

БАЛЕТНАЯ И ТЕАТРАЛЬНАЯ КРИТИКА

УДК 792.072

АРТУР СЕН-ЛЕОН В ЗЕРКАЛЕ «МУЗЫКАЛЬНОГО И ТЕАТРАЛЬНОГО ВЕСТНИКА» (1856–1860)

Груцынова А. П.^{1, 2}

¹ Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
ул. Б. Никитская, д. 13 / 6, Москва, 125009, Россия.

² Российский институт театрального искусства — ГИТИС, Кисловский пер., д. 6,
Москва, 125009, Россия.

Статья посвящена обзору критических отзывов об Артуре Сен-Леоне, опубликованных в журнале «Музыкальный и театральный вестник» в 1856–1860-е годы. Сен-Леон был интересен критике не только как балетмейстер. В журнале есть упоминания о нем как о педагоге и танцовщике. Немало строк в «Музыкальном и театральном вестнике» посвящено Сен-Леону-музыканту. О нем писали как о скрипаче-виртуозе, так и как о композиторе (в России в 1859 году был поставлен балет с его музыкой — «Сальтарелло»). Сочетание в одном артисте такого количества талантов было явлением редким и потому удивляющим. История краткого появления Сен-Леона в отзывах конкретного издания интересна не обширностью материала и не подробностью анализа, а обаянием своей сиюминутности. Благодаря этим кратким строкам мы получаем возможность погрузиться в атмосферу музыкально-театральной жизни середины XIX века.

Ключевые слова: «Музыкальный и театральный вестник», «Театральный и музыкальный вестник», журнал, А. Сен-Леон, балет, музыка балета, рецензия, критика.

ARTHUR SAINT-LEON IN THE MIRROR OF THE “MUSICAL AND THEATER BULLETIN” (1856–1860)

Grutsynova A. P.^{1, 2}

¹ Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 13/6, Bolshaya Nikitskaya St., Moscow, 125009, Russian Federation.

² Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), 6, M. Kislovsky Lane, Moscow, 125009, Russian Federation.

The article is devoted to a review of critical reviews about Arthur Saint-Leon, published in the magazine «Музыкальный и театральный вестник» (“Musical and Theater Bulletin”), published in 1856–1860. Saint-Leon was interesting to critics not only as a choreographer. He was mentioned in the magazine as a teacher and dancer. In the “Musical and Theater Bulletin”, many lines are dedicated to Saint-Leon as a musician. They wrote about him not only as a violin virtuoso, but also as a composer (in Russia in 1859 the ballet “Saltarello” was staged with his music). The combination of so many talents in one artist was a rare and therefore surprising phenomenon. The history of the brief appearance of Saint-Leon in the reviews of a particular journal is interesting not only for the vastness of the material and the detail of the analysis, but also for the charm of its immediacy. By virtue of these short lines, we get the opportunity to plunge into the atmosphere of the musical and theatrical life of the mid-19th century.

Keywords: “Musical and Theater Bulletin”, «Theater and Musical Bulletin», journal, Arthur Saint-Leon, ballet, ballet music, review, criticism.

Наше знание о конкретных балетмейстерах или танцовщиках XIX века базируется на материалах, способных сохранить на определенный промежуток времени фиксированное знание, — письменных источниках и иконографии. Одним из таких источников являются отзывы прессы, появившиеся как непосредственный отклик на исполнение той или иной партии конкретным танцовщиком или, например, на балет, поставленный каким-либо балетмейстером. Как правило, исследователи в своей работе стараются обращаться к максимальному количеству изданий, чтобы получить представление о широте мнений и собрать возможно большее количество подробностей, подмечавшихся разными авторами.

Однако не менее интересно проследить «судьбу» конкретного деятеля искусств на страницах одного издания. Разумеется, в таком случае полного и объемного его «портрета» мы не создадим (тем более что зачастую отзывы принадлежали перу одного автора), но зато получим возможность проследить его «путь», созданный мнениями авторов одного журнала, в некотором смысле почувствовать себя его читателями середины XIX века.

В качестве примера такого рода издания мы избрали «Музыкальный и теа-

тральный вестник»¹ (далее — «Вестник»), интересный тем, что его публикационная «жизнь» продлилась недолго: первый номер вышел 1 января 1856 года, последний — 28 августа 1860 года. По счастливому совпадению именно этот период оказался одним из самых интересных в отечественном балетном театре XIX века. Это время, когда труппа (прежде всего петербургская) состояла из большого количества хороших танцовщиц, способных (по мнению критики) составить серьезную конкуренцию приезжим гастролерам (а в идеале и заметить их)². Кроме того, именно вторая половина 1850-х годов в отечественном хореографическом искусстве представляла собой своего рода «перекресток» творчества трех балетмейстеров: Жюль Перро, который завершал свои русские гастролы, Мариуса Петипа, о котором пока, в основном, писали как о танцовщике, но о его трех балетах («Брак во времена регентства», «Парижский рынок» и «Голубая Далия» («Голубая Георгина»)) «Вестник» уже успел сообщить, дав постановкам весьма высокую оценку³, и об Артуре Сен-Леоне.

Сен-Леон был интересен критике, прежде всего, своей многосторонностью. Если хореографами, которые ставили балеты и иногда сами в них танцевали, удивить было невозможно, то артист, который в одно и то же время мог создавать спектакли, танцевать в них, писать к ним музыку и параллельно давать концерты как скрипач-виртуоз, несомненно, привлекал значительное внимание.

¹ Несмотря на краткость времени своего издания, на протяжении пяти лет журнал успел поменять название, а вместе с ним и акцент художественного интереса. До середины сентября 1857 года он носил название «Музыкальный и театральный вестник», и его авторы старались отвечать первоначально поставленным задачам: популяризации музыкального искусства и в некотором смысле музыкальному просвещению читателей, интересующихся искусством. Начиная с 15 сентября 1857 года, журнал получил название «Театральный и музыкальный вестник», и, кроме критических отзывов, исследовательских статей и театральной информации, в нем начали печатать тексты драматических пьес.

² Очень показательным в этом отношении выглядит фрагмент из отзыва, посвященного восходящей звезде парижской Оперы, ученице Марии Тальони, Эмме Ливри: «...я должен сказать вам несколько слов об Эмме Ливри, наделавшей в последнее время... много шума. Я ожидал появления ее с большим нетерпением и, прочитав на афише, что она танцует в дивертисменте “Геркуланума”, решил прослушать эту скучную оперу во второй раз; наконец Ливри на сцене, гром рукоплесканий встречает ее, и что же? ...Эта звезда, это чудо, эта новая Эльслер, просто — посредственность; все движения ее неестественны, аффектированы, техника самая обыкновенная; одним словом слабая из наших корифеек не побоялась бы стать наряду с этой искусственной знаменитостью; ничего не говорю о наших очаровательных: Прихуновой, Муравьевой и Петипа, наряду с которыми плохо пришлось бы г-же Ливри; — вот новое доказательство, что не всегда можно доверять суждениям Парижан» [1, с. 277].

³ Про «Голубую Далию» М. Раппапорт писал: «Г. Петипа в третий раз явился в качестве хореографа и в третий раз доказал, что в аранжируемых им танцах и группах много опыта, вкуса и знания дела и хотя балеты его небольшие, но в них заметны творчество и обилие фантазии» [2, с. 120].

В «Вестнике» упоминания о Сен-Леоне, конечно, отрывочны. Если об исполнителях иногда публиковались целые статьи, то протяженных материалов, посвященных балетмейстерам, в этом издании не встречалось⁴. Это объясняется тем, что для авторов фигура танцовщицы была гораздо привлекательнее. Тем более что именно тогда появился ряд русских исполнительниц, добившихся успеха не только на отечественной, но и на зарубежной сцене. И среди них в первую очередь следует назвать Надежду Богданову, которая в 1856 году приехала в Петербург, и ей в это время посвящалось множество публикаций; она оказалась важна еще и своим зарубежным «стартом», так как училась и приобрела первый успех не в России, а во Франции.

С именем Богдановой связано и первое упоминание Сен-Леона в «Вестнике» (таким образом, первая характеристика на страницах отечественного журнала, которую получил Сен-Леон, — это характеристика его как учителя Богдановой). Причем, в отличие от Ж. Мазилье, который старался «из личных видов делать всевозможные затруднения в дебюте своей ученицы» [3, с. 557], «Сен-Леон с первого же взгляда оценил талант нашей соотечественницы и поставил ее выше всех других учениц» [3, с. 557]. Но в то время Сен-Леон вернулся в парижскую Оперу не столько преподавать, сколько танцевать и ставить. В режиссерском журнале парижской Оперы за 1852 год — следующий, по отношению к описываемым событиям, он значится балетмейстером театра (вместо Мазилье, который сезон 1851–1852 год провел в России). Поэтому, показав свою ученицу в «Маркидантке» и станцевав с нею в этом балете, Сен-Леон задумал создать для нее новый балет, где Богданова должна была исполнить главную роль [3, с. 558]. А предваряя это событие, он взялся давать ей индивидуальные уроки в дополнение к общим занятиям в оперном фойе: «С десяти часов до часу она занималась в оперном фойе, а потом с двух до четырех отдельно брала уроки у Сен-Леона, чтобы ускорить дело. При таких трудах, разумеется, и успехи ее были весьма быстры» [3, с. 558].

Однако в планы вмешался случай, помешавший и Сен-Леону-балетмейстеру, и Сен-Леону-педагогу: в Париж вернулась знаменитая Фанни Черрито, с которой Сен-Леон уже расстался, а потому тот был вынужден уйти из Оперы. Новый балет (им должна была стать «Орфа» на музыку А. Адана) ставил уже возвратившийся Мазилье, а Богданова получила не главную роль, а дивертисментную вариацию.

Следует, впрочем, сказать, что упоминание об уроках, данных Сен-Леоном Богдановой в Париже, — единственное, касающееся именно педагогической деятельности балетмейстера (бывшей для него, по всей видимости, не основной или интересной; разумеется, для Сен-Леона важнейшим было лич-

⁴ Как, собственно, их не было и в других изданиях.

ное творчество).

Однако прежде чем перейти к характеристике его как танцовщика или балетмейстера, надо сказать, что до того времени, когда Сен-Леон появился в России, в «Вестнике» он получал определение скорее не как балетмейстер или даже музыкант-исполнитель, но в первую очередь как «муж Черрито» [см.: 4, с. 471; 5, с. 552; 6, с. 288 и др.]. Объяснить это можно очень просто: критика того времени, равно как и публика, в большей степени была настроена восхищаться и обсуждать не столько достоинства балетмейстера, сколько то, как выигрышно выглядела та или иная исполнительница в его балете. Кроме того, в России Черрито была прекрасно известна как танцовщица, работавшая на нашей сцене в 1855–1856 годах, за ее творчеством продолжали следить, в том же «Вестнике» регулярно появлялась информация о ее поездках или отзывы на спектакли или бенефисы. Именно поэтому характеристика балетмейстера, с творчеством которого публика и большинство критики не были знакомы напрямую, через супругу-танцовщицу (пусть и бывшую) представляется наиболее логичной. Подобная ситуация сложилась на страницах журнала не только в отношении Сен-Леона, но и, например, в отношении известного тенора Фридриха Янга⁵, которого также представляли как «супруга парижской танцовщицы Люсилы Гран» [см.: 7, с. 490; 5, с. 552 и др.].

Впрочем, следует отдать дань справедливости: чаще всего имя Сен-Леона возникало на страницах «Вестника» именно в контексте повествования о его творчестве — балетмейстерском или исполнительском.

Первые упоминания о балете, изначально поставленном Сен-Леоном, появились в «Вестнике» еще до того, как начали говорить о его авторе и даже называть его фамилию. Балетом этим была «Маркитантка». И имя Сен-Леона потому не называлось, что петербургская публика увидела этот балет в постановке, осуществленной Ж. Перро для Фанни Черрито. Перро создал собственную версию балета Сен-Леона, расширив его до двух актов, слегка трансформировав либретто и увеличив количество танцев, что было негласным требованием петербургского балета⁶. Именно поэтому, упоминая о «Маркитантке», авторы «Вестника» никогда не говорили о Сен-Леоне. Интересно, что, будучи поставлен в Петербурге в 1855 году, этот спектакль в 1858-м характеризовался как «несколько устарелый уже балет» [9, с. 450].

Таким образом, несмотря на «Маркитантку», первые упоминания Сен-

⁵ Он в «Вестнике» упоминается как «тенор Юнг».

⁶ Хотя иногда критика и публика начинали роптать по тому поводу, что танцев *слишком* много и балет *слишком* длинен. Например, завершая отклик на балет «Эолина, или Дриада», М. Раппапорт писал: «Предсказываем новому балету успех, в особенности, если сделаны будут некоторые сокращения. Как бы ни привлекательны были танцы и танцующие, но смотреть балет с 7-ми почти до 12-ти — тяжело» [8, с. 519].

Леона как балетмейстера в «Вестнике» встречаются только в том же 1858 году. Разумеется, это лишь информация, но в некоторых случаях она была снабжена краткими пояснениями. В начале 1858 года Сен-Леон показывал свои балеты в Вене, а потому в кратком замечании о спектаклях, данных на масленицу, анонимный автор замечал следующее: «...на Маслянице дана новая опера г. Зуппе: “Paragraph drei”, не имевшая особенного успеха, хотя об ней много говорили до представления; то же можно сказать и о балете Сен-Леона: “Der Jahrmarkt von Harlem”⁷» [10, с. 68–69]. Интересно, что о том же балете, но упоминая его второе, французское, название (“le Procès du fandango”), в журнале чуть позже появилась еще одна информация (принадлежащая, видимо, другому автору и с совершенно иной его оценкой): «Сен-Леон поставил на венскую сцену новый балет своего сочинения: “le Procès du fandango”, имевший блистательный успех и представленный уже два раза при Дворе» [11, с. 108]. И в той же заметке можно найти небольшое сообщение о том, что «из балетов, им [Сен-Леоном. — А. Г.] сочиненных, лучшие: “Мраморная Красавица”, “Чортова скрипка”, “Маркитантка” и др.» [11, с. 108]. Тут следует сделать небольшое замечание, касающееся используемых в это время названий балетов. В изданиях, которые упоминают о спектаклях, нередко можно наблюдать трансформацию перевода. Это происходит потому, что вначале авторы предлагали буквальный подстрочник названий зарубежных постановок, неизвестных в России. Если же балеты готовились к появлению на русской сцене, либретто и название проходили цензуру. И в данном случае можно увидеть подобный пример. «Чортова скрипка», названная автором обзора одним из лучших балетов Сен-Леона, позже в России будет показана как «Заколдованная скрипка» (черти и дьяволы на русской сцене, как известно, не приветствовались), в разделе же «Иностранного вестника» она получила наиболее точное, но не прижившееся впоследствии на афишах название.

По кратким строкам информации, посвященной Сен-Леону в 1858 году, можно проследить его дальнейший творческий путь. В мае появляется сообщение, что «парижский танцовщик Сен-Леон возвратился из Венеции в Вену и поставил на Венскую сцену свой балет: “Мраморную красавицу”» [12, с. 237] и что он «ангажирован на императорский театр на три месяца, как балетмейстер и танцовщик» [12, с. 237]. Затем в октябре появляется информация о работе Сен-Леона в Дрездене, где он «уже поставил на придворном театре несколько своих балетов и выказал свое искусство как хороший танцор» [13, с. 471]. Впрочем, после этого имя балетмейстера почти на год исчезло

⁷ На страницах журнала было воспроизведено не вполне корректное название балета (“Der Jahrmarkt von Harlem” вместо “Der Jahrmarkt zu Harlem”), который являлся одним из первых вариантов спектакля, известного в России как «Севильская жемчужина».

со страниц «Вестника», пока, наконец, летом 1859 года журнал не сообщил своим читателям, что «известный хореограф Сен-Леон, муж Черрито (*sic!*), ангажирован А. И. Сабуровым к нашему с. петербургскому театру» [6, с. 288].

И вскоре читатели могли следить за предварительной работой над новым спектаклем. Сначала появилась информация, что «к ожидаемым 8 и 9 сентября празднествам [имеется в виду празднование совершеннолетия Николая Александровича, старшего сына Александра II. — А. Г.], как слышно, ставится балет “Жовита”, в котором будет дебютировать г-жа Розатти» [14, с. 311], затем — что «репетиции “Жовиты”... продолжаютсЯ деятельно под руководством г. Ст. Леона, и скоро знаменитая Розатти явится на суд нашей публики» [15, с. 318]. В данном случае важно то, что ждали не просто новый балет, который должен был представить творчество вновь приглашенного автора, а скорее дебют европейской знаменитости, к которому и готовилась новая постановка⁸ (подтверждением тому звучит еще одна новость из Парижа, относящаяся еще к июлю того же года: «Розатти все также превосходна в балете “Jovita”, который поставят, как слышно, и на нашей сцене для первого дебюта этой танцовщицы» [16, с. 273]). Действительно, уже 20 сентября / 2 октября «Вестник» сообщал о петербургском дебюте Розати в новом балете, который состоялся 13/25 сентября.

Здесь необходимо сделать еще одно небольшое отступление и уточнить, что на страницах «Вестника» успели появиться четыре постановки Сен-Леона — «Жовита», «Сальтарелло», «Грациелла» (все — 1859 года) и «Пакеретта» (1860). Разумеется, в наше время отзывы об этих постановках не могут служить материалом для составления общей картины деятельности балетмейстера в России, однако, как и в предыдущих случаях, они помогают понять отношение публики к работе Сен-Леона в конкретный период, осознать особенности впечатлений зрителей и критики.

«Жовита» была первой постановкой, которой Сен-Леон заявил о себе петербургской публике (хотя это был балет Мазилье, о чем не забывала педантично упомянуть критика). В отзыве на дебют Розати большее место занимала именно фигура танцовщицы, о которой писали, например, что в *pas de deux* она «была в высшей степени очаровательна в адажио, а исполнением вариации доказала, что... она и искусная танцовщица» [17, с. 350]. Однако можно встретить и отрывочные суждения о постановке, которую увидели зрители. «В балете танцев немного, но они довольно оригинальны и поставлены г-м Сн. Леоном с знанием дела. В особенности оригинальны группы Мекси-

⁸ И здесь мы вновь возвращаемся к разговору о том, что для критики того времени (несмотря на достаточно высокий профессионализм авторов издания) интереснее была фигура танцовщицы, нежели замысел или мастерство балетмейстера.

канцев в 3-м действии (“Grand ballabili” — г-жа Розатти, 80 танцовщиц, танцоров и воспитанников Императорского Театрального Училища), группы маленьких негров составлены весьма эффектно» [17, с. 350]. Сравнивая балет Сен-Леона с оригинальной парижской постановкой, М. Раппапорт замечал, что «балет г-на Мазилье выигрывает еще более от богатой у нас постановки, с которой и сравниться не может постановка этого балета в Париже, при том он не растянут и, следовательно, не утомителен» [17, с. 351]. Постановка Сен-Леона действительно в корне отличалась от первоначального варианта не только вновь поставленными танцами, которые балетмейстер создал с учетом труппы, с которой работал, но и оформлением (о чем нередко упоминали рецензенты, писавшие отзывы на перенесенные на русскую сцену балеты).

Впрочем, несмотря на то, что танцы в «Жовите» принадлежали Сен-Леону, критики считали, что после этого спектакля они еще не вполне познакомились с особенностями его творчества. Работа балетмейстера того времени заключалась не столько в создании собственно танцевальных фрагментов. Несмотря на то, что способность показать с лучшей стороны солистов конкретной труппы или выстроить в одном танце (как в упомянутом балабиле) огромный кордебалет была несомненным плюсом для характеристики балетмейстера, одной из главнейших черт дарования, которую оценивали в первую очередь, было мастерство, как писали в то время, «сочинения балета», то есть выстраивания драматургической интриги⁹. Нередко на страницах «Вестника» появлялась подобная информация: «Балет, который балетмейстер Рото пишет для г-жи Розатти, будет основан на новых эффектах» [18, с. 218]. Именно поэтому спустя месяц после премьеры «Жовиты» Раппапорт, объявляя о начале новой работы Сен-Леона, писал: «...этот замечательный артист ставит большой балет для г-жи Розатти (“Пакеретта”) и, следовательно, будем иметь случай оценить его вполне и как хореографа» [19, с. 394].

Впрочем, до премьеры «Пакеретты» Сен-Леон показал публике еще две постановки, которые, вероятно, не требовали столь длительной работы, как планируемая многоактная новинка.

Первым, спустя менее месяца (8/20 октября), появился балет «Сальтарелло», в котором Сен-Леон, наконец-то, показал себя именно в том образе, какого от него ждали. Раппапорт с удовлетворением констатировал, что это был настоящий дебют Сен-Леона «в качестве балетмейстера, танцовщика и композитора-виртуоза» [20, с. 382]. Именно эта особенность, в числе прочих, привлекала внимание критиков, которые, как и публика, ожидали от нового балетмейстера своего рода исполнительских сенсаций. О Сен-Леоне-

⁹ В данном случае можно провести параллель с операми, которые долгое время определялись не по имени композитора, а по имени либреттиста.

композиторе и Сен-Леоне-скрипаче будет сказано чуть ниже, что же касается собственно балета «Сальтарелло», то в отношении его Раппапорт напишет, что балет «не принадлежит к числу больших хореографических произведений, но по разнообразию своему и прекрасной обстановке, занимательнее иного большого, но слишком растянутого и скучного балета» [20, с. 382]. Далее он замечает, что «балет г. Сен-Леона изобилует (в особенности 2-е действие) весьма оригинальными характерными танцами, свидетельствующими о несомненном таланте и знании дела г. Сен-Леона, как балетмейстера, хотя по этому балету и нельзя судить о степени его творчества; чтобы судить об этом — подождем произведения в больших размерах, в котором фантазия хореографа могла бы найти довольно простора разыграться; пока несомненно, что г. Сен-Леон один из представителей хорошей школы» [20, с. 382].

Важно еще одно обстоятельство: именно в отношении балета «Сальтарелло» встречается фрагмент, касающийся не Сен-Леона-балетмейстера, а Сен-Леона-танцовщика. Раппапорт отметил, что его исполнение отличается «хорошей школой и чистою отделкою» [20, с. 382], что «притом у него замечательная сила в ногах и ловкость» [20, с. 382]. Кроме того (а это для русской критики обычно было чрезвычайно важно), можно было прочесть, что «г-н Сен-Леон прекрасно мимирует и танец свой сопровождает умной оживленной игрою» [20, с. 382].

Интересно, что, когда этот балет будет поставлен весною 1860 года (24 апреля / 6 мая) в Москве и отчет о нем, написанный А. Баженовым, также попадет на страницы «Вестника», отношение к нему будет уже иное. Критик заметит, что балет «незатейлив по содержанию и сколочен на скорую руку», а также, что «некоторые отдельные танцы хорошо скомпонованы и поставлены; но в целом как-то мало вяжутся друг с другом» [21, с. 167].

В начале ноября того же 1859 года «Вестник» возвестил о показе еще одной постановки Сен-Леона — «Грациеллы» (5/17 ноября), названной «неаполитанской сценой» и на самом деле представлявшей собой фрагмент из балета «Стелла, или Контрабандисты», поставленного Сен-Леоном в Париже в 1850 году. Театральные зрители познакомились с этой постановкой 5/17 ноября, во время антракта спектакля, состоявшего из балетов «Роберт и Бертрам, или Два вора» и «Парижский рынок». Но еще до того, 1/13 ноября, Розати «удостоилась исполнить [его. — А. Г.] с большим успехом в прошедшее воскресенье в присутствии Высочайшего Двора, в Гатчине» [22, с. 428]. Эту сцену она танцевала вместе с Сен-Леоном, а из краткого изложения содержания можно понять, что основную часть постановки составляло пантомимное действие («замечательная мимика, необыкновенная подвижность лица и грация г-жи Розатти в полном смысле увлекают зрителя. Сцена происходит у берега моря: молодая неаполитанская крестьянка погружена в глубокий сон,

жених ее, рыбак, любит ее; порывы восторга его пробуждают красавицу, которая то кокетничает, то дразнит жениха, она рассказывает ему сон, будто бы сделалась знатною дамою» [22, с. 428]). Тем не менее Раппапорт упоминает и «увлекательное адажио (группа с сетью)» [22, с. 428], и «оживленную Тарантеллу» [22, с. 428], которая служила танцевальным финалом хореографической сцены¹⁰.

Но и эта миниатюра, которая даже была показана не в качестве одной из основных составляющих вечера, а как ни к чему не обязывающий антракт, не могла помочь составить более полного представления о хореографическом даровании Сен-Леона.

Петербургская премьера «Пакеретты», как можно заметить по фразам, время от времени проскальзывавшим в отзыве на ту или иную постановку, ожидалась с большим нетерпением. Повествуя о Розатти в «Корсаре», Раппапорт писал с предвкушением: «...г-жа Розатти увлекла нас... в “Жовите” и, вероятно, увлечет нас еще более в “Пакеретте”» [24, с. 440]. Однако премьера на некоторое время была отсрочена. Уже в начале января следующего, 1860 года сообщалось, что «по случаю болезни г-жи Розатти, первое представление нового балета должно было быть отложено, но г-жа Розатти поправляется, и на днях, вероятно, увидим “Пакеретту”, о роскошной постановке которой поговаривают много» [25, с. 20]. Впрочем, «на днях» премьера, конечно, не состоялась, и только 24 января / 5 февраля появилось, наконец, упоминание, что «новый балет “Пакеретта”, вероятно, ...пойдет во вторник (бенефис г-жи Розатти)» [26, с. 29].

Действительно, столь долгожданный бенефис, во время которого показали «Пакеретту», состоялся 26 января / 7 февраля 1860 года. Критика ждала его как пример большого спектакля, в котором можно было бы оценить дарование Сен-Леона как хореографа. Поэтому балету была посвящена относительно протяженная статья, снабженная, по традиции, пересказом содержания, что почиталось практически обязательной частью критического отзыва. Раппапорту, автору отклика на «Пакеретту», новый балет показался отвечающим всем требованиям, высказанным ранее. «“Пакеретта” отличается разнообразием танцев, новизною групп и вообще делает честь творчеству г. Сен-Леона, который очень удачно умел соединить разнородные элементы: действительность с миром фантастическим, комическое с серьезным, прозу с поэзией» [27, с. 36], — признавался он. Перечисляя понравившиеся танцы (большое аллегорическое па «Праздник хлебопашцев», попури, составленное из старинных французских танцев, комическое па, большое balabile в сце-

¹⁰ Автор «Северной пчелы» в собственном отзыве заметит, что «нельзя передать словами этой прелестной, но, к сожалению, слишком короткой сцены» [23, с. 1058].

не сна и прочие), Раппапорт в первую очередь восхищается не мастерством балетмейстера (ему он отдал должное в самом начале отклика, написав, что «новый балет имел большой успех, упрочивший вполне выгодное мнение публики о г. Сен-Леоне в качестве хореографа» [27, с. 36]), а исполнителями, которые (кроме танцевавшей главную роль Розати) представляли петербургскую труппу.

Деятельность Сен-Леона-балетмейстера для критики «Вестника» не ограничивалась исключительно постановкой собственных балетов. В разделе «Театральной летописи», опубликованном в одном из ноябрьских номеров 1859 года, можно встретить и отзыв о новом па «La Musulmane», которое Сен-Леон сочинил для очередного выхода Розати в «Корсаре». Па это было мимическим, следовало в третьей картине после вариаций, которые исполняли прочие солистки, и, как писал Раппапорт, было «совершенно в восточном характере, ...г-н Ст.-Леон изобразил восточную негу, все позы сгруппированы им пластично» [24, с. 441]. Впрочем, для критика, который и без того сетовал, что для солистки в «Корсаре» слишком мало танцев, дополнительная мимическая сцена, поставленная также для нее, показалась откровенно лишней.

Отдельную группу высказываний, касающихся Сен-Леона и отличающую отзывы на его творчество от отзывов на подавляющее большинство других авторов, составляют упоминания о той стороне его деятельности, которая связана с композиторским творчеством. Разумеется, серьезных и длительных критических разборов его выступлений как скрипача найти в «Вестнике» невозможно, однако, даже по сравнению с количеством отзывов на Сен-Леона-танцовщика, их намного больше.

Упоминания о том, что Сен-Леон не только хореограф и танцовщик, но и скрипач, в «Вестнике» начали появляться в первую очередь. В краткой характеристике, помещенной в разделе «Иностранный вестник», помимо сведений о постановках, осуществленных Сен-Леоном в Вене весной 1858 года, можно было узнать, что он «не только самый искусный и талантливый балетмейстер, но хороший танцовщик и превосходный музыкант. Он прекрасно играет на скрипке и ученик Паганини и Мей-Седера¹¹» [28, с. 108]. Уже в конце того же года в отчете о пребывании Сен-Леона в Штутгарте указывалось, что «в одном из абонементных концертов в Штутгардте, Сен-Леон,... искусный балетмейстер и танцовщик и не менее талантливый скрипач, прекрасно сыграл “Concert romantique”» [29, с. 552].

В преддверии премьеры «Жовиты» «Вестник» поместил заметку, в которой повествовалось о Сен-Леоне именно как о музыканте. Вероятно, произо-

¹¹ Имеется в виду скрипач и композитор Йозеф Майзедек (1789–1863). Прим. автора статьи.

шло это от того, что публике, предвкушавшей двойную¹² (а вернее, тройную¹³) новинку, могло быть интересно узнать о новом балетмейстере как можно больше, причем, не только связанного с хореографическим театром¹⁴. «Между любителями хореографического искусства много толков о г-же Розатти и г-не Ст. Леоне, — начинал свой небольшой очерк в разделе Театральная летопись Раппапорт. — Кто ждет с нетерпением появления любимицы парижской публики, кто поговаривает о волшебной скрипке Ст. Леона. Нет сомнения, что оба явления весьма интересны: Ст. Леон знаменит как танцор, хореограф и виртуоз, и соединение стольких талантов, конечно, составляет редкое явление в артистическом мире; познакомиться с таким артистом весьма интересно» [31, с. 327].

Однако далее следовал не традиционный рассказ о том, что Сен-Леон является автором музыки какого-либо балета или брал уроки игры на скрипке у того или иного исполнителя, а об изобретении им новой сурдины для скрипки, названной “sourdine orgue”¹⁵, и результатах ее применения (в виде списка двойных нот, которые должны были быть хорошо слышны при использовании этого нововведения). Завершался этот фрагмент пожеланием «более специальные дополнительные замечания... предоставить самому г. Ст. Леону» [31, с. 328]. Впрочем, никакие пояснения далее не последовали и, надо признать, что подобные профессионально-исполнительские вопросы, практически не связанные с музыкальным театром, на страницах журнала не появлялись.

Но Сен-Леона-музыканта зрители смогли увидеть на премьере «Сальтарелло», где тот выказал себя не только балетмейстером и танцовщиком, но и композитором, и скрипачом. Это было именно то удивительное единство, о котором русская публика до того только читала краткие отзывы.

Относительно Сен-Леона-композитора мы можем узнать лишь, что «музыка к балету сочинена г. Сен-Леоном, она написана оригинально, увлекательно

¹² Появление нового балета и новой танцовщицы, слава которой в Европе подогревала интерес петербургского зрителя.

¹³ Ожидание танцовщицы, балетмейстера и нового балета.

¹⁴ Кроме того, не следует забывать, что «Вестник» одной из своих целей ставил «читателей... журнала понемногу и сколько возможно понятнее и проще знакомить со всеми сторонами музыкального знания, сторонами, необходимыми для верной оценки музыкальных впечатлений» [30, с. 5].

¹⁵ Ее следовало вставлять «в известное место отверстия s [т. е. в отверстие эфы. — А. Г.] резонансовой доски инструмента, ближайшего в струне g», и тогда должно было бы слышно: «1) в гамме струн g и d вместе с тем нижние октавы их, 2) двойные ноты на струнах g и d пополняются созвучием натуральной третьей ноты аккорда, равномерно вниз; в некоторых случаях присоединяется даже к этому удвоенный четвертый тон аккорда» [31, с. 327–328].

и тоже свидетельствует о несомненном таланте г. Сен-Леона как композитора балетной музыки» [32, с. 382]. Краткость в характеристике подобного рода сочинений была в порядке вещей и в России, и за рубежом, так что удивлять не должна.

Гораздо обширнее было описание участия Сен-Леона в балете как скрипача, причем, оно оказывается полнее и разнообразнее отзыва о нем как о танцовщике. Если в последнем случае все ограничивается подчеркиванием стиля и изящества исполнения, то в отношении скрипичного мастерства Сен-Леона Раппапорт писал, что «он играет с чувством, тон его не отличается особенною силою, но мягок и приятен, интонация верная и механизм развит в высокой степени. Он с большою легкостью побеждает трудности *a la* Аполлинарий Контский¹⁶, не исключая его *pizzì-arco*, в особенности замечательно его *stacatto*» [32, с. 382].

Однако самым интересным в этой постановке было то, что Сен-Леон рискнул прервать действие «Сальтарелло» и «на четверть часа остановить танцы» [32, с. 382] ради исполнения нескольких скрипичных сочинений. Для большинства публики это показалось чрезвычайно странным, и, как отмечал Раппапорт, часть зрителей была возмущена: «четверть часа показалась им вечною — да это концерт, вопияли они, теперь ведь не великий пост и т. п.» [32, с. 382]. Однако далее автор высказывал чрезвычайно интересную идею жизнеспособности такого рода слияния: «...по-нашему, что может быть интереснее соединения двух искусств? Сколько поэзии в таком соединении! и, вместе, какое оживленное разнообразие. Согласитесь, что просмотреть весь вечер только одни танцы тоже скучно, что соединение танцев с пластической стороной искусства, т. е., мимикой, необходимо, а местами смычок, вроде смычка г. Сен-Леона, не только не мешает, но доставляет истинное наслаждение» [32, с. 383].

Если в отзыве на петербургский спектакль не упоминались музыкальные номера, исполнявшиеся Сен-Леоном, то в уже цитированной рецензии на спектакль московский названия этих номеров указываются. А. Баженов, который, как уже говорилось, отнесся к «Сальтарелло» весьма скептически, столько же скептически отозвался об универсальности исполнителя («составляя балет этот, г. Сен-Леон, как видно, гнался не столько за смыслом и художественностью, сколько за возможностью показать себя москвичам со всех сторон» [21, с. 167]), но зато оставил в своем отзыве названия двух исполненных Сен-Леоном музыкальных номеров: «*Ballade a Terpsicor*» и «*Thime hollandaise*». Эти номера наверняка принадлежали самому Сен-Леону и остается только догадываться, почему в балете с французским колоритом появилась не только вполне соответствующая его сюжету «*Ballade a Terpsicor*», но и «*Thime hollandaise*», с ним явно расходящаяся. Можно предположить,

¹⁶ Аполлинарий Контский (1825–1879) в 1850-е годы был известным скрипачом-виртуозом, автором ряда сочинений.

что первая пьеса была написана специально для балета, а вторая добавлена как вставной номер, для большего эффекта.

Отзыв на московскую постановку «Сальтарелло» стал последним из посвященных Сен-Леону и его балетам на страницах «Вестника». Впрочем, и сам «Вестник» в конце августа 1860 года прекратил свое существование.

История краткого появления Сен-Леона в отзывах конкретного издания интересна не обширностью материала и не подробностью анализа, а обаянием своей сиюминутности. Благодаря кратким строкам, посвященным отдельным фактам из творческой жизни балетмейстера, постановкам его балетов или особенностям исполнения, мы получаем возможность погрузиться в атмосферу музыкально-театральной жизни середины XIX века, почти оказываясь на месте публики и критики того времени, пытавшейся создать для себя портрет приехавшего артиста.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ранпапорт М.* Путевые заметки. II // Театральный и музыкальный вестник. 1859. № 29. 26 июля. С. 275–278.
2. *М. Р.* Театральная летопись // Театральный и музыкальный вестник. 1860. № 15. 17 апреля. С. 119–121.
3. Артистическое семейство Богдановых // Музыкальный и театральный вестник. 1856. № 31. 5 августа. С. 555–562.
4. Иностраный вестник // Театральный и музыкальный вестник. 1858. № 40. 12 октября. С. 471–474.
5. Иностраный вестник // Театральный и музыкальный вестник. 1858. № 46. 23 ноября. С. 551–552.
6. Вести отовсюду // Театральный и музыкальный вестник. 1859. № 30. 2 августа. С. 288–289.
7. Иностраный вестник // Театральный и музыкальный вестник. 1857. № 37. 22 сентября. С. 489–491.
8. *Ранпапорт М.* Театральная летопись // Театральный и музыкальный вестник. 1858. № 44. 9 ноября. С. 517–519.
9. *Ранпапорт М.* Театральная летопись // Театральный и музыкальный вестник. 1858. № 38. 28 сентября. С. 449–451.
10. Иностраный вестник // Театральный и музыкальный вестник. 1858. № 6. 9 февраля. С. 68–69.
11. Иностраный вестник // Театральный и музыкальный вестник. 1858. № 9. 2 марта. С. 107–108.
12. Иностраный вестник // Театральный и музыкальный вестник. 1858. № 20. 25 мая. С. 236–237.

13. Иностраннй вестник // Театральнй и музыкальнй вестник. 1858. № 40. 12 октября. С. 471–474.
14. Вести отвсюду // Театральнй и музыкальнй вестник. 1859. № 33. 23 августа. С. 311–313;
15. *Раннапорт М.* Бенефис в пользу хористов и хористок / Театральная летопись // Театральнй и музыкальнй вестник. 1859. № 34. 30 августа. С. 317–318.
16. Вести отвсюду // Театральнй и музыкальнй вестник. 1859. № 28. 19 июля. С. 273–274.
17. *Раннапорт М.* Театральная летопись // Театральнй и музыкальнй вестник. 1859. № 37. 20 сентября. С. 350–351.
18. Вести отвсюду // Театральнй и музыкальнй вестник. 1859. № 21. 31 мая. С. 217–218.
19. *Р.* Театральная летопись // Театральнй и музыкальнй вестник. 1859. № 41. 18 октября. С. 393–394.
20. *Раннапорт М.* Театральная летопись // Театральнй и музыкальнй вестник. 1859. № 40. 11 октября. С. 382–384.
21. *Баженов А.* Московские театральные письма. X // Театральнй и музыкальнй вестник. 1860. № 21. 29 мая. С. 167–168.
22. *Раннапорт М.* Театральная летопись // Театральнй и музыкальнй вестник. 1859. № 44. 8 ноября. С. 427–429.
23. *П. М.* Театральная хроника. Воспоминания о Дидло. — История балета. — Танцы и пантомима. — Прежняя школа. — Преобразования Дидло. — Тальони и Фанни Эльслер: их преемницы. — Розатти и Сен-Леон / Пчелка // Северная пчела. 1859. № 264. 3 дек. С. 1057–1058.
24. *Раннапорт М.* Театральная летопись // Театральнй и музыкальнй вестник. 1859. № 45. 15 ноября. С. 440–442.
25. *М. Р.* Театральная летопись // Театральнй и музыкальнй вестник. 1860. № 3. 17 января. С. 20.
26. *М. Р.* Театральная летопись // Театральнй и музыкальнй вестник. 1860. № 4. 24 января. С. 28–29.
27. *М. Р.* Театральная летопись // Театральнй и музыкальнй вестник. 1860. № 5. 30 января. С. 36–38.
28. Иностраннй вестник // Театральнй и музыкальнй вестник. 1858. № 9. 2 марта. С. 107–108.
29. Иностраннй вестник // Театральнй и музыкальнй вестник. 1858. № 46. 23 ноября. С. 551–552.
30. *Серов А.* Музыка и толки о ней // Музыкальнй и театральнй вестник. 1856. № 1. 1 января. С. 1–6.
31. *Раннапорт М.* Театральная летопись // Театральнй и музыкальнй вестник. 1859. № 35. 6 сентября. С. 327–329.

32. *Rappaport M.* Театральная летопись // Театральный и музыкальный вестник. 1859. № 40. 11 октября. С. 382–384.

REFERENCES

1. *Rappaport M.* Putevy`e zametki. II // Teatral`ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1859. № 29. 26 iyulya. S. 275–278.
2. *M. R.* Teatral`naya letopis` // Teatral`ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1860. № 15. 17 aprelya. S. 119–121.
3. Artisticheskoe semeystvo Bogdanovy`x // Muzy`kal`ny`j i teatral`ny`j vestnik. 1856. № 31. 5 avgusta. S. 555–562.
4. Inostranny`j vestnik // Teatral`ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1858. № 40. 12 oktyabrya. S. 471–474.
5. Inostranny`j vestnik // Teatral`ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1858. № 46. 23 noyabrya. S. 551–552.
6. Vesti otvsyudu // Teatral`ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1859. № 30. 2 avgusta. S. 288–289.
7. Inostranny`j vestnik // Teatral`ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1857. № 37. 22 sentyabrya. S. 489–491.
8. *Rappaport M.* Teatral`naya letopis` // Teatral`ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1858. № 44. 9 noyabrya. S. 517–519.
9. *Rappaport M.* Teatral`naya letopis` // Teatral`ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1858. № 38. 28 sentyabrya. S. 449–451.
10. Inostranny`j vestnik // Teatral`ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1858. № 6. 9 fevralya. S. 68–69.
11. Inostranny`j vestnik // Teatral`ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1858. № 9. 2 marta. S. 107–108.
12. Inostranny`j vestnik // Teatral`ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1858. № 20. 25 maya. S. 236–237.
13. Inostranny`j vestnik // Teatral`ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1858. № 40. 12 oktyabrya. S. 471–474.
14. Vesti otvsyudu // Teatral`ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1859. № 33. 23 avgusta. S. 311–313;
15. *Rappaport M.* Benefis v pol` zu xoristov i xoristok / Teatral`naya letopis` // Teatral`ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1859. № 34. 30 avgusta. S. 317–318.
16. Vesti otvsyudu // Teatral`ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1859. № 28. 19 iyulya. S. 273–274.
17. *Rappaport M.* Teatral`naya letopis` // Teatral`ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1859. № 37. 20 sentyabrya. S. 350–351.
18. Vesti otvsyudu // Teatral`ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1859. № 21. 31 maya. S. 217–218.

19. R. Teatral'naya letopis' // Teatral'ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1859. № 41. 18 oktyabrya. S. 393–394.
20. Rappaport M. Teatral'naya letopis' // Teatral'ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1859. № 40. 11 oktyabrya. S. 382–384.
21. Bazhenov A. Moskovskie teatral'ny`e pis`ma. X // Teatral'ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1860. № 21. 29 maya. S. 167–168.
22. Rappaport M. Teatral'naya letopis' // Teatral'ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1859. № 44. 8 noyabrya. S. 427–429.
23. P. M. Teatral'naya xronika. Vospominaniya o Didlo. — Istoriya baleta. — Tancy i pantomima. — Prezhnaya shkola. — Preobrazovaniya Didlo. — Tal`oni i Fanni E`l'sler: ix preemnicy. — Rozatti i Sen-Leon / Pchelka // Severnaya pchela. 1859. № 264. 3 dek. S. 1057–1058.
24. Rappaport M. Teatral'naya letopis' // Teatral'ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1859. № 45. 15 noyabrya. S. 440–442.
25. M. R. Teatral'naya letopis' // Teatral'ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1860. № 3. 17 yanvaryaya. S. 20.
26. M. R. Teatral'naya letopis' // Teatral'ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1860. № 4. 24 yanvaryaya. S. 28–29.
27. M. R. Teatral'naya letopis' // Teatral'ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1860. № 5. 30 yanvaryaya. S. 36–38.
28. Inostranny`j vestnik // Teatral'ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1858. № 9. 2 marta. S. 107–108.
29. Inostranny`j vestnik // Teatral'ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1858. № 46. 23 noyabrya. S. 551–552.
30. Serov A. Muzy`ka i tolki o nej // Muzy`kal`ny`j i teatral'ny`j vestnik. 1856. № 1. 1 yanvaryaya. S. 1–6.
31. Rappaport M. Teatral'naya letopis' // Teatral'ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1859. № 35. 6 sentyabrya. S. 327–329.
32. Rappaport M. Teatral'naya letopis' // Teatral'ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1859. № 40. 11 oktyabrya. S. 382–384.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Груцынова А. П. — д-р искусствоведения, доц.; anna_gru@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Grutsynova A. P. — Dr. Habil. (Arts), Ass. Prof.; anna_gru@mail.ru
Orchid 0000-0003-4014-4722