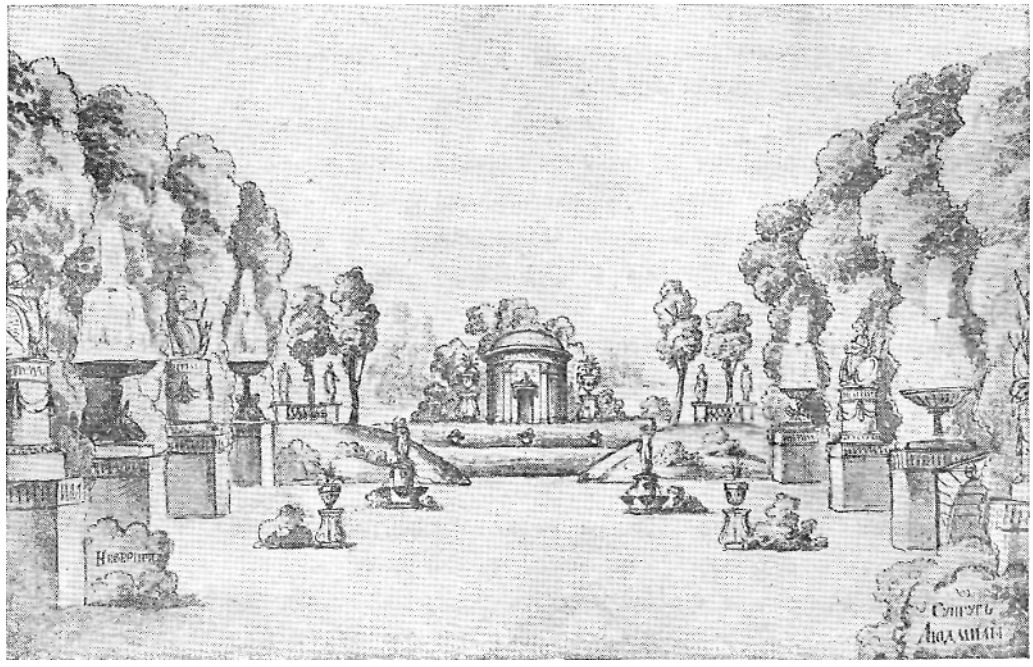
Отмечая значение Дидло в истории русского балета, мы обязаны помнить о его огромных заслугах в деле хореографического образования я России и формировании балетной труппы. Балет и петербургская школа до Дидло и после него — две несоизмеримые величины.

Мы заговорили об этом снова, разбирая последний этап деятельности Дидло, потому что именно в эти годы, главным образом, и сказываются большие достижения этого мастера. Не случайно Р. Зотов подчеркивает, что „созданные им (Дидло — *Ю.С.)* ученики и ученицы принадлежат большей частью к последнему периоду работы" [60].

В начале XIX столетия Петербургская балетная школа влачила незавидное существование. Она всегда была на задворках у министерства двора, ориентировавшегося в поисках талантов исключительно на заграничных знаменитостей. Урезав ее скудный бюджет, отдав ее чуть ли не на откуп частным лицам, контора императорских театров постепенно укреплялась в своем неверии в ее силы.

Нужно учесть при этом, что театральная школа того времени была своего рода универсальным комбинатом. Из нее выпускали не только балетных артистов, но и оперных и драматических актеров, оркестрантов, машинистов, бутафоров, костюмеров и т. п.

Определение способностей ученика и его будущего театрального пути делалось по случайным признакам, „на-глазок". Блестящим доказательством тому служат биографии таких актеров, как Мартынов и П. Каратыгин, судьбу которых в пользу драматического театра решил лишь случай.



Эскиз декорация IV *акта* балета „Руслан и Людмила", 1824 г. Ленингр. *Театральный музей (публикуется впервые)*

Двадцать лет энергичной работы Дидло преобразили школу. Она выросла количественно в несколько раз. Она стала твердо на ноги и превратилась в учебный организм, способный не только с избытком возместить всю убыль актеров балета, но к вытеснить с русской сцены иностранных танцовщиц. „До тех пор дирекция всегда старалась поддержать балетную труппу дорогими иностранными танцорами и танцорками. Дидло объявил, что он из русских воспитанников и воспитанниц сделает первоклассные европейские таланты, и сдержал слово", пишет чиовник дирекции и театрал Зотов[61].

Сколько ни бились раньше в одиночестве такие мастера, как Вальберх, они не могли сформировать крупных дарований, А из рук Дидло их вышло свыше десятка. „У него таланты росли, как в сказке,— не по дням, а по часам"[62]. В школе Дидло заложил основы классического танца XIX столетия — дело, которое было блистательно завершено под руководством Мариуса Петипа.

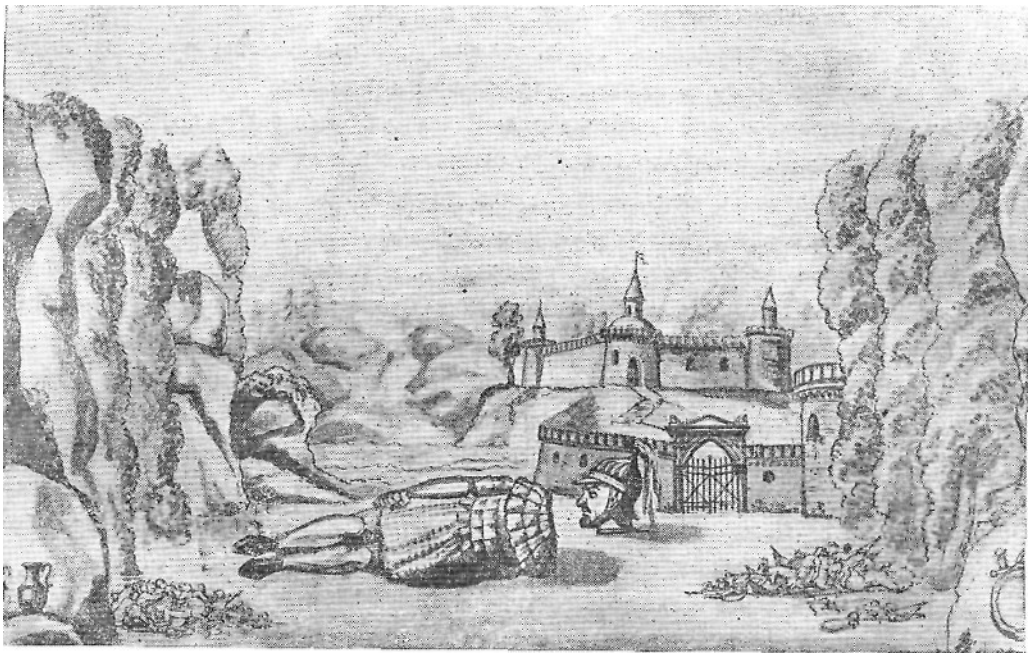
Нельзя сказать, чтобы Дидло работал над созданием русского балета и его артистов в благоприятной атмосфере. Огромную отрицатель-

ную роль в деле воспитания актеров сыграла крепостническая психология министерства двора. Труд, жизнь, счастье массы русских актеров имели малую цену в глазах царских чиновников.

История трагической гибели одной из любимиц Дидло, талантливой танцовщицы Марии Даниловой, занимала многих современников. Еще в школе она проявила исключительное дарование. Несколько дебютов на сцене окончательно утвердили всеобщее мнение о ней, как о крупном таланте. В возрасте 21 года она умерла. Светская молва приписывала ее смерть неудачной любви, обольщению Дюпором и другим романтическим обстоятельствам [fi3]. Но даже скудные документы и внимательное прочтение некоторых мемуарных свидетельств позволяют Нам утверждать иное. В школе отсутствовали забота и бережное отношение к учащимся. Ученица Данилова, неимущая *я* нуждающаяся, заболела туберкулезом. Вместо того чтобы поставить талантливую девушку в надлежащие материально-бытовые условия, дирекция императорских театров проявила к ней особую „милость", выпустив ее на сцену досрочно с грошевым окладом.

Но и этот типичный случай не мог изменить системы эксплуатации русских актеров. История выпуска на сцену танцовщика Н. Гольца достаточно убедительна в этом смысле. Как мы видели, приглашая Дидло вернуться в Россию, министерство двора подчеркивало падение балетной школы и ухудшение качества выпускаемых ею актеров. Но стоило Дидло взяться со всем пылом за подготовку ученика Гольца, как против него выступил кн. Шаховской, настаивавший на выпуске Гольца в драму. К моменту окончания Гольцем школы (1822), дирекция решила было не делать его балетным артистом, Дидло рвал в метал, писал докладные записки и убедил дирекцию согласиться на выпуск Гольца в балет, только резко поставив вопрос: хочет ли вообще дирекция иметь русских премьеров, или намерена и впредь платить бешеные деньги иностранным второстепенным артистам, а явный русский талант, более ценный, нежели эти артисты, намерена зарывать в землю.

Аргумент был очень веский; танцовщик Антонин получал двадцать пять тысяч рублей в год, Алексис — восемнадцать тысяч. В итоге — Гольца выпустили в балет на положение премьера, но с окладом в восемьсот рублей в год, т. е. в тридцать раз меньше, нежели ставка иностранных премьеров. Опять Дидло бесился и ругался с чиновниками, опять угрожал им уходом и, наконец, добился милостивой прибавки Гольцу двадцати пяти рублей разовых.



Эскиз декорации 2-й картины I акта балета "Руслан и Людмила", 1824 г.
Лвнингр. Театральный музей, (публикуется впервые)

„Полезный в танцах, будучи единственным в благородной пантомиме, превосходным в характерных танцах, г. Гольц — драгоценный сюжет... и, однакож, он сделался жертвой своего бескорыстия... Он получает выговоры, тогда как должен получать одобрения. Кажется, какой-то фатализм гонит истинное достоинство, усердие к службе, а особливо привязанность ко мне"[64], пишет в своих жалобах Дидло. Большая доля истины в словах Дидло неоспорима.

До самого конца своей службы Дидло продолжал бороться против «системы беспрерывно отнимать у него учеников после ряда лет работы"[65], чтобы назначать их на места костюмеров, бутафоров, и требовал, „чтобы никогда, ни под каким предлогом, ни одного воспитанника, ни воспитанницы, обучающихся танцам, от оных отдаляемо не было"[66].

Чиновники из дирекции императорских театров ответили на резкое выступление Дидло легендой о сварливом властном нраве дряхлого старика-самодура, воображающего, что кроме него никто в танцах ничего не понимает.

И все же, несмотря на окружавшую его обстановку чиновничьего безразличия и враждебности, Дидло вдохнул новую жизнь в балетную труппу. До Дидло о петербургском балете ни в Европе, ни даже в России никто серьезно не говорил. После Дидло о нем говорят повсюду, как об организме, имеющем не только право на жизнь, но и на сравнение с балетной труппой любой из европейских столиц.

„Тихое сумрачное время" Александра I сменилось яростной реакцией Николая I- „III отделение собственной его величества канцелярии" начало свою „просветительную" политику. Пришел конец и балетам Дидло.

Развязка на первый взгляд неожиданна. Уход Дидло из театра биографы и историки балета привыкли объяснять простой случайностью: Дидло не выполнил распоряжения директора императорских театров, директор вспылил и велел посадить Дидло под арест. На следующий день старик подает в отставку*.

Но не день ухода Дидло решает судьбу его творчества. Николаевская эпоха решительно предъявляет свои требования к искусству, обязывая балет повысить развлекательность, требуя отказа от серьезной тематики и морализующее обличительного воздействия.

Дидло опоздал умереть. От него отвернулся император, прежде любовавшийся балетами Дидло, забыл о нем двор, обрадовались его уходу в дирекции императорских театров, и, самое главное, отвернулся петербургский дворцово-чиновничий зритель, словно почувствовавший в искусстве Дидло какую-то принадлежность к „декабристской отраве".

Когда восстановилось подобие исторической перспективы, летописцы 30-х годов должны были признать истину. „После Дидло балет стал быстро падать. Балетмейстеры Блаш и Титюс превратили балет В какое-то бессильное сценическое представление с великолепными декорациями, блистательным освещением, богатыми костюмами, живыми картинами, дивертисментами из танцев, но лишенное интереса, без мысли и содержания"[67].

*Это произошло в 1828 г. В течение двух лет после увольнения Дидло еще продолжал принимать участие в делах театра и школы. Лишь 28/1 1830 г. он, как сказано в отношении конторы императорских театров № 576 от 30/1 1830 г., "окончательно отставляется от всех дел в театре и школе".

Эти строки писались позднее. А пока все были довольны. „Время старинных балетов миновало безвозвратно", с удовольствием констатирует журналист, знающий наизусть требования великосветского балетного зрителя- Проходит еще несколько лет, и весь театральный мир говорит только о "серафическом искусстве" Марии Тальони и божественных тенях ее балетов.

Все бывшее до нее забыто, все повержено в прах ради жанра Марии Тальони и ее таланта.

„Одна из аксиом нынешней журналистики состоит в том, что теперешний балет выше всего. Недавно один журналист, восхваляя хорошее творение одного из нынешних балетмейстеров, просит у него извинения, что он его сравнивает с Дидло", записывает Н, Полевой[68].

Прислушиваясь к гулу похвал, быстро ориентируется в новой обстановке Фаддей Булгарин[69]. Его статьи полны выпадов против балетов Дидло. „По моему мнению, только мифологические или фантастические балеты могут быть занимательны для образованного человека, обладающего изящным вкусом... Напротив того, героические балеты, т. е. выражение отвлеченностей мимикою и происшествий танцами,— есть нелепость..."[70]

Дидло не у дел. Куда деваться ему? Казалось, получая почетный пенсион, он мог бы выехать за границу. Но к России привязывает его семья, здесь умерла его жена, здесь работает его сын. Сам Дидло давно потерял свое отечество: Франция никогда не признавала его в Швеции ему нечего делать. Всего страшнее для старика — понимал ли он это сам или нет, нам неизвестно — это то, что в 30-х годах XIX века он стал уже не нужен западноевропейскому балету, вступившему в период победного расцвета романтизма *. Сто лет тому назад в ноябре 1837 года в бездействии и одиночестве умирает Дидло.

Всего год прошел со дня первого появления в России Марии Тальони, как первые трещины в романтическом искусстве опять вызвали в памяти мысли о Дидло.

* Еще в 1830 г., глядя на обветшавший спектакль „Зефира в Флоры", Castile Blaze ищет объяснений ветхости балета и роняет многозначительную фразу: „Средства спектакля, примененные некогда впервые, ныне вошли в обиход". Действительно, все новаторские достижения Дидло по частям использованы в балетах его преемников.

Буржуазное искусство отвергло идеи Дидло, похоронило его еще при жизни и забыло его традиция, вытеснив их из сценической практики. Столетие, отделяющее нас от дня смерти Дидло и его „идей в танце", блестяще выявило несостоятельность того искусства, которое доказывало: „Чем больше танцовщиц, чем меньше идей, тем балет будет прекрасней".

Разложение классического балета на Западе, — таков итог этих взглядов на искусство.

Но мы не только рискуем толковать после этого о хореографии и „идеях в танце". Достижения советского балета доказывают, что, обратившись к отвергнутым буржуазным искусством идеалам Дидло и других лучших мастеров прошлого, мы создадим искусство танца, которое будет выражать идеи, доступные пониманию и созвучные миллионам советских зрителей.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Мундт Н., Биография К. Л. Дидло, "Репертуар русского театра", т. I.КН.3, 1840, стр. 1-8.

2. Saint-Leon A., Scenochoregraphie ou I'art d'ecrire la danse, Paris 1852.

3. Каратыгин П., Записки, „Academia", т. I и II, 1929-1930.

4. Панаева А., Воспоминания (1824—1870), "Academia" 1928.

5. Жихарев С, Записки современника, „Academia", 1934.

6. Вигель Ф., Воспоминания, М. 1864.

7. Светлов В., Терпсихора, СПБ. 1906.

8. Гроссман Л., Пушкин в театральных креслах. М. 1926.

9. Цитирую по Всеволодскому-Гернгроссу В. Театр в России в эпоху Отечественной войны, СПБ. 1912, стр. 133.

10. Глушковский А.. Воспоминания о великом хореографе К. Л. Дидло, „Пантеон и репертуар русской сцены", кн. 4, 8, 12, 1851.

11. Арапов П., Летопись русского театра, СПБ. 1861, стр. 146—147.

12. Вигель Ф., цит. соч., т. III, стр. 118.

13. См. публикуемое письмо на стр. 45—46 настоящей книги и стр. 13 „Воспоминаний" А. Глушковского (кн. 4).

14. Зотов Р., Мои воспоминания о театре, „Репертуар русского театра", т. II, кн. 7, 1840, стр. 34.

15. Цитирую по Гроссману, цит. соч., стр. 115.

16. Цитирую по Всеволодскому, цит. соч., стр. 122.

.17. С уровнем техники танца того времени можно ознакомиться у Блазнев, См. главу II книги "Классики хореографии", Л. 1937.

18. См. описание обстоятельств появления "Зефир и Флора" и самой постановки у Castile Blaze в его работах „La danse et les ballets depuis Bachus jusqu'a m-lle Taglioni", 1832, стр. 321—324, и „L'academie Imperiale de musique", т. II, 1835, стр. 145.

19. Вигель Ф., цит. соч., т. IV, стр. 174.

20. Воспоминания Пржецлавского, "Русская старина", кн. 11, 1874. стр. 465.

21. См. по этому поводу полемику Гарделя с Добервалем в "Mercure de France" за 1785 г. от 2I/VIII и I7/IX.

22. Список балетов Дидло помещен в книге Л. Гроссмана (цит. соч., стр. 174—177). Список не полон и содержит ряд неточностей, но с этими оговорками для справок приемлем.

23. Кони Ф., Балет в Петербурге. „Пантеон и репертуар русской сцены", т. II, кн. 3, 1850, стр. 36.

24. Статьи в "Репертуаре и Пантеоне театров" 1847 год. Цитирую по сборнику „В память 50-летия сценической деятельности Н. О. Гольца", СПБ. 1872, стр.26—27.

25. "Художественная газета" № 5, 1838, стр. 165.

26. Глушковский А., цит. соч., кн. 4, стр. 5.

27. Зотов Р., цит. соч., стр. 35.

28. Зотов Р., Театральные воспоминания, СПБ. 1859, стр. 82.

29. Castile Blaze, La danse et les ballets depuis Bnchus jusqu'a m-lle Taglioni, p. ?45.

30. Глушковский А., цит. соч., кн. 4, стр. 11—12,

31. Там же, стр. 16.

32. Там же, стр. 20.

33. Там же, кн. 8, стр. 27.

34. Там же, стр. 34.

35. См. описание действенных танцев в „Зефире и Флоре" в цитированной нами книге Castile Blaze.

36. Цитирую по сборнику „В память 50-летия сценической деятельности Н. О. Гольца", СПБ. 1872, стр. 27.

37. „Художественная газета" № 5, 1838, стр. 164—165.

38. Глушковский А., цит. соч., кн. 4, стр. 5.

39. Там же, стр. 15.

40. „Русская Талия", 1825, стр. 441-442.

41. Булгарин Ф-, Театральные воспоминания моей юности, „Пантеон русского и всех европейских театров", ч. I, 1840, стр. 89.

42. "Художественная газета" № 5, 1838, стр. 164.

43. Там же.

44. Глушковский А., цит. соч., кн. 4, стр. 19.

45. Вигель Ф., цит. соч., т. III, стр. 118.

46. Глушковский А., цит. соч., кн. 4, стр. 19.

47. Зотов Р., Мои воспоминания о театре, стр. 35.

48. „Северная пчела" № 47, 1828.

49. Пржецлавский О., цит. соч., стр. 472.

50. "Северная пчела" № 264, 1859.

51. Глушковский А., цит. соч., кн. 4, стр. 15.

52. Там же.

53. Блазис, сб. "Классики хореографии", гл. II.

54. О Бока, см. статьи Слонимской Ю. ("Аполлон" 1915) и Всеволодкого-Гернгросса В., Театральный костюм XVIII века и художник Бокэ ("Старые годы", январь — февраль 1915).

55. Castile Blaze. L'academie Imperial de musique, т. II, стр. 145.

56. „Северная пчела" № 246, 1838.

57. Гроссман Л., цнт. соч., стр, 125;—131.

5S. Булгарин Ф., цит. соч., стр. 89.

59. Аксаков С, полн. собр. соч., т. IV, СПБ. 1886, стр. 435.

60. Зотов Р., Мои воспоминания о театре, стр. 36—37.

61. Зотов Р., Театральные воспоминания, СПБ. 1859, стр. 49—50.

62. Зотов Р., Мои воспоминания о театре, стр. 36—37.

63. Мундт Н., Мария Данилова, „Пантеон", 1840, т. П, стр. 121.

64. Цитирую по сборнику „В память 50 - летня сценической деятельности Н, Гольца", стр. 54—55-

65. Цитирую по книге Гроссмана Л., цит. соч., стр. 119.

66. Там же, стр. 120.

67. Цитирую по сборнику "В память 50- летия сценической деятельности Н. Гольца", СПБ. 1872, стр.32.

68. Полевой Н., Мои воспоминания о русском театре, "Репертуар русского театра", г. 1, 1S40.

69. Булгарин Ф., Театральные воспоминания, стр. 87.

70. О Еулгарине, см. в книге М. Лемке, "Николаевские жандармы и литература 1828—1855 гг.", СПБ. 1908, сгр. 232—350.

71. Кони Ф., Биография Н. Дюра, „Репертуар русского театра", т. II, 1839, стр. 8

72. Зотов Р., Мои воспоминания о театре, стр. 48.

73. „Северная пчела" № 228, 1837.

ИМЕНА ХУДОЖНИКОВ ПРОШЛОГО воскрешаются или падают в бездну забвения в зависимости от того находит ли резонанс их практическая деятельность в ту или иную эпоху, созвучны ли их взгляды новым воззрениям и вкусам- Дореволюционная история балета так основательно окружает заговором молчания многие имена мастеров хореографии, что можно усомниться в том, представляют ли они какой-нибудь интерес.

Буржуазные летописцы балета прошли мимо Ж. Доберваля, Ж. Перро, Л. Иванова, возвеличивая в то же время Коралли, Мазилье, Блаша-сына и ряд других. Вот почему мы вынуждены с большим недоверием и сомнением относиться к расточаемым им шумным похвалам. Искажение исторической действительности в книгах о балете, которые писали обычно дилетанты, приобрело чудовищные размеры.

В репертуаре наших балетных театров сохранилось несколько произведений, насчитывающих до полутора веков сценической жизни. Но не стоит искать на афишах среди постановщиков имя Жюля Перро. Оно давно забыто. Мало кто знает, что не ветшающая сила воздействия „Жизели", живой интерес к искромсанной цензурой пестрой „Эсмеральде" и похвалы изуродованному „Корсару" связаны с именем Ж. Перро и его оригинальной хореографической программой.

Перро родился в июне 1810 года. Он происходил из театральной семьи: его отец был машинистом сцены в лионских театрах.

В отличие от всех танцовщиков Перро прошел оригинальную школу. Он начал не только с занятий „у палки* — первого этапа обязательного курса обучения танцовальной технике в возрасте 8—16 лет. По свидетельству биографов Перро, „он был два-три года полишинелем и два года обезьяной* в цирке[1]. Эти первые шаги его сценической карьеры отразились на своеобразии актерской манеры Перро и предопределили весь его артистический путь.

В годы отрочества Перро по всей Франции гремело имя акробата и танцовщика, знаменитого комика Мазюрье. „Успех его был неописуем', зрители устремлялись толпами посмотреть на это чудо, и мало того, что каждому ребенку обязательно покупалась игрушка в виде паяца, — многие вывески у магазинов и модные товары украсились портретами и именем этой маскарадной фигуры, а маленькие театры наперебой пародировали героя дня"[2].

Молодой Перро задался смелой мыслью перенять его секреты. Он так хорошо изучил Мазюрье, что вскоре мог с абсолютной точностью воспроизводить жесты, позу, походку, движения и трюки полишинеля"3. Надев на себя костюм двугорбого полишинеля, двенадцатилетний Перро отважился подражать Мазюрье. Лионские зрители приветствовали блестящие успехи подростка, конкурировавшего с признанным кумиром публики.

Мазюрье работал в парижском театре „Porte Saint Martin". Театр „La Gaite" выписал из Лиона совсем молоденького полишинеля. В противовес Вампиру (роль Мазюрье. — *Ю. С.)* соседнего театра, в .Gaite" преподнесли зрителям полишинеля, которого, подобно пророку Ионе, проглатывал кит. Этот гибкий подросток впоследствии стал знаменитым танцором и балетмейстером Жюлем Перро"[4].

Мимико-акробатическую роль полишинеля Он вскоре меняет на акробатически-танцовальную партию обезьяны, чем снова бросает вызов Мазюрье, который в театре „Porte Saint Martin" привлекает весь Париж „скачками и агонией" обезьяны Жако в отличной пантомиме того времени.

Вскоре Перро завоевал „половину империи Мазюрье* исполнением роли обезьяны в различных пантомимно-танцевальных пьесах. В справочнике об актерах Парижа на 1827 год мы встречаем имя Перро с хвалебной характеристикой- Он уже премьер театра „Porte

Жюль Перро

Saint Martin" и на вершине славы. Так как Мазюрье к этому времени умер, то теперь вся „империя Мазюрье у его ног".

Победа Перро в танцовально-акробатической пантомиме облегчалась тем, что он параллельно готовился к другой специальности.

Перро, признанный Парижем, выдающийся артист-акробат, в то же время усердно занимается танцами в классе совершенствования Вестриса-сына, этого состарившегося мирового танцовщика XVIII столетия, у которого обучалось всего несколько счастливых избранников.

Одноклассник Перро —Огюст Бурнонвиль —записал в своих мемуарах несколько строк, характеризующих индивидуальные данные Перро-танцовщика, который был маленького роста и необычного телосложения. Вестрис „прекрасно учитывал его непривлекательную внешность и запрещал ему становиться в живописные позы: „Прыгай с места на место, вертись, кружись, взлетай, но только никогда не давай публике времени разглядеть твою особу". Этими словами мастер создал „жанр Перро", т. е. жанр "зефира с крыльями летучей мыши", суетливое существо, неописуемой легкости и гибкости, с почти фосфорическим блеском"[5].

От своего учителя Перро получил в наследство всю технику мужского танца, который на рубеже двух столетий еще господствовал на балетной сцене, затмевая женский танец.

Но Перро не сделался рабом традиций, ставивших виртуозность и техницизм во главу угла. Этим он больше всего обязан своей первой профессии. То, что он был полишинелем — одной из центральных фигур действенных пантомим—акробатом, разыгрывающим роль обезьяны, прыгуном, эквилибристом, актером, несомненно, наложило свой отпечаток на Перро-танцовщика и балетмейстера. В механике воздушного, прыжкового, блистательно широкого танца на цирковой арене технические трудности должны быть скрыты во что бы то ни стало. Они должны быть растворены в искусстве непринужденного выразительного и игрового движения. Таково требование цирка и эстрады, усвоенное Перро.

В мае 1830 года завсегдатаи Королевской академии музыки и танца были поражены сенсационной новинкой. Победитель Мазюрье,—акробат и прыгун Перро осмеливается дебютировать в качестве классического танцовщика на сцене Академии танца.

Уже первый спектакль производит фурор. „Всеобщее удивление. Никто не думал, что такой замечательный талант, столь нового и оригинального характера, как у дебютанта— мог быть вне нашей оперы", писали в парижских рецензиях.

Свои первые балетные победы Перро делит со знаменитой Марией Тальони. „Они соответствовали полностью друг другу... По танцам Перро — брат Тальони... Как бы одно дуновенье раскачивало их. Как бы в одном порыве, в одном устремления они возносились вверх. Перро летал вокруг нее, словно воздушный шар",—записывает очевидец[6].

Дебюты Перро протекали в неблагоприятных условиях. 1830 год — начальная дата расцвета романтического искусства, принесшего в балет победу женского танца и женщины-актрисы, как героини хореографического спектакля.

„Когда Перро показался в театре, мужской танец сходил на-нет. О нем говорили только, как о смешном воспоминании. Вестрис, Гардель и Дюпор были уже комическими героями. Нужна была большая смелость, чтобы пуститься по следам этих устаревших и поверженных богов...",— отмечает его биограф Бриффо[7]. И, тем не менее, „Перро восторжествовал... Он преодолел пренебрежение, мы бы сказали даже отвращение, которое испытывали к мужскому танцу"[8].

Готье, дававший яркий сатирический портрет танцующего на сцене мужчины, его друг Шарль де-Буань, подобно всем представителям романтического искусства разделявший антипатию к танцовщикам, в один голос расточали хвалы Перро как танцовщику.

Как удалось Перро стать „последним танцовщиком, которому прощали, что он танцует"? [9] Что заставило Т. Готье забыть о своих злых шутках по адресу тупиц-танцовщиков?[10] Биограф Ж. Перро, сам, быть может, того не подозревая, дает ответ на этот вопрос: „Он уничтожил смехотворную традицию пируэтов и других претенциозных па. В кругу его движений всегда содержится хореографический язык, наречие всех чувств, всех мечтаний, поэзия телодвижений, сила, сочетающаяся с грацией, опирающаяся на одухотворенность... Это не танцовщик, это человек, который действует и выражает свои мысли танцами"[11]. Вот в чем сила и власть дарования Перро. С этой особенностью его таланта и художественного мышления мы встретимся далее, как с ведущей творческой идеей, пронизывавшей всю его постановочную работу.

Но не странно ли? „Перро — воплощенный танец, самый великий танцовщик наших дней", как его аттестует Готье[12], дурен собой. Вот его портрет: „Перро некрасив, он даже весьма уродлив; до пояса у него внешность тенора, а этим все сказано; но начиная с пояса — он очарователен... мышцы его ног отличаются исключительной тонкостью, исправляющей некоторую женственную округлость очертаний. Это в одно и

Жюль Перро

Рисунок А. Лакоши, литография Риго .Galerie des artistes dramatiques', т. 1. № 2

то же время мягко и сильно, изящно и гибко... Прибавим, что Перро, одетый и костюм по рисунку Гаварни, отнюдь не имеет того приторного и слащавого вида, который обычно делает невыносимыми танцовщиков; он еще не танцевал, когда его успех был решен; глядя на мягкую ловкость, совершенный ритм, гибкость движений в пантомиме, нетрудно было признать Перро — воздушного, Перро — Сильфа, мужественного Тальони"[1] .

Поэтически-образный портрет Перро, набросанный Готье, и не стремится скрыть дефектов внешности танцовщика, Публикуемая в тексте литография сделана с некоторым искажением и преувеличением, но она полностью подтверждает приведенный словесный портрет. И, тем не менее, так велика была убедительность и действенная выразительность танца этого маленького, некрасивого, почти тщедушного артиста, что зритель считал его красавцем.

Успех Перро-танцовщика рос с каждым выступлением."Урод" вызывал эстетическое наслаждение, равное танцам Тальони. Это было помехой для знаменитой балерины, и она отказалась танцовать с Перро. Тогда перед ним гостеприимно открылись двери всех театров Европы, но закрылась Парижская опера, которая так и осталась для Перро на всю жизнь недосягаемой мечтой.

Гастроли по Западной Европе постепенно втягивают Перро в балетмейстерскую работу; среди первых его опытов мы видим преимущественно дивертисментные номера. Переход к постановочной деятельности связывается в карьере Перро с постепенным отходом от исполнительства и с работой с Фанни Эльслер — носительницей драматико-реалистического жанра в танце. К концу 40-х годов Перро уже знаменитый постановщик. Его балеты „Наяда и рыбак", „Катарина" „Эсмеральда", „Питомица фей" пользуются европейской известностью.

Невозможно дать даже беглый очерк работы Перро в разных городах Западной Европы и описание его постановок. Он — гастролер, работающий наездами и покидающий город прежде, чем зритель успевает остыть от восторга по поводу состоявшегося спектакля. Перро не сидит на месте. Его гложет уязвленное честолюбие. Он не может забыть Парижа, который ему пришлось покинуть из-за соперничества с Тальони. В течение всей своей сценической деятельности он стремится в Париж, на сцену театра оперы—„Grand Opera"—в то время еще Академии музыки и танца. Но всей европейской славы Перро было мало, чтоб добиться этого.

Не без иронической улыбки рассказывает балетоман Шарль де-Буань историю чуть ли не десятилетних попыток Перро попасть в этот театр. „Ему нужно было добиться этого любой ценой. За год пребывания в опере он продался бы дьяволу..."[14]

В провинции он встречается с никому еще не известной молодой танцовщицей Карлоттой Гризи, женится на ней и, неустанно шлифуя ее талант, открывает ей дорогу в столицу Франции. „При помощи Гризи километры, отделявшие Перро от Оперы, таяли на глазах" [15], Весь Париж сбегался в театр „Ренессанс" смотреть мадам Перро. „Оставалось лишь несколько километров между ним и театром. Он вернулся в „Grand Opera", но только в свите Карлотты. Для себя он так и не смог добиться ангажемента. Ему обещали, правда, что, быть может, ему поручат постановку балета"[16]. Этого было достаточно, чтобы Перро совсем рвением бездействовавшего таланта стал работать в театре, не дожидаясь официального приглашения. Датский балетмейстер Бурнонвиль приводит не известный до сих пор эпизод, типичный для этой эпохи. „Я сам был свидетелем, как Перро для „Жиэели" разучивал с Карлоттой Гризи отрывки из главной роли какого-то другого балета"[17]. Итак, Перро уже репетирует на сцене „ Grand Opera".

Но не в интересах театра было брать Перро. Конкуренция не устраивала штатного балетмейстера Коралли, хотя в то же время он был весьма доволен тем, что Перро работал над постановкой „Жизели". Начался „роман" Гризи с либреттистом "Жизели"— поэтом Т. Готье, делавший неуместным пребывание в Опере Перро. И вот „Карлотта приняла на афише имя Гризи, все мечты Перро разлетелись, как дым..."[18] У порога Оперы он остался один. А через несколько дней премьера „Жизели" принесла невиданную славу балетмейстеру Коралли, объявившему себя единственным постановщиком этого балета.

Только ли интриги и семейные неудачи устранили из театра Парижской оперы Ж. Перро? Мы склонны сомневаться в этом. Хореографическая программа и практика Перро как балетмейстера были в основном чужды заправилам этого театра и его зрителю. Этот театр был театром буржуазной аристократии, вознесенной к власти июльской монархией [19].

„Большинство ходит в „Grand Opera" из приличия и только тогда вполне довольно, когда прекрасные декорации, костюмы и танцы

до того приковывают его внимание, что оно совсем позабывает о прекрасной музыке",— вот как определяет вкусы зрителя Оперы Генрих Гейне[20]. Один из видных директоров Парижской оперы доктор Верон настойчиво рекомендует не пользоваться в балете серьезной тематикой; „Драмы, картины нравов не принадлежат к жилищу хореографии,— авторитетно заявляет он. — Публика требует прежде всего разнообразия"[21].

Это „разнообразие", блестяще воплощенное позднее в мюзик-холлах и ревю, уже в театре Оперы носит черты, предвосхищающие кабаретное искусство конца XIX и начала XX столетий. Постоянная смена хорошеньких танцовщиц, смена жанров, имеющих в основе чисто развлекательную функцию, смена внешних декорационных и костюмных эффектов,— вот что было присуще этому театру.

Не следует думать, что, определяя 40-е годы в балете как „эпоху романтизма", мы тем самым снимаем противоречия и борьбу внутри хореографии и между ее мастерами. Романтизм постановок Тальони и романтизм балетов Перро в пределах этого чрезвычайно широкого направления в искусстве полярны друг другу.

Но, подобно деятельности Перро, творчество Филиппа и Марии Тальони не лежит на магистрали развития балета Парижской оперы. „Гений танца" — Мария Тальони привлекала к себе внимание всего Парижа не без возражений и идейной оппозиции. Ее быстро забыли, когда на смену ей пришли десятки формально-„тальонизирующих" конкуренток *. Зрители и руководители „Grand Opera" с благодарностью взяли из балетов Марии Тальони только формальные элементы: окончательный отказ от придворно-аристократической тематики (мифология, пастораль), новый сценический костюм (тюники), хотя кое-кто ворчал, что он слишком длинный у Тальони, новый нейтрально-отвлеченный мир фантастических существ, в котором отныне будет разворачиваться действие почти всех балетов, технические приемы танца (пуанты, позы и па), совершившие революцию, обогатившие набор движений танцовщицы и давшие ей первенство на сцене балетного театра.

Остальное для парижского балета было несущественно. Сценарий, режиссура считаются второстепенными элементами; идейно-эмоциональ-

* Стоит просмотреть рецензии Т. Готье о Тальони на протяжении ,L'art dramatique", чтобы понять непрочность его восторгов перед Тальони и идейной сущностью ее искусства.

ная образность танца как поэтического искусства для парижского завсегдатая балета — пустой звук. Поэтому правильно замечает немецкий поэт и драматург Грильпарцер, наблюдавший парижский балет 40-х годов: „Это все те же всем известные, снова пережевываемые конфетки: поцелуи, реверансы разных оттенков, наклоны — вещи, которые на сцене всегда имеют свою новизну"[22].

В ту пору, когда Парижская опера ставила балет за балетом, из которых постепенно выветривалось содержание и в которых все возрастала развлекательность эффектных дивертисментных номеров, Перро мечтал о совершенно ином.

Перро — романтик с ярко выраженными демократическими тенденциями, несомненно симпатизирующий скорее В. Гюго, Жорж Санд и даже Бальзаку, нежели Мюссе, Бодлеру и Готье, завороженный суровыми проповедями Новерра, рассказами и показом его учеников. Подобно тому, как в литературном романтизме мы без труда находим две противоположные линии — аристократическую и демократическую, точно так же мы можем различить обе эти тенденции и в балетном романтизме. Представителем демократического, мелкобуржуазного романтизма в балете был Жюль Перро.

Перро работал над танцевальной пантомимой, над игровым танцем как основой спектакля, т. е- пытался реализовать проблему, ставшую в наши дни решающей для реконструкции советского хореографического спектакля. Воспитанный на образцах романтического театра с его бурными страстями и драматическими коллизиями, Перро пытался воплотить в танце яркие драматические ситуации. Из своего циркового опыта он вынес идею ритмизованной пантомимы и технику простых, но доходчивых сценических положений.

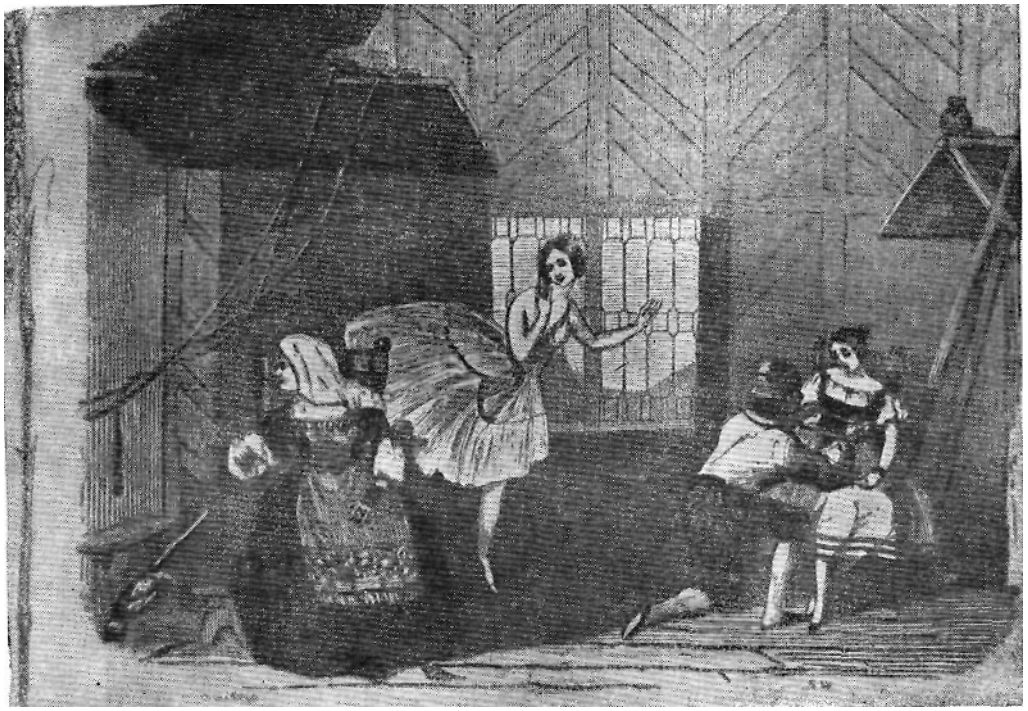
Вопреки практике большинства мастеров романтического театра, Перро всматривается и вдумывается в традиции и методы композиции балета предшествующих эпох. Принадлежавший Перро экземпляр „Писем о танце" Ж. Новерра, по свидетельству А. Левинсона, полон серьезных критических заметок на полях, „в которых сказывается его глубокая солидарность с великим предшественником"[23]. Традиции Новерра, реализованные в блестящих постановках его учеников — Дидло, Доберваля» Омера, становятся органическим элементом в творчестве Перро, ведущими мыслями в его хореографической концепции.

Люсиль Гран в балете .Катарина" (I акт)
Литогр, Ж. Брандард. 1846г.

Ряд принципиальных установок Перро совершенно не свойственен романтическому балету, каким принято его себе представлять. Прежде всего это — решительный отказ от мира небожителей, теней, духов и призраков, столь излюбленных фигур романтичвекого „белотюникового" балета. Подавляющее большинство балетов Перро имеет реалистическую фабулу. Таковы „Катарина", „Эсмеральда", „Газельда", „Маркобомба", „Тщетная предосторожность", „Корсар" и „Своенравная жена" переработанная Перро •

Создавая балет на реалистическом материале, Перро стремился к полной бытовой обрисовке характеров действующих лиц.

* Балет „Фауст" Перро заслуживает специального анализа, не вмещающегося в рамки данной работы.



Сцена из балета „Наяда и рыбак*.
Гравюра из книги „Beautes de LOpёra". 7845 г.

В то время как романтический балет буржуазной аристократии утверждает, что „истинный, единственный сюжет балета — танец... не следует от балета насильно требовать здравого смысла... чем химеричней лица, тем менее будет оскорблено правдоподобие"[24], Перро ищет в сценариях ситуации, отображающие характер действующих лиц, обогащающие их полнокровными и жизненными чертами. Поэтому герои балетов Перро прежде всего люди со всеми человеческими страстями.

Лучший из сценариев Перро и одна из лучших его постановок — „Эсмеральда", добросовестно сочиненная по роману В. Гюго. Ниже мы подробно проанализируем замысел Перро и судьбу этого балета в России* (в Париже он никогда не шел).

* Говоря об „Эсмеральде", я имею в виду как здесь, так и ниже постановку, предшествовавшую реконструкции балета, произведенной Театром оперы и балета им. Кирова в 1934 г. Авторы реконструкции использовали элементы постановки Перро, но во многом отошли от его замысла.

Офицер Феб, пустой фат, в котором всякие человеческие чувства умолкают перед привычным желанием обладать случайно встретившейся на его пути „смазливой девчонкой", поэт Гренгуар, переходящий от благодарности за спасение к супружеской ревности, Клод Фролло монах, одержимый похотью и жаждой мести, для которого сутана — только благочестивая ширма, Квазимодо — настоящий человек под уродливой личиной, — все это реалистичные, жизненно правдивые и глубокие образы.

Интересно разработан у Перро сценарий балета „Катарина — дочь повстанца", заимствованный им из рассказов об известном художнике Сальваторе Роза. Перро противопоставляет два мира: повстанцев средиземноморского побережья и итальянских аристократов. Сюжетом служит судьба Катарины — дочери повстанца, полюбившей художника, поверившей ему и гибнущей вследствие своего доверия к бездушному эгоисту и его светскому окружению.

Яркими красками очерчены и сама Катарина, дочь повстанца Абруццских гор, отважная и бесстрашная „бандитка", но слабая женщина, когда речь идет о любимом, и художник Сальватор Роза, плененный неведомым ему миром повстанцев, но не находящий в себе сил вырваться из своей придворно-мещанской среды.

С большим драматургическим искусством развернут сюжет балета „Наяда и рыбак" („Ундина"), тема которого, взятая из народных сказок, перекликается со сказкой Андерсена „Русалка" и балетом Ф. Тальони „Сильфида". Во всех сценических образах балетных героев Перро, что в балете бывает очень редко, бьется нерв подлинной жизни. Это единодушно отмечают все его современники.

В постановках Перро мы видим умеренные, но все же демократические акценты, чего нет в балетах других мастеров. Для Перро городские „низы" честней, лучше и благороднее „верхов". Эти аристократические верхи, — офицер Феб, пустая кокетка его невеста Флер де-ЛиС| художник Сальватор Роза, герцогиня Берта („Своенравная жена")» откупщик и его дегенеративный сын („Тщетная предосторожность") — все они „чужие", не заслуживающие симпатий зрительного зала. Напротив, социальные низы — нищие, повстанцы, горцы и др. — изображены в балетах Перро привлекательными и обрисованы с большой теплотой.

Быть может, эти демократические тенденции Перро и смущали заправил Парижской оперы, которым они были чужды и даже враждебны?

Самое интересное для нас -в творчестве Перро это его стремление найти в языке движений средства для танцовального обыгрывания и раскрытия характеров и ситуаций.

„Перро внес в танцы совершенно новый элемент — смысл и действие. У него каждый танец есть в то же время и мимическое выражение действия драмы и потому занимателен от начала до конца"[25].

„Каждый танец как нельзя более у места, и большая часть танцев есть продолжение действия, как арии в комических операх суть продолжение разговора. Значит, балет этот по преимуществу должен быть не станцован, а сыгран"[26].

„Ему первому принадлежит честь изобретения так называемых pas d'actions и мысль ввести в самые танцы, обыкновенно составляющие только рамку балета, цель, содержание, мимику. Перро первый осмыслил все эти pas de trois, de quatre, de cinq — самую скучную и вместе с тем почти необходимую часть балета... В этих па есть цель, смысл; вы понимаете, что хотят высказать этими танцами участвующие в них лица..."[27] „Самые танцы pas d'action представили новый тип искусства",— развивает эту мысль корреспондент „Северной пчелы" Р. Зотов. Напомним, что Зотов был очевидцем балетов Дидло, и его похвалы заслуживают серьезного внимания. „Мы требовали до сих пор только грациозных поз, пластических движений, легкости, быстроты и силы. Тут мы видели игру в танцах; каждое движение говорило уму и сердцу, каждая минута выражала какое-нибудь чувство, каждый взгляд соответствовал ходу сюжета. Это — новое открытие в области хореографии"[28].

Мы процитировали несколько пассажей из современной Перро прессы, чтобы подкрепить нашу мысль. Корреспонденты правы. Перро действительно сделал „открытие в области хореографии", введя „отанцовывание" образов и ситуаций, В этом танцовальном выражении действия заключается поучительная для нас черта дарования Перро, близкое нам по духу мастерство.

В постановках Перро на первом плане стоит одна и та же задача — подчинить все средства игровой цели. Перро не сужает при этом рамок танцевально-игровых возможностей, как это делал Вигано, у которого была главным образом только ритмизованная пантомима, или Доберваль—Омер—Дидло, дававшие преимущественно жанровые танцевальные движения. Перро пользуется пантомимой, ритмически не связанной с музыкой, ритмизованной пантомимой, игровым танцем, построенным на жанровых движениях, танцевальной пантомимой, в которой на канве

Сцена из балета -Наяда и рыбак"
Гравюра us книги ,Beaute's de L Opera". 1845 г.

игры дан классический танец. Но из их числа он все же предпочитает игровой танец и танцевальную пантомиму.

Сходство идейных программ Перро и Дидло (оба хореографа клали в основу балета драматическую пьесу) не должно затемнять для нас большого различия между этими балетмейстерами в методах композиции. Дидло примитивней, рационалистичней и, можно сказать, натуралистичней в своих реформаторских попытках. Перро поэтичней и гораздо богаче танцевально.

У Дидло преобладает ритмизованная и вольная пантомима; у Перро — на первом плане танец, пантомимно усиленный и осмысленный *. Дидло не без упрямства избегал развернутого танцевального

* Сопоставляя Дидло и Перро, Ф. Кони справедливо отмечает: „Если Перро, как хореограф, т. е. творец балетов, не может сравниться с Дидло, то как постановщик танцев и картин он ему равен Я даже в некотором отношении выше". "Пантеон и репертуар русской сцены", 1850 г., т. II, кн. 3, стр. 41.

эпизода в диалогах; Перро не боится дать настоящий танцевальный номер, который не снижает действенности ситуации, а ее иллюстрирует. У Дидло балет ног состоять на три четверти из пантомимы и сольных сцен; Перро же свободно заполняет три четверти спектакля массовыми и сольными танцами, оставляя пантомиме лишь одну четверть.

У Дидло значительное место занимает условный жест; Перро пользуется им гораздо меньше. Дидло ненавидит перегрузку движений виртуозными элементами и пренебрегает ими; Перро в состоянии сочетать в танцевальном фрагменте виртуозность движения с его игровой выразительностью, как это, например, блестяще сделал М. Фокин а танце — вариации Арлекина в „Карнавале".

Однако, есть и нечто общее у Дидло и Перро; оно заключается в антинатуралистическом принципе использования пантомимы и в осмысленной актерской мимической игре.

Существует распространенное мнение о том, что игра драматического актера, основанная на общих законах сценического мастерства, обеспечивает верное разрешение также и сцен в балете. Изучение лучших хореографических произведений ставит под сомнение это утверждение- Остановите действие балета в момент, когда разыгрывается наиболее выразительная сцена, поручите исполнителю словесный текст, соответствующий ситуации, и вы увидите, что слова и жесты разойдутся.

Жест, который был в драме реалистическим, в балете рискует стать натуралистическим, В балете законы времени, обусловленные музыкальной фразой, ее структурой, ритмом и рисунком, таковы, что движение должно быть гораздо шире и замедленней, нежели в драматическом театре. Поэтому, когда принципы драматического театра осуществляются в балете, они приносят измельчание, ускорение жеста и движения, специфика сценического движения в балете отступает перед подобным натиском. Эти ошибки особенно наглядны в балете „Утраченные иллюзии" и частично в реконструированной „Эсмеральде".

На примере той же „Эсмеральды" Перро или „Жизели" можно обнаружить иные принципы построения пантомимы. Максимальная простота и экономия телодвижений, кажущиеся в другом театре чрезмерными, темп, слегка напоминающий замедленную съемку в кино, решение актерской задачи, исходя от эмоционального состояния, но с обязательным учетом музыкального пульса, темпа и широты движения — эти моменты определяют качество балетной игры.

Обусловлен ли жест в балетах Перро словесной фразой, характеризующей ситуацию? Как правило, нет- Но в силу условности языка балетного актера, доходчивость его игры усиливается. Естественно, что Перро исходят из необходимости максимальной простоты ситуаций, не терпит многословия и сложности. Мы не считаем, что стремление к простым положениям и желание избегнуть многосложных ситуаций есть признание балетом своего бессилия или маломощности. Нет, это означает только ясное представление о специфике жанра и точный учет его наиболее убедительных ресурсов.

Заслуга Перро в том, что, давая пантомимную сцену, логически завязывающую узел интриги, он тут же подкреплял ее эмоционально впечатляющим танцем. Поэтому-то современники путаются в определении его танцев и пантомимы, не зная, как назвать отдельные моменты: сцена, танец, игра, пантомима и т. п.

Для Перро характерны доходчивость, понятность и убедительность мизансцены, какими бы средствами она ни была сделана. „Грациозные аттитюды, всегда смешные в мужчинах, и волчкообразные кружения — не конечная цель танцев, как это думали до Перро...", — торжествующе заключает наблюдатель[19]. „Мы видели, как Перро... показывал игру. Мы поражались тем, как возможно без слов передать так понятно разговор", вспоминает работавшая с ним балетная артистка Натарова [30].

Какую бы рецензию о балете Перро мы ни взяли, в центре ее восторженное описание композиции действенного танца. „В любом балете Перро действенные танцы представляют собой лучшее место спектакля. Они перестают быть простой беспредметной пляской, а приобретают мимический смысл"[31].

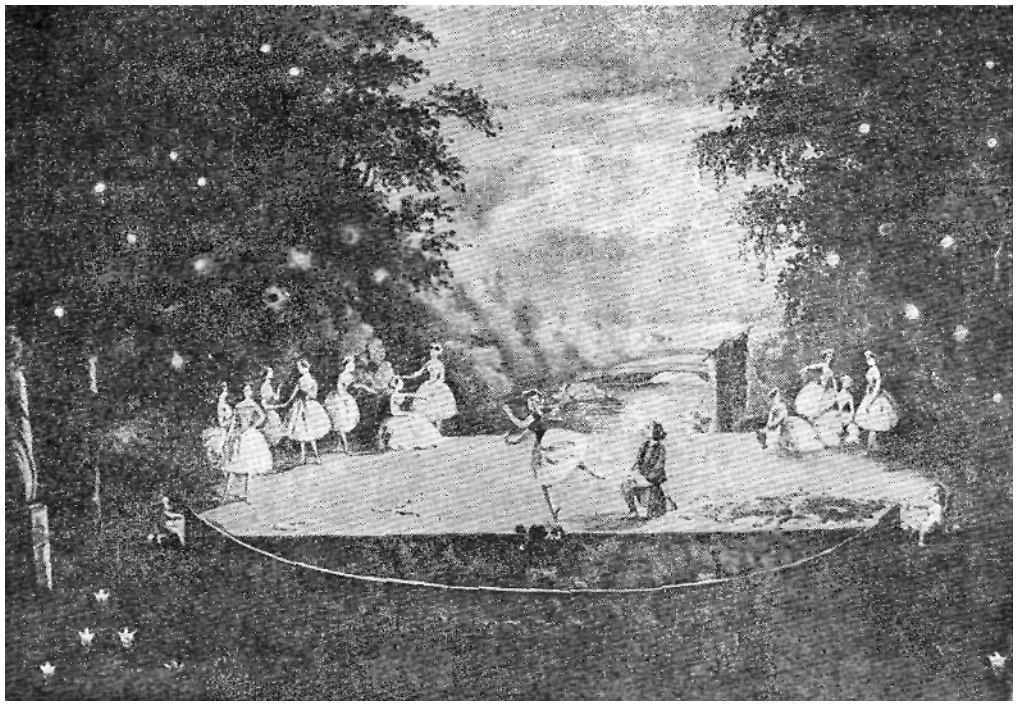
„Слепой граф, ощупью, руководимый сердцем, отыскивает между нимфами свою возлюбленную (Изору — *Ю.* С), а помешанный дико перебегает от одной к другой, желая узнать Изору... Из этих мимических движений составляется так называемый пластический танец, полный жизни, смысла, чувства и картинности", который следует считать вершиной хореографического искусства[32]. „Pas de cinque"— не простые танцы, а целые сцены любви, кокетства, обольщения и ревности („Питомица фей")[33].

В „Своенравной жене" два участника разыгрывают большую картину, и это — лучшее место спектакля. Образ властной и избалованной графини, чудом оказавшейся спящей в комнате бедного и грубого корзинщика, сделан яркими комическими и драматическими красками. „Ее

рука при первом пробуждении ищет нетерпеливо звонка". Когда корзинщик, который видит в ней свою жену, требует супружеского поцелуя, графиня содрогается при мысли, что надо его поцеловать. „С чувством чванливого омерзения... она двумя пальчиками несет мужу его грубую одежду, Она поспешно обтирает руку, которую он трогал..."[34] Развивая эту сцену, Перро „превосходно выражает переход от гнева и вспыльчивости к принужденной покорности в сцене, где корзинщик учит жену „уму разуму". Движения графини, когда она старается во время сна корзинщика похитить ключ от двери, страх, надежда, досада и чувства ущемленного самолюбия — „все это выражено ею в позах, движениях, мимике этого превосходного танца"[35].

Упоминая о балете „Наяда и рыбак", вся критика отмечает один сюжетно очень интересный эпизод. «Танец тени производил огромный фурор. Ундина видит, что подле нее появилась тень. Это приводит ее в изумление и испуг. У нее есть тень! Она стала простой смертной!

Танец с тенью из балета „Наяда и рыбак"
Гравюра из книги "Beautes de 1'Opёra". 1845г.



Сцена из балета „Наяда и рыбак"
Гравюра из книги Г. Гейроп „Описание Петергофа" СПБ 1868.

Она будет женой Маттео! Какое счастье, какая радость! Она играет со своей тенью, она танцует с ней. Она передразнивает ее, кокетничает с неб, то бежит от нее, то, наоборот, гонится за ней. Этот танец бесподобен по выразительности" [36]. Впечатление от „действенных танцев" Перро было настолько сильно, что дивертисмент в его балетах едва удостаивается нескольких одобрительных слов в отзывах и воспоминаниях.

Чтобы дать зрительно знакомые иллюстрации методов композиций Перро, обратимся к отрывкам из его балетов, сохранившихся на современной сцене. Прежде всего мы должны говорить о „Корсаре", поставленном Перро и переделанном и ухудшенном в последующие годы*.

Впервые "Корсар" был поставлен по либретто Сен-Жоржа балетмейстером Мазилье (Париж 1856 — 1857),; а год спустя Перро заново ставит этот балет в Петербурге, используя лишь элементы постановочной схемы Мазилье. Сейчас балет идет в переделке М. Петипа,

Драматургия „Корсара" нас не удовлетворяет. Сценарий плохо сделан и далек от темы выбранного произведения. Но, в пределах неполноценного материала сценария, Перро сделал многое для того, чтобы отдельные эпизоды стали звучать по-байроновски.

Во втором акте, наименее пострадавшем от переделок, нас радует правильное распределение наивысших точек развития действия. Между ними проходят две сюжетные линии — страсть героев (Конрад и Медора) и растущее недовольство корсаров, которые возмущены тем, что Конрад ради любви забыл свой долг предводителя.

Уже первая кульминация — столкновение Конрада с корсарами — сделана выразительно и напряженно. Один за другим корсары набрасываются на Конрада. Он находу расшвыривает их и, вывернув руку одному из них, заставляет его выронить нож.

За этим бурным моментом следует почти неподвижная сцена — в сознании корсаров, смотрящих вслед уходящему предводителю, назревает месть. Драматическую мрачность сцены перебивает комический эпизод с Исааком-торговцем. Переведя действие в комический план балетмейстер подготавливает развитие иной тематической ситуации.

Следует любовный диалог Медоры и Конрада. Смысл его сейчас в значительной степени утрачен, ибо, как это ни странно, именно из-за простоты актерского задания большинство исполнительниц рассматривает этот диалог как „проходную сцену", не заслуживающую внимания и игры. Сюжетное задание отрывка очень простое: наконец, любовники вместе и наедине. Конрад жаждет обладания Медорой. Она, взволнованная предшествующими событиями (похищение, стычка возлюбленного с корсарами), медлит и борется со страстью. Когда Конрад привлекает ее к себе, Медора отстраняется, но, когда он становится мрачен, Медора затевает любовную игру и, танцуя, разжигает в нем страсть. Танцевальные движения в нарастающем темпе сплетаются с мимикой, причем вся сцена построена режиссерски на кривой с подъемами и спадами, вплоть до комического вмешательства третьего лица (Исаака) в момент наивысшего напряжения любовной радости.

Обе описанные сцены являются только подступами к финалу акта, когда усыпленный корсарами Конрад неожиданно для Медоры теряет сознание. Он не то спит, не то умер. Медора зовет на помощь, хочет побежать за людьми. Но навстречу ей появляется замаскированный заговорщик. Она устремляется в другую сторону, но и там ей преграждает путь замаскированная фигура. Четыре раза повторяется этот ход,

не утрачивая силы. Тогда Медора решительно наступает на корсаров и ранит Бирбанто. Сцена кончается совершенно правильно с точки зрения внутреннего развития роли Медоры: нанеся удар, она лишается сил и падает на руки торжествующих корсаров. В этой сцене мизансцены сплошь мимические — танца в них нет. И, несмотря на это, они увлекают и тревожат.

В современном балете сохранилось еще несколько других образцов оригинального творчества Перро. В частности сцена вилис во втором акте „Жизели", которая перестроена Перро на основе танцевальной пантомимы. Этот отрывок раскрывает нам лицо Перро, борющегося почти в полном одиночестве за драматизацию сценического движения, точнее танцевального движения, как основного в хореографическом спектакле.

Постановщик задумал дать нарастание танца вилис, показав губительный хоровод теней, безжалостно обрекающий на смерть лесничего. Здесь танцевально все, начиная от выбегающего в испуге лесничего до заключительной диагональной мизансцены, когда, закружив предварительно лесничего в хороводе, вилисы толкают его, а он полупрыжками полубегом (опять танцевально) скользит вдоль стены мстительниц и падает в озеро.

Хореографическая режиссура почти не знает моментов, равноценных этому. Здесь Перро в единственном дошедшем до нас отрывке показывает экспрессивность и доходчивость танца. Смелость Перро в том, что он показывает это не средствами бытового движения, а танцем и притом классическим, состоящим из ряда распространенных и обычно не звучащих па (прыжок, бег, жетэ, сиссонь, полуарабески и т. п.). Поручая эти тематические движения то солистам, то кордебалету, перемешивая танец с ритмизованным движением, показывая мизансцены, вытекающие из естественной ситуации (выбег, свертывание кругов), и перенося эти же мизансцены во все другие аналогичные положения развертывающейся интриги, Перро во втором акте „Жизели" дает блестящий урок и режиссерской экспозиции, и подбора тематических движений,' и отанцовывания игровых эпизодов[37]..

До какой степени свободно Перро распоряжался материалом и танца и игры, становится особенно ясно, если сравнить две его работы, описанные выше: похищение корсарами Медоры и танец вилис с лесничим.

Анализируя мизансцены, мы раньше всего замечаем их сходство. И там, и тут на площадке растерянная и испуганная фигура, мечущаяся

то в одну, то в другую сторону, но повсюду встречающая преграждающих путь врагов, количество которых постепенно увеличивается. Однако, внешне сходные между собой мизансцены выполнены в этих балетах совершенно различными средствами. В „Жизели" Перро пользуется танцовальной пантомимой, описанной выше, в „Корсаре" же только ритмизованной и частично вольной пантомимой, в которой танец и канонические па отсутствуют.

Когда это возможно в условиях того театра, где он работает, Перро отказывается от введения на сцену дивертисмента, танца, не обусловленного действием и не вытекающего из ситуации. Это крайне характерно для Перро, который не способен мыслить танец иначе, как в образе пьесы.

Его принципиальная нетерпимость к дивертисментному танцу и его борьба с техникой, как самоцелью, настолько убедительны, что русская пресса в начала его пребывания в Петербурге начинает выступать глашатаем идей Перро.

Просмотрев премьеры балетов Перро, Ф. Кони разражается большой статьей, направленной против виртуозности в балете и ратующей за действенность движения. „Трудные рулады в... полторы или две октавы... каскады нот не более важны для искусства, как и смелые сальтомортале, или почти невозможные па на кончиках пальцев. Выше... стоит само искусство, состоящее в чувстве, экспрессии, выразительности, энергии"[38].

Балеты Перро обрастали дивертисментными танцами, да и то очень незначительно, лишь под давлением дирекции и зрителя. Как пример, можно привести петербургские редакции „Питомицы фей", „Катарины" и других балетов.

Но и в них по мере возможности непосредственную работу над дивертисментными номерами Перро уступал другим балетмейстерам, в частности Петипа.

В балетах Перро танцуют только тогда, когда эмоциональная насыщенность развивающихся событий позволяет включиться танцу, Перро не думает о сюжетном предлоге для дивертисментного танца. Бал, гулянка, праздник, так щедро рассыпанные по другим балетам и служащие удачными предлогами для танцев, у Перро не имеют существенного значения. Он не стесняется показывать танец в комнате („Ката-

Ж. Перро (Гренгуар) я К. Гризи (Эсмеральда). I акг балета „Эсмеральда", 1847 г.
Литография Ж. Бувье

рина", „Эсмеральда", „Наяда"), в тюрьме („Фауст"), в горах («Питомица фей"), на улице („Маркобомба").

Перро ищет танцевальных движений, эмоционально возникающих из сюжета. А когда он ищет экспрессии в движения, ему все равно, к каков категории относится это движение — к чистой ли классике, к характерному или к жанрово-бытовому танцу. Поэтому в сочетании па он бывает грубоват. „Благородный стиль" классики, как единствен* ный, достойный вид танца, для него не существует, хотя он и составляет основной материал постановщика.

Впрочем, здесь Перро-балетмейстер только развивает линию Перро-танцовщика- Леопольд Адис — чуть ли не единственный профессионал, давший характеристику танца этой эпохи, — правильно отмечает смешение танцевальных жанров у Перро. "Подлинный образец полухарактерного танцовщика, Перро с одинаковым совершенством исполнял, terre a teirte'ные движения, энергично мужественные па и танцы, требующие баллона. Трудно было поверить, что все это делает один исполнитель, один человек"[39].

Перро ищет эмоционально окрашенного движения, выражаясь языком Новерра — "действенного" движения, я в большинстве случаев находит его. Таков танец Гренгуара и Эсмеральды в первом акте балета "Эсмеральда" (идея свадебной комической пляски). Несколько движений, взятых Перро из средневекового танцевального обихода (подобие характерного battement tendu с игрой ступни), создают бытовой облик танца, лишенного типично балетных па.

Оригинально и просто задуман танец Гренгуара и Эсмеральды в первой картине второго акта. Перро отлично переводит на балетный язык характеристику Гренгуара, данную Гюго (юноша, физически не приспособленные к жизни). Эсмеральда пытается научить Гренгуара танцевать, рассчитывая, что он будет ее партнером во время ее уличных выступлений. Дело явно не клеится. Он тщетно старается воспроизвести показанные ему танцевальные движения, но неловкость и мешковатость мешают ему. Он комически повторяет танец Эсмеральды, создавая контрастный аккомпанемент танцовщице.

В принципах композиции Перро нас увлекает режиссерская разработка спектакля. Все обусловлено ею. К постановке привлекается большой живописный материал, который Перро прорабатывает и перерабатывает. Как правило, живописные материалы Перро всегда современны и созвучны ему. Так, для балета „Наяда и рыбак"

он использует живопись французского художника Робера. О прямой связи Перро с живописью Робера писали и его современники, в частности указывая на картины „Сицилийский импровизатор", „Возвращение с жатвы" и др.[40].

В процессе подготовки балета „Эсмеральда" Перро обстоятельно изучает средневековый Париж, черпая из живописных источников позы, группы и даже мизансцены, в частности вынос Квазимодо — „папы шутов" в последнем акте.

Для „Корсара" Перро вдохновляют полотна художника Делакруа. Костюмы корсаров, сохранившиеся до сих пор и являющиеся доныне замечательными образцами театрального костюма, скопированы с картины Делакруа „Смерть гяура", которая, несомненно, навеяла Перро также и построение мизансцен второго акта, где стычки корсаров носят эмоциональные черты образов Делакруа.

В отличие от Дидло, недооценивавшего подчас значение декоративного оформления, в режиссерской работе Перро активную роль играют декорация и костюм. Он не ждет предложений художника, а диктует их, исходя из общей постановочной концепции.

В „Фаусте" он развивает действие на двух площадках: сцена разделена на две половины, и действие развертывается попеременно то в комнате, то в саду.

Для последнего акта „Эсмеральды" Перро требует от декоратора «большой пратикабельный мост, по которому проходил весь кордебалет"[41] и на котором шло массовое танцевальное действие в глубине, параллельно со сценой между Эсмеральдой, Клодом Фролло и стражей.

В „Катарине" мы встречаемся с другим мостом, имеющим иное значение. Между двумя большими скалами — легкий мостик, по которому проходят войска на территорию, защищаемую повстанцами; на мосту происходит бой. В самый решительный момент, когда повстанцы вынуждены бежать, мост рушится, но бесстрашный горец Дьяволино ловкий прыжком перепрыгивает через ущелье.

Перро отличался от других балетмейстеров особыми приемами композиции массового танца. К сожалению, на нашей сцене не сохранилось в неприкосновенности ни одного массового танца, поставленного Перро. Однако, разрозненные изображения танцевальных номеров

его балетов, редкие зарисовки, пометки, сделанные им на страницах вот, высказывания его современников позволяют нам говорить о своеобразии его приемов композиции массового танца.

Распад ансамблевых танцев романтического балета начался уже давно, чему не мало способствовало, по остроумному замечанию Т. Готье, „поющее и танцующее тщеславие кордебалетного артиста. Хореографические ансамбли исполняются с отвращением и скукой"[42].

Перро не допускал единообразного движения всех участников танцональных ансамблей. Он дифференцирует кордебалет (кроме тех случаев, когда речь идет о наядах, дриадах я т. п., т. е. о „божественных тенях") на группы, состоящие из персонажей с определенной сюжетной нагрузкой: солдаты, крестьяне, повстанцы, нищие, цыгане. Для каждой такой группы он задумывает самостоятельные ходы и движения, обыгрывает все плоскости сцепы, ставит танцующих спиной к публике, уводит их в глубину сцены, рассыпает по одиночке — • словом, подчиняет массу режиссерскому плану, оправданному ходом действия.

Так построены массовые танцы в первом акте „Эсмеральды". Но в современной редакции этого балета мы видим уже типичный кордебалет; если он все же состоит из отдельных групп, то это следы постановки Перро, которая была много оригинальнее. Если сейчас перед нами действует „испано-цыганский" кордебалет, пополненный несколькими фигурами каких-то „молодцов", то у Перро вся танцующая масса была гротесковой. В ней были и калеки, и уроды, танцующие на костылях и деревяшках, и нищие с грудными детьми, закутанными в лохмотьЯ| и гадающие цыганки — словом, пестрый грубый ансамбле, довольно верно передающий описание В. Гюго.

Оригинально сочинен и танец наяд в балете „Наяда". Сохранившийся рисунок, сделанный на парадном спектакле в Петергофе и подтвержденный описаниями[43], показывает вам, что в построении групп отсутствует симметрия, и они разбросаны по всей сцене в различных позах- Несмотря на это усложнение, массовый танец вовлечен в общую композицию, связан с планом развития движения всей картины.

Примером массового танца, поставленного Перро на нашей сцене, является симметризованный Петипа „танец корсаров" в первом акте „Корсара". Перро строит танец на конкретном сюжетном замысле. Танец имеет целью обыграть производственные моменты — движение парусного корабля, подъем парусов, греблю и др. Пусть устарела тема, но сама трактовка танца свидетельствует о принципиальном интересе

постановщика к подобным сюжетным задачам. В постановке звучат байроновские стихи о свободной и счастливой жизни корсаров:

"С беспечными волнами **в синем море**
Луша и мысль **свободны на** просторе.
Пока есть буря, пенится волна,—
Везде наш дом, родимая **страна...**
Жианъ — буйный вихрь, досуг сменяет труд,
Утехи вслед одна другой бегут".

В „Катарине", „Корсаре", „Эсмералъде", „Фаусте" Перро охотно создает бурные массовые разбойничьи танцы. В половине XIX века в императорском петербургской балете была возможна только такая мотивировка мужественного и сильного народного танца.

Современники Перро неоднократно отмечали его огромные преимущества перед другими постановщиками в умении распорядиться массой. „Мазилье неплохо вяжет узор сцен, но он ничего не понимает в массах. Он не умеет ни ввести массу, ни увести ее, ни распорядиться ее движением на сцене. Перро, наоборот, полон необычайной силы в балабилях..."— так пишет о Перро мемуарист, не питавшие никакой симпатии к его личности и творчеству[44]. Вводя солистов в массу, Перро видел в них вожаков, „запевал" кордебалетного танца.

В 1848 году в поисках постоянной работы Перро приезжает в Петербург.

Поощряемые хорошей оплатой, напуганные подъемом революционных волнений, вытесненные с насиженных мест интригами и принципиальными разногласиями, сюда устремляются многие западноевропейские знаменитости. Здесь, в Петербурге, „под личным руководством Николая I" окончательно формируются кадры русского балета, насаждается хореография как привилегированное дворцово-чиновничье искусство.

С 1848 по 1859 год (с некоторым перерывом) Перро работает в петербургском балете в качестве художественного руководителя, балетмейстера и актера.

Со времени К. Дидло петербургский балет сильно изменился. К 50-м годам XIX столетия он представляет собой один из самых больших артистических коллективов в мире, обслуживающий несколько театров, воспитывающий в своей школе кордебалет и солистов. Правда, пригла-

шение актеров из-за границы продолжается, но изредка и петербургские балерины экспортируются на Запад. Актерские и танцевальные ресурсы петербургского балета находятся на уровне передовой западноевропейский танцевальной техники. Одно только плохо, и это понимает даже близорукий императорский двор: нет своего репертуара.. Попытки создать свои балеты были неудачны: спектакли оказывались нежизнеспособными, хилыми и быстро сходили с репертуара. Попрежнему балет пробавляется французскими новинкани. копируемыми и искажаемыми а Петербурге.

После Дидло русскому балету явно не везло. Постановщики, сменившие Дидло, ничего не жалели, чтобы создать эффектнейшие спектакли. Была мобилизована даже русская историческая тематика (например, взятие Казани Иоанном Грозный), так удачно, казалось бы, соответствовавшая официальным жандармско-патриотическим настроениям 30-х годов. Но эти потуги не удостоились похвалы даже III отделения.

Петербургский балет пребывал в спячке. Гастроли Марии Тальони, начиная с 1837 года, всколыхнули застоявшееся болото. Неслыханная реклама, успех, восторги, съезды на ее гастроли провинциалов, личные ассигнования Николая 1, "осчастливившего" гастролершу постоянными посещениями ее спектаклей, все это подняло спрос на балет.

Но восторги быстро остыли. Так же как и в Париже, Тальони осталась мировой актрисой, достойной уважения, но чуждой Петербургу по своей творческой направленности. На ее последних выступлениях зрительный зал был наполовину пуст.

Снова наступили сумерки. Приглашенный из Берлина балетмейстер Титюс, почтенный старец, современник Новерра, уже растерял весь свой боевой пыл и мирно копировал любые чужие работы. Так перекочевали в Петербург „Жизель", „Сильфида", „Хромой бес" и десятки других иностранных балетов, не принеся славы ни Титюсу, ни русскому театру.

В 1847 году из Парижа приехал в Петербург юный Мариус Петипа со своим отцом. Они спешно показали две очередные западные но* винки "Пахиту" и „Сатаниллу". Успех был налицо, но не этого ждали. Широкой европейской молвы о русском балете новые премьеры не создали.

По распоряжению Николая I стали искать оригинального балетмейстера-руководителя, который мог бы поднять русский балет выше западного, и нашли... Ж. Перро.

Полный самых лучших намерений, в надежде, что, наконец, он обретет благоприятную почву и сочувствующих зрителей, Перро прие-

хал в Россию, о которой артисты на Западе ничего не знали, кроме слухов о необычайном энтузиазме завсегдатаев балета и их щедрости. Перро не знал, что те, кто руководят творческой жизнью императорского балета (император, III отделение, зритель партера), гораздо реакционней и нетерпимее „светских львов" бенуара Парижской оперы.

В Париже существовал узкий культурный круг писателей, поэтов и художников, с позиций передового искусства принимавших или порицавших балет, но во всяком случае повышавших активность его мастеров. В Петербурге балет был совершенно лишен этой творческой среды. Его окружали внимание Николая I, обучавшего балерин проделывать военные упражнения с ружьями и выбиравшего себе любовниц в труппе, директор, возглавлявший массовое и индивидуальное ограбление казны, и балетоманы, которых подобно лермонтовскому герою („Монго") и некрасовскому генералу („Балет") интересовали ножки балерин и их обладательницы, для которых они не скупились на цветы и подарки.

Лишенный драматургов, писателей, композиторов, балетмейстеров и культурной критики, петербургский балет был единственным видом сценического искусства, не причинявшим цензурных забот III отделению, поражая своим творческим безличием.

Перро прибыл в Россию, мобилизовав все свои европейские ресурсы. Он привез ряд готовых произведений, как „Эсмеральда", „Катарина", „Наяда и рыбак", "Питомица фей", „Тщетная предосторожность"» в исполнении таких мировых знаменитостей, как Эльслер, Гризи, Черрито. Ради балетов Перро и знаменитых балерин театр несколько сезонов был полон. Но, начиная с 1853 года, историографы императорских театров систематически вздыхают: „несмотря на нового балетмейстера, не уступавшего в даровании Дидло, несмотря на новые балеты, великолепно поставленные, на удивительный кордебалет, мода на балет, повидимому, прошла решительно..."[45] „Чему приписать это странное и внезапное охлаждение? Не знаем только, какую еще хореографическую знаменитость хочет видеть наша публика"[46].

Ничего странного в атом не было. Дело заключалось в неуместности драматических идей Перро.

"Фешенебельная часть Петербурга, которая en grande tenue слушает и судит великих артистов... и... выносит свои решительные приговоры, быстро разочаровалась". „Прежде танцы были вводной частью. Вкус века требует главное танцев"[47] определяет источник неудовольствия один из журналистов. „Нам всегда казалось, — пишет

уже остывший от прежних восторгов благонамеренный Ф. Кони, — что величайшей неловкостью господ хореографов была мысль выставлять в балетах исторические лица и обрисовывать их характеры прыжками и пируэтами... Еще смешнее заставлять на сцене выплясывать страсти и побуждения семейной жизни или глубокие психические и нравственные вопросы разрешать рондежамбами и глиссадами... Фантастический балет — единственный вид этого рода пластических представлений, могущий быть допущен на сцене эстетикой"[48].

Редчайший случай! Царская цензура начинает бить тревогу . по поводу балетов. В постановках Перро все кажется подозрительным.

Как прикажете отнестись к ним?

Цензура руководствуется изречениями знаменитого жандарма Дуббельта: „принц должен быть защитником добродетели, а не ее соблазнителем", „театр должен быть школой нравов, он должен показать порок наказанным, а добродетель вознагражденной"[49]. А в „Эсмеральде" (первая постановка Перро в Петербурге) показывают офицера подлецом, а „чистая любовь" „вознаграждена" плахой.

Цензурные мытарства „Эсмеральды" представляют собой один из самых занимательных эпизодов в истории балетного театра. Еще в конце 30-х годов возникло намерение поставить драму „Эсмеральда" по Гюго. Против него резко ополчилась цензура*, дело дошло до Николая I, который, значительно изменив смысл пьесы, разрешил ее к представлению. В это же время сценарий Гюго использовал композитор А. Даргомыжский для одноименной оперы (1847—1851) и тоже встретился с явной оппозицией в правящих кругах, сделавших все, чтобы опера не удержалась в репертуаре.

Спектакль любого жанра (драма, балет, опера) по роману Гюго рассматривался полицией в России как вредный для императорской сцены. Между тем, Перро был единственным из балетмейстеров, для которого идеи Гюго были его идеями. Поэтому постановку „Эсмеральды" он рассматривал как дело чести и успешно реализовал ее в Милане в в Лондоне.

Первоначальный план Перро полностью сходится с фабулой романа. Сценарий построев на контрастах. Массовые сцены (I акт, 2-е картины. II и III актов) чередуются с интимными сценами (1-я картина II акта, 1-Я картина III акта),

* "Был сегодня у министра", — записывает в 1834 г. цензор Никитенко. — "Приказал Гюго не допускать... нам еще рано читать такие книги*. (Дневник А. Никитенко, СПБ. 1907 г., стр. 241.)

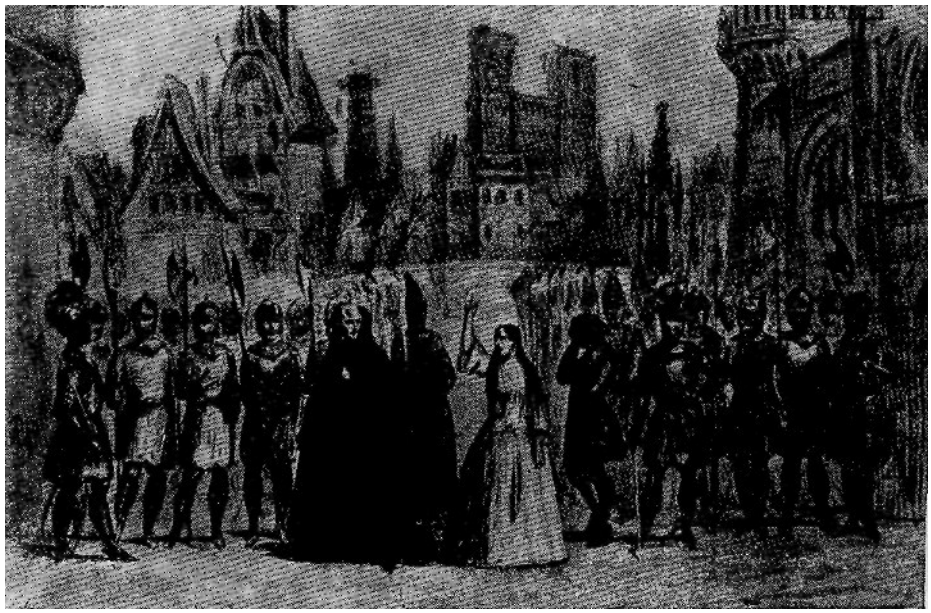
Лучшее в замысле Перро — последняя картина: карнавальный Париж, Париж весельчаков и гуляк, забывающих будничную жизнь. Недаром этот акт носит название „праздник безумцев". Толпы студентов, солдат, нищих, горожан вьются в хороводах по улицам и закоулкам Парижа. Они задерживают печальную процессию, ведущую Эсмеральду на лобовое место и, едва взглянув на привычное зрелище, уносятся дальше.

Исцелившийся Феб с невестой совершают прогулку. Для них процессия, ведущая Эсмеральду на казнь, только помеха. По требованию Феба офицер задерживает шествие и пропускает его с невестой. Напрасно бросается к нему Эсмеральда с криком „Феб" — Феб даже не оглядывается.

А когда свершается казнь — так было задумано у Перро, — толпа в исступленном плясе выбегает на то место, где только что разыгра-

Танец Эсмеральды **(Эльслер) и** Гренгуара (Перро) из II акта балета "**Эсмеральда"** (1848)

Рисунок ***Шарлеманя. Театральный музей им. А.*** *А. Бахрушина*



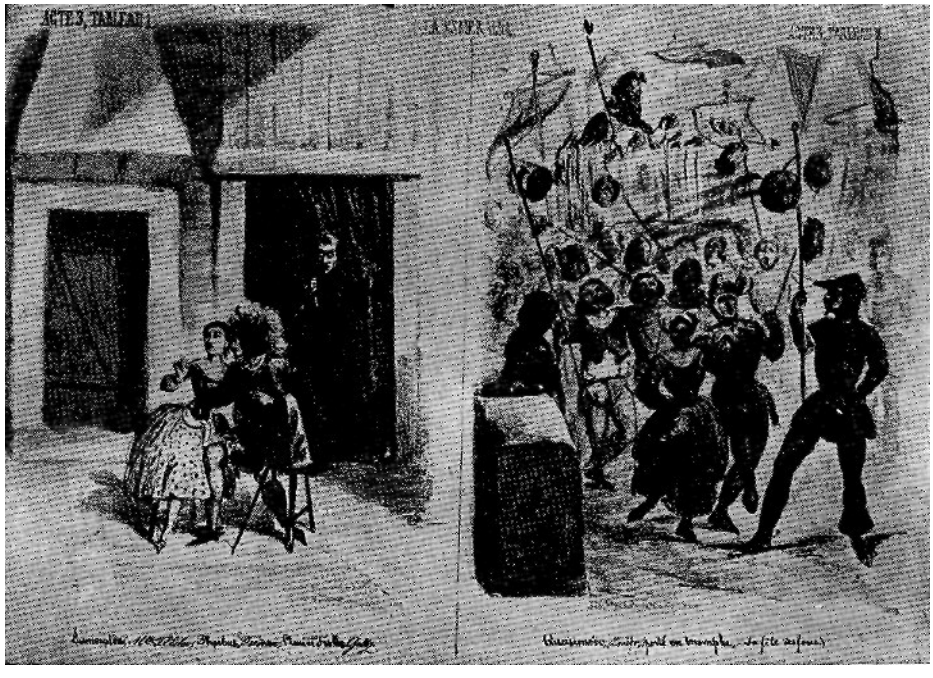
Сцена на последней картины балета „Эсмеральда", 1846 г.
Рисунок Шарлеманя. Театральный музей им. Л. А. Бахрушина

лась последняя сцена драмы цыганки, и беспечным весельем заглушает ее последний крик. Парижу нет дела до бродяжки! *

Неудивительно, что цензура III отделения бьет тревогу по поводу таких проектов. Театральная политика Николая I не может принять трактовку образа Феба, как великосветского повесы, Феба — солнца в кавычках. Неприемлем также и образ Эсмеральды, которую губит убийца Феба — духовное лицо.

Опасным кажется „низкий жанр" Перро, желающего в первом акте вывести бродяг, калек и уродов, пользующихся явными симпатиями постановщика. Подозрителен и образ Флер де-Лис, которая смотрит на все окружающее и даже на публичную казнь как на сплошной праздник и удовольствие. Мы не говорим уже о явной "непристойности" дома сви-

* Напрасно авторы реконструкции „Эсмеральды" в ГАТОБ ссылаются на приближение последнего акта к первоначальным замыслам Перро. Вернуться к развязке романа Гюго — не значит приблизиться к Перро. Налицо буквальная инсценировка сюжета, а во хоре «графическая интерпретация темы, как это делал Перро.



Сцены из 1-й и 2-й карт. III акта „Эсмеральды", 1848 г.
Рисунок Шарлеманя (публикуется впервые). Театральный музей им. А. А. Бахрушина

даний, куда, заранее все подготовив, Феб приводит цыганку. По всем этим пунктам руководство театрами и цензура, порой деликатно, а порой весьма решительно, говорят свое „вето".

И Перро сдает позиции.

Так меняется в новой сценической редакции Перро финал балета — казнь Эсмеральды отпадает: неожиданный поворот действия, и исцеленный Феб спасает Эсмеральду.

Отныне она — „награжденная добродетель", а дворянин Феб превращен в благородного „душку-офицера". „Перро изменил развязку, которую нельзя было бы представить на сцене"[50], деликатно отмечает пресса переделку финала.

По примеру цензурованной переделки романа Гюго в драму, Клод Фролло превращается из настоятеля собора в светское лицо — синдика,. и только контрабандой замечательный артист Н. Гольц в своем исполнении этой роли сохранил некоторые черты Фролло из романа Гюго.

Ослаблена цензурой и контрастность сцен последней картины, в которой разгул карнавала по замыслу Перро должен был заглушить последний крик несчастной бродяжки Эсмеральды.

Демократические штриха в западноевропейских балетах Перро были явно нетерпимы и неприличны. „Презренный и опасный театр", как ранее окрестило жандармское управление романтическую мелодраму.

Даже названия балетов Перро вызывают протесты цензуры. „Название балета „Крестница феи" может показаться странных, ибо волшебницы не могут крестить", записано в протоколе управления по делан печати по поводу либретто Перро; в результате балет переименовывается в „Питомицу фей"[51]. . :

Балет Перро „Война женщин" вызывает классическую в своем роде резолюцию неусыпного А. Дуббельта: „Ежели была бы пьеса, не пропустил бы"[52]. Словом, Перро, несмотря на обаяние европейского имени и политическую безвредность, пришелся не по вкусу Ш отделению.

На репетиции: сидит композитор Ц. Пуни, полулежит Ж. Перро
Рисунок Шарлеманя [публикуется впервые). Ленингр. Театральный музей

А тут еще слух, услужливо распространенный клеветниками: „Перро — враг истинно русского, Перро травит русских". Этого было достаточно, чтобы зачислить ничего не подозревавшего Перро в разряд „сомнительных*. Результат сказался весьма быстро.

„Просвещенная пресса" того времени философски определяет: "Балет все то же, что сон, и чем он... отвлеченнее от всего правдоподобного, тем он увлекательнее"[53]. А посетитель партера желает, чтобы "балет выпустил зрителя со свежей головой) веселым сердцем и неповрежденной желчью"[54]. Перро теряет авторитет лучшего мастера балетной сцены в Европе. Он мечется между заветным желанием продолжать в своих работах драматическую линию, постановками развлекательных игровых балетиков и настойчиво растущим требованием вернуть в балет „мир фантазий... область сновидения, отчужденья от всего, что имеет постоянную форму"[55].

К атому времени относятся воспоминания современников, свидетельствующие о „чудаковатости" Перро, смешанной с творческой растерянностью.

Мы публикуем рисунок худ. Шарлеманя, воспроизводящий репетиционную работу Перро.

,В то время как музыка играет, Перро садится посредине вала на пол калачиком, вынимает табакерку, нюхает и слушает музыку. Все прочие стоят. Прослушает Перро страницу — у него в голове готов уже план. Но иногда бывало и так — музыка на репетиции играет, Перро думает, но фантазия не идет. Он оборачивается к музыкантам: "Помолчите!" Музыка молчит. Он опять думает, и опять ничего. „Извините,— говорит он труппе, — не могу. Репетиция завтра"[56].

Печать растерянности лежит на работах Перро последних лет его пребывания в России.

В конечном счете Перро пошел на уступки. Он поставил несколько фантастически-романтических балетов („Эолина", „Армида"), пытаясь сочетать в них действенный сценарий, романтическую концепцию и широко развернутый танец. Но на этом пути его неизбежно ждала неудача. Впрочем, это он знал и сам. А приезжие европейские знаменитости пели уже новые песни. Стальные носки, смелость пируэтов, удивительная мускулатура, чудеса на носках — .этот жанр пришелся очень по вкусу балетоманам"[57]. Из миланской фабрики Карло Блазиса пачками выходили балерины — холодные технички, мастерицы танцовальных кружев, чудес апломба и равновесия. Для них и в них обретал

свою славу соперник Перро и его преемник — балетмейстер-танцовщик, композитор-скрипач, „всемогущий" и „всезнающий" Артур Сен-Леон.

Дирекции императорских театров Жюль Перро с его демократическими наклонностями и тягой к мелодраме стал в тягость. Не меньше тяготился и он сам. В 1859 году, самолюбивый и ненавидящий придворные поклоны, он поставил на место директора императорских театров Сабурова, раскричавшегося на него, как на слугу, и уехал во Францию[58].

Не сразу оценил Перро перемены, происшедшие в Европе в его отсутствие. Он сделал несколько попыток возродить свою былую славу, показав свои лучшие работы в Милане, где некогда гремело его имя,— но услышал только шикание[59].

Перро сошел со сцены.

В медвежьем углу, в глухой французской деревне, он, крепкий, полный сил и здоровья, торопят смерть, в бездействии коротая время за рыбной ловлей. Изредка к нему приезжают немногочисленные друзья, появляются молодые балерины, желающие пройти с ним лично партию Эсмеральды или Катарины. Он, соперник Марии Тальони, так же, как и она, в старости лишен каких-либо средств. Бурнонвиль в своих мемуарах с горестью говорит о тягостной жизни Перро на склоне лет.

Спустя десятилетие к его постановкам обратились новые балетмейстеры. Перекроив композиции Перро, сняв демократические акценты, разбавив спектакль дивертисментными танцами, оборвавшими нить интриги, они повысили успех этих произведений в плане чисто зрелищного эффекта. Так, Петипа переделал "Фауста" и „Эсмеральду", добавил в "Корсаре" целую танцевальную картину „оживленный сад" *я* ряд других номеров, заимствовал из его других постановок целые сцены и в виде „признательности" оставил на афише имя Перро в качестве автора сценария.

Наступила эпоха отрицания принципов его творчества.

Формально блестящие работы Мариуса Петипа свидетельствуют об этом. Действенный элемент в танце сходит на-нет, развитие интриги в спектакле уступает место развитым феерическим дивертисментам, эмоционально насыщенное движение сменяется движением, имеющим целью только живописную форму, танцевальная пьеса превращается в пестрый набор концертных номеров, логически не связанных друг с другом.

Перро умер в 1892 году. К этому времени и он и его идеи были окончательно забыты.

В советском театре традиции Перро оживают на новой основе. Перро был связан с передовой литературой, поэзией и живописью, а такая связь и для нас является основный рычагом реконструкции советской хореографии.

Мы боремся за построение такого балета, который, не теряя ничего в силе воздействия, основывался бы не на обедненном, сниженной танце, а на высокой технике. Практика Перро в области осуществления пантомимы, органически слитой с танцем, несомненно найдет себе широкое применение в советском балете.

Нам понятна и близка мысль Перро о танце, как о главном смысловом я действенном факторе хореографического зрелища. Для нас желанна еще не реализованная нами проблема драматизации танцовального спектакля.

Мы ценим и воссоздаем в балете режиссуру, опираясь на которую только и возможно превратить хореографический „костюмированный концерт" в драматически крепкую, насквозь танцевальную пьесу.

Мы ждем того мгновения, когда можно будет о нашем современнике-постановщике хореографического спектакля, достойного нашей героической эпохи, повторить слова, сказанные о Перро: „Он не только балетмейстер, т. е. постановщик танцев,- но он хореограф, т. е. творец больших, волнующих образов"[60].

Вот почему "маленький человечек с большими голубыми глазами", забытый неудачник — Жюль Перро, достоин нашей благодарной памяти, как один из немногих в XIX веке борцов За действенную и выразительную хореографию.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Левинсон А., Мастера балета, СПБ. 1914, стр. 99.
2. Бурнонвиль О., Моя театральная жизнь. (Mit Theater liv.)
3. Briffault E., Jule Perrot, см. „Galerie des artistes draimatiques do Paris", т. 1, 1841, стр. не нумер.
4. Бурнонвиль О., цит. соч.
5. Бурнонвиль О., см. "Классики хореографии", Л. 1937, стр. 283.
6. Briffault E., цит. соч.
7. Там же.
8. Тан же.
9. Ch. de Boigne, Petits memoires de lOpёra, Paris 1857, стр. 248.
10. См., например, фельетон Т. Готье в „L'art dramatique en France depuis 25 ans", т. I, стр. 139.
11. Briffault E., цит. соч.
12. Gautier Th., Carlotta Grisi, см. "Galerie des artistes dramntiques de Paris", т. II
13. Gautier Th., L'art dramatique en France depuis 25 ans, т. II, стр. 33.
14. Ch. de Boigne, цит. соч.. стр. 248.
15. Там же, стр. 250.
16. Там же, стр. 251.
17. Бурнонвиль О., цат. *соч.,* стр. 262.
18. Ch. de Boigne, цит. соч., стр. 252.
19. См. нашу работу "Театральный Париж 30-х годов" в сб. 2Утраченные иллюаии", изд. ГАТОБ, Л. 1935.
20. Гейне Г., О французской сцене. Си. Полное собр. соч., т. III, СПБ. 1904, стр. 457.
21. D-г Veron, Memoires d'un bourgeois de Paris, т. III, стр. 159.
22. Цитирую по книге Ehrard A., Une vie de danseuse (Elssler), Paris 1909 стр. 238.
23. Левинсон А., цит. соч., стр. 51.

24. Gautier Th., L'art dramatique en France depuis 25 ans, т. IV, стр. 240.

25. „Пантеон и репертуар русской сцены", т. II, кн. 3, 1850, стр. 41—42.

26. Там же, т. VI, кн. 12, 1850,стр. 21.

27. "Пантеон", кн. 3, 1854, стр. 46—47.

28. "Северная пчела" № 46, 1849.

29. "Пантеон", кн. 3, 1854, стр. 47.

30. Ив воспоминаний артистка А. П. Натаровой. "Исторический вестник*, кн. 11, 1903, стр. 432.

31. .Пантеон к репертуар русской сцены", т. I, кн. 2, 1851, стр. 10.

32. Там же, т. II, кн. 3, 1850, стр. 49 (курсив автора статьи).

33. "Северная пчела" № 42, 1850.

34. „Пантеон и репертуар русской сцены", т. VI, кн. 12, 1850, стр. 24.

35. Таи *же,* стр. 24.

36. Philarete Chasles, L'ondine в сб. "Les beautes de l'Орёга", Paris 1845, стр. 20. Мы приводи» иллюстрацию этого танца, помещенную в цитируемо» сборнике.

37. См. СЛОВИНСКИЙ Ю„ .Жизель", изд. .Academia", 1926.

38. .Пантеон и репертуар русской сцены", кн. 8—9, 1848, стр. 75.

39. Adice L., Theorie de la gymnastique de la danse theatrale, Paris 1859, p. 108.

40. "Пантеон и репертуар русской сцены", т. I, кн. 2, 1851, сгр. 15.

41. Вальц K., 65 лет в театре, изд. ,Academia", стр. 70.

42. Gautier Th., L'art dramatique en France depuis 25 ans, т. IV, p. 33—34.

43. См. рисунок к статье об "Ундине" в "Beautes de lОрега".

44. Ch. de Boi*gn*e, цит. соч , стр. 340.

45. .Пантеон", т. II, кн. 3, 1854, стр. 47.

46. Театрал. Карманная книжка для любителей театра, СПБ. 1853, стр. 45-

47. „Пантеон и репертуар русской сцены", т. I, кн. 1, 1851. стр. 11.

48. .Северная пчела" № 266. 1850.

49. Из доклада Дуббельта от 3/IV 1839 г. и Ольдекопа от 26/X 1833 г. Цитирую по книге Н. Дризена „Драматическая цензура двух эпох", стр. 8-9.

50. .Северная пчела " № 293,1848.

51. Н. Дризен, цит. соч., стр. 99.

52. Там же, стр. 109

53. .Пантеов и репертуар русского театра", т. II, кн. 3, 1850, стр. 44.

54. Там же, т. I, кн. 2, 1851, стр. 9.

55.Тамже,т.II,кн.3,1850,стр.45цитВНт.соч.,стр.340.

57. Вольф А., Хроника петербургских театров,"т.Ш,СПБ. 1834,стр. 113. Вольф добавляет: .С этой поры н началось вторжение акробатства в... область хореографии".

58. .Мамуары Мариуса Петипа', СПБ. 1906, стр. 55-56.

59. .Русская сцена* № 9, 1864. Заграничные отчеты, стр. 2.

СО. .Пантеон и репертуар русской сцены", ¥. I, кн. 2, 1851, стр. 10.

СПИСОК БАЛЕТОВ, ПОСТАВЛЕННЫХ В ПЕТЕРБУРГЕ Ж. ПЕРРО

1. „Мечта художника"	в 1 действ.	Музыка Ц. Пуни	19/X	1848 г.
2. „Эсмеральда"	„ 3 „		21/XII	1848 г.
3. „Катарина"	„ 3 „		4/II	1849 г.
4. „Питомица фей"	„ 4 „		12/II	1850 г.
5. „Наяда и рыбак"	„ 3 „		30/I	1851 г.
6. „Балетмейстер в хлопотах"	„ 2 карт.		6/II	1851 г.

(парадный балет - дивертисмент)

7. „Своенравная жена"	в 4 действ.	Музыка Ц. Пуни и Ад. Адама	14/XI	1851 г.

(Сценарий Мазилье. Его постановочная схема использована частично Ж. Перро)

8. „Война женщин" или „Амазонки IX столетия"	в 4 действ.	Музыка Ц. Пуни	11/XI	1852 г.
9. „Газельда" или „Цыгане"	„ 2 „		12/II	1853 г.
10. „Фауст"	„ 3 „		2/II	1854 г.
11. „Марцобомба"	„ 1 „		23/XI	1854 г.
12. „Армида"	„ 4 „		8/XI	1855 г.

(Сценарий Сен-Леона поставлен Ж. Перро с использованием некоторых элементов композиции Сен-Леона)

13. „Мраморная красавица"	в 3 действ.	Музыка Ц. Пуни	19/II	1856 г.
14. „Дебютантка"	„ 1 „		17/I	1857 г.
15. „Остров немых"	„ 3 „	Музыка Лабарра и Ц. Пуни	7/II	1857 г.
16. „Роза, фиалка и бабочка" (дивертисмент)	„ 1 карт.	Музыка неизв. автора	8/X	1857 г.
17. „Корсар"	„ 3 действ.	Музыка Ад. Адама (вставные номера Ц. Пуни)	12/I	1858 г.

(Сценарий Сен-Жоржа и Мазилье. Ж. Перро использовал элементы схемы Мазилье, ставившего балет в Париже)

18. „Эолина" или „Дриада"	в 4 действ.	Музыка Ц. Пуни	6/XI	1858 г.

Артур
Сен-Леон

СЕНТЯБРЕ 1870 ГОДА В ПАРИЖЕ УМЕР балетмейстер театра Grand Opera Артур Сен-Леон. Как ни бились его современники, они так и не могли точно установить год его рождения. С. Худеков, добывший иного изустных и письменных данных по истории балета, не указывая источника, считает 1821 год датой его рождения[1], А. Плещеев —1815 г.[2], в „Словаре современников", составленном Ваперо, осторожно указано: „родился около 1815 г."[3]. Кастиль Блаз, присутствовавший на первом выступлении Сен-Леона в Париже (1847), определяет возраст дебютанта в 19 лет *, а сам Сен-Леон в письме к Ньютерру, датированном 1869 годом, кокетничая старостью, пишет: "Мне пошел седьмой десяток"[6].

Не менее темно и прошлое Сен-Леона. Так и неизвестна его национальность, мы не знаем, кто были его учителя, где и как он прожил свою жизнь. Даже те скупые сведения о нем, которыми мы располагаем, полны противоречий.

Сен-Леон стал европейской знаменитостью весьма необычно. Словно комета, вспыхнуло его имя в провинциальных германских городах. Прежде чем его успели разглядеть, Сен-Леон перенесся в Италию. Подняв волну восторгов, он пролетел по всем крупнейшим театрам Европы, в полном блеске славы и таланта, промчался мимо Парижа вызвал восхищение эпатированных его балетами англичан и, оттолкнув-

шись от Лондонского королевского театра, как от трамплина, очутился в "храме искусств", на сцене национальной Академии музыки и танца - в балете Парижской Grand Opera.

Скудость сведений о жизни Сен-Леона тем более странна, что его никак нельзя обвинить, подобно Перро, в скрытности и замкнутости. Напротив того, он общителен, легко завязывает знакомства, словоохотлив, увлекательно рассказывает о своих планах. Но какое кому дело до его прошлого, творческой биографии и т. п.? Он человек своего времени, один из сотен тысяч деловых людей XIX века, коммерчески трезвых и предприимчивых *, у которых нет прошлого, но есть многообещающее будущее. „Новые времена — новые нравы!"—восклицает» глядя на Сен-Леона, историограф русского театра А. Вольф.

Великие некогда балетные традиции ныне стали мертвым грузом. Раньше правом на дебют в Париже пользовались только те танцовщики, которые в числе своих учителей могли назвать Вестриса или кого-либо из плеяды его соратников. Сейчас лучше не ссылаться на таких учителей,— могут обвинить в ретроградстве. Раньше имена реформатора Новерра, балетных теоретиков-любителей Каюзака и Барона, балетмейстеров Гарделя и Блазиса были окружены пиететом учеников-преемников, их литературные труды считались боевым призывом к действию. Сейчас один из "стаи славных" —французский танцовщик и „профессор" Адис — в предисловии к своей книге бросает им серьезное обвинение: „Если бы они вместо того, чтобы писать об истории танца неинтересные и непривлекательные вымыслы, изложили бы свои методы и дали деловые инструкции, как танцевать, нам не пришлось бы скорбеть об утрате первенства французской хореографии"[6].

Решительно люди изменились. Но стало иным и положение хореографического искусства на Западе. Куда девались толпы посетителей балета в Париже—былой Мекке хореографического искусства?

Еще недавно парижские педагоги, танцовщики, балетмейстеры были вне конкурса, являлись желанными гостями в театре любой страны. Еще недавно этикетка „балет шел в Париже" обеспечивала ему повсеместный успех. А сейчас дирекция Академии музыки и танца в поисках лакомых кусочков импортирует во Францию итальянских, русских

*** Предприимчивость** Сен-Леона исключительная. **Достаточно** отметить, **что, издавая в Париже свою** книгу .Scenochoregraphie ou l'art d'ecrire **la dense" (1852), Сен-Леон, подготавливая путь в Россию,** помещает **второй титульный лист, на котором** печатает русский **герб и посвящение книги "Императору всея Руси" — Николаю 1.**

Артур Сен-Леон в 50-х годах
Литография Фогта

и даже датских танцовщиц и балетмейстеров. Но все напрасно. К началу 50-х годов французский балет Хиреет, все меньше и меньше талантов выпускает парижская школа, все чаще мелькают в составе труппы иностранные фамилии, все короче становится сценическая жизнь каждой парижской балетной новинки. Никто не хочет держать штатных балетмейстеров и „звезд", все равно их не обеспечить работой, так как сезон, как правило, короткий и с перерывами. Романтические балеты 30—40-х годов утратили свою остроту. Ни волнующие страсти, ни глубокомысленные сцены психологических конфликтов никому не нужны. „Прекрасная эпоха ужасной и душераздирающей драмы уже не вернется", меланхолически заключает парижский наблюдатель[7]. Балетное искусство вырождается.

Завсегдатаям парижских и берлинских театров нужен всего лишь балетный дивертисмент в опере. Они непрочь поаплодировать виртуозной смелости танцовщицы, игривым стрелам ее глаз, ее личному обаянию и пластике[8].

Другие зрелища влекут к себе интересы десятков тысяч столичных жителей. Водевиль и в особенности оперетта вытесняют прежние симпатии к балету*. В оперетте тоже танцуют, бойко пляшут псевдонациональные танцы и зажигательные канканы с игривыми восклицаниями и выкриками.

Там говорят, острят, роняют шутки, возбуждающие аппетит, способствующие бездумному отдыху, создающие иллюзию политического свободомыслия.

Постановщики, призванные в балет спасать падающее искусство) ищут трюков. Расцветает большая постановочная выдумка, чтобы привлечь в кассу франки, марки и лиры. В Берлине ставят балет с электрическими чудесами — это невиданное зрелище — и настоящими аквариумами, плавающие в которых диковинные рыбы часто служат такой же приманкой, как и балерина. В Париже балеты-феерии — единственное, что еще приемлет искушенный зритель. На сцене расцветают пиротехника, примитивная электротехника, обстановочные эффекты, ловкие "чистые перемены", появляются костюмы сказочной роскоши, толпы "овощей", "насекомых", „турков", „венгров", "индейцев", напо-

*** „Балет пял... Он останется отныне роскошью оперы,** чрезвычайным **прибавлением мелодрамы, избытком водевиля и интермеднй, и это, в тон** смысле, **как балет** сейчас **понимают,— настоящее его назначение" („Репертуар и Пантеон театров", 1847, т. II, стр. 321.**

минающие масленичные гулянья - карнавалы. В Милане — огромные пантомимы, в которых участвует до тысячи человек и несколько десятков живых лошадей и движутся нескончаемые шествия статистов с факелами. Тут расчет на массовость зрелища, построенного на исторических сюжетах („Пожар Рима", „Калигула" „Александр Македонский") или на решении псевдофилософских проблем („Борьба невежества и культуры", „Торжество разума"), с торжественными сценами, с многоголосым пением и патриотическими эпизодами.

Но ничто не в состоянии изменить общей конъюнктуры. Уменьшается количество балетных театров в Западной Европе, сокращается время их функционирования в году, дорого стоящие вследствие длительности их подготовки балетные актеры заменяются дешевыми статистами, обученными элементарному движению в ритме и подтанцовыванию. И если расширяется хореографическая часть в операх, то цельные балеты ставятся редко и приурочиваются к событиям, привлекающим приезжих в данный центр: к ярмарке, выставке, национальному празднику, карнавалу, пышным местным торжествам, ради которых стоит пригласить иностранную знаменитость на несколько выступлений. При таких условиях, естественно, спрос на балетмейстеров резко падает. „Нынешний балет не имеет больше значения драмы", констатирует критик. „Это избавляет театры от хореографов, то есть поэтов, но обязывает иметь мастеров, слаживать и ставить танцы"[9].

Жить стало трудно: конкуренция в балете чрезвычайно сильна, а публика капризная.

Чтобы обеспечить себе работу, нужна большая энергия. Но у Сен-Леона ее вполне достаточно.

„Рекомендуя мой балет, поясняю, что постановка не дорогая, но в ней много разных эффектов..."

" Если вам будет угодно, можно изменить название. Если перемены будут не особенно велики, то в пятнадцать дней я смогу поставить четыре картины.."

„Я предлагаю свои услуги безвозмездно..."

„Готов лично следить за парижскими дебютами..."

„Все желают, чтобы я лично сопровождал артистку и помогал в ее выступлениях на Парижской сцене..."[10]

А Сен-Леон в своих ролях

В этих выражениях, которыми полны его письма, весь Сен-Леон — ловкий слуга любого театрального директора, бродячий артист, вечный гастролер, изъездивший вдоль и поперек Западную Европу и подводящий итог своей жизни длинным списком постановок и кратким резюме "много трудов — мало денег*[11].

Жизнь и творчество Сен-Леона предстают перед нами в виде вереницы стран в городов, больших и маленьких театров, талантливых и бездарных балерин, зрителей самых различных социальных групп, любой национальности и любого вкуса.

Сен-Леон старается угодить всем,

Ж. Перро всю жизнь стремился к драматическому осмыслению танцевального спектакля, добивался этого, невзирая на страну, город, театр, успех или неуспех, отказываясь от постановок, не отвечающих его замыслам. Сен-Леон был верным слугой зрителя того города и театра, в котором он в данный момент работал. Он свободно говорил на всех основных европейских языках, быстро ориентировался в любой новой для него обстановке.

Едва войдя в театр, он зорким глазом отыскивал в незнакомой толпе артистов, на которых можно будет опереться в очередной работе, улавливал в первый же день пребывания в городе, что нужно зрителю и дирекции.

„Скрипач, слывущий великим музыкантом, среди танцовщиков; танцовщик, слывущий великим среди скрипачей, многосторонний человек, который с равным проворством действует на театральном помосте и на четвертой струне",—так иронически, но метко охарактеризовал его ЖюльЖаннен[12].

В самом деле, всемогущество Сен-Леона — в его универсальности. Он совмещал в одном лице сценариста, скрипача-виртуоза, балетмейстера, танцовщика и композитора. В каком бы качестве он ни выступал, мы всегда находим в печати похвалы по его адресу.

„Сен-Леон поразил нервной темпераментной смелостью танца и силой прыжков"[13]. „Сен-Леон владеет редким талантом в игре на скрипке", пишет Кастиль Блаз[14], музыковед я композитор, слыхавший многих мировых виртуозов. Но Сен-Леон не только исполнитель: вокальные, фортепианные и оркестровые произведения перерабатываются им для скрипичных концертов.

Стоит только критике заикнуться о том, что хорошо бы сочинить балет, в котором Сен-Леон выступал бы одновременно в качестве

скрипача и танцовщика *, как через несколько месяцев идет с громадным успехом балет „Скрипка дьявола", в котором Сен-Леон танцует главную роль, играет соло на скрипке и даже сочиняет музыку для ряда отдельных эпизодов балета.

Ради славы и успеха он готов на все. То он использует в балете хоры, то пение солистов, под которое идет танец, то ободрительные выкрики под веселый пляс. Сегодня на афише стоит „Концерт скрипача Сен-Леона", завтра — „Вечер музыкальных сочинений маэстро Сен-Леона", послезавтра Сен-Леон танцует главную роль в балете, им же поставленном. Одну и ту же свою постановку Сен-Леон продвигал на все сцены Западной Европы и России. В пятнадцать дней он успевал дать новое название, новую сценическую схему, использовать любой состав и количество участников, урезать объем спектакля, вставить по заказу номера.

В Париже его балет идет под названием „Немея", в Петербурге он называется „Фиаметта", в Москве — „Саламандра", в Италии—«Пламя любви". Для одной страны у него в балете благополучный конец, для другой — трагическая развязка.

Трансформация стала методом жизни и творчества этого большого, но беспринципного таланта. Он создает спектакли в романтическом вкусе („Мраморная красавица", „Ручей"), показывает драматический балет, поставленный в „духе Перро" („Скрипка дьявола"), дает веселый жанровый балетик („Грациелла", „Маркитантка"). А когда нет пятнадцати дней, чтобы поставить четыре картины, он чуть ли не в один день возобновит чужую постановку, приспособит ее к местным 'условиям и напишет: „аранжировано Сен-Леоном".

Да еще как приспособит... Прислушается к запросам зрителя и прессы, прикинет, как повыгодней показать местную знаменитость — балерину, узнает, чего хочет дирекция, мгновенно перекроит постановку и добьется успеха.

Способность быстро ориентироваться, опираясь в поисках успехов на балерину (а не на сюжетную основу спектакля), делает Сен-Леона изощренно ловким в угадывании скрытых молодых дарований и в наивыгоднейшем показе их танцевальных возможностей.

Так, в свое время он объединился с Фанни Черрито, пришедшей на смену романтической триаде (Тальони, Эльслер, Гризи).

„Выло бы легко, кажется, вам найти действие, в котором Сен-Леон показался бы как танцовщик и скрипач одновременно". Th. Gautier, L'art dramatique en France depuis 25 ans, т. V, 1847, стр. 155.

А. Сен-Леон и Ф. Черрито. Pas de deux на балета "Мраморная красавица"

Литогр. Ж. Риго "La mode". 1847 г..

Она в уменьшенном масштабе сочетала в себе свойства всех этих трех балерин с тем, чего у них не было, — техницизмом движения, поднятым Сен-Леоном на большую высоту.

Позднее Сен-Леон укрепился в петербургском Большом театре опираясь на отшлифованный им талант русской артистки Муравьевой, которую он вывозил на гастроли в Париж.'

В том же Петербурге выдвинулись благодаря ему талантливые, но считавшиеся до него второстепенными, Радина и Соколова.

Он же отыскал артистку Сальвиони, которая благодаря ему на несколько сезонов осветила мрак балетной сцены Парижа 50-х годов, и успешно гастролировал с ней в Москве. Он же в 60-х годах бесцветную ганноверскую танцовщицу Адель Гранцову превратил в евро-

пейскую знаменитость, как преувеличенно пышно писали — "возродившую времена Тальони", и импортировал ее в Петербург. А в лучах ее славы он снова повысил свой успех; открыл себе доступ в Париж и возобновил ангажемент в Петербурге. Он же, незадолго до смерти, открыл дарование скромной танцовщицы Бозаччи, имевшей большой успех в премьере его балета „Коппелия".

Когда дело шло о выдвижении балерин, он был неутомим, щедр на похвалы, изобретателен и бескорыстен. Ибо он знал, что от успеха его хлопот зависит его собственное будущее.

Цитированный нами Кастиль Блаз в своей „Истории императорской Академии музыки" дает указание, как сочинять балетный спектакль: "Прежде чем выпустить на сцену виртуозку танца, нужно всегда позаботиться о том, чтобы тщательно проанализировать ее средства, род ее таланта и так построить новый балет, чтобы все ее выгодные свойства были показаны в самом лучшем свете, а слабости завуалированы. Действие, па, музыкальные фразы должны быть задуманы и написаны под диктовку изученных свойств актера..."[15] Этому учить Сен-Леона не надо: он знает все современные ему требования к балетному театру как театру балерины в первую очередь и только во вторую — театру действия.

Для каждого характера дарования он подбирал соответствующий сценический материал. Для Черрито он создал „Мраморную красавицу" (блестящая техника, элементы драматической образности, много шика), для Марфы Муравьевой — „Фиаметту" (драматизма мало, мимика ниже средней, есть некоторая игривость и мягкость, но зато ослепительная техника), для Сальвиони — „Ручей" (играть не умеет, но танец по-мужски бравурный и в то же время певучий), для Гранцовой—„Оживленный сад" в „Корсаре" и вставные вариации во многих балетах („прядает, как тень", равна Тальони — воздушна и мечтательна). Словом, средства актера он знал блестяще и превосходно мог найти им подходящее применение.

Многоликость Сен-Леона чрезвычайно затрудняет характеристику его композиционной практики. Его постановки так же обманчивы по внешности, как и он сам в своих высказываниях.

Словно из рога изобилия, сыплются новые балеты Сен-Леона, но при тщательном рассмотрении мы узнаем лишь переименованную и перелицованную старую постановку, тщательно подогнанную к таланту

очередной приезжей или местной балерины. В сущности балет ставится для данной танцовщицы и без нее теряет свой raison d'etre. Оттого чуть ли не ежегодно Сен-Леон переделывает сценарий, музыку и постановку каждого находящегося в репертуаре балета.

Нет ничего незыблемого, ничего застывшего и канонизированного в произведениях Сен-Леона. Зато он всегда выполняет требования эпохи. Первенство танцовщицы, развлекательность и эффектность сценического зрелища, предельное разнообразие приемов, высокий уровень танцовальной техники превращают спектакль в волнующее гимнастическое состязание и демонстрацию обстановочных трюков.

Рецензии о сен-леоновских балетах не стоит читать. Начало любой из них не предвещает ничего доброго. Как бы ни строилось вступление к статье, первый вывод всегда один и тот же: сценарий балета плох.

„Балет Сен-Леона „Фиаметта", или "Пламя любви" как драматическое произведение слаб в высшей степени. В нем никак не доберешься до его основной идеи, да, бог знает, и есть ли в нем какая-нибудь идея..." [16] .Стоит обратить хоть самое небольшое внимание на сюжет балета „Валахская невеста", или „Золотая коса", чтобы вполне убедиться, до какого страшного упадка дошел современный балет в своем содержании..."[17] Это верно. Сен-Леон не считает существенным пронизать спектакль логически строгим и развивающимся сюжетом. „Достоинство балета Сен-Леона — не в содержании, не претендующем ни на смысл, ни на остроумие" („Теолинда"), „жалкий сюжет балета" („Мраморная красавица"), „полная беззаботность относительно сюжета" („Маркитантка"), „художественной идеи, гармонического развития действия, стройной соразмерности частей целого нет и в помине" („Конек-Горбунок") — вот ряд отзывов о сценариях Сен-Леона, сделанных различными поклонниками его таланта в Западной Европе и России.

Неверно выло бы думать, что игнорирование сюжетной стороны балета свидетельствует о капризе или неумении Сен-Леона. И в этом вопросе он всего лишь выполняет заказ зрительного зала. „На что нам сюжеты!.." восклицает один из петербургских рецензентов, а другой вторит ему: „Есть ли какой сюжет, или нет его вовсе, сообразен ли он со здравым смыслом или хоть с мечтами не совсем расстроенного воображения. — это все равно... Зритель хочет только танцев..."[18]

Немудрено, что для своих постановок Сен-Леон старательно выбирал темы, лишенные глубокого содержания. Его балеты — это танцевальные дивертисменты, ряд танцев, не связанных действием и не вы-

текающих из него. „Танцы, группы, роскошь и талант танцовщиц — вот главные пружины хореографов"[19], определяет задачу балетмейстера почтенный журналист за несколько лет до прибытия Сен-Леона в Россию.

Сен-Леон выполняет все это весьма успешно. „Он был мастер сочинять отдельные танцы и преимущественно ставить вариации, приспособленные к танцовщицам и к роду их таланта. Солистки говорили, что ни всегда легко танцевать сочиненное этим балетмейстером. Правда, наряду с этим он не умел распоряжаться массами. У него ансамбли: были безжизненны и лишены колорита. Группы и общие танцы он ставил по необходимости" [20].

Это бросалось в глаза каждому, кто мог сравнить работы Сен-Леона с работами предшествующих мастеров. „Кордебалет представлял собой какие-то шеренги, которые поминутно приходили в сотрясение от мелких па"[21], записывает рецензент свои первые впечатления от постановки Сен-Леона. Контраст тем сильнее, что пишущий находится еще под свежим впечатлением талантливейших массовых композиций Перро. „Никогда шеренги Сен-Леона не распадались на те дивные движущиеся массы-группы, которыми избаловал нас его предшественник"[22].

В приемах композиции сольного танца мастерство Сен-Леона тоже было полярно творчеству Перро. „Сделать номер", поставить танец — характерный или классический безразлично, — для Сен-Леона пустяк. Жизнь, полная странствований, необычайно развила в нем постоянную готовность ко всему.

Если Перро работал только в порыве вдохновения, искал минут творческого прозрения и подчас, когда вдохновение иссякало и не рождало образов, выходил из строя, то Сен-Леон, всегда уверенный в себе, разумно властвующий над любым материалом, обязанный работать ежедневно и ежечасно, никогда не страдал от отсутствия вдохновения. Он обуздал себя и владел собой настолько, что был независим от настроения. Как счастлив и горд он постоянством своего „вдохновения", когда пишет: "Сегодня во время репетиции неожиданно прибыл государь император и выразил желание, чтобы я при нем сочинил какое-нибудь па. Солистки сконфузились, но я их ободрил и немедленно начал показывать, вариацию и разные группы"[23].

В сочинении танцев талант его льется через край неудержимым потоком кажущегося разнообразия, с ошеломляющей неожиданно-

А, Сен-Леон и Ги-Стефан **в испанском танце „El** zapateado" из балета **„Теолинда"**

стью разворота танца и огромным внешним блеском. Поэтому посетители его спектаклей, порицая Сен-Леона за нелепость, случайность и халтурность сценариев, рассыпаются в похвалах ему как постановщику танцев.

„В „Стелле" или „Контрабандистах" хореографическая часть балета отличается новизной и разнообразием; она достойна плодовитого воображения г. Сен-Леона. Особенно замечателен танец с фонарями, танец с веслами... и пляска гребцов..."[24] В „Маркитантке" Сен-Леон сочинил очаровательные танцы, в которых он и Черрито вызывают неистовый восторг..."[25] „Богатство и прелесть танцев, отличающихся новизной поз и движений, оригинальность вымысла... причудливые танцевальные комбинации" — такова оценка работы Сен-Леона в „Фиаметте" [26]. „В конце концов танец имеет единственной целою показывать прекрасные формы и рисовать привлекательные для глаза линии..."[27] резюмирует Т. Готье мысли по поводу балетов Сен-Леона, Сен-Леон воспринял в классическом танце только одну эту сторону — живописно-архитектурную форму — и посвятил свою жизнь максимальному обогащению технических возможностей и приемов, всевозможному заострению их зрелищной развлекательности.

Но Сен-Леон отлично знал, что одни танцы, как бы они ни были хороши, не в состоянии надолго привлечь зрителя, болеющего непостоянством и любящего ошеломляющие эффекты.

В то время как работающий рядом с ним молодой Мариус Петипа еще колебался между ученической склонностью к воспроизведению образов драматизированного романтического балета с его выразительными мизансценами и соблазном заимствовать кое-что от первых балетов-феерий Парижа, Сен-Леон твердо взял курс на обстановочные эффекты, приманку западноевропейских театров. Поэтому для каждого балета *у* него приготовлен новый постановочный трюк. „В „Метеоре" Муравьевой впервые во время танцев светили из рефлекторов лучами с колосников..."[28] „Первоначальная постановка «Конька-Горбунка" резко отличалась от теперешней разными сценическими эффектами. В подводном царстве, например, фигурировал огромный кит, который плавал, шевелил хвостом... В танцах участвовали устрицы и даже красные раки"[29].

Сен-Леон учитывает буржуазно-провинциальные вкусы зрителей, которые любят сочный жанр, бытовые сценки, юмористические положения. В угоду этому зрителю Сен-Леон, не задумываясь, отказывается

от дуалистической концепции, типичной для романтического балета, и заигрывает с веристами.

По такому принципу построен ряд балетов, сочиненных преимущественно во время гастролей в провинциальных городах Западной Европы, например, „Грациелла", „Маркитантка", „Пакеретта", „Сальтарелло" и др.

Куски жанровых эпизодов разбросаны по всем балетам Сен-Леона. Ему непременно хочется вызвать в зрителе острую и шумную реакцию на спектакль. Вот почему, в отличие от Перро, он ищет конические ситуации, смешные положения — 'именно положения, а не характеры, как это делал до него Перро. Сен-Леона не интересуют вопросы сюжетного образа. Он достаточно искушен, чтобы понимать, насколько скромны стремления зрителя к „жизненному правдоподобию" балетных сцен. К тому же у него нет ни времени, ни желания ради одного-двух гастрольных спектаклей с плохим составом и неважной балериной в поте лица трудиться над драматургией очередной псевдоновинки, — ведь нечто подобное уже прошло с успехом в предшествующем городе.

Сен-Леону нужны лишь жанрово-колоритные искорки в танцевальных движениях. Герои его жанровых балетов — это все те же плоские романтические тени, но одетые в бытовые костюмы- Зато, когда эти тени; попадают в комически поданые ситуации, зритель смеется и аплодирует. Все довольны. Сен-Леон получает условленный гонорар, приглашение выступить вторично и едет затеи дальше.

Сен-Леон обладал большим чувством юмора, сквозившим во многих его работах, в том числе и в „Грациелле". Но нам важно отметить другое.

При всей спешности и легковесности этих опытов Сен-Леона в них заключена интересная мысль. После отречения буржуазии от своего революционного прошлого комический жанр в балете стали считать одиозным, низким жанром, "недостойным" академической столичной сцены. А между тем на рубеже XVIII и XIX столетий в нем содержались элементы, которые могли бы развиться в реалистическую балетную комедию. Сознательное игнорирование комического жанра привело к тому, что эти черты были постепенно опошлены, превращены в паясничание и, наконец, изгнаны со сцены. Сен-Леон в своих жанристских этюдах работал не на голом месте,— он опирался на традиции, которые в его время были еще живы. Отсюда привлекательность для нас даже искалеченной „Грациеллы".

Эпизод из итальянской повести Ламартина, использованный Сен-Леоном, содержит неплохие комедийные узлы, наспех, во не без остроумия, оформленные танцем. Танцевальный диалог двух капризных недоверчивых влюбленных основав у Сен-Леона на живой сиене настроений и взаимоотношений. Мечты возлюбленных, противоречащие их жизненным планам, приводят к ссоре, ссора—к отчаянию, а отчаяние, с помощью друзей и легкой шутки — к примирению. Этот отрывок в отношении выразительных средств, которыми он сценически осуществлен, должен быть признан классическим. Подобную сюжетную задачу после Сен-Леона никто не разрешал столь удачно.

Странствования Сен-Леона по Европе, превратившие его в дельца, толкнули его еще на реформу, которая владела умами всех балетмейстеров второй половины XIX века. Он, как правильно отметил один журналист, „знакомит зрителя с французскими танцами в „Пакеретте", с итальянскими — в „Грациелле", испанскими — в "Севильской жемчужине", шотландскими — в „Метеоре", венгерскими — в „Маркитантке", валахскими — в „Теолинде"[30]. Эти характерные танцы являются во время его пребывания в Петербурге только суммированием гастрольных европейских замыслов.

В балетах Сен-Леона номенклатура характерных танцев разрастается против прежнего вдвое и насчитывает свыше 50 названий (впрочем, нужно учесть, что многие танцы являются вольными вариациями на одну и ту же тему). Но Сен-Леон идет дальше и старается разрешить, правда мимоходом и поверхностно, проблему, представляющую исключительный интерес и в наши дни: Сен-Леон создает впервые характерные балеты, т. е. спектакли, в которых основным средством выражения является не чисто классические, а преимущественно характерный (условно-национальный) танец. Таковы постановки: „Сальтарелло", "Валахская невеста" и отчасти "Маркитантка" и „Грациелла".

До Сен-Леона характерные танцы романтического балета составляли ту же классику, в которой элементы национального танца видны лишь в костюме, некоторых позах и движениях рук. Сен-Леон делает шаг вперед. Он вводит в обиход новые характерные танцы, пользуясь виденными им национальными плясками, усиливает национальные черты существующих характерных танцев путем фольклорных акцентов в движениях и энергично стилизует классические па под национальный танец.

Разумеется, практика Сен-Леона компромиссна. Нельзя ни на минуту забывать обстановку, в которой он работает, время, когда балет для всех — второстепенное искусство. А характерный танец, несмотря на близость к классике, рассматривается как художественное явление низшего порядка. Даже тридцать лет спустя (до самого напала XX столетия) театры оказывают сопротивление „вульгаризации" характерного танца, заключающейся в сближении его с подлинно народным.

В этих условиях заслуги Сен-Леона велики.

Одним из первых он включает в каждый характерный танец несколько движений, заимствованных им из подлинно народной пляски. Он же начинает реформу движений ног в характерном танце, подчиняя их, вопреки манере, свойственной классике, общему рисунку задуманного танца. Так совершается стилистический отход характерного танца от классики — явление, которое приносит первые плоды лишь в начале XX века.

Мы публикуем редкую литографию, изображающую Сен-Леона в характерном па. Поза, в которой он изображен, типична для мастерства Сен-Леона: резкий поворот головы в профиль, корпусу сообщен характер, несвойственный канонам „классики". Можно ручаться, что черты национального танца для своего времени найдены остро.

Для нас „характерность" Сен-Леона в этой позе явно недостаточна. Но ведь он, заимствуя народные движения, вынужден был учитывать академическую их приемлемость, а это снижало и ограничивало его возможности. Используя движения народных плясок, Сен-Леон одновременно стилизовал под них и па, имеющиеся в лексиконе классического танца. Прием правильный и чрезвычайно плодотворный. Только сочетание обоих принципов, только широкое вовлечение в сценический танец народных элементов и обогащение их переработанными сценическими движениями в состоянии обеспечить расцвет театрального народного танца.

С 1859 по 1869 год Сен-Леон, сменив Ж. Перро, является полновластным хозяином петербургского балета.

Но, в отличие от Перро, Сен-Леон, умудренный опытом бродячего актера, не ищет тихой пристани. Каждый год — таков обычай у Сен-Леона в течение всей жизни, чтобы никто не заподозрил его в оседло-

сти, — он делает вылазки в Москву и Париж, разведывает обстановку и, главное, поддерживает связи с „Grand Opera",

Начало 60-х годов с их либерально-буржуазными реформами вносит изменение в состав зрительного зала Петербургского и Московского театров. Поэт Т. Готье, посетивший в 1859 году Петербург, с удивлением отмечает, что в императорском театре табель о рангах устанавливает и места для представителей разных социальных групп. „Четвертый ряд [кресел — *Ю. С]* начинает допускать банкиров-иностранцев, чиновников высших категорий, но купец не осмеливается появиться ближе пятого или шестого ряда. Бельэтаж отведен для высшей аристократии и знатных придворных. Миллиона нехватит, чтобы переступить эту демаркационную линию"[31].

Проходит всего лишь три-четыре года, и „демаркационная линия" значительно смещается. Представители торгово-промышленной буржуазии проникают в партер и осторожно рассаживаются с семьями в бенуаре и бельэтаже. В атом вчера еще чужом театре их вкусы никак не выражены. На первых порах они в восторге от всего, что им показывают хозяева театра. Они шумно выражают свои чувства по поводу любых ура-патриотических событий, показываемых на сцене.

Сен-Леон привозит с собой настоящий багаж коммивояжера от искусства — весь арсенал своих европейских заготовок и продукции, рассчитанной на разных потребителей, чтобы по реакции нового для него зрительного зала определить свое дальнейшее поведение.

Перед зрителями Мариинского и Большого театров, перед знатью, чиновничеством, офицерством, гостинодворцами и банкирами Сен-Леон с готовностью галантного продавца расстилает пестрые полотна, — „универсальный магазин" дивертисментного, технически сильного танца, заключенного в оправу ив невнятных, незатейливых, но ходких сюжетов.

Он снова необычайно активен, плодовит и неутомим. За десять лет (фактически даже за пять, так как в течение половины сезона он ежегодно отсутствует) Сен-Леон поставил шестнадцать балетов.

Правда, многие из них оказались почти бесцветными, безвкусными безделушками. Правда, они, благо это было неизвестно, в подавляющем большинстве представляли собой перелицовки и перекройки старых работ, но это не существенно. Для него они пробы, помогающие установить связь с зрительным залом.

Отмеченные выше жанровые штрихи стираются и бесследно исчезают из его балетов, сознательно вытравленные им после проверки на новом для него зрителе. Для буржуа, кустарей, ремесленников, мелких торговцев Дрездена, Кенигсберга, Мюнхена, Амстердама, Брюсселя, Бордо, Бреславля, Турина, Венеции и других провинциальных городов Запада как нельзя более уместна история о маркитантке, сколачивающей приданое ловкими проделками с бургомистром и графом („Маркитантка"), или об итальянской девчонке, решившей наказать за ревность своего повесу-жениха („Грациелла"). Но такие легкомысленные темы, оформленные технически бедным жанровым танцем, не к лицу Санкт-Петербургскому императорскому балету, который не только чужд, но даже враждебен этим „вульгарным" тенденциям.

Впрочем, Сен-Леон не нуждается в предостережениях. Он всегда чуток и внимателен к прессе, которая сейчас в один голос твердит: "Смешно заставлять на сцене выплясывать страсти и побуждения семейной жизни... Что за фантазия требовать от балета серьезности? Дайте же хоть в балете забыться от действительности, отдаться прихотям, всему разгулу фантазии..."[32].

Сен-Леон охотно идет навстречу этим пожеланиям и создает фантастические псевдоромантические спектакли: „Теолинда", „Скрипка дьявола*, „Фиаметта" и др.

Далеко не все удается ему. Но он не из числа тех, которые предаются унынию. Он не похож на Перро, потерявшего в Петербурге творческое равновесие. Для Сен-Леона каждая неудача становится предметом тщательного хладнокровного изучения, и из нее делается вывод, определяющий дальнейшие действия.

В 60-х годах театральная печать настойчиво требовала от балетных постановщиков использования новых тем. „Исчерпаны почти все сюжеты для балетов, исчерпаны все мифологии, выведены на сцену все фантазии народов и поэтов".

В драматическом, оперном и, в последнюю очередь, балетном репертуаре сравнительно широко раскрываются двери перед псевдонародными бытовыми и патриотическими пьесами. „Русская жизнь" — вот театральная тема, мимо которой не может пройти и балет,

„Обратим же внимание на источник совершенно нетронутой русской мифологии и сказочных народных преданий. Наша народная сказка еще

доселе чужда образованному классу, который больше сочувствует графине Берте, Гризельде, чем какой-то мужицкой Бабе-Яге", с пафосом и горечью восклицает рецензент. С его точки зрения, балет является единственным путем, способным „хоть сколько-нибудь раскрыть нашей публике этот прекрасный, но неведомый ей мир"[33]. Характерно, что речь идет о сказке как о материале для балета, претендующего на показ народной жизни.

Но не следует обольщаться заманчивой перспективой перенести на сцену народную жизнь. Несколькими годами ранее в газете „Северная пчела" появилась статья, резко ставящая вопрос о степени допустимой реальности показываемого на императорской сцене. „Люблю натуральное и национальное, — восклицает журналист, — но только то, что можно показывать без нарушения приличий, что умыто и причесано. А натуральная школа ищет только грязного и омерзительного"[34]. Можно быть уверенным, что в балете речь могла идти только о сказке, не избавленной, разумеется, от „умыванья и причесывания" по рецепту „Северной пчелы".

Любители „национального искусства" в России неоднократно с горечью констатировали, что наибольший успех в создании „национальных русских произведений" выпадал на долю иностранцев.

„Русские пляски" француза Огюста в годы патриотического подъема „Отечественной войны", итальянец Катарино Кавос в роли создателя первой русской национальной оперы, барон Розен — либреттист гимна самодержавию и оперы „Жизнь за царя" — все это звенья одной цепи. На долю иностранца Сен-Леона, бродячего балетмейстера-космополита, видевшего Россию только мимоходом из окон дорожного дормеза и гостиниц, выпадает честь выполнить ответственный заказ.

„После неудач „Севильской жемчужины" и „Фиаметты" Сен-Леон долго искал сюжета.-. Он сообразил, что в случае успеха русского балета поколебленное прежними незадачами положение будет снова упрочено"[35]. „Однажды, в одну из моих „суббот, — вспоминает актер балета Т. Стуколкин, — кто-то спросил Сен-Леона, отчего он для своих балетов не пользуется русским сказочным миром, в котором столько поэзии и материала, весьма благодарного для балетной сцены. На это балетмейстер откровенно ответил, что он совершенно не знаком с русским эпосом. Тогда один из присутствовавших заметил, что между прочим у нас есть сказка, очень удобная для переделки в балет — „Конек-Горбунок" Ершова, благо она всякому, ребенку даже, знакома. Тут же... сюжет

был рассказан и переведен Сен-Леону... Шутя, мы все принялись за либретто, которое и было в течение нескольких вечеров составлено и вполне закончено"[36]. И вот в 1864 году иностранец Сен-Леон в содружестве с итальянцем-композитором Пуни показывает первый „русский балет" — „Конек-Горбунок".

Выстрел Сен-Леона попал в цель-

„Неужели молчать славянину, Неужели шалетькулака,

Как Бернарди затянет "Лучину',
Как пойдет Петипа трепака?,.
Все слилось в оглушительном „браво",
Дань народному чувству платя"[37].

Успех „Конька-Горбунка" затмил успехи драматических и оперных спектаклей- По количеству представлений „Конек-Горбунок" оставляет позади и „Горе от ума", и „Ревизора", и „Грозу", и любую из опер.

Появление на сцене „Конька-Горбунка" торжественно оценивается как праздник официального русского искусства, а Сен-Леона и Пуни провозглашают пионерами и творцами национального балета.

Пусть против механического использования и опошления в балете чудесной сказки Ершова восстают ценители народного творчества, пусть передовая часть демократической интеллигенции с презрением реагирует на издевку над русским народом, выведенным в балете в виде лубочного Ваньки-дурака, пусть гневно протестует Некрасов, восклицая: „Так танцуй же ты Деву Дуная, но в покое оставь мужика", — Сен-Леону ясны его творческие принципы, он знает своего зрителя.

Единственный раз на протяжении долгой сценической карьеры Сен-Леона его эклектическая и беспринципная мысль отливается в монументальный памятник эпохи.

В „Коньке-Горбунке" с исчерпывающей полнотой утверждается талант Сен-Леона.

Если „Спящая красавица" Петипа обязана своим рождением эпохе Александра III и тесно связана с ней, то для эпохи Александра II показателен „Конек-Горбунок", типичнейший памятник национально-патриотических тенденций на сцене балетного театра.

И там и тут сценические эпизоды, конструкция спектакля, все его слагаемые отчетливо и ярко вскрывают атмосферу, интересы, вкусы и пороки эпохи; Чего стоит с точки зрения ура-патриотических востор-

гов один замысел последнего акта „Конька" в редакции Сен-Леона (сейчас этот акт значительно изменен), особенно поучительный на фоне политических событий.

Русское самодержавие 60-х годов отнюдь не миролюбиво. Экспансия на восток я на юго-восток носит в эти годы ярко выраженный военно- агрессивный характер. Под ударами русских войск окончательно падает Кавказ, теряют самостоятельность феодальные княжества Средней Азии.

Поражение в Крымской войне компенсируется беспощадной расправой с „инородцами".

И вот под милостивым покровительством царя-"освободителя" Сен-Леон выводит двадцать две народности России в пышном празднике, на котором во славу русского Царя демонстрируются „народные", „национальные" пляски. Все мобилизовано для максимального выражения верноподданнических чувств.

Но и этого мало авторам балета. Нужно было еще что-то для того, чтобы идея дошла до патриотических чувств зрителя императорских театров. Критик журнала „Русская сцена", ехидно подсмеиваясь над чересчур грубым шовинистическим подхалимством, замечает: „Но Сен-Леон чувствует, что ступил на скользкую дорогу, что возбужденная им в балетном мире идея национальности может повести его, того и гляди, к обвинению в сепаратизме"[38]. И вот, чтобы вывернуться из критического положения, „декорация меняется — перед нами, вместо татарской деревушки, Кремль с его главами, с Василием Блаженным, с толпами народа. Музыка гремит, представители национальностей русской империи сливаются в общей картине, что и составляет апофеоз балета".

Это умилительное единение в балете всех завоеванных угнетенных народностей царской России на театре министерства двора его величества крепкими узами соединяет хореографическое искусство с придворным зрителем, а сам Сен-Леон в „Коньке" отрекается от былых „романтических бредней" и „вольнодумства".

Не ищите в сценарии „Конька" той политической сатиры, которая в завуалированном виде пронизывает сказку Ершова. В балете нет непривлекательного изображения царя и глупой и жадной его челяди. Сценарист деликатно отводит острие сатиры в сторону, превратив царя в хана неведомого восточного государства.

Сен-Леон даже не заметил, как вследствие этой подмены получается разрыв между русской крестьянской семьей Петра, "градстолицей",

Адажио на тему „Соловей" — „Конек-Горбунок", 1864 г. Троицкий, Мадаева, Х. Иогансон, Ф. Кшесинский
Фот. Бергамаско

которая оказывается где-то в Средней Азии, и фантастическим ханом, никак не вяжущимся с русской деревней первого акта *.

Если сказка Ершова представляет собой попурри из русских сказок (об Иванушке-дурачке, Ерше и др.), то балет Сен-Леона в еще большей степени является попурри, сюжетно окончательно обессмысленным. В сценарии нет ни завязки, ни развязки, между которыми развивалось бы действие, а само действие балета слишком рыхло. Герой, Иванушка-дурачок, в сущности даже не герой балета. Первоначальное название „Царь-девица" или „Конек-Горбунок" свидетельствует о том, что Иванушка героем не считался. В балете, за исключением, быть мо-

* Вводя элементы востока, Сен-Леон, певидимому, стремился к разнообразию танцевальных красок, но рассчитывая на русском материале сделать целый спектакль.

жет, одного хана (да и то очень штампованного), нет ни одного настоящего образа. Иван-дурак и Конек-Горбунок — прохожие, которые, как призраки, не имеющие отношения к происходящему, бродят по картинам, слабо спаянным одна с другой. К чести Сен-Леона нужно сказать, что первоначальный скелет сценария, при всей его нищете, все же технически крепче того, что мы видим сейчас. Последующие переделки Петипа и Горского еще больше развалили сюжетную основу балета.

В плане формально-техническом „Конек-Горбунок" был большой победой Сен-Леона.

Никогда до „Конька" не развертывались с таким богатством все ресурсы балета. Танец в „Коньке" обескровлен эмоционально, но определенно ярок в живописном плане. На сцене показан весь арсенал клас-

Латышский танец на последнего акта „Конек-Горбунок", 1864 г. Г. Легат, Гранкен
Фот. Бергамаско

сического и характерного танца, в спектакле мобилизованы буквально все технические возможности танца и игры.

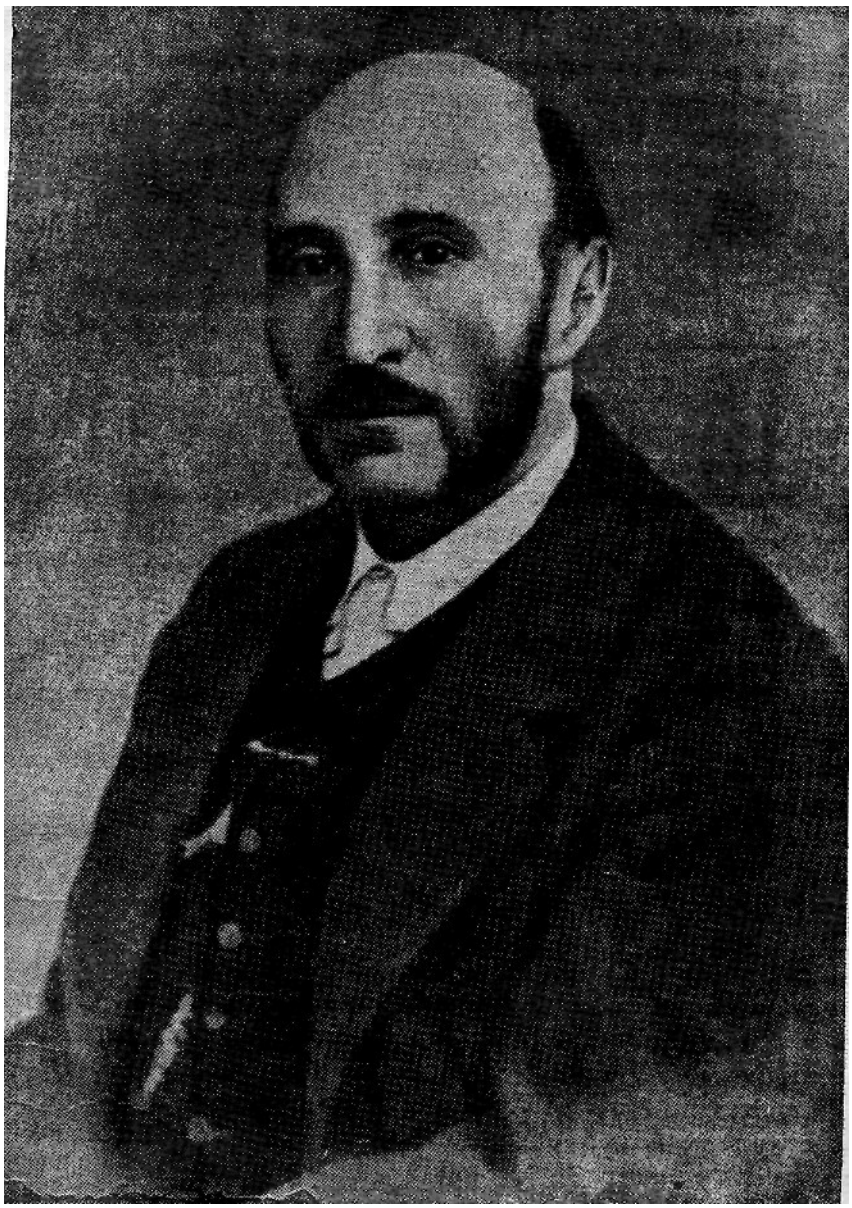
„Конек-Горбунок" сохранился в репертуаре и в ваши дни. Постановка Сен-Леона должна была, казалось, сделаться неузнаваемом в результате двукратной переделки Петипа и Горского, но в действительности многие сольные номера Сев-Леона остались почти неприкосновенными и до сих пор. Так, мало изменились „мазурка меланхолия", вариация на тему „Соловей", „украинский" и „уральский" танцы, которые без всякого основания выдаются за постановку Петипа и Горского.

Ранее мы взяли в кавычки понятие „народности" в применении к ганцам Сен-Леона вообще и последнего акта „Конька-Горбунка" в частности. Сомнительная их народность очевидна. Но было бы ошибкой подходить с этнографическим критерием к постановке Сен-Леона. Дело не в том, что „уральского танца" нет и не было в природе, как нет такой народности. Беда даже не в том, что в одном номере соединены лапландцы и валахи (последние включены а состав Российской империи, невидимому, авансом). Нельзя винить Сен-Леона за построение псевдорусской пляски на „голубцах", больших падбасках, кабриолях и тому подобных движениях из арсенала классического танца.

Смелость, талант и размах Сен-Леона в другом: самый факт создания чуть ли не двух десятков танцев „народностей России" весьма поучителен. В современной редакции „Конька" мы уже не видим ни „чухонского', ни „лезгинки", ни „персидского", ни других танцев, справедливо, пожалуй, исчезнувших со сцены (кроме „латышской польки"). Но все они существовали, и для каждого из них Сен-Леон нашел специфические движения. Он нашел несколько народных движений для русского танца, несколько для украинского, наделил их оригинальными интонациями, подобрал для них примитивную, но разнообразную сюжетную канву.

Три года спустя после постановки "Конька-Горбунка", гордый званием пионера русского национального балета, Сен-Леон ставит второй русский балет на тему пушкинской „Сказки о рыбаке и рыбке", задумав его как грандиозную историческую эпопею в двух представлениях.

На этот раз чувство меры, способность ориентироваться в обстановке изменили Сен-Леону. Типичное для него неумение строить крепкий сценарий и то, что он исчерпал все постановочные ресурсы, щедро



Артур Сен-Леон в старости
Фот. Бергамаско

рассыпанные им в „Коньке-Горбунке", сказались плачевно. Несмотря на старания дирекции, не щадившей затрат, „Золотая рыбка" скользнула по репертуару под заглушённые насмешки прессы и сошла со сцены навсегда. Для Сен-Леона это был первый предупреждающий сигнал. Он понял его и вскоре уехал из России.

Но какая огромная разница между Перро, потерявшим себя в России, и Сен-Леоном, которого, как Мейербера, „время, всегда умеющее выбирать своих людей, шумно подняло... на щит и провозглашает его господство"[39]. Перед Сен-Леоном широко раскрылись двери Парижской оперы, в которой он продлил свою славу балетом „Коппелия". Впрочем, это была его лебединая песнь: в том же году он умер.

Из всего сказанного перед нами с достаточной ясностью возникает творческое лицо Сен-Леона.

Он своевременно понял и один из первых реализовал в балетном спектакле актуальную для его временя задачу демонстрации техницизма бессодержательного, но победно преодолевающего трудности. Таким образом он был несомненным предтечей реформы классического танца. которую осуществила десятилетием позже итальянская школа и ее виртуозные представительницы.

Он быстро понял, что надо делать ставку на балерину, как цель и ось спектакля, что блистательный дивертисмент следует рассматривать как основу хореографического зрелища.

Воспитав ряд русских балерин и насаждая „русский балет", он оказал неоценимую услугу русскому придворному искусству.

Конечно, он, а не Перро (как это наивно утверждали авторы хроник и неисторичных „историй" петербургского балета), был учителем Мариуса Петипа, который остался его прямым и верным наследником.

Ведь именно у Сен-Леона научился Петипа строить дивертисментные номера из простейших элементов, так, что зритель без всякого труда мог распознавать основной сценический рисунок танца. От него Петипа заимствовал умение переносить на балетную сцену облагороженные „национальные" танцы. От него Петипа заимствовал умение выявить в танцовщице те черты ее дарования, которые ярко заблестят в двухтрехминутной вариации.

Нам, критически осваивающим хореографическое искусство прошлого, глубоко враждебна беспредметность чисто развлекательного бессюжетного танца Сен-Леона и беспринципность его огромного таланта. Но

это ни на минуту не должно заслонить от нас то, что есть поучительного в Сен-Леоне.

Живой интерес к национальным танцам, стремление создать характерный балет, творческая обработка современных достижений культуры и искусства, свобода в обращении с материалом всех балетных жанров, всех видов и средств хореографии ради предельной доходчивости спектакля, четкость композиционного замысла в дивертисментных номерах и вариациях, опыты в комедийном жанре, умение выявить и использовать скрытые в актере черты его таланта — все это достойно нашего пристального внимания в деятельности Сен-Леона большого мастера хореографического театра прошлого столетия.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Худеков С, История танцев, т. III, П. 1915, стр. 308. Victor Junk в своем „Handbuch des Tanzes" (Stuttgardt, 1930) указывает тоже 1821 год, стр. 203.
2. Плещеев А., Наш балет, СПБ. 1899, стр. 188.
3. Vapereaux, Dictionnaire des contemporains.
4. Blaze C. Histoire de l'Academie Imperiale de musique, P. 1855, стр. 287.
5. См. письмо Сен-Леона. Худеков С, цит. соч., т. IV, стр. 94.
6. Adice L., Theorie de la gymnastique de la danse theatrale. Paris 1859, стр 10.
7. „Пантеон", кн. 5, 1855, стр. 13.
8. Си- описание О. Бурнонвилем балета • Берлине („Mit Teater liv", TOM IV.)
9. "Пантеон и репертуар русской сцены", кн. 1, 1848, стр. 50.
10. Худеков С, цит. соч., т. III, стр. 299, 305.
11. Худеков С, цит. соч., т. Ш, стр. 310.
12. Цитирую по "Пантеону", 1856. Заграничные отчеты.
13. Gautier Th., L'art dramatique en Franco depuls 25 ans, т. V, стр. 153.
14. Blaze C, цит. соч., т. II, стр. 287.
15. Таи же, т. II.
16. "Антракт" № 4, 1867.
17. Таи же, № 38, 1867.
18. "Северная пчела" № 65 и 256, 1856 (по поводу „Мраморной красавицы" Сен-Леона).
19. Там же.
20. Худеков С, Воспоминания о премьере „Конька-Горбунка", „Петербургская газета" *N°* 20, 1896.
21. "Северная пчела" № 217, 1859.
22. Там же.
23. Цитирую по Худекову С., цит. соч., т. IV, стр. 94.
24. "Пантеон и репертуар русской сцены", т. III, кн. 5, 1850, стр. 3.
25. Там же, кн. 7, 1848, стр..97.
26. "Русская сцена" № 3, 1864, стр. 23.
27. Caitier Th., цит. соч., т. I, стр. 38.

28. Вальц К., 65 лет в театре. "Academia", стр. 76.
29. Там же, стр. 68—69.
30. "Русская сцена", кн. 9, 1864, стр. 42.
31. Gautier Th., Voyage en Russie, т. I, стр. 248—249.
32. "Русская сцена", кн. 11, 1864.
33. Там же.
34. "Северная пчела" № 247, 1855.
35. С. Худеков, Воспоминания о премьере "Конька- Горбунка", "Петербургская газета" № 20, 1896.
36. Воспоминания Т. Стуколкина, "Артист" № 46, 1895, стр. 123.
37. Некрасов Н., Балет. Цитирую по однотомнику стихотворений, 1928, стр. 127-
38. "Русская сцена" № 11, 1864, стр. 79—80.
39. Гейне Г. О французской сцене. Си. поли. собр. соч., т. III, СПБ. 1904, стр. 448.

СПИСОК БАЛЕТОВ, ПОСТАВЛЕННЫХ В ПЕТЕРБУРГЕ А. СЕН-ЛЕОНОМ

1.	„Жовитта" или "Мексиканские разбойники"	в 3 действ.	Музыка Лабарра	13/IX 1859 г.
2.	"Сальтарелло" или "Страсть к танцам"	• 1 . ,	А. Сен-Леона	8/X 1859 г.
3.	„Грациелла"	. 1 . -	Ц. Пуни	5/XI 1859 г.
4.	„Пакеретта"	, 3 ,	Беиуа и Ц. Пуни	20/1 1860 г.
5.	"Севильская жемчужина"	,3 , ,	Пинто и Ц. Пуни	24/1 1861 г.
6.	"Метеора"	, 3 .	Пинто	23/II 1861 г.
7.	"Маркитантка"	„ 1 , „	Бенуа и Ц. Пуни	24/X 1861 г.
(балет впервые поставлен в Петербурге Перро по сценарию и схеме Сен-Леона)				
8.	"Нимфы н сатиры"	в 1 карт.	Музыка Пинто и Ц. Пуни	25/X 1861 г.
9.	„Сирота Теолинда" или "Дух долины"	„ 3 действ. .	Ц. Пуни	6/XП 1862 г.
10.	„Фиаметта"	. 4	Л. Минкуса	13/V 1864 г.
11.	"Конек-Горбунок"	, 4	Ц. Пуни	3/XII 1864 г.
12.	"Валахская невеста"	, 1 , .	сборная	11/XI 1866 г.
13.	"Золотая рыбка"	. 3 Л.	Минкуса	26/IX 1867 г.
14.	„Василиск"	. 1 „ ,	трех авторов	4/II 1869 г-
15.	"Пастухи и пчелы"	1 , -	Галеви	4/П 1869 г.
16.	"Лилия"	, 4	Л. Минкуса	21/X 1869 г. (использована мувыка *"Ручья"* на новом сценарии)

Лев
Иванов
1834 — 1901

ЛЕВ ИВАНОВ — ВТОРОЙ БАЛЕТМЕЙСТЕР, репетирующий с артистами старые балеты, беззвучная тень Петипа, планета в орбите солнца и гения русской хореографии. Пожалуй, это все, что можно узнать, просмотрев несколько десятков дореволюционных издание, претендующих на изложение истории петербургского балета.

В лучшем случае с трудом удастся навлечь из этих книг и статей краткие сведения о службе Л. Иванова и похвалы его характеру. Официальные историки, ослепленные именем Петипа, обошли и забыли этого большого и оригинального мастера *.

Расслабленный, ленивый, пассивно созерцательный, непригодный для борьбы, неспособный ни вырваться из затхлой атмосферы императорской сцены, ни обратить себе на пользу близость к царскому двору, Лев Иванов жил и творил в петербургском балете в качестве „кабального человека", своего рода „обязанного".

„Он был очень мягкий, добрый человек, не любил о себе говорить с начальством. Никогда о себе не похлопочет, ничего для себя лично не станет добиваться... Казалось, что Иванов словно махнул на себя рукой"[1].

* Любопытна характеристика Л. Иванова, оставленная свидетелем всей его сценической жизни С. Худековын. Опираясь на свое права очевидца, он пытается доказать бездарность Л. Иванова, утверждая в частности, что в "Щелкунчике" Л. Иванов авторски почти не участвовал. См. С. Худеков. История танцев, 1917, т. IV, стр. 172.

Об этом же свидетельствует его дневник. Старческим дрожащим почерком он почти на каждой странице, незаметно для самого себя, оттеняет эту основную черту своего характера, сыгравшую роковую роль в его судьбе.

„Я, будучи скромным и застенчивым, не смел отказаться..." „Я никогда не рассчитывал быть режиссером, зная свой слабый характер..."[2]

Сверстник Петипа, воспитанник петербургского театрального училища, Л. Иванов работал на сцене свыше полувека. Свою сценическую карьеру он начал вместе с последними звездами романтического балета — Гризи, Черрито, Феррарис и др. *.

„Я, как хороший солдат, прошел все ступени службы, т. е. был кордебалетным танцовщиком, корифеем, первым танцовщиком, играл характерные роли, был учителем танцев и, наконец, балетмейстером", пишет он о себе [3].

Вся его карьера—цепь случайностей и обстоятельств, складывающихся то в его пользу, то против него, но всегда вне зависимости от его воли. „Я вышел на дорогу случайным образом",— вспоминает он.— "Два года я был в глухом кордебалете... Балерина Смирнова предложила мне протанцевать pas de deux и уговорила меня... Дебют был весьма удачным... С тех пор Перро начал давать мне маленькие отдельные места и разные па..." [4]

Также случайно он выдвигается актером на ведущие роли.

„Мимиком и jeune premier'ом я сделался тоже случайно... В день спектакля Петипа прислал записку о болезни. Режиссер предложил мне заменить заболевшего... В другой раз я играл роль Феба, так как Петипа дал знать о болезни вечером перед спектаклем. Впоследствии также экспромтом я переиграл несколько ролей" [5].

Также случайно Л. Иванов приступил и к постановочной работе в 80-х годах — в эпоху застоя балета и растерянности его руководителя М. Петипа.

Не будь этого „смутного времени" в балете, когда удушье реакции повисло над императорским театром и заколебавшимся руководителем балета Петипа, быть может, Л. Иванов и не получил бы своей первой постановки. Стареющий Петипа, который был и педагогом, и постановщиком, и руководителем труппы, нуждался в помощнике для черновой работы. Разумеется, лучше было взять в труппе „своего чело-

* Он окончил школу в 1850 г.

Лев Иванов

века"—скромного и послушного, нежели приглашать кого-либо из-за границы, рискуя вырастить конкурента.

„В 1885 году меня сделали вторым балетмейстером", записывает это большое событие Л. Иванов в своем дневнике. Характерна редакция записи. Там, где Петипа торжествующе воскликнул бы: „Наконец-то я добился своего, заставил признать мой талант". Л. Иванов пишет о себе, как о вещи: "Меня сделали балетмейстером". Характерно и восприятие им этого крупного события. „Быть балетмейстером не особенно покойно, но все же лучше, чем режиссером"[6].

Впрочем, в этом мы находим подтверждение нашей мысли о роли Иванова.

По мнению Петипа, второй балетмейстер должен быть только послушным исполнителем.

Понятно, что при этих условиях Л. Иванову постановки достаются случайно- То Петипа занят сочинением балета для придворного праздника, то он должен срочно ехать на гастроли в Москву, то он чувствует себя плохо, ввиду семейных неурядиц, то неожиданно заболевает. Тогда ставит балет Иванов, в какой бы стадии ни находилась порученная ему постановка.

Он с готовностью берется за работу, а когда она закончена, то он демонстрирует ее учителю и хозяину, который бесцеремонно правит и изменяет постановку, не забывая одновременно внести в афишу свою фамилию.

Такой метод соучастия Петипа в работах Л. Иванова остается в силе на всем протяжении их совместного пути, порой незаслуженно принижая и обесценивая творчество Иванова. „Хотя Л. Иванов и числился вторым балетмейстером при Петипа, но с ним Петипа не слишком считался.

Откровенно говоря, он все-таки давал Л. Иванову вещи похуже, над которыми сам почему-либо не хотел работать. На афише Петипа часто ставил свою фамилию под такими работами других постановщиков, в которых он принимал участие только как художественный руководитель, т. е. просматривал сделанное и давал свои указания. Так, в частности, было и с постановками Л. Иванова" [7].

Л. Иванов настолько привык к бесцеремонному вмешательству и "соавторству" Петипа, что приучил себя к мысли, что он „хуже Петипа". „Я не обладаю таким талантом, как Петипа", констатирует он в своем дневнике и даже поучает кротости и скромности других:

.„Не будьте слишком самолюбивы, не считайте себя лучше других, будьте скромней" [8].

Мы подчеркиваем это неверие Л. Иванова в свои силы, его постоянную оглядку в работе на единственного арбитра — Петипа, чтобы читателю стало понятно, почему постановки человека, обреченного быть дежурным творцом, всегда имели какие-либо дефекты.

Первой большой работой А. Иванова было возобновление балета Доберваля "Тщетная предосторожность" с новой музыкой Гертеля (1885).

Этим спектаклем Л. Иванов сдает экзамен по трем предметам. В танцевально-игровых сценах, сохранившихся от замечательного балетмейстера XVIII века Доберваля и отредактированных Ж. Перро, Л. Иванов показывает, что хорошо владеет традициями пантомимного танца. Он ставит этот балет, переделанный в Берлине в сентиментально-комическую пастораль, как блестящий танцевальный спектакль, что дает ему право на звание мастера дивертисментных номеров. И наконец,— а это главное, с точки зрения руководства императорскими театрами и Мариуса Петипа — он выдерживает (однако не на „отлично") экзамен по уничтожению острых углов и социальных акцентов в сценической редакции балета „Тщетная предосторожность" Доберваля — балета, являющегося редчайшим в балетном театре отражением надвигавшихся классовых боев Французской революции 1789 года.

Следующая постановка Л. Иванова — „Гарлемский тюльпан" (1887). Незначительный успех этого балета объясняется плохой музыкой Шеля, банальностью драматически слабого сценария и особенно неблагоприятной обстановкой в театре, ибо балет в это время переживал жестокий кризис.

„Сезонная мода" — нашествие итальянских балерин, виртуозный техницизм которых рассматривался, как главное и единственно ценное в спектакле, — осталась неусвоенной Л. Ивановым. Он ставит спектакль так, как его учили предшественники — мастера романтического балета: образно-лирическое царство теней, эмоционально-задумчивые дуэты и грубоватые, не лишенные юмора, псевдоголландские танцы. Такой подход к спектаклю был явно несовременен. Итальянские балерины ждали от постановщика совершенно другого. Им были нужны звонкие, блестящие адажио на ритмически примитивную музыку, которая оттеняла бы их блестящие технические трюки, гулкие цирковые коды, полные резких прыжков и бесконечных вращений, вариации искрометных

напористых блистательно-эффектных движений, в которых полутона и нежные нюансы могли быть только помехой.

Вот почему бесцеремонные балерины чуть ли не со второго представления поспешили вставить в этот балет свои привозные выигрышные номера, а послушный Л. Иванов стал перекраивать свои композиции.

В нашу задачу не входит разбор всех работ Л. Иванова, погребенных и забытых по вине плохих водобновителей и несовершенства слагаемых спектакля.

Мы остановимся лишь на двух его постановках — „Щелкунчике" (1892) и "Лебедином озере" (1894—1895).

Как и другие балеты, „Щелкунчик" попадает к Л. Иванову случайно и с опозданием, В феврале 1891 г. Чайковский получил заказ на оперно-балетный спектакль (двухактный балет „Щелкунчик" и одноактную оперу „Иоланта"). Тема „Щелкунчика* была выбрана директором императорских театров И, А. Всеволожским, которому она очень нравилась.

9 марта Чайковский получил от М. Петипа полный рабочий сценарий с конкретными требованиями к музыке для каждого номера. Но Петипа не мог сразу наметить принципы построения спектакля и долгое время был в нерешительности. В его архиве сохранились заметки, свидетельствующие об его стремления на первых порах сделать сквозную интригу основой спектакля, не обрывая ее в первом действии. Среди его бумаг имеется первый вариант „Щелкунчика", кончающийся панорамой леса, куда забрела во сне Маша [9]. Драматургически слабый второй акт в этом варианте совершенно отсутствует.

Но 29 февраля его колебаниям неожиданно приходит конец. Повидимому, он поверял свои сомнения директору императорских театров Всеволожскому, который забраковал первый вариант и потребовал обогащения балета танцами. В этот день появляется сценарий второго акта и эскизы всех танцев, а Петипа удовлетворенно заключает либретто следующей торжественной записью: „J'ai affranchi... J'ai ecrit cela... C'est tres bon" [10].

Чайковский сказать этого не мог. „Ему очень мало нравился сюжет „Щелкунчика"[11]. Ссылка на интереснейшего писателя Э. Т. Гофмана, у которого заимствован сюжет, неубедительна. Эпизоды „Щелкунчика"

взяты даже не у Гофмана, а у Дюма, который использовал гофманский сюжет. Но у Петипа он отнюдь не по-„гофмански" раскрашен, сведен к поводу для танцев в первом акте и вовсе отсутствует во втором, окончательно опошляясь обстановкой конфетного царства, розового моря, кисельных берегов и т. п.

Чайковский мало-помалу в процессе работы начал примиряться с сюжетом.

Особенно непривлекателен для него второй акт, не имеющий никакого развития и нарастания, и о котором он с огорчением пишет: „ощущаю полную невозможность воспроизвести музыкально „Конфитюренбург" (царство сладостей.— *Ю. С.)* [12].

Он сомневается в успехе и полезности своей работы над музыкой к „Щелкунчику" и потому готов отказаться от полученного заказа. Но Всеволожский присылает ему письмо, в котором передает похвалы Чайковскому от имени императорской семьи, называя предстоящую постановку „гвоздем сезона"[13].

Это подбадривает П. Чайковского. Впрочем, написав и второй акт балета, он все же не чувствует удовлетворения. „Балет бесконечно хуже „Спящей красавицы" — это для меня несомненна", пишет он 25 июня 1891 года[14]. Композитор не чувствует целостности и искренности своего творчества в этом балете. Он, видимо, насилует себя, создавая музыку. „А вдруг окажется, что... „Щелкунчик" — гадость"[15], записывает он незадолго до начала репетиций балета.

Музыка Чайковского в „Щелкунчике" на протяжении всего спектакля качественно неравноценна. Первый акт, в основу которого Чайковский положил метод симфонической, глубоко выразительной трактовки образов, полон превосходной содержательной музыки, звучащей несколько иронически, когда дело идет о стариках (гросфатер, галоп) и импрессионистски — в сценах Дроссельмейера и боя мышей.

Второй акт не продолжает импрессионистской линии, а неожиданно заканчивается остроумным, красочным дивертисментом, отличающимся только качеством музыки от традиционных „дансантных" номеров. Относительно второго акта друг Чайковского П. Ларош с полным основанием заметил: „Для этнографической выставки П. И. написал музыку, как бог на душу положил" [16].

Видно и сам Чайковский, лишенный опоры в среде соавторов спектакля, а главное вступивший в глубокий конфликт с балетным зрителем, не мог занять в " Щелкунчике" определенную позицию и коле-

бался между консервативными вкусами публики, настойчивыми требованиями Петипа и богатейшим в этот период лизни композитора подъемом творчества.

Мы остановили внимание читателя на этих фактах для того, чтобы отметить глубокую разноречивость, раздробленность того музыкального материала, который в готовом виде был получен Л. Ивановым, когда Петипа заболел и прервал подготовку балета- Нам важно подчеркнуть, что в "Щелкунчике" встретились два мастера, скованные и отягощенные неудачной схемой спектакля, преодолеть которую Л. Иванов был не в силах.

В первую очередь, именно в этой неуравновешенности, неразрешенности плана спектакля и, во-вторых, в противоречиях переживаемого балетом кризиса кроется в известной степени трудность постановки „Щелкунчика" *.

Мы должны решительно отвергнуть версию М. И. Чайковского, брата композитора, будто по вине Л. Иванова были погублены музыка и балет **.

Возьмем, например, несколько танцевальных отрывков из „Щелкунчика" в постановке Л. Иванова, которые являются превосходными произведениями; таковы "танец снежинок" (I акт), „пляска буффонов" (трепак) и "китайский танец" (II акт).

В танце „снежинок" все внимание Л. Иванова устремлено на эмоционально-иллюстративное воспроизведение метели. Движения очень простые и набор их невелик, чем эта постановка существенно отличается от современного сценического варианта. В них нет ни одной детали, стоящей изолировано от общей схемы движения. Но самый характер движений и изобретательность замысловатых группировок воссоздают картину нетели с пушистыми мягкими снежинками и тающими хлопьями.

Мы даем в выдержках описание этой сцены, сделанное А. Волынским: „Снежинки трепещут на легком ветру, выплывая из-за кулис небольшими линиями по три человека в каждой, одетые в белые тюники с пушинками на головах и снежинками в руках. Сплетаясь между

* Мы **убеждены,** что **для** длительной **сценической жизни партитуры "Щелкунчика" неизбежна музыкальная** перемонтировка **в соответствии с требованиями единой** музыкальной **и сюжетной драматургии.**

** „В этом **балете, кроме сюжета, слишком отступавшего от балетных традиций, виноват был во** многом и балетмейстер", **пишет М.** Чайковский. Цат, соч., т. III, стр.579,

собой непрерывно, они покрывают сцену многообразными фигурами, кругами, звездочками, прямыми шеренгами, то параллельными, то пересекающимися.

Танцы легкие, с переменой шагов, с мелкими прыжками, дают мозаику рисунков, распускающихся один из другого. Часть танцовщиц образует большой крест с проведенным внутри него кругом других артисток, причем прямые линии несутся в одном направлении, а замкнутый хоровод делает движения в противоположную сторону.

Перед этой чудесной группой восемь новых снежинок плетут узор во всю ширину сцены с едва заметными прыжками, вернее сказать, с ритмичным приподниманием ступни на полупальцы. Это одна из красивейших деталей постановки.

Затем идет фигура с двумя вертикальными линиями, стоящими параллельно и объединенными третьей наверху, наподобие буквы П. При этом соединительная линия гуще (в четыре ряда) линий боковых, сложенных из двух рядов танцовщиц каждая.

Танец продолжается все на той же перемене шагов (pas de basque) с небольшим прыжком на одну ногу. Но вдруг артистки верхней шеренги сплетаются руками и делают широкий общий хоровод, а линии вертикальные рассыпаются на части, которые несутся друг за другом кругами, подготовляя предпоследний момент картины: белую пляшущую звезду. Звезда дрожит и "мчит из себя блестящие струи... В заключительном коде метель закручивает пляшущий хаос в большую группу пирамидального рисунка. Снежинки замирают сугробом, убаюкиваемые вьюгой".

Сила образного мышления Л. Иванова в атом танце всячески достойна нашего внимания, и можно только Жалеть, что сейчас уже невозможно вспомнить *ma.* показать множество подробностей, из которых складывалась эта талантливая композиция, могущая соревноваться с современной постановкой.

Нам видны и недостатки сочинения Л. Иванова. Так, элементы конфетности в костюмах И. Всеволожского обязывали к красивости поз. Л. Иванов не был в состоянии поставить танец так, чтобы он совпадал в своих ходах со сложной оркестровкой Чайковского.

Но это не умаляет основной ценности работы Л. Иванова, в особенности если принять во внимание, что и до сих пор последующим постановщикам не удавалось создать хореографическое произведение) адекватное в полном смысле слова музыке П. И. Чайковского.

„Китайский танец" и „пляска буффонов" (трепак) II акта носят иной характер. Первый — весь в традициях „chinoiserie" XVIII века: это копия с бесчисленных изящных статуэток китайцев, кивающих головами и выкидывающих в сторону руки с вытянутыми указательными пальцами.

Таков же *и* характер музыки, „предписанной" Чайковскому *.

Быстрый танец китаянок на пуантах (пара с ансамблем), сохраняющих свой статуэточный облик, прорывается отдельными гротесковыми прыжками, которые акцентируются такими же скачками в музыке **.

Пляска буффонов (трепак) едва ли не самый сильный танцевальный отрывок в постановке Л, Иванова. Солист в сопровождении группы танцовщиков, искусно работая большими кольцами-колесами, показывал движения, казавшиеся в те времена акробатическими. Острота поз, четкий плясовой подъем, ускоряющийся в темпе, прыжки в калейдоскопе присядочных движений — все это создавало в совокупности танец, безусловно, заслуживающий внимания и в наши дни.

Необходимо отметить еще один танец в постановке Л. Иванова: "pas de deux" второго акта.

Адажио и женская вариация этого дуэта являются музыкальным шедевром. Кантилена "адажио" замечательно выразительно и напряженно передает подъем и спад мелодической линии, подъем я спад страстной плотной звуковой волны. Но семьдесят четыре такта такой сложной кантилены, особенно если учесть, что впереди предстояли большая вариация и длинная кода, представляли физические трудности для солистки ***.

Антуанета Дель Эра, берлинская гастролерша, любезно согласившаяся украсить своим участием это „совершенно незначительное pas de deux"[17], меньше всего интересовалась музыкальной структурой номера, которая ее только стесняла.

Вкусы „культурных" завсегдатаев театра, один из которых оценил музыку Чайковского как совершенно незначительную, тоже не распо-

* "Type chinois, clochettes, etc.", записывает М. Петипа. См. архив Петипа, папка "Щелкунчик"

**В современной постановке В.Вайнонена "китайский танец" является вариацией на тему постановки Льва Иванова.

***Физическая трудность настолько велика, что либо надо делать купюру, либо, как поступают все постановщики, вводить в танец несколько партнеров-танцовщиков, участие которых облегчит танцовщице исполнение номера.

латали к каким-либо экспериментам, вызывавшимся необходимостью строить танец на необычную по структуре музыку.

Эти обстоятельства сыграли роковую роль в постановке pas de deux: оно половинчато и компромиссно. Отдельные лирические звучания в движениях адажио (удачно найденные взлеты) чередуются с трюками (например, продвижение балерины на рейке) и с фиоритурами, затемняющими основную мысль.

Муза Л. Иванова преимущественно лирична, мечтательна и элегична.

Мечтатель и идеалист в жизни, робкий и покорный на службе, Лев Иванов с годами все острей и острей ощущает одиночество, которое толкает его на уединение, делает его отчужденным даже в обществе товарищей по театру.

Эти личные настроения мало-помалу становятся наиболее сильными интонациями его творчества.

Перелистывая страницу за страницей дневник Иванова, мы видим, как постепенно сходит улыбка с его лица, как веселые юношеские забавы, которым в дневнике уделено много места, и немудрые любовные восторги сменяются сосредоточенным раздумием о себе, об искусстве, грустным сомнением в творчестве и людях. Он волнуется больше, чем когда-либо, наблюдая, как любимое им искусство балета утрачивает свою власть над зрителем, как оно лишается выразительности. „Мои молодые товарищи, любите так горячо свое искусство, как я его любил".

Так неожиданно прорывается искренний и болезненный крик сквозь спокойные рамки эпического повествования его дневника.

„Меня всегда удивляет и удивляло ваше холодное и небрежное отношение к искусству. Вы нисколько не интересуетесь своей профессией. Бы не артисты, а манекены. Вы репетируете как-то нехотя, лениво, не вникая в ваше дело. Оттого и на спектакле вы остаетесь такими же. А ведь от этого страдает наше общее дело"[18].

Все рушится на его глазах. Надвигаются старость, болезни, его душит атмосфера петербургского балета, возмущают люди, которых он любовно растил в школе, не думая, что они станут манекенами. Его мучит необходимость упорной борьбы за право на творчество, борьбы, на которую он от природы не способен.

Постепенно тускнеют лирический ноты и юмористические штрихи, столь ощутимые в первых его постановках. Скорбная лирика, мечтательная инертность, элегическое томление все сильней и сильней звучат в его произведениях.

От сравнительно низкого уровня его балетов *80-х* годов кривая его творческого роста дает подъем к 1892 году (постановка „Щелкунчика"), прыжок вверх к 1894 году (постановка 2-Й картины „Лебединого озера"). На этой высоте Л. Иванов держится весь 1895 год, поставив последнюю картину „Лебединого озера". Но сразу после 1895 года его мастерство, проявившееся только что во всей силе, стремительно падает.

Пора наибольшей остроты ощущений и эра предельных волнений и сожалений о загубленной жизни совпадает в его творчестве с неожиданным взрывом его творческой энергии. В своих воспоминаниях А. Ширяев обращает внимание на любопытную черту его характера: „Бывало, иногда вдруг он блеснет такой выдумкой, такой оригинальностью построения и движения, так ярко и непривычно для всех нас поставит танец, что просто удивляешься, откуда у него это ваялось, настолько то, что он сделал, невиданно и ново* [19].

Применительно к „Лебединому озеру" А. Ширяев совершенно правильно подметил характерную черту дарования Л. Иванова. В этой постановке он неожиданно порывает с композиционными принципами и с художественной идеологией Мариуса Петипа, который был его тиранническим хозяином в течение ряда десятилетий.

В первый и едва ли не в последний раз в своей жизни безропотный и послушный „дежурный" балетмейстер осмеливается сказать свое слово, которое звучит несомненной оппозицией его наставнику М. Петипа.

Рядом с холодными произведениями Петипа этого периода (сравните любую картину „Спящей красавицы" с последней картиной „Лебединого озера") танцы лебедей Л. Иванова — это единственный в 90-х годах образец движения, проникнутого чувством лирики и элегической грусти.

Красивость, благородная отрешенность и пустота дворцовой гостиной, которые так сильны в балетах Петипа "Спящая красавица", „Синяя борода", "Раймонда", совершенно отсутствуют в лучших танцевальных эпизодах "Лебединого озера".

В них нет и тени величавого покоя- Мизансцены и движения насыщены тревогой и беспокойством. В эти сцены отдаленными вспле-

сками докатилась порожденная реакцией волна тревоги, страха и без* надежности.

В этих сценах звучит для нас взволнованная опустошенность мрачного царствования Александра III — последнего затишья перед новыми бурями.

Какое счастье для Л. Иванова, что случай дает ему в руки партитуру „Лебединого озера" и что он встречается с родным и близким художником. Музыка П. Чайковского более, чем какая-либо иная, созвучна настроениям Л. Иванова. Не его вина, что он не понял „Щелкунчика", раздробленного и лишенного единой целеустремленности. Лучшие страницы „Лебединого озера" проникновенно прочитаны Л. Ивановым и вызвали в нем настоящее волнение. Такую музыку он может истолковывать и воплотить в танце.

Петипа, как и другие мастера балета XIX столетия, не интерпретирует музыки в танце. Л. Иванов относился к музыке иначе.

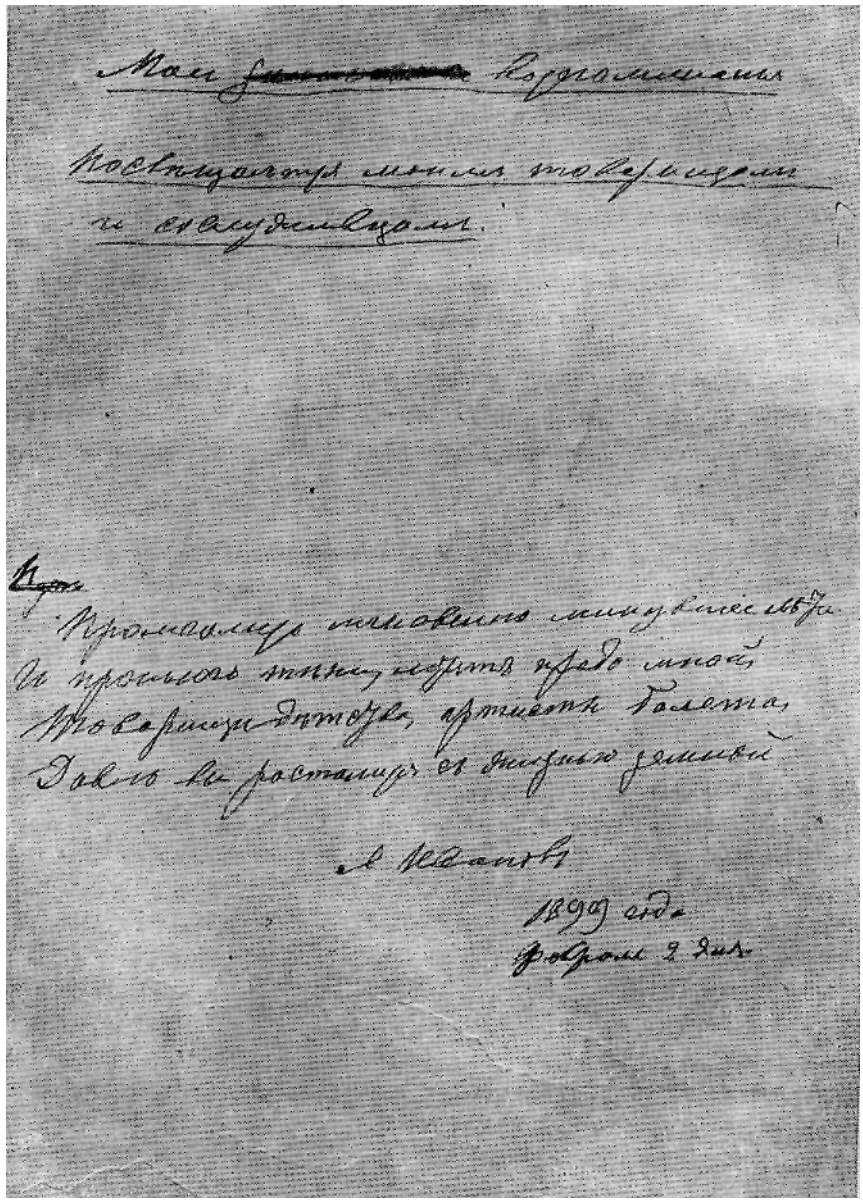
Интуитивно, порой недостаточно грамотно, с точки зрения музыкальной, вряд ли отдавая себе полный отчет, он стремится к танцевальной интерпретации музыки.

- Л. Иванов — одаренный музыкант. Предания о его феноменальных музыкальных способностях, абсолютном слухе, исключительной памяти и пианистических задатках живут по сей день в ленинградской балетной труппе.

Очевидно, в этих свойствах и следует искать корни его потребности истолковывать музыку, передавать хореографически ее звучания, ставить танец, исходя из музыки, а не пользуясь ею, как чисто метрическим и иллюстративным сопровождением.

Для Л. Иванова сценарий — только трамплин, чтобы вызвать свое собственное представление о действии, свою сценическую картину. А музыка раскрашивает эти эскизные видения, дает им звучащую плоть, наделяет их эмоциональной образностью и убедительностью. Из этого своеобразия творческого метода Л. Иванова рождаются композиционные особенности его мастерства, имеющие наряду с достоинствами и серьезные недостатки. Потребность вычитывать в музыке танец делает его глухим и слепым к окружающему.

Петипа властно, как автор, воздействует на рождающийся спектакль и его составные элементы, в частности на музыку. Как правило, его постановки выношены и подготовлены до начала сочинения музыки.



Первая странице дневника Льва Иванова
(Публикуется впервые)

Поэтому, когда готовы сценарии, клавир, декорации и костюмы, Петипа уже считает себя закончившим создание спектакля, поскольку хореографическая часть сделана раньше клавира. Остается лишь черный труд по разучиванию партий с исполнителями.

Для Л. Иванова творческий процесс начинается с того момента, когда музыкальные волны поднимают в его сознании хореографические образы. Все, что происходит раньше, т. е. то, что является главным для Петипа, для Л. Иванова только техническая необходимость, в которой меньше всего горения творчества и вдохновения.

Л. Иванову настолько безразличны подготовительные процедуры, что он принимает сценарий, декорации, костюмы почти без замечаний и возражений. Он не воздействует на рождающийся материал спектакля, для него зачатие хореографического замысла происходит на том этапе, на котором у Петипа уже все закончено.

Вот почему его постановки никогда не были качественно равноценными.

Провалы у него закономерны и неизбежны. Мы бы сказали, что, чем убедительнее музыка балета, который он ставит, тем меньше внимания уделяет Л. Иванов сюжетным моментам, оставаясь в то же время интерпретатором музыкальной драматургии. Бытовые детали, передаваемые на языке Петипа пантомимой, в большинстве случаев у Л. Иванова трафаретны, обильно уснащены условной жестикуляцией, бесцветны.

Ставя такие сцены, Л. Иванов как бы выполняет повинность. К танцевальному выражению его влечет музыка в первую очередь и лишь во вторую — тот сюжет, который породил музыку. То, что звучит для него в музыке, что в его фантазии рождает образ, основанный на сюжетно-музыкальной канве, то удачно.

Строя параллель Иванов — Петипа, мы обратили внимание на одно любопытное я в л е н и е .

Можно назвать сотни отличных танцевальных эпизодов, сочиненных Петипа на плохом музыкальном материале и гибнущих вместе с нестерпимо скверной музыкой- Эти куски настолько ценны (взять, например, номера из „Синей бороды", „Весталки", „Пахиты", „Баядерки" и т. д.), что хочется их сохранить, „пересадив" на другую музыку.

Но вряд ли мы смогли бы назвать хоть один первоклассный танец Л. Иванова, который был бы поставлен на плохую музыку. Это органически чуждо Иванову.

В то время как танец Петипа рождается задолго до музыки, танец Л. Иванова есть хореографическое воплощение услышанной и прочувствованной им музыки. Если музыка для него не звучит, не танцуется, не выливается в пластические формы, близкие ему интонационно, значит танец будет поставлен мертво и скучно.

Еще несколько лет назад Л. Иванова официально даже не признавали постановщиком „Лебединого озера".

Балетоманские истории русской хореографии и изустная молва приписывали авторство „Лебединого озера" Петипа, отводя Иванову скромную роль репетитора, помогавшего знаменитому балетмейстеру в его работе с актерами.

Между тем, фактическая история постановки „Лебединого озера" представляет собой один из эпизодов знакомой уже нам истории подневольного творчества Л. Иванова.

Успехи прежней работы с Чайковским наталкивают Петипа совместно с дирижером Р. Дриго на мысль о возрождении лежащей в архиве партитуры „Лебединого озера". Инициатива, в сущности, идет даже не от Петипа, а порождается громадным интересом, растущим в общественных кругах к творчеству Чайковского, в связи с чем как в балете, так и в опере обращают внимание на все произведения Чайковского ранее почему-либо не имевшие успеха.

У Петипа интерес к „Лебединому озеру" появляется лишь после того, как на траурном вечере памяти Чайковского, 17 февраля 1894 года, в числе других его произведений была показана вторая картина „Лебединого озера" (слет лебедей), которую самостоятельно ставил Лев Иванов. „Постановка делает Л. Иванову большую честь. Адажио — целая хореографическая поэма", отмечает серьезный художественный успех его работы „Петербургская газета"[20].

Попытка воскресить „Лебединое озеро" оказалась весьма удачной. Петипа решает использовать успех. При повторении этой картины в парадном спектакле он ставит на афише рядом с именем Л- Иванова свое имя как постановщика и принимается за серьезную работу над „Лебединым озером". Балет, извлеченный из архива, подвергается переделке как в отношении музыки, так и сценария. Эта переделка уводит в сторону от Чайковского, ибо Петипа в соответствии с требо-

Русский танец — Л. Иванов
"Конек-Горбунок", 1864 г.

ваниями эпохи, вкусами дирекции *я* зрителей нейтрализует и обессмысливает действенно-драматическую сторону балета.

Петипа и дирижер Р. Дриго переверстали музыку, купировали эпизод бури, вставили два фортепианных произведения Чайковского и т. д. Петипа, как всегда, составляет список участников, набрасывает некоторые мизансцены (ходы лебедей, выходы принца и Одетты), а детальную разработку движения поручает Л. Иванову, оставляя за собой лишь первую картину и большую часть II акта.

В таком виде спектакль идет полностью 15 января 1895 года.

Для нас теперь уже очевидно, что своей жизнеспособностью „Лебединое озеро" обязано Л. Иванову. Картины, поставленные Петипа, за исключением нескольких отдельных моментов, давно утратили свою остроту, а сцены лебедей (вторая и последняя картины), сочиненные и

поставленные Л. Ивановым, по-прежнему убедительны и эмоциональны *. Л, Иванов и П. Чайковский сплелись в этих картинах так тесно, что мы можем говорить об единстве музыкально-хореографического воздействия.

Б. В. Асафьев (Игорь Глебов) в интересной работе, посвященной „Лебединому озеру" [21], назвал танцы в картинах лебедей „лирико-симфоническими". Это высшая похвала балетмейстеру.

Проблема симфонизации танца не разрешена балетом до сих пор. Создать спектакль, в которой танец развивался бы на протяжении всего действия мощным потоком правдивых эмоциональных и пластических образов, подобно тому, как это блестяще осуществляется в симфонической музыке, — вот задача, стоящая перед советскими мастерами балета.

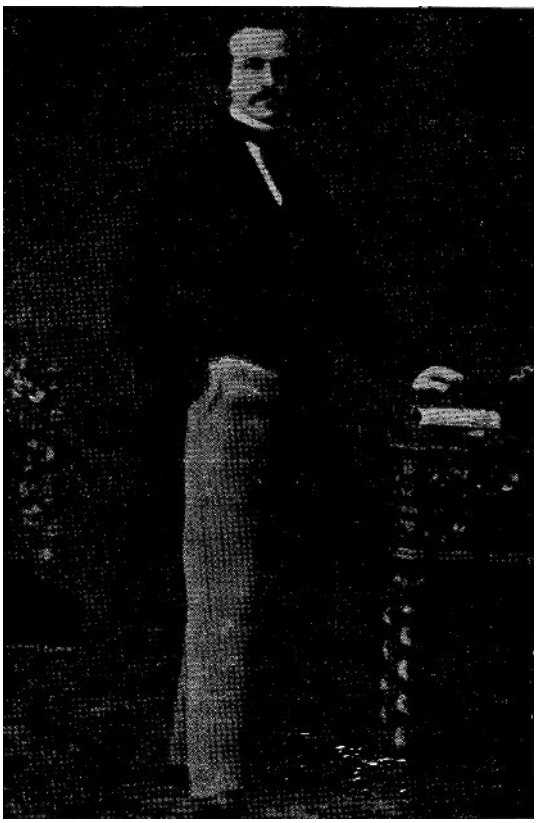
Как правило, танец в балетных спектаклях имеет, если пользоваться музыкальной аналогией, сюитную форму, в котором единство замысла проявляется преимущественно во внешних моментах (костюм персонажей, отчасти стиль и технология хореографических эпизодов).

Элементы симфонического танца в балете и по настоящее время — редкое явление. "Жизель" (в особенности II акт), картина „тени" в „Баядерке" и „Лебединое озеро" — вот, пожалуй, все в этой области, что оставил нам XIX век. XX век прибавил симфоническое построение танца в „Шопениане" и „Эросе" Фокина, в „Ледяной деве" и „Танц-синфонии" Ф. Лопухова.

Слишком сложны, трудны и многообразны требования, предъявляемые к симфоническому танцу, чтобы ленивое мышление постановщиков, работавших на невзыскательную публику, стало утруждать себя попытками решить эту проблему. А между тем, перечисленные выше примеры симфонического танца с достаточной убедительностью свидетельствуют об его огромной ценности и силе воздействия.

В двух картинах „Лебединого озера" Лев Иванов привлекает все возможные выразительные средства для разрешения задачи. Образы спектакля (лебедь и ее подруги), „лейтдвижения" танца, построение групп, все позы и ходы — все это служит для выразительного раскрытия лирической драмы и движения эмоциональных конфликтов, утверждающих

* В ленинградской редакции балета, несмотря на отсутствие фамилии Л. Иванова, его постановка сохранена почти в неприкосновенности, в московской — использованы главные мотивы.



Лев Иванов
Фот. Бергамаско

основную тему Чайковского — борьбу и гибель личности, ищущей в любви выхода из замкнутого круга тягостной жизни.

Вспомним, какими хореографическими средствами Л. Иванов создает образ лебедя.

Уже выход Одетты во второй картине содержит простой, но убедительно выраженный мотив движения.

Артистка прикасается к полу носком одной ноги, другая в воздухе. Тело словно приготовилось к взлету. Руки, раскинутые в сторону, трепещут, как крылья. Сходство с птицей достигнуто.

Другой штрих: руки упали, напоминая сложенные крылья, голова в лебяжьем оперении, опущенная на грудь, медленно движется от плеча к плечу, видоизменяя пластический рисунок и в то же время имити-

руя типичное движение лебедя. Это не только иллюстративная, но и эмоционально-убедительная поза грусти.

На описанных двух телодвижениях темы „взлета" и темы „грусти", к которым прибавлен "плывучий арабеск", построена танцевальная характеристика образа Одетты.

Л. Иванов создал не только превосходную и тонкую танцевальную характеристику образа; также интересна и общая композиция сцен. Танцевальный ансамбль (декоративная гирлянда, живописный орнамент в произведениях зрелого Петипа) *у* Л. Иванова осуществляет задачу хорового симфонического выражения тем спектакля — элегической грусти, безысходности, скорбности, призрачного бытия. Силу впечатления Л. Иванов увеличивает во много раз, вовлекая в танец руки и корпус.

К числу серьезных дефектов балета второй половины XIX века, не преодоленных до конца и Петипа, принадлежит пассивность рук, совершенно не используемых как средство выразительности танца. Некогда Ж. Новерр, а вслед за вин К. Блазис, тщетно взывали к исполнителям и балетмейстерам: „Мало танцевать ногами, нужно также танцевать корпусом и руками".

У Л. Иванова в последней картине „Лебединого озера" вся жизнь кистей рук, предплечья, корпуса — все то, что заключают в себе ресурсы классического танца, использовано для усиления впечатления.

На протяжении всей картины ни руки, ни корпус почти ни разу не остаются безучастными к развитию действия. То округляясь над головой, то устремляясь вверх в позе арабеска, а затеи медленно и бессильно падая, то раскачиваясь, то складываясь в движения призыва, они танцуют, завладевая зрителем, усиливал эмоции волнения, страха» скорби и отчаяния.

Вопреки основной направленности балета XIX века, стремившегося показывать, как танцовщица без труда преодолевает и разрешает технически сложную задачу, Л. Иванов строит последнюю картину „Лебединого озера" на иных началах.

Танец основан на двух движениях — простом шаге и раскачивании (balance). Но взят не простой бытовой шаг. Прежде всего он ритмизован и заменяет ту аритмичную ходьбу по сцене, которая так режет глаз в хореографическом спектакле. Но он не только ритмизован, он дан как танцевальный шаг (подобие мягкого батмана) во всех его богатейших интонациях. В композиции Л. Иванова он не случаен. Он опоэтизированно напоминает мерную горделивую поступь лебедей.

Кордебалет и солистка как бы напевно шествуют таким шагом, выбрасывая ногу вперед и задерживая ев на незначительную долю секунды, прежде чем опустить снова на землю. Это телодвижение выражает замысел постановщика о траурном характере печального шествия лебедей.

Вот первый танец лебедей из последней картины .

Шеренги белых лебедей выбегают с обоих концов сцены, образуя угол, вершиной к зрителю **. Новые две шеренги закрывают вторым треугольником первый. В оркестре раздельно звучат фразы призыва. Танцовщицы, вскинув руки в позе арабеска и раскачиваясь (первое "лейтдвижение"), призывают свою повелительницу — Одетту. Начинается танец. Вводится второе „лейтдвижение" — артистки линиями устремляются в противоположные друг другу стороны.

Когда одна линия, танцуя, движется в одну сторону, другая „тематическим шагом" идет ей навстречу, затем вторая поворачивается и, уже танцуя, устремляется обратно, откуда шагом движется ранее танцевавшая первая линия.

Белые фигуры прерывной лентой вытягиваются из глубины сцены на зрителя. Тогда из-за кулис появляется цепочка черных лебедей, быстро проскальзывающая змейкой в интервалы между белыми и образующая бело-черную прямую шеренгу. Все тем же шагом белые лебеди, выстроившись в ряды, наступают на зрителя. Затем они раздаются в стороны, открывая движущийся за ними ряд черных лебедей. Они выступают тем же шагом, что и их белые подруги, но в замедленном темпе. Их поступь все более и более замедляется. Скорбное звучание шага затягивается. В полном соответствии с замирающей музыкой группа черных лебедей останавливается, замирает на последнем протяжном шаге, словно бросая и зрительный зал на шопоте „все кончено".

Любовный дуэт в балетах Петипа — в особенности его первая часть, адажио,—обычно развертывается на фоне живописной декорации или неподвижных групп танцовщиц, не участвующих в действии. Медленную часть дуэта составляет искусное разнообразное построение томных замедленных круговых движений, отдельных взлетов с заключительной красивой позой, либо движение кругами '(пируэт) в руках кавалера.

* **Описываю** наиболее яркие фрагменты.

** **Это построение тоже** тематично. **Аналогичной** группой заканчивается кульми-**национный** момент **второе картины — адажио.**

Адажио второй картины „Лебединого озера" все время перебивается выступлениями кордебалета. Это дуэт с хором, в котором даже в группировках кордебалета эскизно намечены легкие движения рук и корпуса, пластически аккомпанирующие сольным голосам.

Певучий характер этого танца* особенно отчетливо виден, если разобраться в приемах использования кордебалета.

Несколько фраз дуэта прерываются кордебалетом, который, сгруппировавшись в небольшие круги, оживает и начинает размеренно плывучее кружение в арабеске. Так вводится и передается массе второй лейтмотив хореографического образа Одетты — плывучее движение лебедей.

Первый эпизод адажио построен на спокойных любовных позах, складывающихся на напевной музыкальной канве.

Второй эпизод имеет иное назначение. На музыкальном взлете партнер поднимает в воздух танцовщицу, которая в это же время подбрасывает вперед и вверх ногу.

После секундной паузы в воздухе, танцовщица опускается и стремительно вращается, резким изменением темпа и характера движения переключая восприятие зрителя в создавая впечатление страстного порыва и тревоги.

Выступающий кордебалет, повторяя мотив арабеска, снимает это впечатление.

Несколько позднее в дуэте появляется новый выразительный момент. Лебеди, расположенные по диагонали, медленно воспроизводят знакомое телоположение Одетты. Они постепенно склоняют корпус и одновременно приседают. Балерина в это время исполняет тему их аккомпанемента, направляясь к авансцене плывучими арабесками. А когда танцовщик резко отрывает балерину от пола, весь ряд кордебалета, словно вторя им, мгновенно приподнимается на носки и устремляется вверх все в той же позе арабеска.

Нарушение канонических принципов построения дуэта (обычно дуэт — это номер, рассчитанный на эффектное выступление двух премьеров) подчинено здесь тематическим заданиям. С особенной ясностью

• Композиция адажио необычна: это дуэт с ансамблем. Она обусловлена всецело оригинальным построением музыкального номера "адажио", сложившегося у Чайковского, судя по воспоминаниям друзей, из цокольного дуэта уничтоженной им оперы „Ундина".

это видно из структуры последней картины. В ней мы не найден обычного в балетах деления танца на „кусочки" солистов, кордебалета и балерины.

Балерины, для которой все остальные участники спектакля находятся на третьем плане, балерины, являющейся целью и осью спектакля, в этой работе Л. Иванова нет. Она только одна из протагонисток. Она либо участвует в танце вместе с другими артистками, либо чередуется с ними, либо, если исполняется сольный отрывок, ей вторят другие артистки. Но никто не уходит со сцены, как никто не остается безразличным во время выступления той или иной группы.

В „Лебедином озере" Л. Иванов создал для нас образец замечательной партитуры, на которой надо учиться современным постановщикам.

Даже мизансцены (в особенности мизансцены последней картины) участвуют в симфоническом танце, создавая на протяжении спектакля тематически выдержанный строй группировок.

Эскизы мизансцен, разработанных Петипа для последней картины, удачно реализуются на практике Л. Ивановым, который, однако, изобретает и свои собственные.

Лебеди, движущиеся в форме двух угольников, белая прямая линия поперек сцены, сквозь которую вьется лепта черных лебедей, волнообразное наступление, как бы „лавой", встречно движущиеся ряды — все это невиданное зрелище для балета конца XIX века.

Замечательные моменты в „Лебедином озере" не исчерпываются теми, которые мы описали.

Но постановка Л. Иванова не равноценна во всех своих частях; в том же балете имеются и слабые места.

Наряду с такими прекрасными отрывками, как выход Одетты, адажио второй картины, танец четверки маленьких лебедей, чрезвычайно остроумный по форме и по приемам ансамблевого танца, — мы видим в той же картине номера, не поднимающиеся, за исключением отдельных деталей, над уровнем технически грамотной компановки танца (такова в- частности кода 2-й картины).

Но мы уже говорили о закономерности этого явления в творчестве Л. Иванова.

Один только раз на всем протяжении незаметной жизни Л. Иванова на его души вырывается вопль человека, чья воля, творческая инициатива и интересы смяты и раздавлены.

В его дневнике мм находим следующие строки, написанные за несколько лет до смерти: „Боже мой, боже мой! Сколько тут истрачено сил, сколько перечувствовано и испорчено крови из-за уязвленного самолюбия, из-за униженного человеческого достоинства" [22].

„Лебединое озеро" было последним подъемом творческой мысли Л- Иванова. Унижения, обиды, бессилие — все это отнимает последние силы художника. После 1895 года начинается быстрое падение его таланта.

Как человек он окончательно уходит в себя и начинает пить, как художник он добросовестно тянет лямку. Он продолжает служить в театре, делает несколько проходных спектаклей, начинает с П. Гердтом постановку "Сильвия" Делиба и умирает, не закончив ее, в 1901 году.

Л. Иванов не мог развить и продолжить ту линию, которая пусть не полно, но отчетливо раскрывается нам в „Лебедином озере". Впрочем, даже человек другого склада не в силах был бы сделать больше, встречая такое сопротивление окружающей среды.

Но идея насыщения танца элегическими звучаниями и эмоциями тревоги и скорби, те лирические интонации, которыми пронизано было творчество Л. Иванова, скоро находят свое продолжение. Из взволнованных образов, созданных фантазией Л- Иванова, берет свое начало мастерство М. Фокина, не стесненное цензурой М. Петипа, уже не встречающее враждебности со стороны нового руководства театра, находящее поддержку в буржуазном зрителе, наряженное лучшими современными художниками в выразительные живописные одежды.

Контуры созданного Л. Ивановым образа лебедя вдохновляют М. Фокина в 1908 году на создание замечательной миниатюры „Умирающий лебедь", поставленной для Анны Павловой. Из постановки Л. Иванова М. Фокин заимствует композиционные приемы "Шопенианы", „Эроса" и „Приглашения к танцу".

Пусть современники М. Фокина, да и сам он, считали, что, отрицая „ненужную красоту" старого балета, убрав "очаровательную бессмыслицу" Мариуса Петипа (с ним механически отождествлялось все прошлое балета), М. Фокин создает совершенно новый танец, насыщает его выражением и смыслом, чуждыми старому балету. Для нас ясно, что именно на базе "старого балета" Фокин- осуществлял буржуазную

реформу классического танца, перекликаясь с мастерами романтического балета и своим предтечей Л. Ивановым.

Только от молодежи грядущих поколений Лев Иванов ждал иного— честного и искреннего отношения к искусству. Через головы современников доносятся до нас следующие строки из дневника, писанные незадолго до смерти:

„Хотелось, чтобы вы не были такими истуканами, хотелось бы вдохнуть в вас душу и энергию, чтобы вы не смотрели на искусство, как на ремесло, чтобы вы полюбили его всей душой и держали бы высоко его знамя'.

• ПРИМЕЧАНИЯ

1. Ив неопубликованных воспоминаний засл. ар». А. В. Ширяева. Приношу благодарность А. В. за материал, проливающий свет на Л, Иванова.

2. Ив рукописи-дневника Л. Иванова, которую любезно предоставила нам Л. Блок, подготовляющая рукопись к печати.

3. Таи же.

4. Там же.

5. Таи же.

6. Там же.

7. Ширяев, цит. соч,

8. Иванов, цит. соч.

9. Архив Петипа, Падка .Щелкунчик'. Мы будем неоднократно ссылаться на этот архив, хранящийся в музее имени Бахрушина, но лишены возможности указывать номера или страницы, так как эти материалы не была инвентаризованы.

10. Там же. План-сценарий .Щелкунчика".

П. Чайковский М., Жизнь П. И. Чайковского, т. III, М. 1902, стр. 427.

12. Там же, стр. 437.

13. Там же, стр. 429.

14. Там же. стр. 490.

15. Там же, стр. 554.

16. Ларош, П. Чайковский как драматический композитор, „Ежегодник императорских театров" за 1893—1894 гг. Приложение 1, стр. 178.

17. Скальковский В., В театральном мире, СПБ, стр. 206.

18. Иванов, цит. соч.

19. Ширяев, цат. соч.

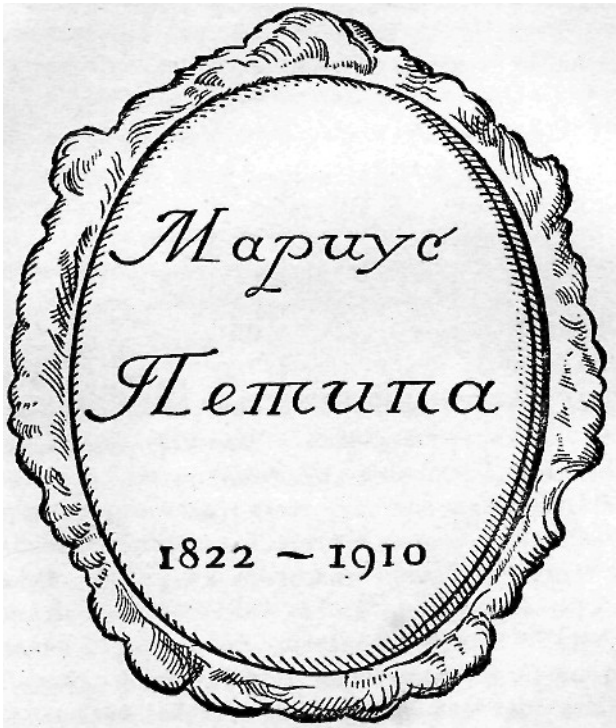
20. "Петербургская гаaета" № 48, 1894.

21. Глебов Игорь, "Лебединое озеро", ГАТОБ, Л. 1934.

22. Иванов, цат. соч.

СПИСОК БАЛЕТОВ, ПОСТАВЛЕННЫХ В ПЕТЕРБУРГЕ ЛЬВОМ ИВАНОВЫМ

1. "Тщетная предосторожность" в 3 действ. Музыка Гертеля 1885 г.
(Постановка при участии М. Петипа, с использованием режиссерских ми-аансцен Ж. Доберваля)
2. "Очарованный лес" в 1 действ. музыка Р. Дриго 3/V 1887г.
3. "Гарлемский тюльпан" ,3 » , Шеля 4/X 1837 г.
4. "Шалости амура" . 1 , „ Фридмана 11/XI 1890 г.
5. "Щелкунчик" ,2 „ П. Чайковского 8/XII 1892 г.
6. "Волшебная флейта' , 1 Р. Дриго, 11/1V 1893 г.
(использован сценарий, режиссерские моменты балета Бернаделли)
7. "Золушка' в 3 действ. музыка Шеля 5/XП 1893 г.
(Л. Иванов ставил только И акт)
8. „Пробуждение Флоры" 1 , Р. Дриго 28/VlI 1894 г.
(совместно с М. Петипа)
9. "Лебединое озеро" . 3 , , П. Чайковского 15Д 1895 г.
(Л. Ивановым поставлены 2-я карт. I акта и III акт)
10. "Ацнс и Галатея" в 1 действ. музыка А. Кадлеца 21/1 1896 г.
11. "Дочь Микадо" „ 3 „ . Врангеля 9/X 1897 г.
12. "Сильвия" (не закончена) .3 , Л. Делиба 1900-1901 г.
(совместно с П. Гердт).


Мариус
Петипа
1822 — 1910

ЛАГООБРАЗНЫЙ СТАРЕЦ, ГОРДЕЛИВО выпячивающие грудь, увешанную медалями — знаками монаршего внимания, солист его императорского величества) ловкий царедворец, властный диктатор русского балета — таким мы знаем Мариуса Петипа по многочисленным портретам и фотографиям.

"Гениальный творец классического балета", „талантливый сценарист", „большой драматический актер", „великий художник сцены, создавший свыше 100 балетов", „наследник традиций Новерра, Блазиса, Доберваля, Вигано, Дидло, Перро, Сен-Леона" (словом, всех мастеров прошлого), „художник действенного танца и калейдоскопического дивертисмента, "единственный в мире хранитель великих заветов классического танца", "создатель русской балетной школы", — вот что мы читаем на каждой странице журнальных статей, брошюр и монографий о Мариусе Петипа. Как трудно узнать в этом гигантском образе, закрывающем весь горизонт балетного театра XIX века, другого Петипа.

В жаркий день лета 1847 года на гранитную набережную Северной Пальмиры, столицы полумифической мужицкой России, вступил молодой человек лет двадцати пяти, полный беспочвенных радужных надежд. Это был Петипа — безработный артист, по знакомству приглашенный в Петербург на один сезон танцовщиком вместо брата, которому посчастливилось устроиться в Париже. Робким послушником хореографии он стоит в тот день перед директором императорских театров

Гедеоновым и потрясен его широким жестом: Гедеонов дарит ему три месяца оплаченного безделия. Такой щедрости ! он никогда не видел.

Еще недавно, на родине, он с тревогой озирался кругом, стоя перед безрадостной перспективой. Что ждало его? Бродячая жизнь до старости, случайные милости вымирающего племени меценатов, полуголодные странствования по провинциям, скудный дележ выручки с собратиями по ремеслу, маячащая где-то вдалеке возможность когда-нибудь станцевать в одном спектакле с мировой знаменитостью, после чего опять бесконечные странствования, третьесортные гостиницы и круговорот нудных будней.

Член семьи странствующего балетного артиста, каких много разбрелось по городам Европы после разгрома феодальной Франции, появившийся на свет в пути между двумя гастролями родителей; девяти лет от роду игравший роль савояра в комическом балете своего отца; проведший юность в Нанте, где его балетмейстерские успехи были весьма сомнительными; тщетно просящий пособия у антрепренера после того, как сломал ногу на сцене и дошел до нищеты; вспоминающий, как великое событие, дешевый фурор своих испанских гастролей, — вот портрет другого Петипа, вступающего на путь танцовщика в неведомом ему Петербурге.

Какой двуликий образ! Какая интересная жизнь! Какая феноменальная метаморфоза!

Но напрасно мы будем искать разгадку ее в скудной литературе о балете, созданной современниками Петипа,—'завсегдатаями ресторана Кюба, директорами департаментов, владельцами особняков и благонамеренной прессы. Потоки пустозвонных похвал не откроют нам истинного лица этого мастера.

Первое десятилетие XX века сурово отвернется от него, окрестит его произведения „старым балетом", с непростительным легкомыслием смешает воедино как ценное, так и лишенное ценности и, „воздав хвалу прошлому", забудет о нем [1].

И все же, из пыли архивов, сквозь ряд бессмысленных похвал, сквозь мифы и легенды, созданные вокруг этого имени, отчетливо и ясно проступает лицо Мариуса Петипа — большого художника, великого могикана классического танца прошлого столетия.

Мариус Петипа

Первые шаги молодого Петипа в Петербурге[2]чрезвычайно успешны. Сезон 1847—1848 года вписывает в его актив два новых балета — в сентябре 1847 года он показывает "Пахиту", а в феврале 1848 года— „Сатаниллу". Не будем искать в этих произведениях проявления будущего гения: его первые работы добросовестно воспроизводят парижские постановки балетов Мазилье, „по программе которого", как это сказано в афише, Петипа показывает их петербургскому зрителю.

Но в 1848 году в Петербург приезжает Жюль Перро, в ореоле славы которого меркнет успех первых балетмейстерских опытов Петипа. Он возвращается к своим прямым обязанностям танцовщика, тем более, что Перро поручает ему первые роли в своих балетах.

В течение первого десятилетия он время от времени ставит для своей жены Марии Суровщиковой-Петипа маленькие балетики и дивертисменты („Швейцарская молочница*, „Звезда Гренады" и др.), пробуя свои силы я не пользуясь особым вниманием со стороны зрителя. Одновременно с этим он устраивается педагогом в театральное училище (с 1855 года), понимая, что карьера его как танцовщика начинает подходить к концу.

В 1859 году он показывает одноактный балет „Парижский рынок". Выступление Петипа с веселым жанровым зрелищем в сезон фантастических и драматических балетных спектаклей приносит ему симпатии соскучившегося зрителя.

В 1860 году, воспользовавшись междуцарствием (Перро уехал, а Сен-Леон не прибрал еще дела к рукам), он ставит балет „Голубая георгина", но постановка неудачна [2].

Прошло уже тринадцать лет пребывания в России, а положение Петипа не упрочилось, и перспективы не из блестящих. Письма от брата из Парижа тоже неутешительны: падает интерес к балету, появляется растерянность, безработица, нет надежды устроиться хорошо. Недаром так крепко держится за Петербург прославленный мастер Сен-Леон, и с такой готовностью приезжают в Россию знаменитые европейские танцовщицы.

Архив Петипа отражает его борьбу за право на постановочную работу. Из Парижа брат шлет ему все попадающиеся под руку либретто, сам Петипа усиленно обдумывает их, подбирает материалы, завязывает знакомство с известным французским либреттистом Сен-Жоржем, автором сценария „Жизели" и либретто многочисленных опер, жадно вбирает в себя на правах ревностного адепта великую и мудрую науку

Сен-Леона, — универсальное мастерство, способность к разнохарактерному сочинительству.

Хроникеры, слепо следуя мемуарам самого Петипа, говорят, что ему помог выдвинуться случай, происшедший в 1862 году. Гастролерша балерина Розатти осталась без бенефисного балета, Сен-Леон уехал, дирекция ссылается на невозможность в шесть недель что-нибудь сделать. Тогда „неожиданно" появляется Петипа и предлагает свои услуги, В шесть недель был поставлен пятиактный балет „Дочь фараона*. Переполненный зал Большого театра ответил Петипа громом несмол* кающих аплодисментов, создав ему чуть ли не европейскую известность.

Рассказы хроникеров, перепевающих слова Петипа, грешат против истины. На самом деле к этой постановке, принесшей ему громадный успех, Петипа готовился не шесть недель, а почти два года, вложив в эту работу не только все свои творческие силы, но и затратив на нее с отчаяния все свои средства.

И вот ставка выиграна.

Сейчас, когда этот балет почиет среди других в нотных архивах, стираясь из памяти немногих очевидцев, особенно интересно и важно выяснить, в чем таилось могущество его воздействия на зрителя. Несомненно, что прежде всего успех зависел от модности выбранной темы. Цивилизованный мир в это время с интересом следил за неожиданными результатами раскопок, воскрешавших остатки угасших великих культур и показывавших, их былое величие. А всемирный обыватель искал в бульварной прессе пикантных подробностей этих раскопок, романтических событий, загадочных явлений. Для этого зрителя «Дочь фараона", якобы, поднимавшая проблему исторического правдоподобия, была интересной новинкой.

„Сезонный нюх" либреттиста Сен-Жоржа превосходен. На тему хорошего рассказа Теофиля Готье „Roman d'une momie" (чуть ли не целое столетие постановщики будут пользоваться темами Готье!) Сен-Жорж разрабатывает сценарий „Дочери фараона" так же ловко, как он десятками кроил ежегодно оперные либретто. Но Петипа подходят критически к его сценарию, переделывает его, приспосабливая к своим замыслам.

В постановке прежде всего бросается в глаза монументальность спектакля. За нее-то и аплодирует зритель Большого театра, истомленный мелодрамой Перро и калейдоскопической сменой танцевально-игровых сцен Сен-Леона.

В „Дочери фараона" Петипа выносит на сцену все, что знает, что видел и чему научился у наставников в Нанте, Бордо, во время работы бок о бок с Сен-Леоном и Перро. Не смущаясь разнохарактерностью планов, формы и содержания, он демонстрирует мелодраматические традиции в сценах дочери фараона с нубийским царем, сен-леоновский квазибытовой юмор — в сценах и танцах в рыбачьей хижине, ложный пафос умирающего романтизма — в сценах бури. Все это мирно сожительствует с парадом танцовщиц, который не оправдан сюжетом, но хореографически масштабен, оживлен слегка канканирующим кордебалетом и претензией на „египтологию" в некоторых костюмах и позах, введенных по зарисовкам самого Петипа.

Ни единой новой хореографической мысли нет в этом первом из монументальных произведений М. Петипа. Все оно пронизано ученической преданностью мастерам-предшественникам.

Таков первый шаг поднимающегося Петипа.

Умением строить масштабный массовый танец Петипа превосходит своего учителя Сен-Леона — „временщика" петербургского балета. Кордебалет Петипа в „Дочери фараона" (взять хотя бы картину охоты) приобрел размах большой сцены, почти эстрадный блеск, оживлен бойким ритмом и эффектными темпами.

Прав А. Волынский, когда он говорит о нагромождении материала в балетах Петипа и утверждает, что „большой драматический дуэт, pas d'action, в „Дочери фараона" представляет собой настоящую хореографическую глыбу. Сколько тут фигурирующих лиц, нужных и ненужных! Дочь фараона, подруга ее, англичанин, две наперсницы, какой-то танцующий кавалер, чуть ли не брат самого фараона. У каждого из этих лиц, кроме англичанина, особые танцы, поставленные со всем мастерством, на которое был способен Мариус Петипа. Персонажи эти танцуют и solo, и в летучих ансамблях"[4].

Этого не мог бы сделать Сен-Леон, это свыше сил Перро, которому нагромождения Петипа показались бы гипертрофией действенного танца- Но зритель, пресса, актеры и дирекция императорских театров потрясены эклектическим соединением в этой „глыбе" подкрашенного умирающего романтизма, роскоши утомительного хореографического барокко (акт „на дне Нила") и нарочитой простоты псевдоклассицизма.

Петипа решил извлечь из этой победы все возможное.

С ножницами и пером в руках он просматривает прессу о "Дочери фараона", подправляет то, что, по его мнению, недостаточно хорошо,

Мария Суровщнкова-Петипа.
"Мужичек".
Фот. Бергамаско

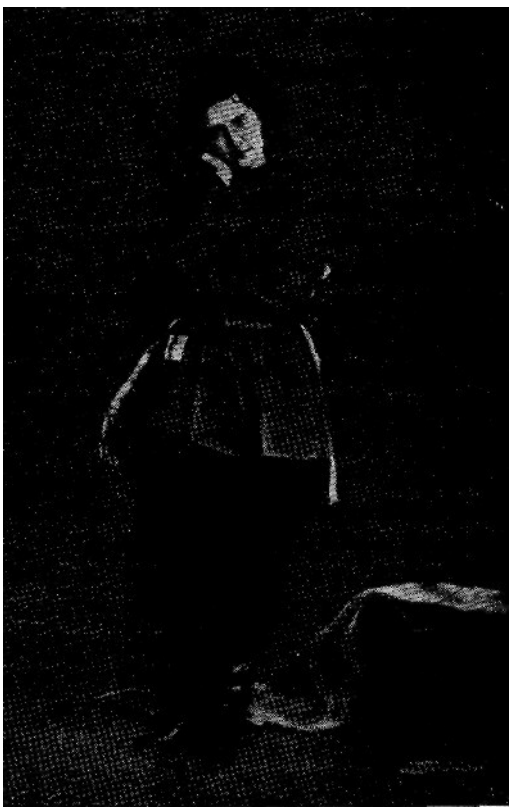
выбрасывает излишнее, меняет фамилию Розатти на фамилию своей жены (ей тоже нужна реклама) и отправляет эти статьи брату в Пари» „для опубликования в местной прессе"[5], пытаясь таким способом через Париж воздействовать на петербургское начальство. Когда во французской печати появляются хвалебные рецензии на постановку Петипа, он решается поставить дирекции ультиматум. Считает ли она его творчество, получившее высокую оценку здесь и в Европе, его прямой служебной обязанностью или любезностью?

Дирекция императорских театров сдается. Выторговав цену, она назначает М. Петипа вторым балетмейстером. А два года спустя главный балетмейстер и гордый учитель Сен-Леон заимствует у своего ловкого ученика единственную новую мысль „Дочери фараона" — мас-

штабность „глыбы", развертывая второе фундаментальное полотно русского балетного театра — „Конек-Горбунок".

Казалось бы, после всего этого творчество Петипа должно было дать вскоре новые блестящие плоды окрыленного успехом гения. Так, по крайне9 мере, изображают карьеру Петипа дореволюционные историографы.

Но... в 1863—1864 году он ставит балет „Ливанская красавица" и, несмотря на хорошие декорации Шарлеманя, скандально проваливается. причем Петипа обвиняют даже в плагиате. „С точки зрения хореографического искусства „Ливанская красавица" оказалась самым посредственным и ничтожным произведением. Мы не знаем другого балета который отличался бы таким бесконечным заимствованием у других



Мария Суровщикова - Петипа
„Мужичок".
Фот. Бергамаско

хореографов... Все группы или сами по себе неудачны, или напоминают уже виденные на сцене. Большая часть танцев также заимствована: „танец птичек", например, взят из „Севильской жемчужины", другие напоминают „Дух долины..."[6] Глупейший, бессмысленный сценарий способствовал провалу спектакля.

Петипа опустошен и предпочитает молчать. Он учится умению Сен-Леона маскировать бессодержательность спектакля эффектными зрелищными сценами и строить его на выгодной подаче дарований премьеров, прикрывающих убожество идей зрелища. Он изучает импровизаторские способности Сен-Леона, его мастерство в трансформации одних и тех же приемов. Он учится ловкому перекрашиванию заимствований из чужих постановок. Петипа стремится стать Сен-Леоном — этим талантливым престидижитатором, художником любой аудитории, исполнителем любого заказа.

Уже в следующем, 1865 году он „сдает первый зачет". В это время крикливой рекламы национально-патриотических пьес на одном из концертов его жена Мария Петипа показывает новый номер, поставленный Мариусом, — „Мужичок".

Мелочь, безделушка! А тем не менее эта миниатюра затмевает успех даже русских танцев из „Конька-Горбунка".

„Особенно наэлектризовала г-жа Петипа публику в... "Мужичке", в национальном русском костюме, в плисовых шароварах, в красной рубахе, с отвороченными сапожками и в ямщицкой, украшенной павлиньим пером, шапочке набекрень. Мужичок был до бесконечности мил и привел партер в какое-то исступленное состояние; от криков „браво" можно было оглохнуть... Самый танец поставлен как нельзя более удачно" [7].

Впечатление от подобного номера, несомненно, легло в основу резкой отповеди Некрасова, для которого это било очередным издевательством над народническими идеями [8].

Но для „партера, который пришел в какое-то исступленное состояние" и где платили „дань народному чувству" ныне объединившиеся верхушки буржуазии и дворянства, в постановке Петипа все было „мило" и актуально. Ослепленный либеральным прекраснодушием рецензент добавляет: „Видно, что хореограф, его сочинивший (Петипа), изучил основательно все оттенки русской, не театральной, но действительно народной пляски и знает русского мужичка не по картинкам французских иллюстраций"[9]. Мы приводим фотографию Марии Петипа в каче-

стве объективного свидетельства о природе этого танца и сходстве ее с „настоящим мужичком".

Осмелев, Петипа ставит большой балет „Флорида" (1866). Но опять неуспех. К этому времени пестрый дивертисмент, нанизанный на стержень простейшей интриги сен-леоновского типа, уже приелся публике. Петипа, обнадеженный успехом „Мужичка" и других дивертисментных номеров и вступивший на этот путь, терпит неудачу. Злые языки начинают осторожно выражать сомнение в талантливости Петипа. Дирекция императорских театров, при всей ее художественной неразборчивости, подумывает о прекращении балетмейстерской деятельности Петипа и о переводе его в Москву, куда всегда сплавляли неудачников и назойливых людей. Он не возражает, но требует значительного повышения оплаты. Это вызывает в дирекции разногласия, и Петипа остается а Петербурге [10]. Он снова отходит в тень, ищет передышки и находит ее в нейтральном возобновлении чужих проверенных балетов, главным образом, балетов Перро ("Фауст" — 1867 г., „Корсар" — 1868 г.). Скромная функция возобновителя вооружает его большими корректорскими навыками, раскрывая перед ним богатые запасы основательно забытого хореографического материала.

С каким удовольствием, словно любуясь своим умением видоизменять чужие произведения, переакцентировать их и вносить в них модные штрихи, он рассказывает в своих мемуарах об обманутом Перро, постановку которого, слегка переделанную, он поставил в Париже, что вызвало судебное разбирательство, окончившееся в пользу Петипа [11].

За эти годы он, несомненно, окреп и, после серьезной подготовки, решается показать зрителю свой новый балет „Царь Кандавл" (1868 г.).

Снова сотрудничество с Сен-Жоржем, длительная и тщательная подготовка балета, снова легкий поклон почтенным мелодрамам Перро и лучшей из них — „Жизели" (сцена сумасшествия). Опять большой размах танцевальной партии кордебалета, какая-то, пусть ложная, архаика и снова "монументальная глыба".

Размеры, масштаб, разнообразие опять такие, что для каждого зрителя обязательно найдется что-нибудь что сделает его поклонником спектакля. И опять Петипа увенчан славой.

Правда, воздвигнутое им сооружение даже в то время подозрительно потрескивало и пошатывалось. Пороки композиции „Дочери фараона" с возросшей силой сказываются в этой второй победе Петипа. Сцена-

рий Сен-Жоржа на сей раз сделан чересчур легкомысленно. Эпизоды из Геродота перемешаны с вольным пересказом произведения Т. Готье * и собственными измышлениями либреттиста. А это слишком бесцеремонно, даже для партера, сводит с пьедестала „географию Арсеньева и историю Смарагдова" — два авторитета, „допускаемые даже консерваторами, конечно, не слишком рьяными"[12].

Гулкая, ритмически „надежная" музыка окончательно потерявшего творческое лицо Ц. Пуни не выдерживает стремления Петипа к монументальности, звучит опустошенно и лишена прежних достоинств этого композитора (если сравнить ее хотя бы с музыкой „Эсмеральды" или "Катарины").

Петипа научился у Перро приемам постановки и композиции драматических сцен, но реализует свои знания на драматургически неправильной основе и топит эти эпизоды в море разнообразных и чуждых сценарию танцевальных номеров- Перед зрителем снова проходит множество массовых танцев, с намеками на псевдоантичность в костюмах и бутафории, выступают канканирующая амазонка и пляшущая в безумии героиня. К этому надо прибавить большой разнообразный дивертисмент: танец трех граций, выгодно оттеняющий дарования исполнительниц, охоту Дианы — композицию, имеющую хореографическую ценность я в наши дни, танец Венеры и ее слуг, танцы диких.

К достижениям „Дочери фараона" Петипа, побывав в Париже решил добавить обстановочные эффекты. Они имели заслуженный успех. В сцене купания героини спектакля (Низии) крики „браво" по адресу декоратора и балетмейстера долго не смолкали. „Громадный водопад во всю ширину сцены ниспадал по большому стеклу в зеркальный бассейн, освещенный сверху и с боков электрическими батареями. Позади стекла танцевали балетные артистки, и зрителю казалось, что они движутся в воде" [13].

А во главе этого рыхлого гигантского монумента приезжая балерина Генриетта Дор в золоченой кирасе. "Она становилась на носок, медленно делала маленькие батманы, а затем, не спускаясь с носка, — пять поворотов подряд на одном месте не сдвигая корпуса" [14].

Неудивительно после этого, что балет выдержал двадцать два представления подряд и был поставлен в Москве посланным туда Петипа.

* Новелла „Le roi Candaule".

Успех пришелся кстати не только для самого балетмейстера. В это время в министерстве двора складывалось решение прекратить балетный импорт. Тут вмели место и соображения экономии (в театрах большой дефицит) и выгодное для Россия сопоставление „своего" цветущего балета с явным упадком хореографии в Западной Европе. Тут, несомненно, были и элементы национально-придворной гордости. Недаром удивленно и многозначительно записывает Сен-Леон: „Я просил поставить на афише „А. Гранцова — первая танцовщица Большого театра и Парижской оперы", но великий князь Константин заметил: "Париж до нас не касается" [15].

Когда в 1869 году уезжает Сен-Леон, Петипа становится фактически единственным балетмейстером императорских театров Петербурга и даже Москвы.

Солнце настоящей славы как будто восходит на горизонте Петипа после двадцатидвухлетних трудов, в которых неудачи занимали едва ли не больше места, чем удачи.

Широкое поле деятельности открывается перед ним. Две сцены (Большой и Мариинский театры), труппа, школа, придворные сценические площадки (Эрмитажный, Петергофский, Царскосельский, Красносельский, Каменноостровский театры),—все в его руках.

Нельзя сказать, что дирекция императорских театров сделалась в связи с отъездом Сен-Леона щедрей и внимательней к Петипа. Скорее даже наоборот. Ему отказывают в увеличении жалования (он получает столько же, сколько режиссер, выпускающий актеров на сцену), отнимают летний отпуск[16]. Но это для него относительные пустяки, ибо главное — власть, полномочия диктатора — в его руках.

В соответствия с требованием дирекции „к началу каждого сезона — новый балет" — Петипа, засучив" рукава, принимается за дело и пачками выпускает в свет новые работы. За десять лет, помимо возобновлений и танцев в операх, он ставит четырнадцать больших балетов.

На протяжении первой половины 1876 года Петипа создает три новых балета — „Приключения Пелея", в трех действиях и пяти картинах, четырехактный балет "Баядерка" и одноактный балет "Сон в летнюю ночь". В 1879 году он выпускает балет в пятя картинах „Дочь снегов", одноактный балет „Фризак — цырюльник", балет "Млада", состоящий из девяти картин.

Нужна громадная сила воли, неутомимая фантазия, нужно затратить массу энергии на хлопоты, длительную и серьезную подготовку, чтобы осуществить таков огромный план.

Это пора самой интенсивной работы Петипа, отдающегося ей со всем рвением и пылом человека, который заждался исполнений своих мечтаний, ныне осуществившихся разом.

И что же? Кривая успеха его работ оказывается ломаной кривой, с большими падениями и редкими подъемами. Как объяснить это странное, на первый взгляд, явление?

Оглянемся назад на истекшее десятилетие.

„Тогда балет был в большой моде. Тут собирались миллионеры и владельцы самых крупных состояний. Безусые офицеры сталкивались с генералами, хлыщеватые штатские — с убеленными сединами дипломатами"[17]. „В кулуарах театра дворянство тесным общением с буржуазией закрепляло свою связь с ней. Тогда еще не все „выкупные" были про" житы, железнодорожная горячка была в полном разгаре, концессионная вакханалия привлекала в Петербург массу людей, жаждавших быстрой наживы, а рука об руку с этой наживой шло такое же быстрое прожигание денег"[18].

Но прошло десять лет, и отзвучали патриотические речи, замкнулась в своих особняках буржуазия, ставшая общественно и политически индиферентной, отошли в прошлое „золотые годы" театра, куда ринулись после "реформ Александра II", пробивших брешь в табели о рангах императорского театра, представители торгового и промышленного капитала.

Уже дымкой безвозвратного прошлого овеяны воспоминания о 60-х годах.

В 60-х годах „балетным спектаклям уделялось три дня в неделю", а теперь „театр начал пустовать до такой степени, что из кассы выдавались даровые места, чтоб хоть сколько-нибудь наполнить зал'[19].

„В течение истекшего сезона балет давался по одному разу в неделю. Происходило несколько раз возвышение цен. Дешевые места увеличены в цене на 50%, причем цена дорогих не была увеличена на столько... Балетные спектакли давались все реже и реже..." с прискорбием констатирует театральный альманах на 1875 год[20]. „Да, время процветания балетов канула в вечность"[21], заключает со вздохом статью балетный рецензент.

Только в одном театре попрежнему теснота и битковые сборы. Победоносная оперетка, причесанная с помощью переводчиков, лишенная зубов усилиями цензуры, привлекает зрителя легкомыслием и плоскостью острот, комизмом веселых ситуаций и быстрой сменой всех театральных выразительных средств — пения, танца, диалога.

Петипа выступает на сцену в полном вооружении. Для него стоит вопрос быть или не быть ему вершителем судеб единственного в мире мощного театрального комплекса — русского балета.

В „Дон-Кихоте" (1869—1871) он спешно мобилизует все запасы испанских впечатлений и с перенапряжением (в балете много лишнего) дает блестящие для своего времени танцевальные картины испанского праздника[21], привлекая в качестве дополнительного материала персонажи, заимствованные у Сервантеса; кстати сказать, они не имели успеха ни у зрителей, ни у прессы[23].

В „Трильби" (1870—1871) Петипа надеялся добиться успеха, использовав тему популярной в 30—40-х годах повести Ш. Нодье и введя трюки из модной парижской феерии, дававшей битковые сборы. „В „Трильби" громадная во всю сцену золотая клетка. Она раздвигалась, из нее вылетали блестящие красивые группы разнообразных птиц-танцовщиц"[24]. Но этот заимствованный из феерии прием (хорошенькая балерина и группа танцовщиц изображали разноцветных птиц) не надолго задержал внимание случайного зрителя и немногочисленных верных балетоманов.

Балет „Камарго" (1872) по богатству, разнообразию и размаху был спектаклем такого масштаба, что перед ним бледнеет даже поставленная позднее "Спящая красавица". По-видимому, неслыханная и невиданная роскошь и танцевальное изобилие, приятная для глаза и сердца обстановка "галантной" Европы XVIII века с ее мадригально-пасторальными страстями, с буколическими и дворцовыми сценами и недурно состряпанный сценарий Сен-Жоржа осветили на миг тусклый репертуар театра.

В 1874 году Петипа показывает новый балет на сценарий Сен-Жоржа — „Бабочка".

Казалось бы, этот спектакль должен иметь большой успех. По крайней мере, он с успехом прошел в Париже в 50-х годах. Но то, что было приемлемо тогда, утратило смысл и ценность в 70-х годах. Балет терпит крах, хотя Петипа вводит в него „новости дня",

С. Легат и П. Леньяни
в "Камарго"

о которых его информирует брат. Он ставит в „Бабочке" так называемый „балет овощей" — последний крик моды веселого Парижа: ряд танцев, в которых артисты одеты овощами. К ним он прибавляет для последнего акта „балет насекомых" и безобидно ироническое разоблачение бессилия магического жезла (такое отношение к фантастике ново).

Та же судьба постигает балет „Бандиты" (1875), в котором простой, но логичный сценарий на старую, не раз использованную тему новеллы Сервантеса "Цыганочка" разжижен фееричными дивертисментами.

Вялые похвалы заслуживает обращение к античности в балете "Приключения Пелея" (1876), в танцах которого было много выдумки и свежести.

Не помогло и обращение к Шекспиру, из комедии которого „Сон в летнюю ночь" он заимствует в 1876 году сюжет одноименного балета на музыку Мендельсона, дополненную Минкусом.

Все как будто хорошо: и ловкое приспособление сценария и недурная музыка. Но Петипа так дезориентирован, настолько перестал понимать вкусы публики, что ждет неудачи. Среди его бумаг сохранился набросок обращения к зрителю: „Я сделал все, что было возможно, чтоб воспроизвести образец. Если мне это не вполне удалось, скажу в свое оправдание, что бабочка со слабыми крыльями не может подняться на высоту гения"[25]. Петипа начинает говорить со зрителем языком своих предшественников — балетмейстеров XVIII века, заискивавших у публики.

С. Легат и П. Леньяни в "Камарго"

Разве это не симптоматично — гордый и самоуверенный мастер потерял веру в свои силы!

Предчувствие не обмануло Петипа. „Милый балетик" смотрели как забаву, больше ворчали, нежели хвалили, и, подобно предыдущим, эта постановка не принесла новых лавров. Петипа в отчаянии. Годы руководства балетом нелегко дались ему. Постоянные метания в поисках того, что было бы угодно дирекции и зрителю, уже давно заставили Петипа отречься от своих юношеских идеалов. Не без внутренней борьбы приобретал он сен-леоновские качества, но так и не добился желаемого.

В 1874 году в Петербург приехал датский балетмейстер Бурнонвиль,—старик, до самой смерти старавшийся с гордостью нести звание „художник-романтик". Он пришел в ужас от того, что увидел.

„Действия, драматического интереса, логической связи, чего-нибудь, что хотя бы отдаленно напоминало здравый смысл, я, при всем старании, так и не мог обнаружить. Если же порой мне и удавалось напасть на след чего-либо подобного (как, например, в „Дон-Кихоте" Петипа), то впечатление сейчас же заслонялось бесконечным множеством однообразных бравурных выступлений"[26]. „Я не мог воздержаться от таких и подобных же замечаний во время моих бесед с Иогансоном и балетмейстером Петипа. Они вполне согласились со мной, уверяя, что в глубине души сами питают отвращение к этому направлению, презирают его, но, пожимая плечами, заявили, что вынуждены плыть по течению, и сослались на блазированные вкусы публики и определенную волю высшего начальства"[27].

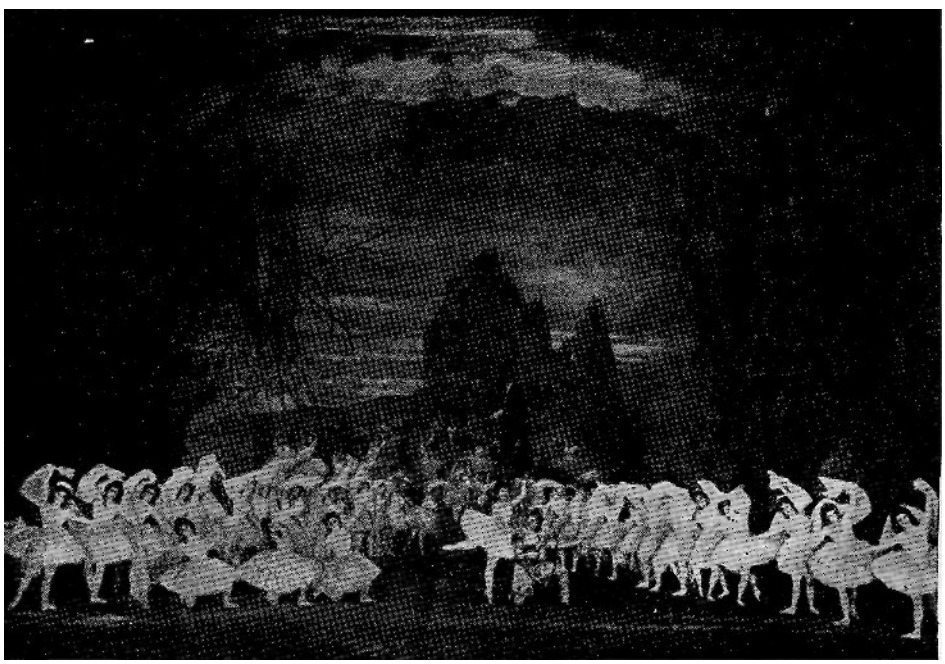
Свидетельству Бурнонвиля мы верим. Петипа знал, что творилось в Западной Европе, и понимал необходимость капитуляции перед дивертисментностью в балете, к которой он пришел уже в 70-х годах. Однако, его волновало по-настоящему совершенно иное: „Что нужно русскому зрителю?"

Когда провал следует за провалом,—это значит, что автор не знает своего зрителя, не имеет с ним связи и не учится у него, так в свое время говорил Сен-Леон. Памятуя его советы, Петипа завязывает дружбу с балетоманом С. Худековым—издателем „Петербургской газеты", одной из первых буржуазных газет в Петербурге; на ее страницах издатель-балетоман выступал с рецептами оздоровления хореографии.

Дружба переходит в сотрудничество. В 1876 году на сценарий Худекова Петипа ставит новый балет „Баядерка". Спектакль имеет боль-

шой, длительный успех. В последний раз Петипа обращается к романтическому балету в поисках образности и волнующих интонаций. Все более поздние жанры использованы им безрезультатно- И вот он припадает к роднику "вечно живой воды" (как ему кажется), к источнику, которому он обязан был своим образованием и хореографическим воспитанием. Несмотря на то, что этот родник почти иссяк, в нем оказалось достаточно жизненной силы, чтобы часть спектакля „Баядерка* продолжала жить еще в наши дни. Мы говорим о части спектакля, так как на три четверти этот балет представляет собой нагромождение стилей, жанров и приемов весьма невысокого качества — примерно того же порядка, что в "Дочери фараона" и в „Царе Кандавле".

История о баядерке, влюбившейся в сына индусского раджи и убитой из ревности его невестой, которая за это понесла наказание — месть богов, — бледная копия с гораздо более сильных оригиналов романтических фабул. Ходулен жрец, списанный с Клода Фролло из „Эсмеральды", мало выразительна невеста, схематична развязка действия. Громоздки массо-



Валет "Баядерка" — III акт (сон Солора)

вые танцы, в которых ложный историзм молодого Петипа отяжелен всевозможными украшениями и осложняющими схему придатками (праздник в Ш акте). Несмотря на неплохие детали, нарочиты и искусственны драматизированные танцы последнего акта. Но в этом загроможденном проходном спектакле мы находим эпизоды сильные, выразительные и по-настоящему убедительные (в ранках классического балета) до наших дней.

В „Баядерке"— своего рода "отходной" романтизму, пропетой Петипа, — он обретает отголоски былой яркости и драматизма романтического спектакля. Такова, в частности, первая половина картины „сон Солора", в которой тени—излюбленный образ романтического балета— даны с предельной яркостью и лирической звучностью. Таков танец баядерки перед смертью, для первой части которого Петипа находит в классическом танце драматически интонированные движения. Рудиментарен, но темпераментен и доходчив „индусский танец", имеющий, разумеется, весьма сомнительное сходство с подлинно индусскими танцами, но театрально оправданный и энергично развернутый.

К Петипа вернулась его прежняя самоуверенность. Он готов верить, что нашел способ оздоровления хореографии.

Трезво мыслящий Худеков не разделяет его радости. Спасение он видит в газетной злободневности и рекомендует Петипа найти актуальные сценарии и для следующих балетных спектаклей. Петипа соглашается с этим предложением и приступает к его реализации.

„Наверно значительная часть петербургской великосветской публики узнала о Черногории, Индии, тамошних нравах и обычаях только из балета", так добродушно-иронически подмечает рецензент „Нового"времени" новый курс Петипа. „Черногорцев, героически поднявшихся на помощь восставшей славянской братии, он прославляет в "Роксане"[38].

Действительно, с помощью Худекова, Петипа ставит в 1877 году (год русско-турецкой войны за передел Балкан) балет „Роксана — краса Черногории". При ближайшем рассмотрений приспособленчество Петипа оказывается весьма примитивным. Введены воинственно-патриотические сцены, в интриге фигурируют соперники—черногорец- христианин и черногорец-магометанин; конфликт между ними разрешается боен, в котором побеждает, конечно, христианин. Вокруг этого нагромождены танцы черногорцев, носящие необычные национальные названия („Коло" и др.), и опять обращение к романтическому жанру: большие фантастические сцены вил — родственниц вилис из „Жиэели".

В балете наибольший успех заслуженно выпал на долю черногорских танцев: часть из них была поставлена Петипа хорошо. Уже давно (со времени отъезда Сен-Леона) перестал расти контингент псевдонациональных танцев. Петипа несколько раздвигает ранки их применения. Используя немногие удачно схваченные движения балканских народных плясок, Петипа строит на них вариации сольного и массового черногорского танца.

В итоге балет на некоторое время задерживается в репертуаре пока интерес общественного мнения к происходящей войне всячески подогревается.

А когда затихли разговоры вокруг черногорцев, появилась новая злоба дня.

„Не успел Норденшельд замерзнуть во льдах севера, как является балет „Дочь снегов", изображающий фантастическое приключение одной из полярных экспедиций"[29], продолжает рецензент регистрировать новинки Петипа.

Экскурсиям в романтическую фантастику, которыми занялся Петипа после „Баядерки", решительно не везет. „Дочь снегов" недолго живет на сцене, хотя Петипа использовал пиротехнические трюки, электрическое северное сияние, эффектные массовые танцы во льдах оживленные сцены в гавани с энергичными цыганскими танцами. Фантастика приелась. Даже для невежд в балете „Дочь снегов" ясна "развесистая клюква": псевдо-Норвегия с цыганами, квазижанровый юмор и т. д.

Волей-неволей Петипа делает громадное усилие и перекидывается в непривычный жанр. Он ставит „танцевальный фарс" — „Фризак-цырюльник", — балет с пением и юмористическими танцами, сделанный во вкусе того же покойного Сен-Леона. Но разве может бессловесный комический акт (фарсом его назвать нельзя) конкурировать с покоряющей сердца опереткой, которая попрежнему тешит партер дешевыми каламбурами, канканчиком и пошлым текстом? И „Фрнзак" быстро сходит со сцены, „доставив мимолетное удовольствие".

Что делать? Петипа как будто находит выход. Он вспоминает, какой успех имели еще недавно национально-патриотические пьесы. Из своих запасов он вытаскивает сценарий Гедеонова-сына «Млада" (известный нам по опере „Млада" Римского-Корсакова).

Петипа потрудился для „Млады" немало. Он всерьез занялся изучением славянских древностей, зарисовал позы скоморохов, скопировал

уборы и костюмы[30], поставил хорошие гротесковые танцы. Но все напрасно: балет быстро сходит с репертуара.

Другая новинка вызвана к жизни „монаршей волей". Александр II вспомнил свое юношеское увлечение — Марию Тальони, волновавшую сердце цесаревича в знаменитом балете "Дева Дуная". Балет поставлен (1880) и вызывает разочарование*.

Предвидя такой результат, Петипа одновременно с постановкой "Девы Дуная" готовил большой героико-романтнческий спектакль — „Зорайя" — с сильными драматическими сценами и целым рядом испанских и мавританских танцев.

Показанный 1 февраля 1881 года, этот балет как будто имел долгожданный благоприятный отзыв зрительного зала.

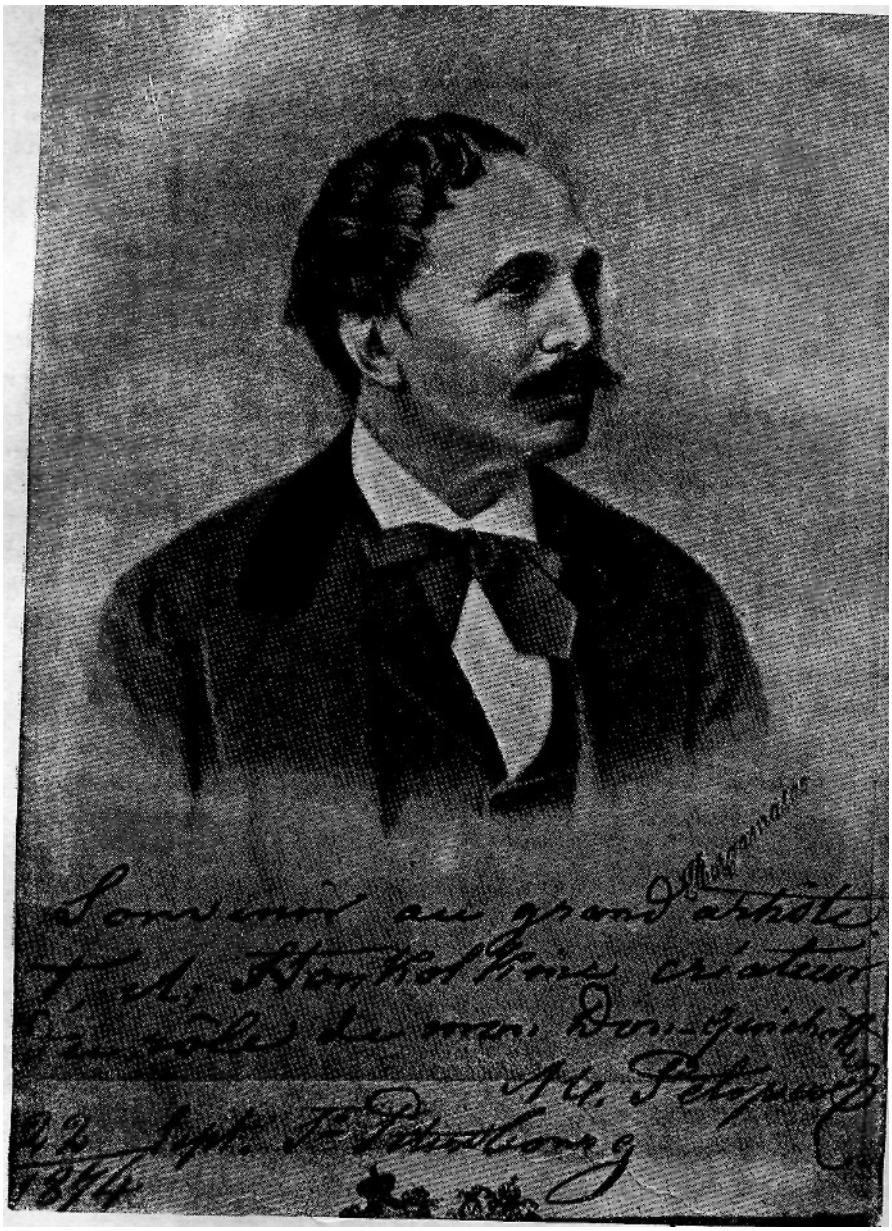
Но едва успевают появиться первые хвалебные рецензии, едва, разбуженное рекламой и благосклонными рассказами высокопоставленного начальства, офицерство и чиновничество Петербурга раскачивается купить билеты, на Екатерининском канале 1 марта 1881 года раздается исторический взрыв.

Мрак жестокой реакции охватывает императорские театры. Все ниже и ниже, несмотря на смену руководства (директором назначен И. Всеволожский) и предпринятые им энергичные меры, падает хореографическое искусство.

Скудеет репертуар. С 1881 по 1885 год идет всего три новых балета **. Один из них — заведомо провальный „Пигмалион" с любительским сценарием и дрянной дилетантской музыкой князя Трубецкого. Второй — возобновление балета Перро "Своенравная жена", пополненного некоторыми танцами. Третий и, в сущности, единственный новый — „Коппелия" Делиба, — копия парижской постановки. Да и то понадо-

* Петипа объясняет разочарование Александра II непривлекательностью ветхих декораций и костюмов. Не в том дело. Романтическая драматургия, еентиментальные сцены и танцы „Девы Дуная" звучат в 70-х годах анахронизмом. "Возобновляемому балету „Дева Дуная" пророчат падение... Он „основан на мимике, для которой нет исполнителей", предупреждает газета "Суфлер" (№ 2, 1879 г.).

** Кроме того, Петипа реконструирует "Пахиту", в которой он совдает шедевр классического ганца pas de trois (I ант), превосходные вариации в grand pas III акта и замечательную детскую мазурку — **лучший балетный** номер подростков на дореволюционной сцене.



Мариус Петипа в 70-х годах
Фото Бергамаско

билось четырнадцать лет, чтоб за отсутствием новинок перенести ее на русскую сцену *.

Вырождается актерское мастерство.

„Наш кордебалет не освежался новыми лицами, и все воспитанницы из училища лезут прямо в солистки".

„Кордебалет танцует кое-как, шлепает ногами, едва шевелит руками, топчется на сцене..."

„Мимика — самая слабая сторона наших танцовщиц..."

„Лучшие наши танцовщицы не считали нужным утруждать себя ежедневной практикой..."

Такими фразами пестрят рецензии уже с 70-х годов.

Еще в предшествующем десятилетии самые различные газеты и журналы помещали зловещие заметки о застое танцевальной техники, ее омертвении, о пренебрежении артистов к другим элементам исполнительского мастерства. „Художественная сторона в современном балете, т. е. грация, пластика, мимика, гармония и картинность в группах, отодвинута на задний план... танцовщицы выезжают ныне на технике, на эффектах, хореографы — на декорациях, фонтанах, панорамах, стараясь придумывать для танцовщиц различные трудности..."[31]

Наблюдательный критик театра А. Баженов делает убийственное заключение по поводу современного ему балета. "Новейшие балеты не сочиняются, а составляются из мало осмысленных танцев. Разницы между балетом и дивертисментом почти не существует... Теперь вовсе забыли думать об исполнении балетных ролей"[32].

Особенно плохо обстоит дело с балетными кадрами. "Чуть ли не тридцать лет училище не выпускало ни одного первого танцора" [33]. На сцене их было всего три: П. Гердт, Л. Иванов и прибывший из-за границы Х. Иогансон. Но все эти талантливые танцовщики были уже люди пожилые... кроме того между ними не было ни одного хорошего характерного танцовщика и комика.

Вопрос о недостатке в танцовщиках стоял чрезвычайно остро не только в одном петербургском балете.

В Париже уже давно научились обходиться в балете без мужчин, заменяя их танцовщицами-травести. Стали поговаривать об этом и

* **Балетам** Делиба на **русской сцене не везло. Лучшая партитура — "Сильвия" — не удостоилась сценического воплощения в** течение 25 **лет. Игнорирование "Коппелии" было обусловлено** подозрением **в неакадемичностн — балетная** комедия **рассматривалась как** низкий жанр.

в России. На страницах печати открылась дискуссия; прячем самые убежденные защитники мужчин-танцовщиков очень ограничивали их применение и аргументировали свою точку зрения только такими доводами: „Все эти грациозные па и пируэты, выделываемые нашими танцовщиками, утомительны и однообразны. Но исключать совершенно участие мужчин в балетном представлении было бы неудобно (?!—*Ю.С.)*... мужчина необходим в ансамблях и группах, но соло их должно быть совершенно изгнано"[34].

Артисты, лишенные права на танец, в сущности ничего не приобретают взамен, так как сценическое действие из года в год все больше обессмысливается, образ в хореографическом спектакле утрачивается, и танцовщик окончательно превращается в "катапульту, выбрасывающую балерину", как давно окрестили их парижских собратьев.

В этом актерски бедном антураже, на фоне драматургически нищих спектаклей вырастали в исполинские фигуры последние могикане действенного балета эпохи романтизма — Гольц, Пишо, Стуколкин, которым некому и не для чего было передавать свои традиции и мастерство-

Удручающее впечатление производят балетные сценарии этого времени. Императорские театры не приемлют большой литературы. Ни один уважающий себя писатель не задумывался над темой балета. Впрочем, передовые писатели не так-то легко допускались даже на драматическую сцену, где царили „драмоделы", дилетанты - переводчики и салонно-чиновничьи драматурги. Вспомним отношение к Островскому и протекционизм по отношению к В. Крылову, Дьяченко и им подобным. Немудрено, что балет, лишенный благотворного влияния литературы *, начиная с 50-х годов, занимался пережевыванием сценариев предшествующих эпох, теряя в этих переделках остатки здравого смысла к сценической остроты.

Сюда не проникала ни одна свежая сюжетная мысль. Впрочем, если бы она и проникла, то скорей всего ее бы отвергли представители застывшего и растерявшегося искусства. „Заставлять плясать короля, священника, генерала, сановника, адвоката, доктора, негоцианта (деликатное наименование отечественной буржуазии —*Ю. С.)* как-то нецелесообразно и смешно. Балеты должны главным образом пленять

*** Три эры подъема** дореволюционного **балета были обеспечены вниманием литературы к** балету **и поддержкой его. Так было накануне французской революции, в эпоху романтизма и в период расцвета** фокинского **творчества.**

и' тешить зрение"[35]. Всякие попытки выйти за пределы фантастики и „пейзанства" обречены на порицание.

И это ультимативно. Балетмейстер Бурнонвиль громко жалуется на тематические ограничения, существующие повсюду. "Смешное граничит с арлекинадой и почти нетерпимо на нашей классической сцене. Трагическое должно иметь благополучный конец, иначе сочинителя балета постигнет судьба Еврипида, отправленного в изгнание за то, что он огорчал афинских театралов. Превращать в балет известные драмы и оперы — мне не позволят. Греческие мифы и римские древности так часто подвергались всезагрязняющей пародии, что никто не рискнет подойти к ним серьезно... Таким образом остаются только сказки — мир волшебниц и фей"[36]. Выражения "не позволят", „постигнет изгнание" — достаточно красноречивы.

Очень плохо обстоит дело с балетной музыкой, которая находилась в руках второсортных композиторов, наследников Пуни — Минкуса, Гербера и др.

Прошло полвека с тех пор, как маэстро Пуни, восьми лет от роду написавший свою первую симфонию, объявленный юной гордостью молодой Италии и, бесспорно, не лишенный дарований по контракту продал свою музу и труд дирекции императорских театров и должен был сочинять не менее двух больших балетов в год. Но эти полвека ничего не изменили для следующего поколения композиторов, выросших на почве, подготовленной Пуни, и создавших особый вид „специально балетной музыки".

Не надо винить в этом музыкантов. „Кто нынче слушает музыку балета? В большей части новейших балетов назначение музыки только давать меру движениям танцоров..." — так формулирует требования к ней автор статьи о современной балетной музыке[37]. Только нужда может заставить уважающего себя музыканта писать два балета в год и ограничивать музыку функцией грубого метра *. Если ранее балетная музыка питалась вдохновением и культурой общемузыкального русла, то преемники Герольда и Адама в России погрязли в ремесле-

Верди, Масснэ, Делиб, Биэе — в Европе, Глинка, Даргомыжский, Чайковский, Балакирев, молодой Римский - Корсаков — в России, все

* Что говорить о серьезных музыкантах, когда в журнале "Музыкальный свет* (1377 г., № 5, стр. 55) обвиняли Минкуса за то, что его "музыка "Баядерки", к сожалению, слишком серьезна" (sic!).

они двигались по широким путям, остававшимся неведомыми бедным ремесленникам балетной музыки, застывшим в рутине количественно непомерных и сценически сложных требований.

"Бедный ваш балет доведен до совершенного упадка. Публика посещает его мало, сборы невелики", сетует просвещенный балетоман 80-х годов.

Впервые за время своей сорокалетней карьеры Петипа по-настоящему взволновав и испуган. Тревога Петипа проскальзывает между строк разрозненных документов его архива, в письмах к друзьям, в нерешительности действий, в мыслях о будущем.

Времена резко изменились. Это уже не сороковые годы, когда к услугам знаменитых мастеров было в Западной Европе два десятка балетных театров. Забыт недавно скончавшийся кумир публики Сен-Леон, в бедности кончает свою жизнь Мария Тальони, в медвежьем углу ловит рыбу старик Перро. Неважно живется в Париже брату Мариуса Петипа — Люсьену. А недавно со скандалом уволила из московского балета Блазиса, знаменитого Блазиса, старейшего хореографа, который, изменив дважды своим идеалам, не захотел или не мог изменить им в третий раз[38]. Есть над чем призадуматься Мариусу Петипа. Можно уйти из театра, но тогда его с большой семьей ждет полуголодное существование в чужой стране-

А тут еще дирекция императорских театров посылает его искать за границей балетных звезд: "их нет, раз они не были ученицами Петипа".

Но в труппе и прессе ползут ужасные слухи: „Петипа иссяк, Петипа уходит". „В театральном мире говорят, что г. Петипа по окончании своего контракта оставляет совершенно службу", подхватывает эту молву рецензент „Театрального мирка"[89].

Наконец, в 1885 году авторитету Петипа наносят такой удар, который сразу словно аннулирует все, чем гордится императорский балет в итоге тридцативосьмилетних трудов Петипа.

В летнем, провинциального типа театре - балагане, под весьма характерной вывеской „Кинь грусть", один из первых народившихся "частников" театрального дела — Лентовский, вперемежку с халтурной опереткой и фарсом, показывает в пошлой феерии "Полет на луну" гениально простой рецепт спасения хореографии — балерину Вирджинию Цукки и целую плеяду итальянских танцовщиц.

В чем сила и новизна этого рецепта?

Кредо итальянской хореографии очень лаконично и с обнаженной ясностью изложено устами мадам Беретта — бывшей танцовщицы и миланского педагога, выпустившей группу балерин— представительниц итальянской школы,

"Эластичность и развитие мускулов ног и рук, — вот на что я обращаю главное внимание. Все эти трудные па, стальные пуанты, эволюции на носках немыслимо проделать как следует, не проработав много лет. Я не признаю первенства мимики над техникой. Все это чепуха... Все равно мы никогда не поймем, что нужно передать мимикой" [40].

Вот и все несложное, но принципиально новое отношение к средствам танцевального спектакля.

Беретта считает „чепухой" действенную значимость спектакля и актерской игры: для нее сценарий только предлог, повод для танца. Главное в танце — носковые движения и вращения, основанные на стальных пуантах. Все танцевальные движения должны быть подчинены этой цели — преодолению технических трудностей.

Мадам Беретта и другие, ей подобные, доказали своевременность реформы хореографического спектакля, отныне сведенного к гимнастико-акробатическому техницизму, заключающему в себе и смысл и эмоцию танцующей актрисы. Их неоспоримыми аргументами были вырождение французской школы танца, на представителей которой вяло смотрит случайный зритель, и бури восторгов в театрах на выступлениях итальянских балерин, когда на мгновение кажется, что возрождается во всем величии классический балет.

"Поразительная чистота и легкость, с которой артистка делала труднейшие па на носке, фуеттэ по два круга, опрокидываясь на третьем на руки кавалера, сохраняла совершенное равновесие в аттитюдах (при вращении) и закончила прыжком в руки партнера..."

"Для балета сочиняется одно трудное па (pas de deux). Она исполнила их три..."

"Стоя на коленях, балерина поднималась не сгибая корпуса прямо на носок и стремительно головой назад опрокидывалась на руки кавалера..."

"Сделав два круга на носке, балерина останавливалась в положении равновесия..."

"Она по нескольку раз подряд делала по три круга на носке без помощи танцовщика..."

"Артистка кружилась два раза кругом всей сцены (jettes en tournant. — *Ю.* С.), все ускоряя темп, и вдруг останавливалась, как вкопанная..."

„Быстро вертясь в наклонном положении кругом всей сцены, она через каждые два шага успевала остановиться, чтоб сделать полный круг на носке в совершенно перпендикулярном положении..."

"Она стояла на носке, пока танцовщик перебегал с одной стороны на другую..."

"Длинные анданте она танцевала на пуантах и после двух туров на носке с кавалером делала двойной тур без него..."

"Вариацию она начала сразу с двенадцатого entrechat — six и затеи еще долго продолжала танцевать" [41].

ЭТИ цитаты достаточно выразительно раскрывают „оглушительное" действие „новых" танцев. „Мудрость" Беретта была именно в том, что она ничего почти не изобрела. Она лишь возвела в принцип то, что считалось до сих пор подсобным, — технику, и низвела до ничтожества только то, что, угасая, еще казалось главным,— игровую выразительность.

Разработанная громадная техника круговых движений в невиданных доселе темпах, разрывающих сонный покой благородного этикета французской школы, бесчисленное количество носковых движений мускулистых ног, яркие искры всевозможных заносок, игнорирование канонов жеманно-вялой пластики рук и абсолютная непринужденность и неутомимость там, где петербургские танцовщицы уже давно бы лежали в обмороке,— таков актив этих триумфаторш. И все это скрашивается вызывающе веселой улыбкой, безудержным кокетством и игривостью, создающими иллюзию эмоциональности движения. Такими же свойствами обладали и итальянские танцовщики, практиковавшие акробатическую по тем временам поддержку *.

"На берега Невки потянулись толпы, весь Петербург перебывал в театрике Лентовского", прежде чем руководству императорскими театрами стало ясно, что игнорировать приезжих танцовщиц нельзя, что подобная политика окончательно подорвет отечественный балет.

Долго шла молчаливая борьба между петербургским балетом и его безродными соперницами, пока императорский двор не пожелал увидеть гастролершу в Мариинском театре. При явной и скрытой оппозиции труппы и части зрительного зала, Вирджиния Цукки, поборов все поста-

*** Мы приводам в тексте** иллюстрации, **изображающие такие поддержки.**

вленные помехи (в несколько дней пришлось разучить незнакомую ей партию), выступила в Мариинском театре. Сборы сделали гигантский скачок вверх. Одни ее выступления дали больше, чем весь балетный сезон.

Очистительный ветер повеял в императорском балете — ветер, поднятый "дьявольскими" верчениями итальянских танцовщиц. Позднее он переходит в бурю, когда к итальянкам-виртуозкам присоединяется феноменальный танцовщик такого же плана — Энрико Чекетти. Это был последний удар по Петипа, удар, расшатавший весь фундамент петербургского балета и опрокинувший Петипа.

Но проходит несколько лет творческого молчания Петипа, и вдруг пламя его славы разгорается *с* утроенной силой- Какое чудо поднимает поверженного Петипа и возрождает его? Что выводит его из тупика творческого бессилия и возносит на высоты „Спящей красавицы", "Раймонды" и других замечательных балетов, созданных им уже в 90-х годах, после итальянского „нашествия" и тяжелого кризиса искусства в предшествующем десятилетии?

В „Карманной книжке для любителей театра на 1853 г." мы находим следующую историческую фразу: „У нас все роды спектаклей, находясь под непосредственным и бдительным надзором министерства императорского двора, содержатся прямо щедротами государя императора"[42]. Эта фраза с успехом может быть отнесена и к 1890 году.

В императорских театрах это являлось особой и существенной задачей. Подобран бил даже соответствующий директор. С 1881 по 1899 год административными художественным руководителем петербургских императорских театров был И. Всеволожский.

В противоположность своим предшественникам[43] Всеволожский был культурен, воспитан, образован и отлакирован дипломатической службой. Недурной рисовальщик, он вызывал восторги близоруких современников я исследователей этой эпохи, мечтавших о культурном управлении искусством.

Бывший чиновник министерства внутренних дел Всеволожский, несомненно, хорошо усвоил основные задачи представителя правительства реакции, решительно боровшегося со всякого рода проявлениями свободной общественной и личной жизни. Последующая служба в посоль-

стве научила его говорить и действовать по-европейски, но не затуманила сознания главной обязанности — быть слугой своего государя.

„OR был тип придворного человека, считал себя маркизом эпохи Людовика XIV..."[44] „Когда Всеволожский рисовал, — вспоминает П. П. Гнедич, — так и казалось, что он компанует костюмы для какого-нибудь шествия на празднике в Версале, которое должно дефилировать перед королем-Солнцем"[45]. „Все, что вы пишете для нас, в высшей степени интересует царскую ложу" — так откровенно в письме к П. Чайковскому[46] отождествляет он зрителя с императорской семьей. А императорская семья — это несколько сот капризных зрителей: „высочайший двор и семнадцать великокняжеских"[47].

„Меньше всего он любил русскую драму"[48] по вполне понятной причине. Уже давно, под давлением платящего деньги буржуазного зрителя, пал один из оплотов двора — театр драматический. "Там пахло щами", по выражению Всеволожского. Несмотря на все препятствия и заслоны, в оперу также прокрадывались сначала передвижническая, а в конце 90-х годов импрессионистская музыка и драматургия. И только одна отрасль придворного искусства — балет — оставалась в неприкосновенности.

Всеволожский решает всеми средствами укрепить этот участок. Прежде всего надо проверить пригодность Мариуса Петипа для такого ответственного дела.

Повидимому, другие кандидатуры с точки зрения Всеволожского были мало реальны, а Мариус Петипа известен еще с детства бывшему наследнику, ныне "возлюбленному монарху". Но проходит несколько лет, прежде чем Всеволожский по-настоящему объединяется с Петипа. Вначале он присматривается к нему, изучает его возможности, склонности, ищет его слабости, на которых можно было бы сыграть. И вот, когда Петипа буквально на волоске от художественной смерти, когда в полупустом театре он читает в газетах про свой уход и гениальность Вирджинии Цукки, подвизающейся у Лентовского, — словом, в 1885 году его вызывают в дирекцию для переговоров о возобновлении контракта, которому истек срок. Вопреки своим ожиданиям, Петипа возвращается домой обласканный Всеволожским, облагодетельствованный длительным контрактом и званием "главного балетмейстера".

Первое, что Петипа делает по приходе домой, он пишет письмо Худекову — другу и хозяину прессы[49]: "Прошу поместить эту новость в твоей газете. Дирекция императорских театров, уважая мои заслуги,

возобновила контракт на три года. Это доказывает, что с моим талантом считаются, несмотря на массу мастеров балета, как, например, „ввввеликий талант — Ганзен"*.

Пробный шаг Всеволожского возымел свое действие: отныне Петипа "свой человек". Теперь нужно его приручит» и идеологически обработать. Деятельность Всеволожского развивается по двум линиям: награды, лестные отзывы и похвалы приходят вместе с дружескими советами; советы переходят в художественную помощь, сотрудничество и, наконец, в полную опеку.

Петипа, превращенный Всеволожским в "солиста его величества", награжденный ценными подарками, переведенный в русское подданство, из гордого старика, не терпевшего ничьего вмешательства, медленно, не без внутренней борьбы превращается в верного слугу его превосходительства, одного из чиновников двора его императорского величества. Решения Всеволожского, даже его намеки делаются для Петипа отныне обязательными.

В 1885 году Петипа еще «фрондирует", жалуясь в письме к Худекову на нажим дирекции[50]. В 90-х годах он послушно записывает замечания директора „для исполнения". „В следующем сезоне надо будет сократить картину драгоценных подарков и вариации pas de quatre в первом акте. Таково желание господина директора..." („Приказ короля" 1890). „В „Щелкунчике" господин директор сказал мне, чтоб коробки раскрывались и оттуда выскакивали оловянные солдатики. Надо сделать и написать на коробках..." (1891). „Узнать у директора, позволит ли он ввести облака" (балет „Жемчужина", 1895)[51].

Петипа всю жизнь с трудом выносил сотрудников по сценарию, но когда выступает Всеволожский со своим сценарным планом („Спящая красавица", „Щелкунчик"), Петипа почтительно склоняется перед ним я рассыпается в похвалах.

Всеволожский фигурирует в качестве художника-костюмера, и уже не Петипа рисует для художника эскизы того, что нужно ему как постановщику, как это он делал всегда, а сам почтительно спрашивает у „его превосходительства", каковы будут его желания.

Но для Всеволожского все эти признаки порабощения и подчинения Петипа только подступы. Ему важно достигнуть конечной цели — пол-

* Ганзен — балетмейстер Московского Большого театра, **впоследствии** балетмейстер Парижской оперы.

ного отречения Петипа от романтического театра с его драматургией, постановочными приемами, принципами отбора хореографического материала и т. п. Он хочет, чтобы Петипа стал maitre de menus plaisirs императорского двора, — таким, какими были мастера балета XVIII века при Людовике-Солнце, каким был „тот самый знаменитый Новерр при дворе трагически погибшей королевы французской" (речь идет о Марии Антуанетте, казненной революцией).

Царская фамилия ездит в балет отдыхать, пленяться и развлечься от тяжелых дум и докучливых растущих неприятных событий. В балете не должно быть места драмам, мрачным картинам, серым рубищам и переживаниям. В театре его императорского величества все должно быть празднично, светло и бездумно, обязательно бездумно. Все должно говорить, как выражался Победоносцев, идейный руководитель Александра III,— „об идеальном чувстве без реальности и ужасов в сюжете"[52].

Театр должен славословить мощь империи, должен воспитывать благородные чувства, должен показывать Версаль русского "короля-Солнце", чуть ли не последнего из европейских самодержцев. Балет должен стать филиалом гостиной императорской семьи, где ловкий цереме-ниймейстер готовится удивить их величества милой новинкой.

Этого Всеволожский и не думает скрывать. „Недурно было бы начать сезон блистательно. Двор прибудет в Петербург рано, а вы сами знаете, насколько он лаком до новинок... Чего бы это ни стоило, но нам необходимо новое"[53], пишет он Петипа, и подчеркнутое „нам" говорит о том, что они уже договорились.

Договоренность приходит не сразу. Несмотря на всю мрачность тупика, в котором он оказался, Петипа не хочет и не может быстро перестроиться. Его колебания и шатания продолжаются несколько лет, в течение которых он пытается совместить чиновничью верность с любовью к своим юношеским идеалам.

Около 1888 года (постановка балета „Весталка") наступает перелом, который очевиден даже для его прежних соратников. „С 1888 года до конца своей карьеры Петипа как будто отрешился от прежнего своего направления. Он сделался мало разборчив в выборе сюжетов и останавливался на совершенно бессодержательных мотивах"[54].

Первым спектаклем новообращенного Петипа, спектаклем, с предельной четкостью вскрывшим новую его платформу, является „Спящая красавица" (1890). За ней следуют "Синяя борода" (1896), „Раймонда" (1898), "Времена года", „Испытание Дамиса" (1900) и, наконец, „Вол-

шебное зеркало" (1903), стоящее на одной линии с названными балетами и трагически завершающее карьеру Петипа.

Анализ каждой из этих постановок выходит за пределы нашей задачи, хотя и представляет сам по себе чрезвычайный интерес. Нам важно выделить в них то общее, что в сумме слагает творческий облик нового Петипа.

Мы перечислили выше не все его постановки, а только те, которые являются для него наиболее характерными. Все, что не совпадает с линией перечисленных балетов, он либо делает с минимальным интересом к постановке, либо отказывается от нее совершенно. Поэтому с конца 80-х годов он, не задумываясь, начинает давать постановки и другим балетмейстерам. Мы ставим это в связь с его новыми взглядами. Он словно стыдится своих старых работ. Во всяком случае возобновление большинства из них Петипа поручает другим (Чекетти, Л. Иванову), а в редких случаях, когда возобновляет сам, тщательно ревизует свои прежние установки и жесткой корректорской рукой изгоняет из них то, что противоречит его новой практике. Новые работы, хотя бы немного уклоняющиеся от пути „Спящей красавицы", он тоже предпочитает отдавать другим. Так, Л. Иванов получает „Лебединое озеро", в котором Петипа оставляет за собой постановку второго акта — „бал" — и идейное руководство спектаклем, Э. Чекетти ставит вместе с Петипа „Золушку" и др.

„Его превосходительство" министр двора предложил максимально обновить состав балетной труппы приглашением на гастроли иностранок, и Петипа, скрепя сердце, открывает импорт европейских знаменитостей, против которого он восставал в течение чуть ли не тридцати лет. Больше того, отныне в первые ряды допускаются свои танцовщицы только тогда, когда это будет угодно кому-либо из членов царствующего дома или влиятельных завсегдатаев партера.

Исполнилось настойчивое желание Всеволожского: Петипа стал замечательным трубадуром российского самодержавия, слагающим эпохе монументальные памятники, вызывающие почтительную зависть других держав.

Меняется тематика спектаклей. Некогда Т. Готье со всем пылом задорного буржуа, торжествуя, писал, что "жилище олимпийцев-небожи-

телей и герои античной мифологии сданы навсегда в архив". Но пророчество не сбылось. Пролежав таи около полувека в забвении, они снова извлечены теперь уже на русскую сцену. Их, попорченных молью, погибших естественной смертью, пытаются снова воскресить и явить на театральном небосклоне так же блистательно и уверенно, как в королевском театре Франции XVII—XVIII столетий.

Мы снова видим, совсем' как в доноверровскую эпоху, „Фетиду и Пелся", „Жертвы амуру или радости любви", "Пробуждение Флоры", гениев славы, победы, грандиозные мифологические дивертисменты, воспевающие земных царей, богов воды, воздуха и т. п.

Петипа ловко в ноной роли устроителя придворных празднеств откликается на все придворные события. Торжества коронации и всевозможные тезоименитства отнимают у него массу времени. К ним он никого не подпускает. К таким работам Петипа полон интереса и ничего не забывает, как не забывает на эскизе какой-то мизансцены написать: "1 /XII пятидесятилетие принца. Нужно занести ему свою визитную карточку или вписать в книгу свое имя"[55]. В честь прибытия „его королевского высочества великого князя Константина" он сочиняет "Возвращение Полиорхета" — большой героический балет в четырех действиях [56]. Читая его сценарий, поражаешься, как хорошо усвоил Петипа обязанности придворного увеселителя и как быстро, даже в тексте посвящения и в названии балета, возрождается литературная стилистика XVIII века.

В частности даже предопределяя план финала балета „Спящая красавица" и набрасывая его для Чайковского, Петипа пишет: "Широкая грандиозная музыка — ария Генриха IV"[57], т. е. он требует, чтобы в заключение был дан победный гимн французского феодализма, песнь, прославляющая суверена.

На сцену после длительного перерыва возвращается сказка, но не русская, а французская. "Хореография переживает у нас новейшую эпоху — эпоху сказок Ш. Перро. За короткое время три балета — "Спящая красавица", "Золушка", "Синяя борода" — взяты из этих сказок и, разумеется, не по желанию талантливого балетмейстера, который не может сочувствовать воцарению этого нового рода зрелищ", пишет „патриарх" балетоманов А. Плещеев[58]. В одном только он жестоко ошибается. Балетмейстер вполне сочувствует новому роду зрелищ и сам его создает. Ведь и последний опус этой серии „Волшебное зеркало" представляет собой перепев той же „Спящей красавицы".,

Помимо сказки, балет допускает придворно-аристократический офранцуженный быт. Даже „Раймонда", вопреки истории, превратилась в балет из французской жизни. Так Всеволожский платит дань русско-французскому союзу, черпая вдохновение в образах угасшей дворянской добродетели французского феодализма.

Петипа никогда не был оригинальным сценаристом. При желании можно легко установить, из какого либретто конца XVIII и начала XIX века заимствованы его новые балеты. Но теперь он окончательно теряет связь с современной реалистической или прежней романтической литературой. Он уходит целиком в XVIII век. Там, роясь в сценариях и либретто эпохи Людовиков XIV и XV, он ищет сюжеты для перелицовки и обновления. Этот уход в историю характерен для реакционных настроений Петипа и дирекции императорских театров. Разумеется, Петипа пересматривает свои прежние художественные позиции и в отношении танцевального материала. Он ничего не растерял из своего полувекового опыта, но далеко не все можно применить в новых условиях.

В этот период Петипа, еще недавно считавшийся преемником и прямым последователен своего учителя Перро, отрекаясь от себя, отказывался полностью я от программы своего учителя. Это — время борьбы "Петипа против Перро", время, когда говорить о новерровских традициях, которые так любили приписывать Петипа, вообще не приходится. Недаром перед возобновлением „Корсара" (1891) он мучительно ищет как бы оттолкнуться от Перро, опорочить его, и заканчивает свою работу уверенной надписью: „Корсар" Сен-Жоржа и Мазилье, но не Перро"[59], и резко ломает весь смысловой стержень работ Перро в "Эсмеральде" и „Корсаре".

Поскольку сюжет для него теперь не имеет решающего значения в спектакле, стало неуместным и использование танца как выразительного средства, раскрывающего и развивающего действие. Даже pas d"action в постановках Петипа этого периода окончательно теряют черты действенности, и он пользуется ситуацией только как предлогом*.

В "Баядерке" и других балетах Петипа, следуя за мастерами романтического балета, стремился к движениям, проходящим тематически через весь танцевальный спектакль. Теперь этого нет и в помине. Зато лейтмотивами насыщаются отдельные номера. Из классического танца почти изгоняется эмоциональный элемент.

* Pas d'action во II акте "Раймонды" для этого времени — предел девственного танца в постановках Петипа.

К новым методам его работы полностью относятся характеристика А. Волынского: „Вообще драматические построения не были уделом его таланта... Оттого творчество его, проигрывая в драматизме, постоянно выигрывает в диапазоне и широте"[60].

В этом смысле очень показательна его работа по возобновлению старых спектаклей. Почти всегда он расширяет их вставными танцами, -стараясь сообщить им стиль „grand spectacle", в котором серия развлекательных номеров топит остатки утратившей смысл интриги. Так обрастают танцами камерные романтические балеты, в которые вставляются большие дивертисментные номера, разжижается интрига* и т. п. О сокращении танцевальной части М. Петипа думает только тогда, когда этого требует директор.

На первом плане в композициях нового Петипа — балерина и ее сольная партия; пьеса становится только фоном для демонстрации персонального мастерства премьерши.

Обратимся к "Спящей красавице", несомненно, лучшему произведению Петипа последнего периода, начинающему „золотую серию" его постановок и носящему в себе все черты последующих его работ.

В театральной практике сценарий „Спящей красавицы" фигурирует не первый раз. Еще в 1829 году в Париже идет балет „Спящая красавида" с музыкой Герольда в постановке Омера. Внешнего сходства между сценарием Омера и Петипа много. Общий ход развития сюжета взят из омеровской "Спящей красавицы", откуда заимствован также образ феи Карабосс и ее свиты, полностью перевесен панорамный ход — поездка в царство спящей красавицы. Но содержание обоих балетов и их основные принципы глубоко различны.

У Омера герои сказки и всевозможные феи — это веселый, иронически воспринимаемый аккомпанемент, не затемняющий усмешки буржуа над дряхлыми, беззубыми любимцами свергнутого строя, веселый рассказ о забавных фигурах.

У Петипа — искренняя вера в них и любовь к ним.

Сама тема балета о красавице, которая проснется, в постановке Всеволожского — Петипа бесспорно символична. Недаром Петипа с такой тщательностью и драматическим пафосом разрабатывает финал первого

* Меньше всех пострадала "Жизель".

акта, когда над царством Флорестана XIV (читай Людовика XIV) нависает угроза гибели царственного отпрыска Авроры-Зари.

Из нежелания давать обобщенный образ зла в лице феи Карабосс, Всеволожский — Петипа дают ее в виде бессильной, злобной и смешной старушонки *.

Перро к вящшему неудовольствию Дуббельта с трудом мог позволить себе показать амазонку-крестьянку, с помощью фен поднимающую восстание против герцога-насильника и притеснителя ("Война женщин"), и то только потому, что это была „не пьеса", а „балетное" восстание без слов. Сен-Леону разрешалось показать „балетноподданных", мистифицирующих какого-то „киркиз-кайсацкого хана" („Конек-Горбунок"). Но в реакционную эпоху Александра III даже это было бы неприлично.

Конечно "Спящая красавица", а не предшествующие спектакли закрепляют форму балетного „пейзанства", которое в эту же пору начинают изживать другие театры (драматические и, в меньшей степени, оперные).

Только скромные „пейзане", фигурирующие в качестве подвижной декораций, изгнанные совершенно из действия, допущенные по сюжету лишь для засвидетельствования своих верноподданнических чувств, могут быть приемлемы в балетном театре Всеволожского — Петипа. В своих заметках к „Спящей красавице", размечая фарандолу второго акта, Петипа требует: „Пусть крестьяне и знатные держатся за руки"[61]. Добрые пастухи и пастушки, свободно соединяющиеся в своих танцевальных утехах с маркизами и графинями, добрый король, прощающий бедному заблуждающемуся народу даже покушение на смерть своего детища (сцена с вязальщицами 1-го акта), — такова придворная трактовка балета.

Сценарий „Спящей красавицы", несомненно, драматургически плох: в нем отсутствует действие и развитие сюжета. Спокойствие осеннего творчества, освещенного холодным солнцем, пронизывает все те танцовальные эпизоды, которые некогда согревались теплом лирического или драматического характера. Адажио и pas d'action, рассыпанные в изобилии по „Спящей красавице", бестрепетно и осенне солнечны.

Нет ни одной минорной ноты в танцах „Спящей красавицы", кроне упомянутого уже финала первого акта. Все мажорно, победно, торжественно, самодовольно и уверенно. Чувство холодного покоя так сильно,

*** Только в результате новой трактовки роли** актерами **в эпоху** импрессионизма **в балете (после возобновления** "Спящей красавицы" **в 1914 г.) создался** образ Карабосс, приближающийся **в замыслу Чайковского,**

так принципиально, что во имя его осуществления Петипа проходит поров мимо существа музыки Чайковского, предпочитая скорее разойтись с ней, нежели перенять от нее волнение, радостный трепет и иронию.

Разрыв между Петипа и Чайковским в „Спящей красавице" ощутим с первых тактов. План-заказ Петипа Чайковский выполнил формально безукоризненно (по сюжетному признаку, темпам, необходимым для танца, отдельным штрихам и т. п.). все номера сделаны так, как этого хотел Петипа. Но внешнее согласие прикрывает наличие в ряде мест внутреннего расхождения.

Для Чайковского сюжет „Спящей красавицы" — только сказка, шутливо ласковый фон, на котором движутся оптимистически выраженные музыкальные идеи — борьба солнца, света, счастья с мрачными холодными силами природы.

Для Петипа, инспирированного Всеволожским, сказочный фон — это опора действия, развертывающегося всерьез: судьба наследницы царского престола — Авроры, ее придворное окружение, борьба принца Дезире и добрых фей за ее жизнь и счастье — все это в аллегорической форме воспроизводит мысли преданных двору чиновников его величества и зрителей императорского театра.

Уже марш, которым открывается спектакль, вводит по замыслу Чайковского в сказочный мир, поданный гротесково и шутливо, а Петипа на канве этого марша создает торжественный парад — вход в величавую, безмятежно праздничную обстановку царского тройного зала *.

Юмор и сказочная улыбка музыки Чайковского умышленно попираются М. Петипа в той части, которая является официальным истолкованием сюжета. Лишь тогда, когда долг перед начальством выполнен, и действие благополучно приведено к концу, Петипа сходится с Чайковским, в нем вспыхивает остроумие, галльский юмор. Поэт вытесняет придворного пииту, и тогда рождаются в замечательном согласии композитора и постановщика такие гениальные хореографические образы, как массовый вальс в первом акте, танцы голубой птицы, драгоценных камней, кота и кошки, красной шапочки в последнем акте.

Мы, несомненно, находимся сейчас накануне реконструкции „Спящей красавицы". Необходимость ее назрела. Успешность этой реконструкции

*** В 1914 г. "Спящая красавица"** получила **новые** декорации **и костюмы К.** Коровина, **усугубившие разрыв конкретным** обращением **к эпохе Людовика XIV.**

зависит всецело от ликвидации описанного выше разрыва между композитором и автором спектакля, от уничтожения в движении спектакля, образах и внешности его той официозности, которой так много в современной редакции „Спящей красавицы", от умения оценить и сберечь гениальные находки Петипа в танцах этого балета.

Декоративность, парадность, бессюжетность, культ деталей и аксессуаров — вот основные признаки творчества Петипа. Корзиночки, ленты, флажки, гирлянды, хлыстики, повязанные ленточками, — все это становится предметом игры во время танца. Сюжет — только предлог для пышного декоративного танцевального убранства. Никаких больших идей и чувств.

Обаяние танцовщицы, поданное в чувственных линиях сольных танцев, мимолетные образы, рассыпанные по большому полотну в блестках вариаций, — вот новый стиль работы придворного танцмейстера Петипа. Внутренние темпы движения спектакля замедляются. Балет стал концертом солистов и вереницей живых картин. Выход фей, большое адажио пролога, сцена вязальщиц, массовый вальс пейзан, pas d'action первого акта, картинная феерия сцены засыпания уколовшейся Авроры, начало и панорамный конец второго акта — все это имеет характер живых картин и носит печать замедленности*, свойственной новому этапу творчества Петипа-

Пантомима в „Спящей красавице" пуста и неубедительна, главным образом, потому, что вместе с феями, богами, царями и другими персонажами придворного балета в балетный театр возвращается условный жест — традиционная жестикуляция королевских актеров, которая перегружает и без того чересчур длинный спектакль. Дело не в музыкальных длиннотах, как пытались утверждать в те времена дилетанты от балета и музыки. Дело именно в Петипа, в его ощущении темпов движущегося спектакля, поскольку детальные расчеты времени были в свое время предъявлены им Чайковскому.

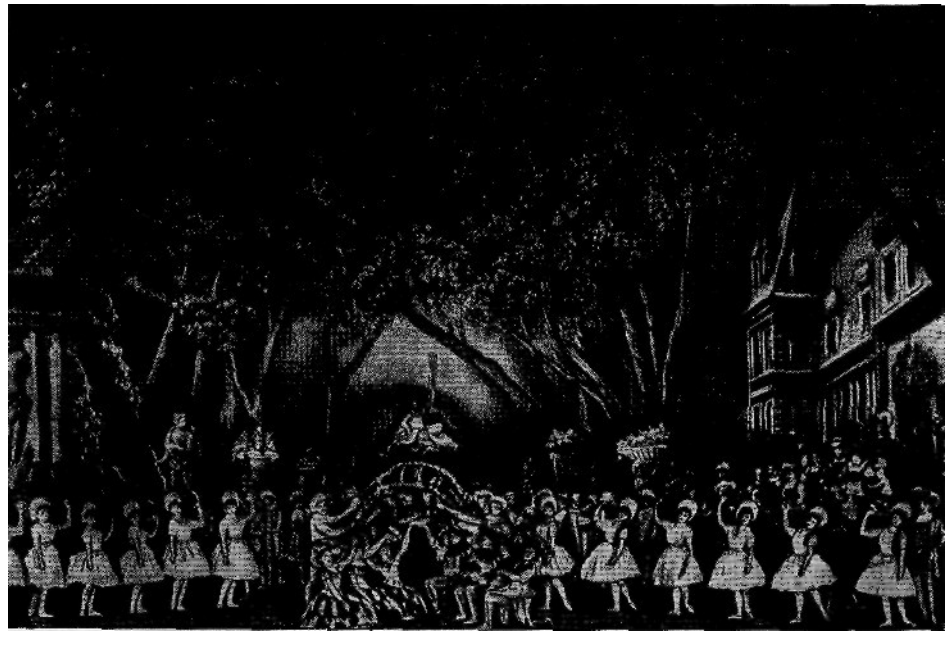
У Петипа этого периода очень ясна разграничительная черта между массовыми и сольными танцами. К сочинению тех и других он подходит совершенно различно. Кордебалет используется либо для того, чтобы дать передышку солистам (таковы вальсы в „Раймонде" и „Спящей красавице", танцы сокровищ в "Синей бороде"), либо это заключительное грандиозное выступление хора с солистами и симфоническим

* Там, где постановщик романтического балета на пантомимный диалог тратил, скажем, одну минуту, Петипа расходует минимум две.

оркестром, кода или балабиль, в которых на мгновение солисты прими. мают участие в танце, являясь как бы запевалами» время от времени вплетающими в общий хор свои сольные партии. Таковы заключительная мазурка в „Спящей красавице", grand pas classique в последнем акте „Раймонды", балабиль в „Синей бороде" и др.

Здесь Петипа не знает соперников. В сценической реализации этого приема мастерство Петипа едва ли превзойдено последующими постановщиками. Даже враги его, даже „новый" балет Фокина — Бенуа и других, отряхнувших от ног прах Петипа, отрицающих на первых порах свою преемственную связь с ним, — и те признают силу Петипа в композиции заключительных ансамблей.

Правильно замечает А. Волынский, что в массовых танцах Петипа „повсюду у него согласованные между собою линии и фигуры, производящие впечатление одной линии и одной фигуры. Элемент разобщения и индивидуализации был ему далек и чужд, особенно в применении этого элемента к кордебалетным массам. Руки у него поставлены



Сцена вальса из I акта балета "Спящая красавица", 1890 г.
***Ленингр.** Театральный музей (публикуется **впервые**)*

Адажио Авроры и четырех женихов из **I акта балета "Спящая** красавица", 1890 **г.**
Ленингр. Театральный музей (публикуется впервые)

в одних и тех же движениях. Корпус и голова в шеренгах толпы сохраняют одно и то же положение..."[62]

Волынский правильно объясняет и цель такой композиции: „Оттого творчество, проигрывая в драматизме, постоянно выигрывает в диапазоне и широте"[63]. А это и нужно Петипа.

Но если это ново по композиционному приему *, то в отношении техники массового танца, кроне нескольких отдельных случаев, Петипа остается на уровне средств 50-х годов.

Оторвав массу от действия, сделав ансамблевые номера танцевальными антрактами, он сознательно обедняет ее технику, чтобы на фоне ее однотонной простоты особенно ярко прозвучала техника солистки.

-

* **Сравните хотя бы постановку оживленного сада в "Корсаре" 1868 г. с большим классическим па в "Раймонде"** 1898 г. • • ,

Только в заключительных парадах участников показывает он все разнообразие современного обогащенного танца.

Ансамблевые номера в средних частях балетов отличаются пышностью, декоративно-орнаментальной эффектностью. В финальных танцах, в которых звучит другая нотка — прощальное дефиле перед зрителем, — все внимание Петипа устремлено на характеристику „кусочков". Одни за другими опять проходят в последний раз артистки и артисты, каждый в своей манере, вызывая в зрителях волнующие ассоциации и сливаясь с другими участниками в заключительных фразах под занавес (мазурка в „Спящей красавице", финальный танец во втором акте „Арлекинады" и др.).

Нельзя сказать, что в Петипа, который в жизни кипит изобретательностью, французской живостью и остроумием, умерло бы совсем чувство характерного на сцене. Но вот эпизод, сохранившийся в памяти заслуженного артиста А. В. Ширяева, показывающий, каково было отношение к таким попыткам ввести характерность: „В „Синей бороде* Петипа ставил нормандский танец для кордебалета, грубоватый номер, где артист должен был, схватив партнершу за зад, перебросить ее с одного места на другое. Артисты протестовали, считая это неприличным. Петипа казался озадаченным. „В чем тут неприличие? У нас на родине всегда делалось так, и никто неприличным не считал", возразил он и настоял на исполнении. Но на спектакле этого уже не было — он изменил танец"[64].

Спохватился ли Петипа после репетиции или ему подсказал это изменение директор, — безразлично. Для императорского театра, даже более позднего времени, этот жест, разумеется, непристоен.

Характерные танцы этого времени — повторение пройденного этапа; они представляют собою перепевы старых работ Петипа. Не потому ли постановку второй рапсодии Листа в „Коньке-Горбунке" он поручает Л. Иванову, избегая неизбежно встающей проблемы внесения в венгерский танец новых интонаций. Даже больше того — характерные танцы у Петипа сближаются с классическими, теряют признаки сходства с национальным первоисточником, в них затушевываются острые и резкие акценты и всяческие вольности. Ярким тому примером служит работа Петипа над "Привалом кавалерии".

Нужно было иного личной инициативы и энергии артистов, танцевавших на концертах и в гастролях характерные танцы, чтобы сохранить в классическом балете хоть тот багаж, которым обогатили

хореографию ревностные пропагандисты этого жанра — балетмейстеры романтического театра и Сен-Леон.

Зато сольные классические танцы, поставленные М. Петипа, имеют совершенно новый удельный вес в спектакле, новую рецептуру и новое назначение.

Итальянские танцовщицы — Цукки, Корнальба, Брианца, начиная с 1885 года, учили Петипа новой технике сольного танца, в которой гимнастическая виртуозность била живой, увлекательной струей и совершенно забывались канонические приемы.

В постановке „Спящая красавица" итальянский танец, состоящий в эффектном преодолении трудностей, совершает свой блистательный выход на императорскую сцену.

Задолго до появления полной хореографической партитуры „Спящей красавицы",ещедо написания музыки, одновременно с первыми строчками, характеризующими будущие танцы, Петипа сразу же проставляет

Фея Карабосс и ее свита. Балет "Спящая красавица" Омера и Герольда, 1829 г.

имена своих кандидатов на ту или иную роль. У него органическая потребность мыслить танец, отталкиваясь от исполнителя, в расчете на него. Это и предопределяет в известной степени композицию его сольного танца.

В массовых танцах Петипа был врагом индивидуализации движения, в сольных партиях мы всюду видим у него ставку на личность. Разнообразие в вариациях, „кусочках" и других сольных танцах Петипа—это прежде всего разнообразие индивидуальностей артистов балетной труппы, индивидуальностей, носящих тот образ, который рельефно воспроизведен Петипа в танце. Просмотрев около двух десятков сольных танцев из „Спящей красавицы", видишь их бесконечное разнообразие при отчетливом композиционном замысле каждого из них.

Вариация у Петипа имеет ясно выраженную ведущую композиционную мысль. Либо она заключается в раскрытии индивидуальных свойств какой-то артистки (это сен-леоновская функция вариации), либо (что бывает реже по условиям его работы) танцевальный эпизод создается как иллюстрация какой-либо живописной или сюжетной схемы. Но главное в том, что никогда (редкие исключения не в счет) Петипа не пренебрегает ясностью рисунка ради деталей. В любой вариации Петипа того периода, который начинается „Спящей красавицей", всегда виден танцевальный мотив — стержень. Его Петипа украшает фиоритурами, сложной отделкой, но только в тех пределах, которые не затемняют и не ломают основного хореографического строя. В этом его преимущество даже перед некоторыми нашими современными постановщиками.

Новый стиль хореографии Петипа особенно ясен в „Спящей красавице". В ней нет, как это наблюдается в романтических и импрессионистских балетах, незаконченных линий, эскизных рисунков телодвижения, многоточий, восклицательных знаков и т. п. Чеканность фразировки, завершенность рисунка, четко зафиксированные позы, резко подчеркнутые точки, отсутствие полутонов, законченность каждого телодвижения,—вот новый стиль бравурно звонкого виртуозно-гимнастического танца.

В «Спящей красавице" преобладают сольные танцы иллюстративного порядка. Большинство их очень высоко по своим хореографическим качествам. Например, танцы "Кота и кошки", „Красной шапочки", „Голубой птицы" из последнего акта балета.

Минимум посторонних движений, два-три па,. иллюстративно передающие характер эпизода (pas de chat — в первом, бег на пальцах — во

втором, прыжки, полеты и бризе -- в третьем танце). Эти основные па доминируют в произведениях, допуская другие движения лишь как скрепляющие, переходные и оттеняющие.

Как жаль, что тенденции балетного театра 90-х годов не позволили Петипа во всей широте развернуть свое иллюстративное мастерство, не лишенное юмора, остроумия, находчивости. Искорки такого дарования Петипа рассыпал по многим балетам, уже сошедшим со сцены и, к сожалению, унесшим с собой многие блестящие кружева хореографического остроумия этого постановщика.

В эпизодах этого рода все танцевально, все доходчиво и понятно, Ссора кошки с котом, для которой отвергнуты балетные каноны движения рук, или движения на пуантах красной шапочки, вырастающие из испуга — несомненная и большая удача. Но это — действенность мелочей, действенности деталей, в противовес общей бездейственности танцевального спектакля Петипа.

Не менее удачны вариации фей в прологе, правда, растерявшие за сорок пять лет сценического бытия большую часть эмоциональной насыщенности, но сохранившие и поныне свою композиционную изобретательность.

Следует сказать, что в декорациях и, в особенности, в костюмах, сделанных по эскизам К. Коровина, танец Петипа сильно проиграл. Все утяжелилось и принесено в жертву живописному пятну. В этих тяжелых, ярких и слишком пестрых костюмах танец потерял свою выразительность и остроту. Вот почему за коровинским живописным мастерством мы подчас не видим доходчивого и образного танца. В костюмах И. Всеволожского, при всей их художественной малозначительности было больше характера, остроумия и, главное, танцевальной подачи.

Много хуже, как в „Спящей красавице", так и в других балетах этого же периода, обстоит дело с мужским танцем.

Петипа — сам бывший классический танцовщик, брат премьера-танцовщика парижского балета, ученик Вестриса, одного из династии королей мужского танца, видевший в молодости огромный перевес в балете мужского танца, — забыв о своем прошлом, холодно относится к перспективам возрождения власти танцовщика в балете. "Петипа не оценил достаточно художественные возможности мужского танца. В сущности он создал только идею кавалера, аккомпанирующего даме в адажио. В планах Петипа мужской танец играл всегда подчиненную и второстепенную роль. Он сузил это искусство, сжав его в дамский корсет"[65].

Подмечая верно положение мужского танца в балете Петипа последнего периода, Волынский не прав в том, что он винит в этом Петипа. В художественные возможности мужского танца не верил никто во времена Всеволожского — Петипа, а многие отвергали и раньше. Стоит только перечитать поздние рецензии Готье и других французских критиков 40—60-х годов.

Вина Петипа в том, что он, считаясь с антипатией к мужскому танцу в придворно-балетоманской среде, не захотел сопротивляться, а послушно "сжал его в дамский корсет" до тех пор, пока энергичный „варяг" Чекетти на деле не доказал жизнеспособность мужского танца. Наблюдательный ветеран балета Т. Стуколкин уловил перелом в психологии артистов, произведенный Чекетти: „Он возбудил соревнование в нашей балетной молодежи, которая стала приглядываться к нему, учиться и совершенствоваться"[68].

Чекетти становится во главе преподавания мужского танца в балетном училище, но результаты его работы мы видим лишь через несколько лет. Поэтому если в „Спящей красавице" мы имеем замечательный эпизод — „Синяя птица", то он обязан своим существованием личному участию Чекетти, дарование которого хорошо подано Петипа в этом танце. В „Щелкунчике"* Чекетти не танцует, и потому премьеру достается простенькая вариация. В „Лебедином озере" первый танцовщик — не Чекетти — танцует только эпизодически.

Первые результаты трудов Чекетти сказываются в 1896 году в „Синей бороде", в pas de deux electrique последнего акта, в котором вызывает давно невиданный фурор ученик и последователь Чекетти — Кякшт.

Поэтому, когда два года спустя Петипа принимает поздравление за „танец четырех кавалеров" (последний акт „Раймонды"), равного которому не было нигде, он должен всецело переадресовать эти похвалы Чекетти, возродившему мужской танец-

Линия придворно-аристократических балетов продолжает развиваться после „Спящей красавицы" без малейших отклонений. Появление в качестве балетного композитора А. Глазунова как нельзя более было кстати для замыслов Всеволожского — Петипа, ибо пути Чайковского,

Танец шутов из II акта был поставлен в расчете на виртуозную технику гротескного танца А. Ширяева и А. Бекефи.

несомненно, уже начинали расходиться с балетом Мариинского театра. Неудовлетворенность композитора постановкой „Щелкунчика" и его драматургией — первый вестник назревающего конфликта.

Объединение Глазунова и Петипа оставляет позади успех Петипа и Чайковского. Грандиозное сооружение „Раймонды", даже один ее последний акт, по размаху недюжинного мастерства перекрывает масштабы „Спящей красавицы".

В 1900 году они показывают Всеволожскому свой подарок. В Эрмитажном театре, где их творчество ближе и доступнее, они ставят два одноактных балета „Испытание Дамиса" и „Времена года", задуманные как придворные спектакли. Смена четырех времен года мотивирует возрождение псевдоклассицизма феодальной мифологии. „Испытание Дамиса" воспроизводит в театре жанр Ватто. Петипа немало потрудился над этим одноактным балетом. В нем заключена квинт - эссенция „Спящей красавицы", „Синей бороды" и „Раймонды".

Маркиза переоделась служанкой, а служанка надела ее костюм. Одного взгляда знатного кавалера на движения переодетой маркизы достаточно, чтобы сразу определить, в чьих жилах течет голубая кровь и кто достоин его любви. И этот нравоучительный пустячок, носящий название одного из серии версальских балетов „Шалости любви" (он же „Испытание Дамиса"), наряжен в костюмы Ватто-Бока, идет в мизансценах, заимствованных из знаменитых картин Ланкрэ. Танец скован сдержанно чинной ритмикой паркетно-салонного характера и возведен на каблучки; мелодика сознательно обеднена, но приправлена в оркестре всякими причудами. И как верх незлобивого остроумия, в котором мы видим акцент Петипа, дан следующий прием: служанка, одетая госпожей, танцуя вальс, никак не может попасть в такт, разоблачая этим свою „черную кость".

В конце своей карьеры Петипа неожиданно вырывается из ограниченного круга приемов построения хореографического спектакля, в который он до сих пор замыкался. Мы говорим о постановке „Арлекинады" (1900). С трудом *верится,* что это работа Петипа — автора „Спящей красавицы" и других монументальных произведений. Действенные танцы, в изобилии рассыпанные в этом балете, делают его непохожим на другие работы Петипа. Таковы танцевальное начало первого акта, фигура Пьеро, сделанная с большим хореографическим юмором, танцевально-образная Коломбина, Арлекин, в партии которого есть штрихи, дышащие жизнью, радостью и беспечностью. Все это настолько хорошо и жизнеспособно,

что некоторые детали, несомненно, вдохновляют Фокина в „Карнавале" и перекочевывают частично в реконструированную Ф. Лопуховым "Арлекинаду" (Малый оперный театр в Ленинграде).

Хореографические средства „Арлекинады" дают представление о том, сколько свежего и живого в творчестве Петипа было погребено в результате „культурного руководства" Всеволожского и измены Петипа самому себе.

При всех существенных недостатках „Арлекинады", как например, то, что действие кончается в первом акте, фантастический элемент явно чужд жизнерадостному содержанию спектакля, этот балет — яркое и отрадное явление в последнем периоде творчества Петипа.

Как родился этот балет, мы не знаем. Архив Петипа не дает на это ответа. Не старческая ли тоска по уходящей жизни породила этот юношеский крик в душной атмосфере искусственного оживления придворного театра?

Спектакль не имел должного успеха, несмотря на то, что он был богато оформлен. Зритель Эрмитажного театра не мог приветствовать этого "балагана" даже тогда, когда он был поставлен „солистом его величества" Петипа.

XX век приносит Петипа новую обстановку, предвещающую близкий конец этого мастера. Для него наступают тяжелые времена. Даже в балетоманских кругах начинают говорить о дряхлости и законсервированности творчества Петипа.

Многоактные парадные барочные дивертисменты, едва скрепленные сюжетными положениями сказочного характера, тяготят многих завсегдатаев Мариинского театра, которые во всех отраслях искусства наблюдают пышное цветение импрессионизма.

Композиторы, художники, поэты, писатели, философы и артисты в печати, на верниссажах, концертах и любительских спектаклях утверждают это новое направление, отбрасывающее еще более назад в прошлое балетные спектакли Петипа.

В них многое раздражает. Бедность красок, декораций и костюмов Бочарова, Левота, Пономарева и др., их бесхарактерность и вялость в цвете и рисунке не могли, конечно, идти в сравнение с яркостью и остротой живописных полотен Коровина, Бенуа, Врубеля, Головина и др.

Дансантная музыка Пуни и Минкуса, среди которой тонули одинокие шедевры Делиба, Чайковского и Глазунова, не позволяла найти в их партитурах ни одной мысли и темы, которые могли бы соответствовать импрессионистским взглядам и интерпретироваться на живом языке танца.

Сюжетная бедность и второпланность драматургии в балетах Петипа тоже не устраивала зрителей, крепнущих в своих симпатиях к русской литературе и поэзии начала XX века.

Наконец, и танец, данный вне сюжетного смысла и цели, не обеспечивал эмоционально-драматической функции спектакля, низводя балет до уровня демонстрации исполнительской техники, уводящей в сторону от темы спектакля.

На беду Петипа уходит его руководитель, единомышленник и защитник — И. Всеволожский. Полковник от кавалерии В. Теляковский с 1901 года возглавляет императорские театры в Петербурге и Москве. До этого он был директором императорских театров Москвы, где заигрывал с буржуазным зрителем, приглашая художников-импрессионистов, модернизуя оперные и балетные спектакли, выдвигая всюду „своих людей" в противовес Петербургу (так появился в балете Большого театра балетмейстер А. Горский) и заказывая музыку современным композиторам.

Теперь он начинает наступление на цитадель пережитков феодально-аристократического искусства — петербургский балет и его идеолога — Петипа.

Окружающее способствует Теляковскому. Вокруг Петипа давно уже выросли молодые силы, зажатые полувековой балетмейстерской монополией Петипа и его балерин. Н. Легату, М. Фокину, А. Горскому, Т. Карсавиной, отчасти Павловой и другим новым танцовщикам и танцовщицам душно в этих громоздких, пустых и устаревших хореографических конструкциях Петипа. Творчески они — дети своей эпохи.

Они читатели поэтов-символистов, поклонники художников "Мира искусства", посетители симфонических концертов, в которых рядом с классической музыкой культивируются импрессионистские опусы Римского-Корсакова, Дебюси, Равеля, Штрауса, — все это будит в них сотни образов и движений, враждебных балетам Петипа.

Для них Петипа является оплотом реакции, своего рода „Победоносцевым от балета", поэтому во всех отраслях импрессионистского искусства выдвигаются художники, которые оппозиционны Петипа.

Бывшие ученики Петипа, братья Легат, с помощью Теляковского и через голову Петипа демонстрируют в Эрмитажном театре „Фею кукол" в декорациях и костюмах Л. Бакста. Из-за границы выписывают балерин и постановщиков, чьи выступления, правда, кончаются провалом. На глазах Петипа переделывается его любимая работа — „Дон-Кихот" (в 1903 г.), и талантливый корректор, бывший его ученик А. Горский, „забывает" упомянуть фамилию Петипа.

Либеральная буржуазная пресса начинает все громче и громче говорить о засилии Петипа и о необходимости его замены. Теляковский, считаясь с буржуазным покупателем, сокращает число абонементных спектаклей и впускает в Мариинский театр нового зрителя, имеющего свои вкусы, которому Петипа в лучшем случае известен как авторитет пройденного, вчерашнего дня.

Приближается пятидесятилетний бенефис Петипа. Готовится новый балет, который должен, как пишет одна французская газета, „couronner l'edifice" * творчества Петипа.

9 февраля 1903 года балет "Волшебное зеркало" с музыкой Корещенко, в декорациях и костюмах А. Головина показан торжественным спектаклем.

Предоставим слово очевидцу, директору императорских театров.

"Места в театре были все распроданы. Новый балет, о котором уже говорили почти два года, бенефис знаменитого Петипа, рассказы о предстоящем особом по новизне зрелище — всех интересовали. Царская ложа была полна членами императорской фамилии. В восемь часов ровно приехали императрица Мария Федоровна и государь с молодой императрицей. Министерская ложа была также полна приглашенными лицами высшего общества"[67]. Они приехали приветствовать своего барда, служившего трем императорам, посмотреть еще одну песнь „величию самодержавия", "угоститься" заманчивой новинкой („Ну, чем-то вы нас сегодня угостите?" спрашивал министр двора[68]).

И вдруг, вместо восторженного рокота, „в публике свистки, крики, шум, в антрактах разыгрывались бурные сцены, шум не смолкал в течение всего акта. Некоторые стали кричать "занавес". Величайшее торжество превратилось в громкий скандал, и это решило судьбу спектакля. „Царская ложа осталась балетом определенно недовольна. Министру балет тоже не понравился"[69].

* „Увенчать здание".

Петипа пал. Чуть ли не через неделю, после разноречивых отзывов по поводу бенефиса, разносятся слухи об отставке Петипа. Во враждебных ему кругах обсуждают уже новую кандидатуру. А „Биржевые ведомости" ставят все точки над „i", печатая в эпическом тоне следующее сенсационное сообщение: "Балетной труппе придется привыкать к новому балетмейстеру — А. Горскому. Он будет ставить по-своему „Конек-Горбунок" и „Лебединое озеро". Оба эти балета он ставит совершенно иначе и гораздо оригинальней"[70].

Эту статью читают, ее комментируют, из нее делают выводы а дирекция молчит. Лишь через год Петипа уходит в отставку с пожизненными правами балетмейстера и пенсионом. Но когда через некоторое время он, как обычно, хочет пройти на сцену, служитель объявляет: „Не велено вас, Мариус Иванович, пускать", и наглухо захлопывает перед ним двери театра.

Мы не можем подробно останавливаться здесь на „Волшебном зеркале", но считаем необходимым развеять легенду, пущенную Теляковским и его друзьями.

Петипа не угас, не иссяк и не провалился. Просто пришел конец театральной политике, к которой его постепенно приучал Всеволожский. В этих условиях выбор балета „Волшебное зеркало" сам по себе был гибельным. Петипа знал твердо все его пороки. На этот раз музыка писалась без определенного композиционного плана, к которому привык Петипа. На страницах клавира Корещенко мы встречаем пометки Петипа. Он изучил его и дал ему совершенно правильную „характеристику": "Плохо, длинно, нехорошо" — такими нелестными отзывами пестрят его заметки. Музыка, несомненно, была плоха. А из-за этого Петипа не мог так уверенно и быстро ставить, как в тех случаях, когда музыка рождалась сначала в его творческом воображении.

„Петипа все время менял то, что поставил..."

„23 декабря я был на репетиции, все было налажено, и надо сознаться, что было немало красивых танцев и групп. Но в январе Петипа опять стал менять постановку". Эти записи из дневника В. Теляковского правдоподобно описывают непривычное для Петипа смятение, вызванное отсутствием постановочного плана, которому подчинялся бы весь спектакль.

Но виноват и сам Петипа. Комплекс идей „Спящей красавицы" перенесен механически в „Волшебное зеркало". Здесь все они предстают в обнаженном и перерожденном виде. Количество танцев втрое

превышает „Спящую красавицу". Это ухе не „глыба", а лавина, обвал, который гибелен для балета. Искорки юмора, живость и разнообразие "Спящей красавицы" сменяются „одышкой" и натужным многообразием хореографии "Волшебного зеркала".

Замедленный темп "Спящей красавицы" при содействии Корощенко делается умирающим в "Волшебном зеркале". А громадная хореографическая постройка, которую не в силах поддержать худосочная музыка, давит и душит. Кстати сказать, камни из этой постройки, умело выбранные Л. Горским, год спустя умножат его популярность в Москве, где с успехом пойдет поставленное ни „Волшебное зеркало". В Петербурге это здание рухнуло и погребло под собой архитектора.

Мы приближаемся к концу жизни Мариуса Петипа, продолжавшейся без малого столетие.

Величественный официальный портрет, которым начинается наше повествование, меняет свои очертания, принимает другие пропорции. Тускнеют многие яркие хвалебные краски, на которые не скупились дореволюционные статьи, монографии и книги о Петипа [71].

Пусть не говорят, что талантливые балетные актеры лишены посмертной славы. Столетие ушло в историю, а Тальони и Эльслер продолжают служить образцами. Умерла Анна Павлова, и нет ее умирающего лебедя, оставшегося недосягаемым по мастерству, исчез Нижинский и неповторим раб в „Павильоне Армады", мулат в „Шехерезаде", фавн в „Полдне фавна", но эти образы живут в воспоминаниях очевидцев до наших дней. А „большой драматический актер" Петипа не оставил после себя ни одного яркого образа.

„Талантливый сценарист" Петипа но дал нам ни одного сценария, которым мы могли бы гордиться, который мы так бережно хранили бы, как мы храним, например, либретто "Тщетной предосторожности" „Венгерской хижины", "Жизели".

"Наследник всех лучших традиций" от стольких традиций отрекся, что мы вынуждены через его голову искать связей с отвергнутыми им мастерами, выступая против ряда принципов, выдвинутых М. Петипа.

„Отличный педагог" М. Петипа не создал за тридцать с лишним лет преподавательской деятельности ни одного ученика и ученицы, чей талант остался бы путеводной звездой для следующих поколений.

Сцена из I акта балета "Спящая красавица", 1890 г.
Ленингр. Театральный музей (публикуется впервые)

„Великий художник сцены", „автор ста балетов" представлен на современной сцене лишь несколькими произведениями, а остальные, несмотря на замечательные фрагменты, сошли со сцены из-за плохой драматургии, банальности темы и танцевальных номеров, отличных в концерте, но беспредметных в фабульном спектакле.

Значит, Петипа — дутая фигура, вымышленный гений, жалкий эпигон?

Так, может быть, скажет читатель, и ошибется.

Все перечисленные серьезнейшие недостатки и пороки преображают легендарное лицо Петипа, заставляют его предстать перед нами в ином свете, но не уменьшают его огромной роли в судьбах не только русской, но и мировой хореографии.

Сравним для примера историю московского и петербургского балетов.

На пороге XX столетия, при всей своей опустошенности, петербургский балет был большим жизнеспособным организмом, богатым талантами исполнителей и нарождающихся постановщиков, имеющим свой репертуар и идеологов, стоящих на разных художественных позициях.

Московский балет не имел единой платформы и руководителя, хотя бы отдаленно приближающегося к масштабам М. Петипа. Московский балет встречает XX век развалом, отсутствием своего собственного, сколько-нибудь ценного репертуара, отсутствием премьеров-танцовщиков, балетмейстеров — короче говоря, полной художественной немощью. И не случайно, что А. Горский, выходец из петербургской „семьи" Петипа, явился врачом и целителем тяжело больного московского балета.

Петипа — „Иван Калита", „собиратель" русского балета, который благодаря Петипа сохранился среди хаоса и разрухи в европейском балете. Правда, большое значение имело то, что в России сохранилась система государственного балетного образования, обеспечивающая необходимую длительность педагогического процесса (семь-восемь лет).

Но мало было сберечь школу, — нужно было удержать в неприкосновенности и единую методику преподавания классического танца, восходящую к XVII—XVIII векам. В конце XIX столетия французская школа танца по своей стилистике уже утратила эстетическую привлекательность. Мягкие изнеженные позы, „провисшие" руки, томное изящество движений, не терпящих порывистых и резких контрастов, про-

стота, превратившаяся в манерность технической отсталости, — эти признаки вырождения стали явственными уже к 80-м годам.

Но Петипа и тут сделал правильный ход. Он не сдался на милость итальянских балерин с их танцевальными приемами, как поступили в Москве- Там капитуляция привела к постепенному разрушению основ классического танца, к расцвету дилетантизма, выдвинутого первоначально как право на индивидуальность, словом, — к явлениям типичным для последователей итальянской школы танца.

Показывая на сцене образцы итальянского танца в лице Цуккн, Корнальба, Брианца, Леньяни, Петипа сохранил в школе всю старую систему хореографической педагогики. Э. Чекетти — наиболее яркий представитель итальянской школы — благоразумно и сравнительно осторожно ломал и обновлял ветхие приемы. Скрещивая на сцене оружие двух борющихся течений, допуская в школе постепенную ломку, Петипа, сам того не подозревая, создал предпосылки к возникновению новой школы классического танца — русской, получившей окончательное признание после революции и сочетающей видоизмененные приемы французской и итальянской школ.

Даже в театре Петипа, при всей своей консервативности, оказался все же терпимее своих западноевропейских коллег. В Западной Европе давно сошли со сцены, изъяты из репертуара и забыты „милые безделушки": старомодная „Тщетная предосторожность" (1786), „Жизель" (1841), „Эсмеральда" (1848), „Корсар" (1858). В Петербурге они, проредактированные в соответствии с требованиями времени, мирно существовали рядом с работами Петипа, служили живым примером и источником творчества для молодых актеров и балетмейстеров.

И когда в 1909—1910 годах классический танец, умерший на Западе и вновь „открытый" М. Фокиным и петербургскими артистами балета, совершал свое победоносное нашествие на Париж, Берлин, Лондон, доживавший последние дни М. Петипа мог с полным основанием счесть свою историческую миссию выполненной.

Большой талант Петипа несомненен. Создать многоактный хореографический спектакль, в котором размаха, напряжения и интереса хватило бы на целый вечер, нелегко. На Западе это искусство угасало уже в те годы, когда Петипа делал первые постановочные опыты. А он, пусть с ошибками и слабостями, воздвигал эти огромные здания без особого труда. Препятствий было много. Фабульные возможности старого балета тематически и драматургически ограничены до предела.

Невзирая на куцую мысль, вопреки бедному сюжету, нужно было развертывать на два-два с половиной часа разнообразное зрелище пользуясь танцем и притом преимущественно классическим. Пантомима, как искусство, была не в моде, да и не в приемах Петипа, а характерный танец пользовался лишь умеренным спросом. И тем не менее Петипа благодаря исключительному таланту умел так распределять танцевальный материал, что темп, размах, темперамент бессюжетного дивертисмента поднимали напряжение на протяжении всего действия.

Мы знаем элементарную истину — количество основных движений так же, как красок и звуков, меньше десяти, но сочетание их бесконечно. Работы М. Петипа блестяще доказывают это на практике. Комбинационные способности М. Петипа неисчерпаемы; даже в старости, упоенный славой и отягощенный восемью десятками лет, он в состоянии легко разжечь огонь своей изобретательности.

Богатство хореографического лексикона Петипа во много раз превосходит современные балеты. Для нашей молодежи запас слов Петипа все еще недосягаем. Стоит только сравнить любую современную постановку с композицией Петипа, чтобы понять, как много еще нужно сделать для того, чтобы владеть таким богатым языком танца, какой был у этого мастера.

На наших глазах стираются из памяти замечательные танцевальные фрагменты М. Петипа. Pas de trois из „Пахиты", отдельные эпизоды в grand pas из того же балета, вариации в картине „Сон" и все grand pas classique в „Раймонде", танец теней в „Баядерке", дивертисментные номера из "Синей бороды" * — здесь не перечислить десятков и сотен отдельных танцев, рассыпанных щедрой рукой М. Петипа по разным балетам и свидетельствующих о богатстве ресурсов постановщика. Но, повторяем, даже не это, а ясность пластической и эмоциональной мысли, умение рассчитать нагнетание, исключительная простота замысла в хореографическом рисунке самых сложных танцевальных сочетаний,—вот что является достоинством Петипа. А этим наследством владеют далеко не все современные мастера балета.

К Петипа предъявлено серьезнейшее обвинение, которое, впрочем, можно было обратить и по адресу кое-кого из наших современников: его обвиняют в унификации лексики танца, обезличивающей любое

* При реконструкции "Эсмеральды" в ГАТОБ замечательное pas de six II акта (Эсмеральда, Гренгуар и четыре цыганки) почему-то лишилась имени Петипа, хотя и осталась в неприкосновенности.

произведение, лишающей его смысла, выхолащивающей эмоциональный рисунок, снимающей отличия, обусловленные эпохой, страной и т. д. Да, старик Петипа уверовал в универсализм языка классического танца, каким он его знал, в незыблемость его фактуры, в стабильность его интонаций.

Обвинение это едва ли не самое тяжелое с точки зрения проблемы создания современного по теме балетного спектакля. Вместо того чтобы в каждом произведении создавать средства выражения соответственно предпосылкам спектакля (эпоха, время и место действия, тема, ее направленность, жанр, эмоции, образы), Петипа в годы „Спящей красавицы" и „Раймонды" сделал свою хореографическую лексику неподвижной, умерщвляя живое, правдивое и убедительное в спектакле. К каким гибельным результатам это приводит, мы видели недавно на спектакле „Светлый ручей", немаловажной причиной провала которого был разрыв между содержанием и средствами выражения.

Но упрекать Петипа в этом, значило бы забывать обстановку 90-х годов. Такое же обвинение может быть предъявлено ряду композиторов и писателей этого периода. Хореографический лексикон Петипа был много богаче оборотами, словами и интонациями в ту пору, когда содержание, драматургия и действенная режиссура играли в творчестве Петипа решающую роль.

Можно ли говорить о „единой классике" Петипа, сопоставляя его корректорско-композиционную работу в „Жизели", танец теней в „Баядерке" (1876), pas de trois из „Пахиты" (1881), эпизоды из „Арлекинады" (1900) и „Спящей красавицы"? Только такое сопоставление может восстановить историческую перспективу, а вместе с ней и истину в вопросе о хореографическом лексиконе Петипа.

Принято рассматривать процесс создания балетного спектакля постановщиком, как процесс, требующий постоянного вдохновения, наития, творческого прозрения, в котором хореограф в хаосе случайного и плохого рождает отдельные первоклассные танцевальные эпизоды.. Все писавшие о классическом балете XIX века именно так и изображают эту работу.

Если мы захотим узнать что-либо о методах творчества Петипа у современников, то, кроме невежественных похвал, мы ничего не найдем.

Еще поверхностней, но уже суровее относятся к нему исследователи балета, писавшие о творчестве Петипа после его смерти.

Утверждают, что он ремесленно с помощью интуиции ставил танцы, невежественно игнорировал музыку, слишком сложную для его примитивных замыслов, принципиально выбрасывая из нее все, что «го не устраивало, не задумывался над мизансценами, не интересовался сценарием и не считался с живописным оформлением. Вот безапелляционная характеристика М. Петипа, которую мы встречаем еще сейчас на страницах печати.

Серия балетоманских легенд о гении Мариуса Петипа переплетается с другими легендами о танцмейстере, заурядном работнике, незаслуженно возглавлявшем свыше полувека балетный театр.

А между тем, методы работы Петипа над спектаклем настолько серьезны, интересны и поучительны, что в свете их перед нами вырастает громадная фигура подлинного большого автора спектакля. К несчастью для науки о хореографии этим меньше всего кто-либо интересовался[72].

Стоит только посмотреть любой листок скромных остатков колоссального архива Петипа, хранящихся в Москве в театральном музее им. А. А. Бахрушина, чтобы убедиться, как велико мастерство М. Петипа.

Надо вспомнить, в какое время он работал. Ни драматический, ни оперный театр прошлого столетия не знали еще единой воли режиссера. Идейный и художественный разброд драматурга, композитора, актера и декоратора, не объединенных в своих замыслах режиссером,— характерное явление этой эпохи.

И если, учитывая такое положение вещей, мы заглянем в „кухню", где готовились новые постановки Петипа, есть чему поразиться.

Почти пятьдесят лет, из года в год, изо дня в день, для каждого нового балета, для каждого танца в опере, для каждого возобновления Петипа проделывает большую и интересную подготовительную работу по единой разрастающейся и углубляющейся системе, которой мы не встречаем у большинства его преемников. •

Напомним, что представлял собой школьный багаж Петипа. Балетный актер чуть ли не в четвертом поколении (предки его выступали в Париже в начале XVIII века), с семи лет у палки в балетном классе, с девяти — на сцене, с шестнадцати — постановщик. Наряду с этим Петипа прошел курс теории музыки у знаменитого Фетиса, несколько

лет учился играть на скрипке в консерватории. Фундамент для театрального работника хороший.

Процесс создания балета начинается у Петипа с разрозненных заметок и записок, на визитных карточках, счетах, обрывках писем и клочках бумаги. Это первая ступень, в которую входит также собирание вырезок из географических, этнографических, археологических журналов. Тут же мы сталкиваемся с выписками из музыкально-театральных источников относительно происхождения и характера разных театральных движений (вальс, буррэ и пр.) и с описаниями их. Здесь же и его заметки, имеющие в виду будущие работы. „В следующем балете, который я поставлю, я хочу использовать такие новые движения" — следуют зарисовки.

Но вот у Петипа появляется либретто, полученное от кого-либо или сочиненное им самим. Сколько их хранится в его архиве без движения, забракованных или отложенных с рядом критических замечаний. Каждое либретто подвергается критическому обсуждению, переработке и неоднократной переписке. Часто даются два-три варианта действия. В последнем варианте, на котором он останавливается окончательно, мы всегда видим следы борьбы Петипа за литературный язык, его многочисленные корректурные правки. Свое или чужое либретто—оно обязательно пройдет стадию переделки.

А затем, рядом с таким либретто, вариант за вариантом и притом всегда до сочинения музыки, возникает описание сценического хода действия. Оно твердое, но не окончательное. Часто, в результате работ с композитором и даже с художником, оно изменяется, хотя эти перемены и не колеблют основы. Кстати, чем дальше вы следуете за Петипа в его документах, тем больше вы убеждаетесь в том, что действие у него обрастает дивертисментными танцевальными вставками под давлением внешних обстоятельств.

Вот, наконец, рабочий сценарий написан по явлениям и сценам и переписан набело. Тут-то, задолго до постановки и написания музыки (по "Спящей красавице" и „Щелкунчику" за полтора года, по „Раймонде" — почти за два года и т. п.), Петипа приступает к центральной подготовительной работе: он создает для композитора подробный план необходимого музыкального сопровождения.

Два требования предъявлял к балетной музыке Ж. Новерр: необходима ритмико-мелодическая канва для танца и живописная иллюстрация сценического действия. Музыка в балете находится

в связи с действием, помогает ему и подчинена сценическому ходу вещей.

Петипа стоит на новерровских позициях: речь идет не об интерпретации музыки, как некоей доминанты спектакля, а о музыкальном сопровождении, находящемся на службе у хореографии.

Кто бы ни был композитором — дрянной дилетант или высоко ценимый П. Чайковский,—автор спектакля — Петипа не намерен хоть сколько-нибудь поступиться первенством хореографии. Отсюда и очередность рождения компонентов балетного спектакля у Петипа. Сначала всегда создается режиссерская экспозиция, охватывающая вопросы хореографического образа, сценического текста, музыкальной характеристики, затем музыкальная экспозиция, предуказанная в значительной части постановщиком, и лишь потом в конце — постановка.

Те, кто предполагают) что Петипа составил первый музыкальный план только для Чайковского, ошибаются.

Начиная с 60-х годов и до конца своих дней Петипа всегда работал с композиторами только по заранее составленному им плану. Мы находим такие планы в документах Глазунова, Пуни, Минкуса, Герьера, словом) каждого, кто работал с Петипа. Но главное не в факте создания плана, а в том, как Петипа это делает.

В момент составления плана Петипа, не имея еще музыки, уже готовит весь сценический материал будущего спектакля. Он строят его на музыку, которой еще нет, но которую он явственно слышит в темпе, ритме, характере и даже инструментовке. Петипа задумывается не только над музыкой танцевальных номеров, но и над музыкой сцен, давая композитору, несомненно, удачные мысли.

Что поражает и подкупает в „Спящей красавице" — это импрессионистская манера Чайковского в разработке образа феи Карабосс. И вот оказывается, что Петипа тщательно и образно продумал все движения для Чайковского в музыкальном плане.

Для наглядности приведем несколько примеров из плана-сценария М. Петипа для П. Чайковского („Спящая красавица"):

„Когда слышится шум — это фея Карабосс — дать очень оживленное движение", записывает он под № 9*.

„Для Карабосс дать музыку фантастического характера" (№ 10),

*Все тексты Петипа записывал на французском языке. Здесь они даны, как правило, в переводе.

„После объяснения короля с Карабосс изменить музыку — она становится заигрывающей, вкрадчивой" (№ 12).

Перед монологом Карабосс „маленький свист в оркестре" (№ 14).

„После рассказа Карабосс о судьбе принцессы идет торжество Карабосс — дать сатирическую, чертовскую музыку. Маленький фантастический и гротесковый танец для пажей Карабосс" (№ 15).

Шаг за шагом в музыкальном сценарии появляется описание действенных сцен, т. е. таких, которые с точки зрения танцевальной, казалось бы, никак не помогут и не помешают Петипа. И Чайковский пишет эти сцены, безусловно опираясь на его указания.

Выше мы уже указывали на финал первого акта, который в постановке Петипа играет большую роль, являясь единственным действенным местом. Этот эпизод Петипа разрабатывает в музыкальном сценарии превосходно. Здесь нет ничего общего с планами, дававшимися Пуни или Минкусу, Петипа бесспорно облегчает Чайковскому разрешение его задачи и соучаствует в этом с композитором.

„№ 14. Вдруг Аврора замечает старуху, которая отбивает на спицах счет на 3/4. Постепенно она переходит в очень певучий на 3/4 вальс, но вдруг пауза. Она укололась. Вскрики, мученье. Кровь идет — дать 8 тактов на 4/4, широко. Она начинает танец — головокружение... Полный ужас, это уже не танец. Это безумие. Словно укушенная тарантулом, она кружится и падает неожиданно без дыхания. Это должно длиться от 24 до 32 тактов. В конце нужно сделать тремоло в несколько тактов, как бы крик боли и рыдания: „отец, мать!"

И дальше, когда все замечают старуху, она сбрасывает с себя одежду. Для этого момента нужно, чтобы по всему оркестру пронеслась хроматическая гамма...'

Великолепный, остроумнейший танец „кота и кошки" подсказан Чайковскому Петипа не только описательной фразой, но совершенно определенной музыкальной характеристикой. «Повторяющееся мяуканье, обозначающее ласку и удары когтями. Для конца — царапание и крики кота. Начинать нужно на 3/4 аморозо, а кончать на 3/4 ускоряющимся мяуканьем".

Когда речь идет о танце, Петипа очень словоохотлив и конкретен в своих предложениях. Что можно сказать по существу против его предложения, реализованного Чайковским в вариациях феи серебра: "Нужно, чтоб слышался серебряный звон, темп польки..." или о вариации феи,

бриллиантов: „Чтоб сверкали бриллиантовые блески, как электрические искры, — 2/4, живо".

В сценах Петипа мыслит музыку диалогом. Вот как он дает выход короля в первом акте и разговор с церемониймейстером, обнаружившим вязальные спицы у крестьянок: „№ 4. Король спрашивает; что случилось?"

Дать 4 такта на вопрос и 4 на ответ...

Например:

„Вопрос — Куда вы их ведете? — 4 такта.

Ответ — В тюрьму — 4 такта.

Вопрос — Что они сделали? — 4 такта.

Ответ — Показывает па вязальные спицы.— 4 такта".

Петипа вносит предложения не только по темпам, ритмам и количеству тактов музыки. Он устанавливает желательную инструментовку и предлагает варианты ее на выбор. Так, например, он советует в первом акте сделать: „№ 10. Вариации Авроры — пиччикато для скрипок* виолончелей и арф, либо для лютни и скрипок". Чайковский делает выбор из предложенного и создает прекрасный музыкально-танцевальный номер, пользуясь, по совету Петипа, рекомендованными инструментами.

Мы могли бы дать бесчисленное количество иллюстраций вдумчивого и положительного участия Петипа в сочинении музыки к его балетам. Приведем несколько примеров из „Щелкунчика".

Не стоит говорить о танцах, продуманных Петипа до мелочей. Возьмем те страницы партитуры П. Чайковского, которые являются шедевром, не будучи вместе с тем танцевальными номерами. Таковы, например, выход Дроссельмейера и бой мышей. „№ 7. Выходит Дроссельмейер. Для его выхода звонят большие часы. Очень серьезная, слегка пугающая музыка" пишет Петипа и, превосходно чувствуя гротесковый характер этой сцены, тут же добавляет — „и одновременно комичная..." „Широкое движение от 16 до 24 тактов. Мало-помалу музыка меняет свой характер (дети успокоились при виде игрушек. — *Ю. С).* Она становится менее мрачной, более светлой и, наконец, переходит в радость..."

От выхода Дроссельмейера перейдем к сцене, предшествующей бою мышей. „Сцена пуста... возвращается Клара. 8 тактов таинственной, но сладостной музыки. Еще 8 тактов более таинственной для выхода Клары. 2 такта для ее содрогания от страха, 8 — для фантастической и танцевальной музыки. Пауза. Бьет полночь. После боя часов маленькое тремоло. На. тремоло Клара видит, как сова превращается

в Дроссельмейера с его хитрой улыбкой. Хочет бежать, но нет сил. После тремоло — 4 такта, чтоб услышать царапание крыс и 4 такта для их свиста. После свиста — 8 тактов ускоряющейся музыки, заканчивающейся аккордом" (Клара села на кресло, все исчезло. — *Ю.* С).

„Елка растет и становится грандиозной — 48 тактов фантастической музыки „crescendo grandioso". Стража кричит: „Кто идет?" Мыши не отвечают — 2 такта для крика, 2 — для молчания. Один или два такта для испуга (выстрел), 8 — для пробуждения барабанщиков и 8 — для тревоги. От 4 до 8 — для подготовки к битве. Выход крысиного короля — острая гневная музыка, звуки которой режут слух... Клара бросает башмачок — 2 такта для резкого крика и 6 — для свиста исчезающих мышей. Щелкунчик превращается в принца — один или два аккорда.

Здесь начинается патетическая музыка, которая связывается с патетическим анданте и заканчивается величественно".

Эти документы с категорической ясностью устанавливают, что, вопреки всеобщему мнению, музыкальные образы, оркестровка и симфоническое развитие действия бесспорно интересуют Петипа. Изучение партитур „Спящей красавицы", „Щелкунчика" „Раймонды" дает нам право говорить об участии Петипа в авторской работе крупнейших композиторов. Петипа строил музыкальный план не только исходя из танцевального замысла — было бы странно, если бы постановка танцев не довлела в его мышлении, — но и от действенной музыки и ее динамики. Иначе зачем понадобилось бы ему давать П. Чайковскому приведенные выше указания, зачем было ставить перед ним вопрос о ведущих инструментах в вариациях Авроры в первом акте и о переходе с двухдольного размера на трехдольный в финале первого акта „Спящей красавицы", подробно описывать строение музыкального диалога и т. п.

Конечно, можно спорить об атом, но стоит задуматься над вопросом: удались ли бы в такой степени Чайковскому "Спящая красавица" и „Щелкунчик", если бы не сотрудничество с Петипа в музыкальной драматургии спектакля?

Вспомним хотя бы историю с сочинением „Лебединого озера , когда Чайковский „перед написанием балета долго добивался, к кому можно обратиться, чтобы получить точные данные о необходимой для танцев музыке" [73].

Могут сказать, что, дав „заказ" композитору, Петипа на этом успокаивался или, даже не дожидаясь музыки, ставил танец так, как он ему представлялся а момент составления плана.

Несомненно, он считал музыкальный план обязательным для себя и для композитора и исходил из него в подготовительной работе. Театр с живыми людьми,. с конкретными возможностями актеров, решающих судьбу спектакля, имел для него большое значение. Вот почему, получив музыку, он снова и снова проверял ее и свои замыслы в отношении возможности успешной реализации.

Поэтому он прав, когда жалуется в своем письме: „Глазунов не хочет менять ни единой ноты в вариации Леньяни, ни тем меньше сделать маленькую купюру в галопе"[74] (речь идет о „Раймонде".— *Ю.* С). Петипа считает спектакль еще не подлежащим оглашению, черновой работой, над которой надо еще думать и думать. Этим и вызвана его недовольная приписка в цитированном письме: „Ужасно сочинять балет с композитором, который авансом запродал музыку" [75]. Вспомним описанные выше недовольные пометки Петипа на страницах клавира "Волшебного зеркала" Корещенко, музыки, заказанной и уже подвергшейся его правкам. . .

Почтительная осторожность, проявленная им при просмотре партитур Чайковского и Глазунова, сменяется бесцеремонной корректурой, когда он имеет дело с композитором, не заслуживающим внимания. Такова переписка Петипа с великосветским автором дрянной музыки к „Пигмалиону" князем Трубецким. Сквозь вежливый тон проступает сдержанное бешенство большого мастера, отлично понимающего, что он имеет дело с дилетантом и бездарным неучем. Дело кончается тем, что Петипа, просмотрев первые такты музыки в партитуре, махнул рукой и стал сочинять танцы до музыки, решив ее игнорировать [76].

А когда Трубецкой написал ему, что протестует не только против этого, но и против музыкальной корректуры, Петипа ему ответил, видимо, очень веско, сославшись на „горькую участь" мертворожденной „Виноградной лозы" Рубинштейна [77].

Мы имеем в архиве Петипа десятки его заметок, указывающих, как бережен и внимателен он был к музыке, которую он считал высококачественной и которая не расходилась с его замыслами, Купюры в "Спящей красавице" ни в коем случае не могут быть приписаны ему. Это дело рук Р. Дриго и других дирижеров.

Убедительным примером может послужить работа Петипа над „Лебединым озером" после смерти П. Чайковского. Первый вариант музыки, сделанный по плану Ю. Рейзингера, не удовлетворял балетмейстера. И тем не менее он очень осторожен в обращении с музыкой Чайковского.

Он дорожит ею и не без сожаления делает купюры, расставаясь с тем, что в условиях театра 90-х годов явно неприемлемо.

Набрасывая танец лебедей, он делает оговорку: „если хватит музыки для такого конца". Проектируя вальс невест, записывает: „Послушать снова музыку". Уже сверстав с Дриго последнюю картину, он дает себе заказ: „Послушать музыку последнего акта — могу ли я включить туда сольный танец или нет" (танец так и не был включен).

А когда, уже в окончательном варианте экспозиции последней картины, он составляет твердый перечень участников, то решительно отбрасывает возможность постановки танца солисток, приписав сбоку: "Если бы я смог обойтись без них, было бы очень хорошо. Это соответствовало бы музыке".

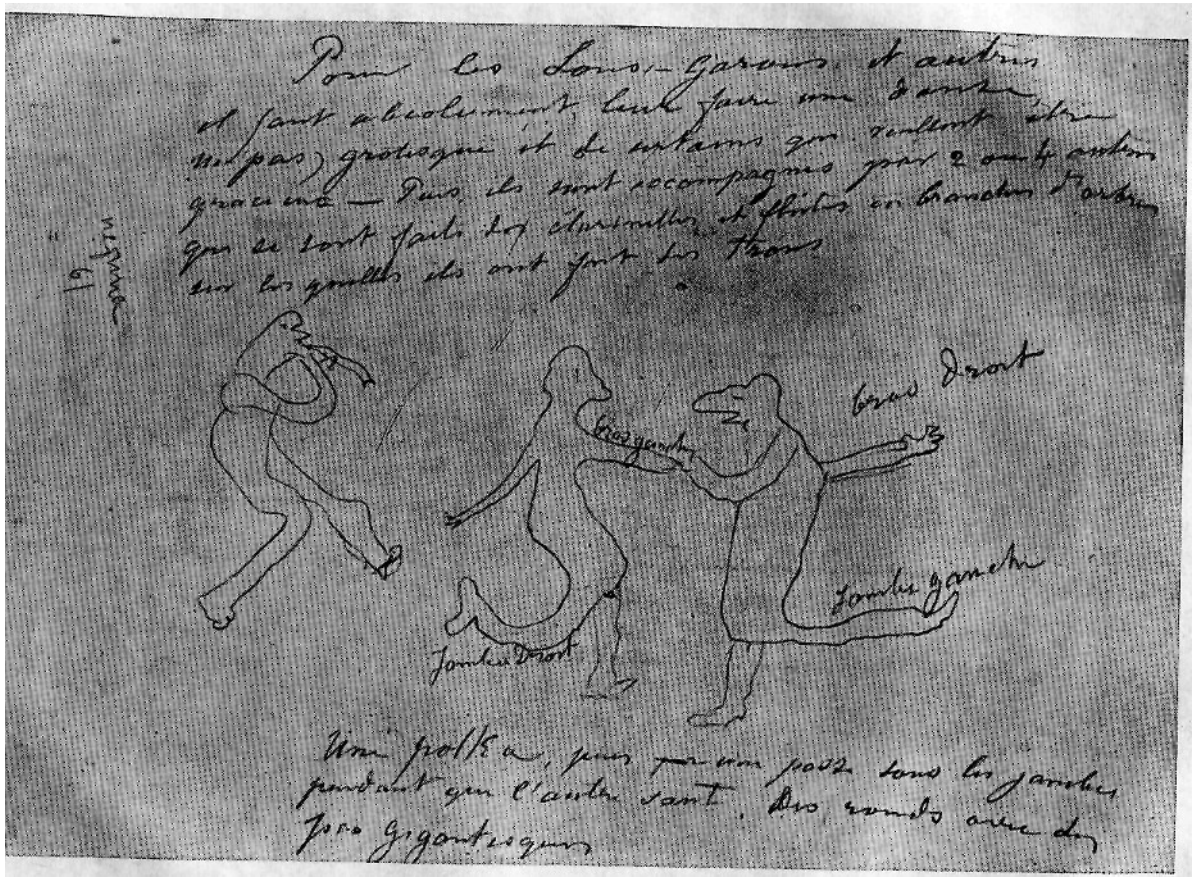
Так говорит он, подчеркиваем, только о музыке, достойной уважения. В ней, соответственно направленности своей эпохи, он ищет смысла, ключа для интерпретации, записывая в частности по поводу второго акта „Лебединого озера": „Не сделать ли маскарадные костюмы?", т. е. подходит, хотя и неуверенно, к правильному раскрытию музыки Чайковского в этом акте.

То, что он делает разницу между Чайковским и Пуни, во всяком случае говорит в его пользу. А эта разница в подходе к композиторам явная: достаточно сравнить задания, полученные Минкусом, Пуни и Чайковским. Всем композиторам, кроне Чайковского и Глазунова, Петипа давал лишь темпо-метрический заказ и общую характеристику отдельных сцен (живо, грустно, весело и т. п.). О действенных сценах он' и не заикался, считая это, по-видимому, бесцельным. Для Чайковского в особенности, как мы уже видели, Петипа находит образный язык, дает ему детальное описание сцен, указывает элементы симфонического развертывания эпизодов и т. п.

Разбирается он и в особенностях дарований композиторов.

Так, например, Петипа беспокоится о преодолении серьезного недостатка Глазунова — внутренней неподвижности. В письме к композитору, датированном 16/28 июня 1896 года, познакомившись с его не балетными работами, смягчая суждение, он пишет: „Прошу Вас, господин Глазунов, дать поменьше монотонности"[78]. Точнее обозначал он эту „монотонность" в письме к Худекову: „Флегматичное дарование Глазунова"[79].

Одновременно с составлением музыкального плана он детально занимается подбором материалов к готовящейся постановке.



Зарисовка М. Петипа к балету "Млада" *Театральный музей им. А, А. Бахрушина {публикуется впервые)*

В папке материалов к „Спящей красавице' в его архиве мы находим выписку о Людовике XIV, выступающем в балете, многочисленные выдержки из танцевальных словарей о придворных танцах и чьи-то иллюстрации к сказкам Перро.

Отсюда в прямой связи с готовой экспозицией он сразу же начинает подготовлять третий план (первый — рабочий сценарий, второй — для композитора) — для художника и декоратора.

Опять рассеивается заблуждение тех авторов, которые утверждали, что Петипа с полным безразличием относился к живописному оформлению. Это неверно; по каждому акту, по каждому персонажу он дает свои указания и делает их со вкусом в связи с общей мизансценой и всем живописным оформлением балета. Петипа дает эскизы мизансцен и костюмов, которые он рисует вчерне сам, подробно описывая их вплоть до указания цветов, раскраски их и последовательности подбора тонов.

Вот, например, выписки из его заказа по "Спящей красавице". Следует помнить, что он дает этот заказ художнику и директору театра в одном лице, человеку, который для него чрезвычайно авторитетен.

„Аполлон в апофеозе — переодетый Людовик-Солнце.,. Феи в эпилоге такие, как на плафонах в Версальском дворце, нарисованные с большими тренами". Принцесса Аврора в последнем акте — „большой длинный костюм невесты и для pas de deux — короткий".

А вот выписки из черновых заметок по „Лебединому озеру": „Подумать, какие костюмы для невест — короткие или длинные..." „Сказать Бочарову, что для первой картины нужны декорации среднего размера" Для последней картины дана художнику мизансцена: „Филин, лебеди и апофеоз".

По каждому балету он составляет подробнейший перечень аксессуаров, а когда они необычны, описывает их или копирует из разных источников. Так, в "Весталке" (римские темы редки в Мариинском театре) он срисовывает откуда-то музыкальные инструменты, оружие, статую победы, значки ликторов, головные уборы центурионов, полковые знаки. Для „Млады" он рисует головные уборы и парики скоморохов. Начав работу над „Лебединым озером", тщательно зарисовывает шест с лентами, вокруг которого вращается крестьянский танец, навеянный майскими народными хороводами.

„Палка 7 аршин высоты. На вершине корзинка с цветами с 24 длинными лентами, за конец которых держатся танцующие. Нужно сделать

так, чтоб палка не вертелась. Я объясню это подробно потом. Большие ленты должны быть трех цветов — голубые, желтые и красные".

Там же мы читаем: „24 маленькие табуретки с приступкой, цвет зеленый и красный, как садовые скамейки- 24 танцовщика с маленькими палочками и на концах множество ленточек или одна — надо посмотреть, какое впечатление произведет то и другое".

Разумеется, живописные взгляды Петипа стоят на уровне его века. Они умирают вместе с близкой ему театральной живописью, уступая дорогу художникам группы „Мир искусства". Но это не умаляет его заслуги: активное творческое участие и живописном оформлении и костюмировке спектакля остается его преимуществом по сравнению с другими постановщиками.

Покончив с оформлением, Петипа начинает новый, значительный этап работы — выбор исполнителей. С легкой руки В. Теляковского о Петипа известно, что он „по соглашению с балетоманами подбирал балетных артисток для исполнения балетов" [80]. Верно, Петипа не чуждался знакомств, связей и помощи друзьям и начальству — "школу Всеволожского" он прошел весьма успешно. Но документы, хранящиеся в его архиве, отвергают подозрение в том, что принцип подбора исполнителей решающим образом обусловлен знакомствами и связями.

Когда на Мариинской сцене окончательно утвердился сен-леоновский метод — делать спектакль для первой балерины и первого танцовщика, — вопрос о подборе исполнителей приобретает в работах Петипа громадное значение.

С 70-х годов архив Петипа по каждому спектаклю содержит от трех до пяти персональных списков артистов балета и учащихся старших классов школы, с пометками Петипа, характеризующими их пригодность в данном спектакле. Его пометки говорят о серьезности этой работы.

Принципы подбора лиц единого роста, единой фигуры для ансамблевых танцев — железный закон его работы. По три-четыре раза Петипа меняет состав. То он замечает, „у нее нехватит техники", то „такая-то лучше", то по репетиции другого балета ой видит, что „этого можно переместить*. И всюду одна тенденция, свойственная расчетливому хозяину и придворному увеселителю: в первые ряды кордебалета и солисток он ставит корифеек, невзирая на их привилегированное положение, неглядя на то, что в другом балете эта же артистка танцует соло.

Серьезный, тщательный отбор исполнителей показателен для манеры работы Петипа и весьма поучителен для нас Сплошь и рядом из мелких реплик Петипа на полях списков труппы встает образ той или иной танцовщицы со всеми ее слабостями и достоинствами.

Только когда в сознании постановщика достигли полной ясности и режиссерская экспозиция, и музыкальный план, и характер живописного оформления, и бутафория, я состав участников, Петипа приступает к постановке балета.

Начало сочинения массовых танцев целиком протекает в кабинете. На нарисованных сценических площадках он делает одну за другой подробные записи мизансцен, ходов, группировок, поз, прибегая в сложных комбинациях к описанию движения, па и к эскизам телоположений. Образцы его кабинетной подготовки мы приводим в иллюстрациях.

Но сольные номера тоже не „выскакивали из реторты его необъятного хореографического воображения", как это утверждает А. Волынский[81],а являются итогом большой предварительной работы.

Сен-Леон на всю жизнь преподал Петипа метод постановки сольных танцев: сначала изучить дарование артистки, а потом для нее поставить танец.

„С солистами он работал совершенно отдельно. Во время работы он тщательно изучал их. выискивал хорошие штрихи их дарований, старательно добивался тренировки в найденных движениях и тогда строил танец в соответствии с дарованием. Бывало так: покажет готовое движение, артистка бьется, бьется — ничего не выходит, тогда он переставляет па" [82].

Это наблюдение относится к 90-м годам, когда Петипа особенно пригодились заветы Сен-Леона. Сольные номера Петипа построены в расчете на определенных людей с их достоинствами и скрытыми слабостями. Поэтому мы часто глядим на мертвый танцевальный скелет некогда знаменитой вариации и удивляемся, почему она имела успех. Мы забываем или не знаем, что этот номер создался в процессе изучения танцовщицы, которой уже нет, как нет сейчас артистки, дарование которой было бы схожим с той, для кого эта вариация сочинена.

Поэтому ежегодное возобновление балетов Петипа при изменении состава труппы требовало всякий раз подготовительной стадии. В этих случаях, если новая балерина чужда по характеру дарования поставленным сольным номерам, а музыка не позволяет переставить их, Петипа бесцеремонно меняет музыку и берет вставную вариацию. Интерес спектакля в целом, определявшийся успехом балерины, ему дороже

целостности музыкального сопровождения. Так поступает он по отношению ко всем заурядный композиторам, во никогда не позволяет себе вставить инородные произведения в музыку Чайковского, Глазунова (с меньшей осторожностью он относится к Л, Делибу и Ад. Адаму).

И вот все готово. Пора начинать репетиции. Петипа подводит итог черновой кабинетной работе, заканчивая ее типичной для уверенного творчества фразой: „J'ai fini. C'est bon" *. Но почти всегда рядом с готовым материалом мы наталкиваемся именно в этой стадии на следующую приписку: "Alter voir la classe de M-r Guerdt... ** V. la cl. de M-me Vasem, Socololf...» и т. п.

Петипа — „основатель русского балета", имеющий за спиной полвека балетмейстерской, актерской и педагогической работы, перед началом репетиций, как скромный неофит хореографии, ходит в классы. Там, в классных комбинациях движений, в демонстрации арсенала учебной техники, он ищет новых острых слов, звучных фраз из хореографического лексикона, которые бы могли по-новому раскрыть яркость и богатство танца в предстоящей постановке.

Детальный и полный анализ архивов Петипа в связи с его произведениями выходит за пределы нашей темы и явится, несомненно, предметом специального исследования. Но сказанного достаточно, чтобы развеять легенды о немощном танцмейстере, невежественном диктаторе и т. п. Мы сравнительно подробно останавливались на методах работы Петипа, дающих очень много для его характеристики.

Сейчас идут оживленные разговоры о необходимости снять покров „тайны" с творчества балетмейстеров и начать планомерную учебную подготовку постановщиков.

Мы часто слышим возражения, к сожалению, из профессиональных кругов: „Это невозможно. Ни в прошлом, ни в настоящем нет объективных принципов, на которых могло бы строиться подобное обучение".

Деятельность Петипа — лучшее опровержение этой ленивой и, да простят меня, невежественной позиции. „Но, скажут мне, Петипа — явление случайное в этом отношении, он талантливый одиночка". Это неверно. Таким же методом работали до него десятки мастеров балета:

* Я закончил. Это хорошо.

** .Посмотреть класс Гердта..." и т. п.

Бурнонвиль, Блазис, Дидло, Глушковский оставили документы об этом. Все они в своем стремлении быть авторами спектакля единой режиссерской воли — наследники и ученики того же Новерра, мысли которого о сотрудничестве авторов спектакля, о балетмейстере как организаторе постановки по сей день живут и требуют осуществления.

В самом деле, кто из современных композиторов, работающих над балетной музыкой, получает от балетмейстера музыкальные планы-задания, аналогичные по профессиональным качествам и образности деталей приведенным выше планам М. Петипа? Балетмейстеры, способные создать такие планы, насчитываются единицами. Кто из художников, декораторов и костюмеров балета может утверждать, что воля балетмейстера, конкретно выраженная, оплодотворила его мысль, подняв выше качество оформления?

Скажем прямо: за редкими исключениями наши балетмейстеры не владеют на уровне современных требований тем комплексом всесторонних знаний, которые мы видели у Петипа. Его. система работы с авторами, вернее сказать, методы его руководства и управления слагаемыми спектакля, доступны далеко не всем.

Но именно поэтому мы вправе требовать от нашего советского мастера балета овладения наследством Петипа, усвоения его методов подготовки создающегося спектакля, его умения мыслить не только танцевально, но и музыкально, живописно и драматургически.

Именно поэтому мы с большим уважением должны отнестись к дарованию Петипа. В век, когда спектакль складывался обычно из построенных на разных принципах действий драматурга, композитора, сценариста, актера и живописца, он нашел в себе силу воли, профессиональные знания и мастерство, достаточные для того, чтобы подняться над всеми и показать, каким должен быть подлинный авторитетный автор спектакля, знающий все его элементы, в сумме составляющие спектакль, и владеющий ими, как талантливый высококвалифицированный профессионал.

Можно с уверенностью сказать, что Петипа и его труды до сих пор как следует не оценены. Обычно ссылаются на отсутствие балетов Петипа в репертуаре наших театров, а из этого делают поспешный вывод об устарелости его творчества.

Утверждая это, забывают о специфике балета, искусства, в котором существует двухвековая традиция легализованного плагиата. Каждый возобновитель балета, „подправивший" или перередактировавший детали, считает себя автором спектакля. Уличить его порой трудно:

хореография не знает фиксации — произведения прошлого не сохранились для нас ни в нотных тетрадях, ни в специальных книгах.

Таких балетов, фрагментов я номеров Петипа, живущих под фамилией новых балетмейстеров на нашей сцене, немало (отдельные примеры мы приводили выше). Л рядом с этим мы видим хореографические мотивы Петипа, его пластические образы как материал в руках его внуков — молодых балетмейстеров.

Поэтому, когда нам говорят, что тот или иной балетмейстер успешно поставил „Лебединое озеро", „Спящую красавицу", „Раймонду" и т; д., мы знаем твердо, что это сделано на материале Петипа, а не на пустом месте. Пока мы не поймем этого, пока мы смело не включим Петипа в группу величайших художников XIX века — композиторов, поэтов, живописцев и т. п., мы по существу не найдем правильной оценки этого мастера и его наследства в наши дни.

А Петипа? Что стало с ним на протяжении семи лет, отделяющих злополучную дату последней премьеры от дня его смерти в 1910 году?

Забытый всеми, отставной солист его величества, бывший властитель дум русского балета долго не может поверить, что его работе пришел конец.

Мы часто читаем на клочках бумаги в его архиве разные фразы, имеющие единый смысл и приобретающие характер назойливого ре* френа: „Я мог бы еще много подать хороших мыслей и советов".

Он, с утра до ночи свыше полувека хлопотавший по делам русского балета, „Иван Калита", собиратель классической хореографии — томится от избытка сил и вынужденного безделия. В уединении он набрасывает эскизы "будущих постановок", не ленится переписывать начисто новые сценарии, даже заготавливает перечень необходимых аксессуаров.

Ему все кажется, что, может быть, завтра утром зазвонит звонок, и чиновник министерства двора его величества пригласит его вернуться в театр, где прошла вся его жизнь, где во имя победоносной старости придворного трубадура он изменил учителям-романтикам и своим юношеским идеалам.

Впервые за весь свой долгий жизненный путь он, научившийся находу ловить настроения и заказы зрителя Мариинского театра, не понимает, что случилось и что происходит вокруг.

В грохоте канонад русско-японской войны, в воплях тысяч людей, гибнувших в Тихом океане, шли ко дну. последние надежды, исчезала уверенность в незыблемости самодержавия и поднимались первые волны того народного гнева и шторма, который в 1917 году смел Российскую империю.

Петипа этого не видел и не предчувствовал. Он готовил новый балет, сочинял для него мизансцены, делал эскизы костюмов и ждал чуда. Это была настоящая смерть большого театрального мастера, поразившая его задолго до смерти физической.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См. отзывы о Петипа в статьях А. Бенуа в газете "Речь" за 1910 г., в театральных сборниках (в частности „Книга о новом театре", СПБ. 1908), в статьях М. Фокина ("Аргус" за 1916 г. № 1) и других высказываниях о балете 1907—1917 годов.

2. Деятельность М. Петипа до приезда в Россию описана в "Мемуарах" М. Петипа, брошюрах Д.Лешкова ("Мариус Петипа", 1922) и Ивановых о М. Петипа (П. 1922).

.3. Воспоминания артиста Т. Стуколкина. „Артист" № 45 и 46,1895.

4. Волынский А., Книга ликований. Л. 1925, стр. 194.

5. Гос. центр. театральный музей им. А. А. Бахрушина, Архив М. Петипа, парка "Переписка".

6. "Русская сцена" № 2, 1864, стр. 61.

7. "Русская сцена" № 2, 1865. стр. 222.

8. Стихотворение Н. Некрасова "Балет" навеяно впечатлениями от балетов. "Дочь фараона". "Конек-Горбунок" и танца "Мужичок".

9. "Русская сцена" № 2, 1865, стр. 222.

10. Д. Лешков (цит. соч., стр. 18—19). Один ив казенных биографов Петипа балетоман Н. Безобразов пытается в 90-х годах объяснить намерение перевести Петипа особой ценностью его дарования. Но ниже он пишет: "В Петербурге же кандидатом в балетмейстеры был намечен А. Богданов* ("Ежегодн. имп. театров" за 1896—1897 гг., стр- 29). Богданов—полная бездарность, в мысль о его назначении балетмейстером могла возникнуть только в связи с неудачами Петипа.

11. Мемуары Мариуса Петипа, СПБ. 1906, стр. 45-48.

12. Салтыков-Щедрин, Проект одного балета, полн. собр. соч., т. II, 1889, стр. 285. Статья Щедрина — замечательный документ по истории балета.

13. Вальц К., 65 лет в театре, "Academia". Л. 1928, стр. 70.

14. Худеков С.. История танцев, т. IV, 1917, стр. 88 (по-видимому, Дор делала его па с партнером. — *Ю. С).*

15. Там же, стр. 94. - .

16. Лешков Д., цит. соч., стр. 21.

17. Худеков С, Воспоминания о первом представлении "Конька-Горбунка", "Петербургская газета" № 20, 1896.

18. Так же.

19. Соколов П., Воспоминания, ГАИМК, 1930, стр. 123.

20. Театральный альманах на 1875 г. Составлен Л. Соколовым.

21. "Суфлер" № 11, 1881.

22. Вторая картина балета (на площади) поставлена в современной редакции А, Горским с использованием ряда моментов первоначальной постановки Петипа.

23. "Сама тема неблагодарна в фантазии в ней трудно разыграться", отмечает рецензент премьеры "Дон-Кихота" во „Всемирной иллюстрация" № 161, 1872, стр. 78.

24. Худеков С, История танцев, т. IV, стр. 103.

25. Архив Петипа, папка "Заметки".

26. Бурнонвиль О., сб. "Классики хореографии", гл. IV, Л. 1937, стр. 326.

27. Там же.

28. Скальковский К., Балет, СПБ. 188а стр. 267.

29. Там же, стр. 227.

30. Архив Петипа, папка „Млада".

31. "Русская сцена" № 1. 1865, стр. 99.

32. Баженов А., Собрание сочинений и переводов, М. 1869, стр. 215 и 331.

33. Стуколкин, цит. соч.. стр. 126.

34. „Суфлер" № 22, 1879.

35. Таи же.

36. Бурнонвиль О., цат. соч. (Mit Theater liv.) Русский буржуазно-аристократический зритель 80 — 90-х годов возражает, кроме всего прочего, также и против романтической трактовки даже фантастических тем (см. высказывания Н. Скальковского, А, Плещеева в связи с возобновлением "Сильфиды" в 1892—1893 гг.).

37. „Пантеон и репертуар русской едены", т. III, кн. 5, 1850, стр. 4.

38. Слонимский Ю., Блазис, сб. "Классики хореографии", гл. 2.

39. "Театральный мирок" № 25(40), 1886.

40. Там же № 16, 1886.

41. Мы взяли эта выписки, касающиеся нескольких танцовщиц, из книги К. Скальковского „В театральном мире". Некоторые представления технологического порядка об итальянской школе танца можно извлечь из работ А. Волынского, Книга ликований (Л- 1925) и А. Вагановой, Основы классического танца (Л. 1934).

42. "Театрал". Карманная книжка для любителей театра, СПБ. 1853, стр. 44.

43. Факты некультурности директоров, исключительные по анекдотичности, приведены К. Скальконским в цитированных нами его книгах в в брошюре С. Танеева. Из прошлого СПБ. императорских театров, СПБ. 1886.

44. Гнедич П., Книга жизни, "Прибой", Л. 1929, стр. 143.

45. Там же, стр. 141—143.

46. Чайковский М., Жизнь П. И. Чайковского, т. III, стр. 429.

47. Теляковский В., Воспоминания, "Время", П. 1924, стр. 67.

48. Гнедич П., цит. соч., стр. 141—143.

49. Архив Петипа, папка "Переписка", см. письмо от 17/lX 1885 г.

50. Там же, письма в папке "Весталка".

51. Тан же, см. папки, соответствующие наименованиям балетов.

52. Переписка К. Победоносцева с Александром III, т. III, стр. 643—649.

53. Худеков С, История танцев, т. IV, стр. 156.

54. Там же, стр. 154-155.

55. Архив Петипа, папка „Переписка*.

56. Там же.

57. Там же, папка "Спящая красавица". Копия плана музыки для Чайковского.

58. Плещеев А., Наш балет, СПБ. 1899.

59. Архив Петипа, папка "Переписка". Как это противоречит официозным восторгам хотя бы Безобразова, утверждающего, что Петипа — „наследник Перро"! ("Ежегодник императорских театров" за 1896—1897 год, стр. 425, 432).

60. Волынский А., цит. соч., стр. 219.

61.' Архив Петипа, папка "Спящая красавица".

62. Волынский А., цит. соч., стр. 218.

63. Там же, стр. 219.

64. Ширяев А. В., Воспоминания. Рукопись.

65. Волынский А., цит. соч., стр.167.

66. Стуколкии, цит. соч., стр. 126.

67. Теляковский В., Балетоманы, сб. "Арена", "Время", Л. 1924, стр. 67.

68. Там же, стр. 68.

69. Там же, стр. 69.

70. "Биржевые ведомости" № 81, 1903, раздел "Хроника".

71. Дореволюционные версия о Петипа продолжают держаться и некоторое время после Октября. Таковы взгляды авторов брошюр о Петипа — Д. Лешкова (1922), К. К, и И. Н. Ивановых (1922) и М. Яковлева (1927).

72. Справедливость требует отметить, что в 1919 году балетмейстер Б. Романов опубликовал заметку, в которой с необычайным для своих современников уважением говорил о ценности методов работы М. Петипа (см. "Бирюч" № 7, 1919, стр. 35).

73. Вальц К., 65 лет в театре, "Academia", Л. 1927, стр. 108.

74. Архив Петипа, папка "Раймонда".

75. Там же.

76. Письмо Трубецкого к Петипа от 6—8 октября 1883 т. (Из материалов Л. Д. Блок.)

77. Письмо Трубецкого к Петипа от конца октября 1883 г. (Из материалов Л. Д. Блок.)

78. Архив Петипа, папка "Раймонда".

79. Там же, папка "Переписка". Письмо к С. Худекову от 10/Ш 1898 г.

80. Теляковский В., Балетоманы, цит. соч., стр. 60.

81. Волынский А., цит. соч., стр. 197.

82. Ширяев А., цит. соч.

СПИСОК БАЛЕТОВ*, ПОСТАВЛЕННЫХ М. ПЕТИПА В ПЕТЕРБУРГЕ И МОСКВЕ

САМОСТОЯТЕЛЬНЫЕ ПОСТАНОВКИ

1.	"Звезда Гренады" (дивертисмент)	в 1 действ.	Музыка неизв. автора	9/1	1855 г.
2.	„Брак во время регентства"	в 1		18/XII	1858 г.
3.	"Парижский рынок"	, 1 „		23/IV	1859 г.
4.	"Голубая георгина"	. 2 „		30/IV	1860 г.
5.	"Терпсихора"	. 1 ,	..	15/XI	1861 г.
6.	"Дочь фараона"	„ 4 .	Музыка Ц.Пуни	18/1	1862 г.
7.	"Ливанская красавица*	, 3 „		12/XII	1863 г.
8.	"Путешествующая танцовщица". (сюжет и часть танцев заимствованы из балета П. Тальони)	1 „		4/XI	1865 г.
9.	"Флорида"	в 3 действ.,		20/1	1866 г.
10.	"Амур-благодетель"	, 1 .		6/III	1868 г.
11.	"Рабыня" (дивертисмент)	.1 .	[Музыка Ц. Пуни	27/IV	1868 г.
12.	"Царь Кандавл*	. 4 .		17/X	1868 г.
13.	"Дон-Кихот"	„4 .	Музыка Минкуса	14/XII	1869 г. в Москве
				19/XI	1871 г. в Петербурге
14.	"Трильби"	. 3 „	» Ю. Гербера	20/1	1870 г. в Москве
				17/1	1871 г. в Петербурге
15.	„Две звезды"	. 1 .	. Ц. Пуни	31/1	1871 г.
16.	„Камарго"	. 3 .	. Л . Минкуса	17/XII	1872 г.
17.	"Бабочка*	.4 „	куса ., .,	6/1	1874 г.
18.	"Бандиты"	.4 „	Музыка М. Минкуса	26/1	1875 г.
19.	"Приключения Пелея" он же "Фетида и Пелей"	.3 .	куса со вставками Л. Делиба	18/1	1876 г.
20.	"Сон в летнюю ночь"	.1 „	Музыка Мендельсона - Бартольди и Л. Минкуса	14/VII	1876 г.
21.	"Баядерка"	, 4 .		23/1	1876 г.
22.	"Роксана — краса Черногории"	„4 .)		29/1	1877 г.
23.	"Дочь снегов"	„3 „		7/1	1879 г.
24.	„Фризак-цырюльник"	,1 „	Музыка Л. Мин-	11/III	1879 г.
25.	„Млада"	. 4 '. \	куса	2/XI	1879 г.
26.	„Зорайя", или "Мавританка в Испании"	. 4 ,		1/II	1881 г.
27.	"Ночь и день"	.1 .		18/V	1883 г. в Москве
28.	"Пигмалион", или "Кипрская статуя"	„4 „	Музыка кн. Трубецкого	11/XII	1883г.
29.	"Волшебные пилюли" (феерия)	,3 .	Музыка Л. Минкуса	9/II	1886 г.

*** Список составлен на основе сводки Д. Лешкова в книге „Мариус Петипа" (П. 1922), в которую внесены существенные исправления.**

30. "Приказ короля"	в 4 действ.	Музыка Вичентини	14/П	1886 г.	
31. "Жертвы амуру"	, 1 . ,	„ Л. Минкуса	29/VII	1886 г.	Петергоф
32. „Весталка"	, 3 „	М. Иванова	17/П	1888 г.	
33. "Талисман"	, 4 ,	, Р. Дриго	25/1	1889 г.	
34. „Капризы бабочки"	, 1 .	. Н. Кротков	5/VII	1889 г.	
35. „Спящая красавица"	„ 3 ,	„ П . Чайковского	3/1	1890 г.	
36. „Ненюфар"	»1 .	„ Н. Кротков	11/X1	1891 г.	
37. „Калькабрино"	. 3 „	» Л. Минкуса	13/И	1891 г.	
38. „Привал кавалерии"	» 1 ,,	, Армсгеймера	21/1	1896 г.	
39. "Жемчужина"	в1 „	„ Р.Дриго	17/V	1896г.	в Москве
			23/II	1900 г.	в Петербурге
40. "Синяя борода"	.3 ,	. П. Шенка	8/XII	1896 г.	
41. "Раймонда"	. 3 . .	7/I	1898 г.		
42. "Испытание Дамиса", или „Шалости любви"	„ 1 „	Музыка А. Глазунова	17/1	1900 г.	Эрм. т-р
			13/11	1900 г.	Мар. т-р
43. „Времена года"	. 1 „		7/П	1900 г.	Эрм. т-р
			13/II	1900 г.	Мар. т-р
44. "Арлекинада"	.2 ,	, Р. Дриго	10/II	1900 г.	Эрм. т-р
			13/И	1900 г.	Мар. т-р
45. „Ученики Дюпрэ" (сокр. вариант „Приказа короля")	. 2 ,	. Вичентини	17/II	1900 г.	
46. "Волшебное зеркало"	. 4 .	. А. Корещенко	9/П	1903 г.	

ПЕРЕДЕЛКИ ЧУЖИХ БАЛЕТОВ И СОВМЕСТНЫЕ ПОСТАНОВКИ

1. "Пахита"	в 3 действ.	Музыка Дельдевеза и Л. Минкуса, пост. Мазилье (в 1881 г. танцевально пополнена М. Петипа)	26/IX	1847 г.
2. "Сатанилла". или "Любовь и ад"	, 3 .	Музыка Ребера и Бенуа, пост. П. Тальони.	10/11	1848 г.

.3.	"Лида", или „Швейцарская молочница *	в 1 действ.	Музыка Пуни, пост. Титюса (значительная переделка первоначальной постановки) 8/П 1849 г.
4.	"Жизель*	.2 ,	Музыка Ад. Адама, пост. Коралли и Ж. Перро (танцевальная редактура и вставка pas de deux I акта) 8/X 1860 г.
5.	"Фауст"	,3 .	Музыка Ц. Пуни и Паниц, пост. Ж. Перро (переделка танцевальных эпизодов) 2/X 1867 г.
.6.	"Корсар"	. 3 .	Музыка Ад. Адама и Ц. Пуни, пост. Ж. Перро (пополнение новыми танцевальными номерами и редактура) 25/1 1868 г.
7.	"Дева Дуная"	„2 .	Музыка Ад. Адама, пост. Ф. Тальони (редактура танц. номеров) 24/11 1880 г.
.8.	"Коппелия"	.3 .	Музыка Л. Делиба, пост. Сен-Леона (редактура танц. номеров) 25/XII 1884 г.
9.	"Своенравная жена"	.3 „	Музыка Ад. Адама и Ц. Пуни, пост. Мазилье и Ж.Перро (общая редактура и вставка новых номеров) 20/1 1885 г.
ДО.	"Эсмеральда"	, 3 ,	Музыка Ц. Пуни, пост. Ж. Перро (общая редактура, переделка и пополнение акта) 1886 г.
11.	„Гарлемский тюльпан*	,2 „	Музыка Фитингоф-Шель, пост. Л. Иванова (общее худож. наблюдение, точно степень участия не выяснена) 4/X 1887 г.
12.	"Фиаметта"	. 4 .	Музыка Л. Минкуса, пост. Сен-Леона (корректура постановки и новые танцевальные номера) 6/XII 1887 г.
13.	"Сильфида"	,2 .	Музыка Шнейцгоффера, отд. номера Р. Дриго, пост. Ф. Тальони (постановка новых номеров, общая редактура) 10/1 1892 г.
14.	"Наяда и рыбак"	. 3 ,	Музыка Ц. Пуни, пост. Ж. Перро (постановка многих номеров, общая редактура) 20/IX 1892 г.

15.	"Пробуждение Флоры"	в 1 действ.	Музыка Р. Дриго, пост. Л. Иванова и М. Петипа — 28/VII 1893 г.
16.	"Лебединое озеро"	,3 ,	Музыка П. Чайковского, пост. Л. Иванова и М. Петипа — 15/1 1895 г.
			1-я картина I акта и II акт, кроме двух номеров
17.	„Конек Горбунок"	„4 ,	Музыка Ц. Пуни, пост. Сен-Леона — 6/VII 1895г.
			(общая редактура, новая постановка ряда танцевальных номеров)

СОДЕРЖАНИЕ

Петербургские мастера балета XIX столетия . 7
КАРЛ ДИДЛО 17
ЖЮЛЬ ПЕРРО 87
АРТУР СЕН-ЛЕОН 133
ЛЕВ ИВАНОВ 169
МАРИУС ПЕТИПА 201