

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8

ЛЕВ ИВАНОВ — ДУША РУССКОГО БАЛЕТА

*Соколов-Каминский А. А.*¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Статья посвящена легендарной фигуре в истории русского балета — Льву Иванову, выдающаяся роль которого до сих пор, по мнению автора, не получила адекватной оценки. Рассказано о сложностях его творческого пути в качестве исполнителя, педагога, балетмейстера. Его редкостный талант как хореографа отмечают все исследователи. В статье сделана попытка объяснить степень новизны, тот переворот, который произошел в созданном Ивановым. Его творения в основном либо преданы забвению, либо растворились в созданном другими. Сохранились лишь гениальные «лебеди». Именно они стали знаком подлинной революции в балете: здесь классический танец стал воплощением психологической реальности, языком искусства XX века.

Ключевые слова: балет, Л. Иванов, В. Лядова, М. Петипа, «Лебединое озеро».

LEV IVANOV: THE SOUL OF RUSSIAN BALLET

*Sokolov-Kaminskiy A. A.*¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Rossi St., Saint-Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article is devoted to the legendary figure in the history of Russian ballet, Lev Ivanov, whose outstanding role, according to the author, has not yet received an adequate assessment. It tells about the difficulties of his career as a performer, teacher, choreographer. His rare talent as a choreographer is noted by all researchers. The article attempts to explain the degree of novelty, the revolution that took place in the work created by Ivanov. His creations are mostly either consigned to oblivion, or dissolve into what others have created. Only

the ingenious swans have survived. They became the sign of a true revolution in ballet: here classical dance became the embodiment of psychological reality, the language of the 20th century art.

Keywords: L. Ivanov, V. Lyadova, M. Petipa, “Swan Lake”.

Вспомним Пушкина: «Душой исполненный полет». Это идеально воплотил Лев Иванов, уникальная фигура в истории балета. Редкостные тонкость и глубина чувств, поразительная интуиция и художественное чутье. Его тихий дар помог русскому балету окончательно сложиться как бесценное достояние мировой культуры, гордость цивилизации. Да, именно он завершил это великолепное создание человеческого гения, это чудо (наш балет), которое к тому времени подготовил, даже реализовал в основных чертах Петипа. Лев Иванов открыл этому искусству будущее.

Чайковский, Петипа, Лев Иванов. Сказочный триумvirат несравненных художников. Каждый — особенный, не похож на другого. И скромнейший, тишайший Лев Иванов (из тех, кого всегда хочется обидеть) не затерялся среди звезд первой величины, явил миру самое ценное — сокровища внутри нас. Пусть невидное другим, но именно высокое состояние души вдохновляет и дает силы, помогает выжить, сохранить свое внутреннее «Я» вопреки всему, вопреки здравому смыслу и самым непреодолимым обстоятельствам.

Музыка была тем, что питало душу. Она звучала в нем всегда, составляла главный интерес и даже смысл его жизни. Дары музыки оставались в нем навеки. Отсюда — феноменальная, беспримерная музыкальная память. Услышанное раз он мог тут же воспроизвести: всё произведение целиком (и не только балет), поражая высочайших профессионалов, даже таких как А. Г. Рубинштейн. Музыкой он ограждал себя как коконом от внешнего мира, чуждой ему борьбы за первенство и место под солнцем. Это досталось другим. Ему суждено было вечно оставаться в тени, таясь в завораживающей пелене звучащей в нем симфонии чувств, наслаждаясь богатством оттенков происходившего внутри. Природа личности Иванова была глубоко интровертной. Он накапливал. А в итоге сокровищами своей души поразил мир. Это были «Снежинки» в «Щелкунчике» и «грустящие лебеди».

Лев Иванович Иванов. Уже тут сокрыта некая странность, на границе с нелепицей. Царь зверей — и рядом самое расхожее, простоватое, дежурное имя. Оно повторяется в фамилии, усиливая этот контраст. Происхождение: мать из мещан, отец вроде бы растворился в небытии, но потом объявится, пусть не сразу. Простолудин? Тогда в фамилии правильно ударение на «о». Русская традиция эту личность возвеличила: ударной сделала «а», тем самым облагородив, переведя обладателя фамилии в сословие дворян. И это верно:

наш герой был истинным дворянином духа.

Мать Тио Адамова вынуждена была сдать незаконнорожденного одиннадцатимесячного сына, появившегося на свет 18 февраля 1834 года, в Воспитательный дом в Петербурге¹ [1]. Там он пробыл около трех лет. 25 ноября 1837 года ей удалось брошенного малыша забрать обратно: ее семейная жизнь наладилась, сожитель, отношения с которым в конце концов были оформлены, всех совместно прижитых детей узаконил. Это был разбогатевший купец первой гильдии: он держал роскошный ресторан в петербургском яхт-клубе, принадлежал к среде торговцев просвещенных, можно сказать, интеллигентных: интересовался не только прибылью — искусством тоже, особенно театром. Александринский был любимым. Тут будущий хореограф и увидел балет впервые. Это был одноактный спектакль «Дон Жуан» на музыку И. Соние в постановке А. Блаша, дополнивший вечер с двумя одноактными драмами [2]. Балет поразил, запал в душу. Непрерывно звучала музыка! И людей завораживало несходство с привычным: волшебные звуки как бы преображали участников действия в существа неземные.

У мальчика загорелись глаза. И вспыхнула мечта стать таким же, как те чародеи на сцене. Поделится доверительно планами на будущее с отцом. Тот согласился: «Может, действительно это твой путь». Так театральная карьера впечатлительного подростка была предreshена.

До восьми лет мальчик жил в благополучной состоятельной семье. Затем был определен в частный пансион, где пробыл два года. И, наконец, — Театральное училище! Домой можно было приходить только по выходным. В итоге лучистого тепла матери, которого и без того было мало вначале, достало лишь на считанные годы. Мальчик был предоставлен сам себе и тому воспитательному учреждению, где находился. Мечтательный, незлобивый, уступчивый, не умевший ни нападать, ни защищаться, он был легко раним и быстро замыкался. Уходил по вечерам в далекие пустые классы и там либо с кем-то из сверстников предавался мечтам, либо музицировал — играл по памяти полюболюбившееся, импровизировал, даже сочинял новую, свою музыку. Материнской заботы, ласки, стука рядом родного сердца, так необходимых ему, похоже, остро недоставало. Сосредоточенность на себе росла. Не вела, как часто случается, особенно в актерской среде, к эгоцентризму, а помогала

¹ Место рождения мальчика почему-то не указано у В. М. Красовской. Борисоглебский эти данные также игнорирует [2]. В «Большой советской энциклопедии» местом рождения Иванова указана Москва; автор там — В. М. Красовская, но это может быть редакционной вставкой. Вероятно, здесь начало еще одной, московской версии детских лет нашего героя: по ней Лев Иванов поступает учиться в Московское театральное училище, а затем переводится в Петербург. А как же тогда первые балетные впечатления в Александринском театре? Нестыковка! Увы, такими мифами история нашего балета изобилует.

в себя углубиться, создать свой, особый, укрытый от других мир.

Эта внутренняя жизнь возмещала скуку однообразных занятий начальных классов. Педагоги были отменные: азы — у А. И. Пименова, а дальше чередой шли зарубежные именитости (они охотно тянулись в Россию, привлеченные завидным вознаграждением, несопоставимым с тем, которым одаривали своих, русских).

Пьер Фредерик, Эмиль Гредлю, Жан Петипа свято блюли достижения французской школы танца: элегантность, мягкость, благородство, законченность жеста и позы. Это было близко русской национальной традиции и отменно усваивалось. Бок о бок учились представители разных искусств: рядом с балетом были драма, опера, музыка. То был многоликий художественный мир, окутанный, пронизанный музыкой. Воспитаннику Иванову это было маслом по сердцу, питало потребности его одинокой зябкой души.

Профессиональные навыки обретались трудом и также трудом поддерживались. Иванову они давались легче чем другим, но главным для него не становились. Главным было звучащее в нем — прихотливая игра звуков, тембров, вибраций, нарастаний и спадов; чарующее чудо, родственное его мечтам, утолявшее растущую жажду прекрасного. Это прекрасное, в музыке содержащееся, со временем проступало и в пластике. И особенно у мастеров, вершин искусства уже достигших. Воспитанники Театрального училища могли присутствовать на репетициях артистов и сполна тем пользовались, просиживали там часами, впитывая детали и особенности исполнительства каждого, постигая богатство и могущество танца.

Учиться было у кого. Чувственная, пронизанная эмоциями Фанни Эльслер колдовала в «Эсмеральде», предлагала свои, необычные ходы в «Жизели». Выступала здесь и сама создательница партии Жизели Карлотта Гризи. Сочинял танцы и показывал образцы пантомимного искусства (как надо в каждой сцене играть) Жюль Перро. Чудеса актерского мастерства являли Н. О. Гольц, М. И. Петипа. Все они убедительно жили на сцене, превращали даже ходульные ситуации в сценическую правду, трогавшую сердца [2, с. 339].

Увлечение музыкой для Иванова, обладателя абсолютного слуха, было всепоглощающим: кому-то оно казалось чрезмерным, мешающим в освоении ремесла, кто-то советовал целиком посвятить себя музыкальному искусству. Начальство Театрального училища видело в этой страсти помеху, грозило «сгноить Иванова за неудержимое влечение к музыке» [1, с. 191], но были и такие, кто восхищался особым дарованием юноши. Например, «...на его феноменальные музыкальные способности обратил внимание директор музыкального общества». Он пытался вмешаться в судьбу самородка, «...однако вырвать Иванова из театрального училища ему не удалось» [1, с. 191].

Музыка властвовала над юношей, отгораживала (или спасала?) его от ре-

альности. Окружавшее воспринималось чуть-чуть отстраненно, словно подернутое дымкой. Сильная близорукость тому способствовала. Погружение в себя, известная апатия к происходившему вокруг, медлительность заторможенного, ушедшего в себя человека могли выглядеть, а может, и оборачивались иногда ленью. А это несовместимо с данной профессией. Чуждыми актерской карьере были отсутствие амбициозности и состязательного начала. Тем не менее успехи Иванова в танце были отмечены уже в училищную пору. Дебют состоялся за два года до выпуска на сцене Александринского театра в *pas de deux* с воспитанницей Н. Н. Амосовой (рекомендованной Жаном Петипа). Выступления на профессиональной сцене, даже в бенефисных спектаклях, повторились, чаще в ответственном сольном репертуаре. Их признавали успешными.

В 1852 году обучение было закончено, Льва Иванова приняли в балетную труппу танцовщиком с окладом 360 рублей в год. При обычной кордебалетной ставке в 200 рублей это означало, что артист предназначался для кордебалетных и сольных мест; прочили ему даже амплу «молодого героя». Однако на основной сцене (в Петербургском Большом каменном театре) сольный репертуар поначалу к новичку не спешил. Здесь его занимали пока только в кордебалете. Отдушиной стали другие сцены императорских театров — Александринского и Михайловского. Там ответственные места приходилось по просьбе прежних педагогов танцевать с воспитанницами Театрального училища (правда, лучшими), на которых возлагались самые радужные надежды. Среди прочих была и будущая звезда, ставшая впоследствии женой М. Петипа и его музой, — М. С. Суровщикова. Педагоги, устраивавшие такие выступления, ценили в бывшем питомце высокий профессионализм в танце и особую надежность верного помощника балерины. Такой не только не подведет: присутствие его рядом вселяло в партнершу, из начинающих, покой и уверенность в успешном исходе.

На юношу, явно «танцем меченого», обратили внимание опытные балерины, в том числе — выдающаяся представительница романтического направления, балерина-ассолюта, любовница директора Императорских театров Е. А. Андреенова. Она пригласила Иванова участвовать в своем бенефисе рядом с суперзвездами К. Гризи и Ж. Перро (в роли крестьянина Ульриха) в возобновленном балете Дидло «Венгерская хижина» 22 февраля 1853 года. Это была первая в жизни юноши роль, да в каком составе!

И другая прима-балерина Т. П. Смирнова выделила начинающего танцовщика из числа других, предложив станцевать с ней в бенефисе выигрышное *pas de deux* («Тщетная предосторожность», 3 ноября 1853 г.). Следом была главная роль крестьянина Луки в «Мельниках» (снова с русской партнершей Нисетой — В. И. Лапшиной) на сцене Александринского театра (сентябрь 1854 г.).

Это выступление получило высокую оценку у критиков: «Г. Иванов танцевал так хорошо, что, право, мне кажется, на нашей сцене один только г. Иогансон мог бы исполнить это па с большей отчетливостью и непринужденностью» [2, с. 341–342]. Сравнение было крайне лестным: начинающего танцовщика поставили в один ряд с едва ли не виртуознейшим тогда премьером!

Артистическая карьера Льва Иванова была (трудно здесь подобрать подходящее определение), скорее всего, сдержанной, нарочито спокойной. Он обладал хорошими танцевальными данными, прекрасной школой и вполне закономерно занял в конце концов место премьеры (правда, ненадолго). Вскоре его вытеснил, и вполне правомочно, более молодой (на десять лет моложе) Павел Гердт — танцовщик исключительных возможностей. Вот этой исключительности, захватывающей, подчиняющий себе зрительный зал харизмы у отличного танцовщика Льва Иванова не было. Нельзя сказать, что он был лишен темперамента или возможности выразить себя в пантомиме. У него было все, кроме мигнов единения с залом, ошеломляющего открытия себя другим. Он оставался чудом в себе.

В первые театральные годы продвижение Иванова по службе шло нехотя, явно заторможено, со скрипом (ни протекции, ни благосклонности начальства, ни собственной предприимчивости и специальных усилий). Лев Иванов дневал и ночевал в театре, а целиком принадлежал только себе, тому внутреннему миру, который прихотливо разворачивался в его душе. И поступал порой опрометчиво, обнаруживая поневоле, что карьера для него совсем не главное.

Гастроли труппы, приуроченные к коронационным торжествам в Москве... Иванова намерены оставить в Петербурге исполнять режиссерские и репетиторские обязанности. Не тут-то было! Ему любопытна Москва: там много примечательного. Он отверг многообещающее предложение привлекательного статуса в труппе ради личных новых впечатлений, будущих эмоций.

Молодой артист эти впечатления впитывал; они «впечатывались» в его душу навсегда. Уникальная память у него была не только на музыку, но и на движение, на пластику, на людей. Запоминались спектакли, хореография, роли. Он мог при необходимости заменить любого исполнителя. Редкое и очень ценное для театра качество! В день спектакля заболел М. Петипа, и Л. Иванов успешно заменил его в роли почтаря Ганса в балете «Маркитантка» (18 ноября 1858 г.) (после единственной утренней репетиции спектакля с партнершей). А Феба в «Эсмеральде», тоже за Петипа, пришлось танцевать безо всякой репетиции.

Роли были разные, случайные, значительные и третьестепенные. Никого не волновало, насколько они отвечают индивидуальности танцовщика. Вынужденная «всеядность» свидетельствовала о высоком профессионализме Л. Иванова, но «художественной отделке» исполняемого не содействовала.

«Палочка-выручалочка» со временем превращалась в «рабочую лошадку» (с таким артистом театру удобно). И еще одно обстоятельство тому способствовало. Перро, возглавлявший петербургский балет с 1848 по 1859 год, исполнял также обязанности премьера (ведущего танцовщика). В 1852 году, когда Лев Иванов пришел в театр, ему было сорок два года (возраст для балета, тогда особенно, глубоко пенсионный)! Как руководитель, хозяин положения, мог относиться к начинающему танцовщику, явно перспективному, моложе его на двадцать четыре года? Нетрудно догадаться... Льва Иванова старательно «придерживали», прятали в кордебалет. Попадались и роли, чаще малозначимые. После отъезда Перро в репертуаре Иванова стали все чаще появляться и ведущие роли. Но к тому времени ведь прошло семь лет — решающих, лучших, начальных...

Изолировать его можно было от ролей. Но Лев Иванов не ограничивался ими — его влекло балетмейстерское творчество, а оно открывалось перед ним в своем полном великолепии: Перро, Сен-Леон, Петипа! Великие мастера творили на его глазах, иногда с его участием, каждый по-своему, не повторяя соперника. Тут было торжество и музыки, и танца. И это наполняло его жизнь счастьем.

Обещанием счастья стала также встреча с воспитанницей Театрального училища Верой Лядовой². Эта солнечная, лучившаяся юностью и многими талантами девушка ослепила его. Лев Иванов не мог в нее не влюбиться: красивая, общительная, темпераментная, она была воплощением праздника жизни и к этому празднику всем существом своим звала. Замкнутый, погруженный в себя Иванов влюбился без памяти, посвящал ей сочиненную им музыку, ставил для нее номера и с радостью был в них ее партнером. Личность Иванова (он был старше Лядовой на пять лет) девушку привлекала сокрытой в нем тайной. Интуиция ей подсказывала: «Вот где настоящая глубина!»

Еще ученицей Лядова исполнила 3 декабря 1857 года поставленное для нее Ивановым «Болеро» в опере Д. Ф. Обера «Фенелла» (партнером также был Иванов). Совместные выступления продолжились. В 1858 году Лядова закончила обучение, поступила на сцену с окладом в 600 рублей и вскоре стала ведущей характерной танцовщицей. Но сцену вкусила много раньше, и не только в танцевальных спектаклях. У нее обнаружили вокальные данные, и уже двенадцатилетней девочкой она участвовала в опере с пением новомодных куплетов.

Звонкая красавица отвечала скромняге взаимностью. Брак был заключен

² Вера Александрона Лядова (1839–1870) была из артистической семьи: отец А. Н. Лядов известен как балетный дирижер; дядя К. Н. Лядов — главный капельмейстер Русской оперы в Петербурге; двоюродный брат А. К. Лядов — композитор, дирижер, педагог; двоюродная сестра В. К. Лядова-Скариотти — актриса Александринского театра.

в 1859 году и продлился десять лет. Был ли он счастливым? С уверенностью можно сказать лишь одно: маячила угроза распада. Теща тому способствовала. Красавица-жена была достойна блестящей жизни, а материальные возможности супруга были весьма ограничены. Скромностью, незлобивостью артиста пользовались; угождать и льстить он не умел. Повышение ставок хронически отставало от исполняемого репертуара. Ему долго не платили поспектакльных. Полубенефисом его удостоили только после пятнадцати лет службы, а место премьера, давно исполняя ведущие партии, он официально получил лишь в 1869 году после отъезда Сен-Леона, когда Петипа возглавил труппу и его ставка исполнителя освободилась. Этот статус лидера Иванов обрел на семнадцатый сезон службы в театре! Ему было тридцать пять лет... Оставался год до пенсии: в то время стаж исчислялся, независимо от окончания училища, с шестнадцати лет. Стимула совершенствоваться в танце, на мой взгляд, у него не было. «Его дарование светило ровным светом, без вспышек», — вспоминала Е. О. Вазем [3, с. 117].

Блестящая жена была достойна шумного успеха, уверенно к нему шла. Между любящими супругами со временем возникла и стала расти напряженность. Боль на время приглушал алкоголь, становясь единственным лекарством. Последовала трещина в их отношениях, следом — разрыв. Развод оформили в 1869 году, по иронии судьбы оказавшимся годом запоздалого премьерства супруга.

В этом браке родились три сына: один умер в младенчестве, другой (младший из оставшихся) родился глухонемым. Продолжил театральную династию лишь Лев Львович Иванов: он посвятил себя оперетте как артист и режиссер, занимался также драматургией — переводами и перделками пьес.

В семье только один человек достиг беспрецедентного успеха: мать и жена Вера Лядова при жизни стала легендой. Ее торжество было, правда, кратким (ранняя смерть оборвала его). Зато история это событие запечатлела и сохранила. Причиной неслыханного взлета Веры Лядовой, ее судьбой стала оперетта. Пробы на драматической сцене в 1866 году признали удачными, некоторые считали ее участие в водевилях многообещающим. Дальнейшие выступления в оперетте раскрыли оригинальное дарование: оно сулило новое в игре драматических актеров, взявших за пение.

Триумфом стала главная роль в «Прекрасной Елене» Ж. Оффенбаха (18 октября 1868 г.) на сцене Александринского театра. Петербуржцы этот спектакль впервые увидели в Михайловском театре в исполнении французской труппы за два года до указанной премьеры. (Теперь соперники-французы во главе с широко известной примадонной О. Девериа явились судить русских коллег.) Успех новой премьеры был ошеломляющим: зрители и даже критика отдали предпочтение «своим». Лядова затмила всех зарубежных исполнительниц.

Началась «эпоха Лядовой»: весь Санкт-Петербург повернулся в сторону

оперетты. Это было полное торжество жанра, потеснившего привычную драму. Даже великий А. Н. Островский не делал сборов: публика ломилась «на Лядову». Билеты были недоступны: организовали запись. Фотографии Лядовой в роли взлетели в цене, пользовались небывалым спросом. Увлечение ею был повальным. В прессе разгорелась война, родилось явление, названное в искусстве XX века на Западе «культом звезд». Новую диву объявили «царицей канкана».

Но не только танцем пленила актриса современников. Она потрясла их и новой трактовкой роли, и тем, что предложила иные, неизвестные тогда драме приемы игры. И музыкальная культура ее оказалась настолько высока, что даже вокальная партия была весьма достойно, даже выигрышно представлена.

Лядова облагородила героиню. Эротические зовы остались, но ушли вглубь, очистились от вульгарности. Ее Елена любила искренне и глубоко: она отстаивала свое право на любовь. Такой поворот граничил с новаторством. Кроме того, новая «звезда» привнесла в спектакль традиции балетного театра, обычаи празднично трактовать события, ценить в исполнении эффектную подачу, особый шик. Ей это необыкновенно удавалось.

Неожиданная смерть 24 марта 1870 года оборвала праздник, длившийся полтора года. «Властительнице дум» петербуржцев был тридцать один год... Лев Иванов тяжело переживал обрушившиеся беды: потерю ребенка, развод с любимой и ее смерть. Выход был один — уйти в себя.

Подавая прошение о разводе, Иванов предлагал вернуть жене девичью фамилию. На ее памятнике значится фамилия двойная: Лядова-Иванова. Дало ли замужество ушедшей «звезде» толчок для взлета? Это останется тайной. Очевидно другое: солнечная, зовущая к счастью девочка осталась в душе Л. Иванова навсегда.

Хотя исполнительство удовлетворение Льву Иванову не приносило, со сценой он долго не расставался, переходя на игровые роли. Охотно обращался к характерным танцам и был там хорош. Лишь после завершения им карьеры танцовщика, когда Иванова сменили другие, стали все чаще вспоминать предшественника: оказывается, он был много лучше...

Последнее выступление на сцене состоялось в собственный бенефис 3 января 1893 года, уже в Мариинском театре: Лев Иванов «с шиком протанцевал с г-жою Петипа 1 испанское па», — свидетельствовал рецензент [2, с. 350]. Один балет запомнился Льву Иванову, думаю, особенно. Это была «Баядерка» Л. Минкуса, поставленная М. Петипа (Петербургский каменный Большой театр, 23 января 1877 г.). Ему выпало танцевать премьеру. Солор тогда сольных танцев в спектакле не имел. Но там потрясали «Тени»! Они были так созвучны его взыскательной душе... Вот где были достигнуты, наконец, гар-

мония и порядок, преодолены хаос и удары судьбы! Партнершей была непревзойденная Е. Вазем. Ее кристально чистый, предельно музыкальный танец повествовал, вопреки всему, о счастье и вел к нему.

Биография Льва Иванова исполнительством не ограничена. Педагогикой он занялся рано. Сначала ему поручили девочек младших классов (в 1858 г.), позже доверили старших воспитанниц, а потом и воспитанников. Отзывы о нем как о педагоге сохранились противоречивые. Нет оснований не доверять объективности М. Кшесинской и А. Вагановой, считавших, что Лев Иванов на этом поприще достоинствами не блистал: был слишком мягок, не требователен, жалел учеников, небрежно относился к своим обязанностям, даже постоянно опаздывал. По мнению этих высочайших профессионалов, его подопечные успехов не делали. Думаю, не учтено здесь одно: он любил и детей, и танец. Не чувствовать его сердечности, его безоглядной влюбленности в искусство было нельзя. Учило, воспитывало именно это качество его личности. Доброта, сердечность были философией его жизни.

Методика преподавания классического танца, уверен, не занимала Иванова вовсе: там были свои одержимые. Он жил другим — балетмейстерским творчеством, склонность к которому проявилась уже в училищную пору. Наблюдение за работой хореографов-мастеров давало пищу для размышлений: как танцем достигается нужный результат, необходимое впечатление. Желание сочинять самому вспыхнуло с новой силой после встречи с Лядовой: она невольно инициировала эту потребность Льва Иванова созидать. Пробы сочинять музыку посвящались любимой. А она была особенно хороша в характерном репертуаре. Мазурки, болеро, тарантеллы рождались фантазией юноши одна за другой. И так соблазнительно было исполнить их вместе!

Талантливые хореографы в Петербурге сменяли один другого, но каждый право ставить прочно держал за собой. Путь к балетмейстерскому творчеству Иванову пришлось прокладывать через чуждые ему административные должности (начальственность, желание подчинять себе в нем полностью отсутствовали).

В 1882 году его назначили режиссером петербургской балетной труппы после неурядиц администрации с предшественником: именно уживчивость, мягкость характера, бесконфликтность предопределили выбор. С таким, не претендующим на первенство и готовым оставаться в тени, начальству было удобно сотрудничать. Лев Иванов новыми обязанностями тяготился; он признавался в мемуарах: «Это для меня было как обух по лбу, я никогда не рассчитывал быть ни режиссером, ни балетмейстером, зная свой слишком добрый и слабый характер» (цит. по: [2, с. 350]).

Артисты обожали нового начальника, ценили в нем человеческие качества, и высочайший профессионализм, справедливость. Знание репертуара и фено-

менальная память здесь особенно пригодились. К помощи Иванова коллеги прибегали весьма охотно. Вот кто всегда был готов вспомнить, показать, подправить! И склонность к сочинительству оказалась востребованной: к его услугам всегда можно было прибегнуть в каких-то особых, авральных случаях.

К счастью, в 1885 году статус Льва Иванова изменился: его определили вторым балетмейстером (главным к тому времени стал М. Петипа). Теперь ему приходилось возобновлять ушедшие балеты и ставить танцы — прежде всего в операх и драматических спектаклях. И репетировать приходилось тоже.

Сочинял он легко: музыка сама вызывала пластические образы, которые очень естественно жили, трансформировались в этой родной ему, отзывчивой, наполнявшей его внутренний мир волшебной звуковой среде. Ставить для него было то же самое, что для остальных дышать. Ставил много, не забываясь об авторстве. Петипа, в силу своего положения руководителя, нередко в результат вмешивался (хотя в том обычно необходимости не было): это оправдывало появление его фамилии на афише, потеснив подлинного сочинителя или вовсе заслонив его.

Обилие созданного Львом Ивановым быстро и легко забывалось, растворялось в балетном беспамятстве. Но случались удачи, о которых забыть было нельзя. Премьера оперы А. П. Бородина «Князь Игорь» (23 октября 1890 г., Мариинский театр), к примеру, была замечательна во многом. Она запомнилась большим танцевальным фрагментом «Половецкие пляски» с участием хора и вокалистов (их поставил Лев Иванов). Контраст нежной лирической темы половецких девушек и стихийной мощи воинов-половцев, заданный композитором и убедительно воплощенный им, увлек балетмейстера. Парадоксально, но именно этот наступательный напор, вовсе не свойственный самому Иванову, он блистательно передал в танце. Все это было у Бородина, а постановщику был дан редкий дар проникать в самую суть музыки.

Иванов в «Половецких плясках» оказался первооткрывателем. К сожалению, и тут его значимость явно недооценена: созданный Фокиным в 1909 году для Дягилевской антрепризы и повторенный затем на Мариинской сцене вариант заслонил собою оригинал. Фокин не мог не видеть поставленное предшественником, но ни разу не упомянул об этом в своих мемуарах, рассказывая о собственной версии [4, с. 232–235]. Тем не менее современники утверждали, что в новой постановке были сохранены находки Льва Иванова, дополненные новыми деталями, не менявшими главного.

Другой крупной удачей Иванова стала сюита венгерских танцев на музыку Второй рапсодии Ф. Листа, исполненная как вставной номер в балет «Конек-Горбун» (1900 г., Мариинский театр). И здесь, и в «Половецких плясках» опробовались новые пути освоения характерного танца, в том числе — поиск его симфонических форм.

Зависимость балетмейстера от Петипа нередко сковывала Иванова, лишала свободы выбора и собственных предпочтений. Балет «Щелкунчик» П. И. Чайковского (1892 г., Мариинский театр) Иванову выпало ставить одному. Петипа болел, а присутствие его, пусть косвенное, сохранилось: сочинять приходилось по уже готовому сценарию, выработанному мэтром, хозяином петербургского балета, и следовать плану и указаниям Петипа. А в них, как мы полагаем, предлагались не самые близкие Иванову ходы.

Безусловным шедевром были признаны «танцы снежинок». Они неспешно кружились, заботливо укрывали землю, ненадолго стайкой собирались в группы, чтобы потом прихотливо разметаться по сторонам и явить новые причудливые рисунки. Образ чистоты, настороженного покоя, ждущего перемен, великолепно передавал это пограничное состояние перехода от безмятежного детства к тревогам юности. Спектакль был утрачен в начале 1920-х годов, но открытия его продолжали жить в постановках других балетмейстеров³. Такова была драматичная судьба Льва Иванова: он вроде бы терял и терялся сам, растворяясь в других, обогащая возможности любимого искусства. Сочиняя своих «снежинок», думаю, не раз вспоминал «картину теней» Петипа, в которой принимал участие исполнителем.

Увековечил себя Лев Иванов «Лебединым озером». Его «лебеди» открыли балетному театру дорогу в XX век, в нашу душу. Вторую картину «Лебединого озера» (по партитуре — второй акт) Иванов поставил к концерту в память о безвременно ушедшем П. И. Чайковском (17 февраля 1894 г., Мариинский театр). Собранные средства предназначались для сооружения памятника композитору. Никто тут балетмейстера Льва Иванова не неволил. Он был наедине с музыкой. Это была мечта о сказочно прекрасной женщине. У каждого (у композитора и балетмейстера) это была своя мечта: они расходились. Общим было безмерное восхищение: да, это была, действительно, «царица мира», средоточие всех начал! Это была их душа. В этом согласие было полным.

Многие считают, что творчество — это всегда рассказ о себе. Думаю, что в «Лебедином» было именно так: композитор и хореограф открывали свои души. Для Чайковского это была трагическая мечта о желанном и недосягаемом. Мечта Льва Иванова трагической окраски лишена. Для него определяющим в жизни оставался образ двух женщин: матери и жены. Детство оставило ощущение приглушенной, придавленной обстоятельствами, не прозвучавшей в полный голос материнской любви. Зато супруга сполна одарила взаимным чувством. В ней как будто жили два существа: трогательная наивная девочка, поразившая его душевной чистотой и сердечностью, и рвущая-

³ Считается, что «снежинки» Льва Иванова отозвались в «снежинках», созданных позднее В. И. Вайноненом («Щелкунчик», ГАТОБ, 1934 г.).

ся к успеху победительница. Со временем одно вытеснялось другим. За этим с тоской наблюдал Иванов, продолжая любить ту, давнюю «солнечную» девочку. Наверное, в ней видел свою Одетту.

Открытием Льва Иванова — уверен, революцией в балете — стало новое качество классического танца. В своих развитых симфонизированных формах этот танец стал психологической реальностью, образной материализацией того сокровенного, что есть внутри нас — портрет нашей души. Асафьев, похоже, это угадал, возвестив: Лев Иванов — «душа русского балета» (и попал «в десятку»!). Точнее сказать нельзя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Иванов Лев Иванович // *Борисоглебский М.* Материалы по истории русского балета / Сост. Борисоглебский М. — Л.: Лен. гос. хореограф. училище, 1938. Т. 1. 391 с.
2. *Красовская В.* Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1963. 551 с.
3. *Вазем Е. О.* Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. Л.; М.: Искусство, 1937. 244 с.
4. *Фокин М.* Против течения: Воспоминания балетмейстера: статьи, письма / ред.-сост. и авт. вступ. ст. Ю. И. Слонимский. Л.; М.: Искусство, 1962. 639 с.

REFERENCES

1. Ivanov Lev Ivanovich // *Borisoglebskij M.* Materialy` po istorii russkogo baleta / Sost. Borisoglebskij M. — L.: Len. gos. xoreograf. uchilishhe, 1938. T. 1. 391 s.
2. *Krasovskaya V.* Russkij baletny`j teatr vtoroj poloviny` XIX veka. L.; M.: Iskusstvo, 1963. 551 s.
3. *Vazem E. O.* Zapiski baleriny` Sankt-Peterburgskogo Bol`shogo teatra. L.; M.: Iskusstvo, 1937. 244 s.
4. *Fokin M.* Protiv techeniya: Vospominaniya baletmejstera: stat`i, pis`ma / red.-sost. i avt. vstup. st. Yu. I. Slonimskij. L.; M.: Iskusstvo, 1962. 639 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Соколов-Каминский А. А. — канд. искусствоведения; sokolovkaminsky@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Sokolov-Kaminskiy A. A. — Cand. Sci. (Arts); sokolovkaminsky@gmail.com