

УДК 792.8

ХОРЕОГРАФИЯ МАРИУСА ПЕТИПА В ОПЕРНЫХ СПЕКТАКЛЯХ

*Пушкина И. А.*¹

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

В статье на основе собранных фактов и выразительных примеров впервые раскрывается деятельность балетмейстера Императорских театров М. Петипа по сочинению танцев в оперных спектаклях второй половины XIX века. Приводятся впечатления и отзывы современников о хореографии Петипа и об исполнителях-танцовщиках в оперных спектаклях.

Ключевые слова: балетмейстер М. Петипа, танцы в операх, К. Скальковский, С. Худеков, А. Ширяев, оперный репертуар петербургских трупп XIX века.

MARIUS PETIPA'S CHOREOGRAPHY IN OPERA PERFORMANCES

*Pushkina I. A.*¹

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

Based on the collected facts and expressive examples, the article reveals for the first time the activities of the choreographer of the Imperial Theatres M. Petipa in composing dances in opera performances of the second floor of the 19th century. The impressions of contemporaries about Petipa's choreography and performers are given.

Keywords: choreographer Marius Petipa, dances in operas; K. Skalkovsky; S. Khudekov; A. Shiryayev; opera repertoire of Petersburg troupes of the 19th century.

При воссоздании творческой деятельности балетмейстеров исследователи чаще всего обращаются к их большим значительным постановкам, хореография которых сохранилась, а значит, ее можно увидеть и проанализировать, проиллюстрировав собственные выводы и положения. Ю. И. Слонимский в книге «Мастера балета» [1], описывая жизнь и творчество пяти балетмейстеров, которые служили в Императорских театрах XIX века, пишет исключительно об их балетных постановках. У В. Красовской в трудах о русском балетном театре лишь одна глава посвящена танцам в русской опере [2, с. 26–62].

В ней историк только пунктиром намечает постановочную деятельность Петипа, относящуюся к этому жанру.

Опера, как известно, старше, чем балет, который изначально был призван украшать, расцвечивать и одновременно разряжать драматическую обстановку оперных сюжетов. Традиционно присутствовали два-три танцевальных номера или интермедии, которые завершали каждое действие. Развернутые танцевальные картины также могли быть внутри оперного спектакля. Композиторы XIX века уделяли этим фрагментам внимание; зачастую их музыка становилась известной и популярной...

Европейские музыкальные традиции, начиная с XVIII века, копировались или творчески воспринимались формирующимся русским театральным искусством в Петербурге и Москве. Дирекция Императорских театров старалась поддерживать их на должном уровне. Все приглашаемые на русскую службу балетмейстеры по контракту обязывались преподавать, репетировать, ставить балеты и танцы в операх и, если требовалось, в драматических спектаклях. Один из пунктов гласил: «...повиноваться всем постановлениям дирекции, как ныне существующим, так и впредь установиться могущим» [3, с. 113].

Танцы в операх были самых разных характеров и национальностей, как и танцевальные картины. Иногда по разным причинам балетмейстеры передавали эту «почетную» обязанность своим помощникам или даже танцовщикам, проявившим себя в сочинении разных па. В XIX веке это были Н. Гольц¹, Фредерик². С 1858 года танцы для опер и дивертисментов ставил деятельный, но, по мнению многих, бесталаный [4, с. 183] А. Богданов³. Позже многие его постановки М. Петипа заменил своими. Л. Иванов⁴ и А. Ширяев⁵ были последними помощниками главного балетмейстера.

Мариус Петипа, прибывший в Россию в 1847 году, по первому контракту исполнял «должность первого танцора и мимики» [3, с. 11], обязывался во всем подчиняться театральной Дирекции и ее постановлениям. Поэтому

¹ Гольц Николай Осипович (1800–1880) — солист петербургской балетной труппы с 1822 г., педагог, балетмейстер.

² Маловернь Пьер Фредерик (1810–1872) — французский танцовщик-солист в России с 1831 г., более известный под именем Фредерика на сцене и в училище, преподаватель танцев, балетмейстер.

³ Богданов Алексей Николаевич (1830–1907) — танцовщик Петербургской балетной труппы с 1848 по 1866 г., педагог, балетмейстер, режиссер.

⁴ Иванов Лев Иванович (1834–1901) — солист Петербургской балетной труппы, педагог, с 1882 г. режиссер, с 1885 — второй балетмейстер, помощник М. Петипа.

⁵ Ширяев Александр Викторович (1867–1941) — характерный танцовщик, педагог, балетмейстер.

неудивительно, что ему пришлось заниматься балетмейстерской деятельностью с первых дней появления в России. Спектаклем, поставленным французским танцором для собственного дебюта на столичной сцене, стал балет «Пахита». Это была парижская новинка прошлого сезона балетмейстера Ж. Мазилье, которую Петипа видел и перенес с некоторыми хореографическими изменениями в Петербург.

На протяжении своей творческой жизни в качестве танцовщика при Ж. Перро и А. Сен-Леоне Петипа имел регулярную балетмейстерскую практику. Интересно, что первые постановки он делал в содружестве с Фредериком («Пахита»), со своим отцом Ж. Петипа⁶ (балет «Сатанилла»), который приехал чуть позже и преподавал в училище, и с Н. Гольцем (танцы в русской опере). Названия и число поставленных Петипа балетов известно, количество опер, в которых он сочинял танцы, также впечатляет — всего 38 [3, с. 386], включая восемь опер русских авторов, и это — не считая возобновлений удачных спектаклей и редактирования собственной хореографии в них...

Все лучшие постановки, опробованные на европейских сценах, достаточно быстро появлялись в петербургских театрах — Михайловском, Большом (Каменном), а позже и в Мариинском. Руководители итальянской, французской, немецкой трупп и Дирекция Императорских театров внимательно следили за сменой репертуара, за модными новинками, которые вызывали интерес у европейской и русской публики. Поэтому более чем за полувековую практику Петипа ставил танцы в операх от Глюка до Вагнера, от Глинки до Направника. В хореографии Петипа выходили нимфы и сатиры, наяды и сирены, пастухи и грации, амазонки и альмеи⁷, невольницы и дикари... А сколько в операх он поставил характерных танцев: испанские и цыганские, андалузские и итальянские, польские и восточные, несколько лезгинок⁸ и даже русские хоровады и пляски скоморохов! Хотя постановку русских танцев Петипа нередко передавал своим помощникам. К сожалению, все это потрясающее хореографическое наследие совершенно не сохранилось. На сегодняшний день исследователи творчества Петипа лишь очень приблизительно, только на основе отзывов современников и студийных снимков в фотоателье при Императорских театрах, могут представить эту часть творчества балетмейстера.

⁶ Петипа Жан-Антуан (1787–1855) — французский танцовщик, педагог и балетмейстер, работал в России с 1848 г.

⁷ Альмея — египетская танцовщица, певица.

⁸ Лезгинки в операх А. Рубинштейна «Демон» (1875), Ц. Кюи — «Кавказский пленник» (1883), М. Глинки — «Руслан и Людмила» (1886), Б. Фитингоф-Шеля — «Тамара» (1886).

Впервые для постановки танцев М. Петипа был командирован в Москву в конце 1848 года, а 7 января 1849-го состоялась премьера оперы Ф. фон Флотова «Страделла» с полькой его сочинения. Через десять лет, в январе 1859 года, в петербургском Большом театре танцор Петипа ставит дивертисмент на музыку Ц. Пуни в другой популярной опере Ф. фон Флотова — «Марта, или Ричмондская ярмарка»⁹. Между этими постановками М. Петипа работал как танцовщик при балетмейстере Ж. Перро и ставил совместно с Н. Гольцем танцы в опере А. Даргомыжского «Русалка» (1856). Но чаще к нему обращались по поводу создания небольших дивертисментов и балетов. В конце 1850-х годов он самостоятельно сочиняет *pas d'esclaves* (Танец с невольницей, 1858) в балете Ж. Перро «Корсар» на музыку А. Адана, а затем балеты «Брак во времена регентства» (1858) и «Парижский рынок» (1859), оба на музыку Ц. Пуни.

В январе 1859 года Петипа привлекают для сочинения танцев к опере «Марта». Комический сюжет, оригинальность хореографической мысли, исполнительницы танцев вызвали к жизни такие отклики современников: «...не можем не отдать должную дань таланту г. Петипа как хореографу; аранжированные им танцы отличаются тою же оригинальностью, свежестью и новизною, как танцы в его балетике “Брак во время регентства”. Он мастер составлять группы; все тут пластично, характерно. Наши милые танцовщицы: г-жи Амосова 1, Радина и Соколова 1¹⁰ отличились по обыкновению, г-жа Петипа¹¹ была очаровательна в английском па» [5 с. 21]. История этой постановки завершается письмом М. Петипа к директору Императорских театров А.И. Сабурову. 28 февраля 1862 года он пишет: «Ваше Превосходительство, в течение трех лет я оказывал администрации императорских театров значительные услуги в качестве сочинителя балетов и дивертисментов и за все свои труды и усилия никогда не получал ни подарков, ни какого-либо иного вознаграждения. <...>. Три года тому назад Вы, Ваше Превосходительство, велели мне поставить танцевальные номера для оперы “Марта”, пообещав за это вознаграждение, которого я доселе еще не получил» [3, с. 114]. Такое смелое послание от танцовщика директору было вызвано удачной премьерой в январе 1862 года первого большого балета М. Петипа «Дочь фараона».

⁹ Фридрих фон Флотов (1812–1883) — немецкий композитор романтического направления. Опера «Марта, или Ярмарка в Ричмонде» (1847) была переработана Флотовым из музыки к балету-пантомиме «Леди Гарриет». Премьера оперы прошла в Вене.

¹⁰ Артистов-однофамильцев либо родственников, поступавших на службу в балетную труппу в разные годы, различали по порядковому номеру, добавляемому к фамилии, например: Амосова 1 и Соколова 1.

¹¹ Суровщикова-Петипа Мария Сергеевна (1836–1882) — танцовщица петербургской труппы с 1854 по 1869 г., первая жена Мариуса Петипа.

В 1860-е годы, в пору руководства труппой А. Сен-Леоном¹², танцовщик Петипа ставил мимические группы и танцы только однажды — в 1868 году в опере Глюка «Орфей», но зато проявил себя как балетмейстер в трех значимых для карьеры постановках: «Дочь фараона» (1862), «Царь Кандавл» (1868) и «Дон Кихот» (1869, Москва). Остальные его балеты оказались менее удачными («Путешествующая танцовщица», «Флорида», «Титания» и др.).

В эти годы Петипа регулярно командировался в Москву для постановки своих спектаклей, а карьера танцовщика у него завершалась. В бенефис Ц. Пуни 4 мая 1869 года солист балетной труппы М. Петипа последний раз вышел в партии Конрада в балете «Корсар». А далее в связи с невозвращением и смертью А. Сен-Леона он исполнял обязанности балетмейстера. С начала 1870-х годов М. Петипа — руководитель столичной Императорской труппы, который по долгу службы обязан регулярно показывать большие спектакли. В это десятилетие танцы в операх он ставит редко, всего пять наименований за десять лет: «Гамлет» (1872, А. Тома), «Тангейзер» (1874, Р. Вагнер), «Демон» (1875, А. Рубинштейн), «Аида» (1875, Д. Верди), «Гуарани» (1879, К. Гомес).

При просмотре афиш того времени обращает на себя внимание количество балетных артистов, занятых в танцевальных номерах некоторых опер. Многочисленный кордебалет, например, 30 человек в пляске грузинок в опере «Демон», участие в танцах воспитанников Театрального училища, и главное — лучшие артисты балетной труппы тоже заняты в оперных выходах: Л. Иванов, П. Гердт, А. Пишо, Л. Радица и А. Кемерер 1, А. Прихунова и Ф. Кшесинский, М. Суровщикова-Петипа и Е. Вазем, а позже и старшая дочь балетмейстера частенько танцевала в операх... Уточним, что в XIX веке не было деления балетной труппы на основной состав (для исполнения балетов) и вспомогательный (для участия в операх). Лучшие танцовщики с блеском выступали в афишных партиях балетного репертуара, многие имели ежегодные бенефисы и одновременно выходили в оперных танцевальных эпизодах.

После премьеры оперы «Тангейзер» (1874) рецензент писал: «И на этот раз Петипа еще раз доказал, что он большой мастер своего дела: живописные группы наяд, сатиров, соблазнительные пляски вакханок невольно переносят нас в царство Венеры, в царство страсти и упоения. Петипа вполне усвоил мысль Вагнера, которому, вероятно, нигде при постановке своей оперы не приходилось видеть подобного царства Венеры, особенно выдающегося на нашей сцене при исполнении лучшими солистами нашего балета» [6].

В середине 1870-х годов балетная жизнь становится вялой и даже откликов в прессе на балетные спектакли не так много. К. Скальковский писал: «...

¹² Сен-Леон Артур (1821–1870) — французский танцовщик, балетмейстер, служил в России с 1859 по 1869 г.

бедный балет теперь “не в авантаже обретаётся”. Ему отведен только один день в неделю¹³, и танцовщики и танцовщицы слишком мало имеют случаев танцевать, а это, кроме недостаточного служения Терпсихоре, влечет за собою, как известно, неприятное последствие — сокращение разовых¹⁴» [7 с. 42]. При этом балетмейстер ежегодно сочинял новые спектакли, труппа была занята, и артисты при деле... Пусть не все было удачно, но в 1870-е годы среди малых постановок и возобновлений появились три больших балета на музыку Л. Минкуса: «Камарго» (1872), «Бандиты» (1875) и «Баядерка» (1877), последнему из которых предстояла долгая жизнь.

В следующее десятилетие, по наблюдениям современников, М. Петипа особенно постоянно работал именно для оперы. К этому времени «в театре <...> Петипа был в буквальном смысле диктатором. Дирекция театров в лице И. А. Всеволожского¹⁵ ограничивалась обычно посещением репетиций и разными советами, относившимися преимущественно к монтировочной стороне спектаклей. Постановка новых балетов, репертуар, служба артистов, распределение партий между первыми силами (я не говорю уже о меньшей братии) — все эти вопросы разрешались единолично первым балетмейстером. Никаких других руководителей по художественной части, кроме Петипа, мы не знали», — вспоминал А. Ширяев [8, с. 31]. Репертуар столичных театров этого периода был богат и разнообразен. Перечень опер, в которых в 1880-е годы танцы были поставлены главным балетмейстером Императорских театров, впечатляет — 22 названия. Чаще Петипа ставил на музыку европейских композиторов К. Гольдмарка, А. Бойто, Ж. Массне, Дж. Мейербергера, Д. Обера, Ж. Бизе, Ш. Гуно; пять русских опер, в которых танцы сочинил Петипа, принадлежали перу Ц. Кюи, А. Рубинштейна, А. Серова, Б. Фитингоф-Шеля и М. Глинки.

В 1881 году итальянская труппа готовила и показала оперу Ж. Массне «Король Лахорский». Музыку этого произведения знал П. Чайковский. В письме к Н. Ф. фон Мекк¹⁶ он писал: «...Опера пленила меня необычайной прелестью фактуры, простотой и в то же время, свежестью стиля и мыслей, богатством мелодий и особенно изящностью гармонии, причем нигде нет придуманности, оригинальничанья» [9, с. 58]. Естественно, Ж. Массне отдал дань традициям: в опере были танцы альмей и фантастический балет, состоящий из адажио, мелодии и вариации, вальса и финала. Конечно, балетмейстер был

¹³ В сезоне 1874/75 года этим днем было воскресенье.

¹⁴ Разовые — денежные выплаты за спектакль, сверх оклада.

¹⁵ Всеволожский Иван Александрович (1835–1909) — директор Императорских театров с 1881 по 1899 г.

¹⁶ Фон Мекк Надежда Филаретовна (1881–1894) — покровительница искусств, оказывала регулярную финансовую поддержку П. И. Чайковскому с 1877 по 1890 г.

привлечен к постановке. После премьеры оперы осталось краткое сообщение очевидца: «Нашей публике очень понравился балет (3 д.), действительно, превосходно поставленный и скомпонованный г. Петипа» [10, с. 59].

Приведем наблюдения заинтересованного и сведущего в балете лица: «Странные явления переживает наш балет! Балетмейстер в поте лица обязан работать почти исключительно для двух опер — русской и итальянской. Едва ли настоящий сезон первый, в который не поставлено нового балета. Г-н Петипа так много поставил в операх самых поэтических, разнообразных танцев, что их хватило бы на целый балет, который в настоящее время положительно прозябает и пробавляется архивною стариною. У балетмейстера, занятого и утром, и вечером, нет, кажется, свободной минуты, чтобы основательно спетировать какой-нибудь старый балет, например, давно обещанный “Трильби”¹⁷. Уж не думают ли, по примеру Парижа, покончить с цельным балетом и только вставлять танцы в оперы?» [7, с. 112]. Это замечание было высказано К. Скальковским в связи с тем, что в сезон 1882/1883 гг. М. Петипа поставил только три балета: большие 4-актные «Пакеретта» (1882, сборная музыка) и «Кипрская статуя» (1883, И. Трубецкой) и парадный одноактный спектакль «Ночь и день»¹⁸ (1883, Л. Минкус). Зато оперных постановок с его хореографией оказалось предостаточно: «Роберт-Дьявол», «Гугеноты» и «Северная звезда» Дж. Мейербера, «Кармен» Ж. Бизе, «Фауст» и «Филемон и Бавкида» Ш. Гуно, «Джоконда» А. Понкьелли, «Кавказский пленник» Ц. Кюи, «Ричард III» Ж. Сальвейра» [7, с. 390]. Не все было удачно, не все спектакли задерживались в репертуаре столичных трупп, но сам факт такой постоянной, большой работы главного балетмейстера вызывает вопросы: «Какой была хореография Петипа в операх? Чем восхищались любители балета?»

Самый выразительный пример этого периода — «Вальпургиева ночь» в опере «Фауст». Премьера спектакля состоялась в ноябре 1882 года, а в декабре зрители смотрели «Вальпургиеву ночь» как самостоятельный балет. После ноябрьской премьеры К. Скальковский писал: «Публика русской оперы, ревущая от пения г-на Васильева 3-го или г-жи Велинской, сидела в молчании при виде нового восхитительного произведения г-на Петипа, точно ее кормили сеном. <...> Неуместная в опере “Вальпургиева ночь” г-на Петипа составила бы превосходную картину какого-нибудь нового балета. Здесь наш даровитый

¹⁷ «Трильби» — балет в 2-х актах, 3-х картинах на музыку Ю. Гербера по новелле Ш. Нодье «Трильби, или Дух очага» был поставлен М. Петипа в 1870 г. в Большом театре (Москва), в 1871-м перенесен в Петербург, возобновлен в 1883-м.

¹⁸ «Ночь и день» — фантастический балет по случаю коронации Императора Александра III.

балетмейстер проявил все богатство своей фантазии и изящество вкуса. <...> Картина ночи изображает скат горы, покрытый классическими развалинами, перспектива дальнего плана превосходна. В глубине, на возвышении, на трех ложах лежат Фрина, Прекрасная Елена и Клеопатра, а вокруг 80 танцовщиц образуют разнообразные группы. Затем эти группы под музыку меняются; классический стиль строго выдержан, и танцы, кроме небольшой вариации г-жи Иогансон (Фрина), ограничиваются медленными и мерными движениями, соответствующими обстановке и характеру музыки Гуно. <...> Здесь все в наружном эффекте живой картины. <...> Во всяком случае, постановка такой картины с массой сюжетов, для которых необходимо было придумать соответственные позы и движения, все это скомбинировать и всему этому обучить в сравнительно короткий период времени, требует огромного труда. Публика наша поступила несколько неблагодарно, не оценив этого. Она вызвала декоратора за недурную перспективную внутренность храма и оставила без всякого внимания гораздо более серьезные труды балетмейстера...» [7, с. 99].

Напомним, что в декабре картина «Вальпургиева ночь» была представлена отдельным балетом, что доказывает оригинальность и качество хореографической постановки Петипа, а также понимание театральной дирекцией успешности такого показа.

Следующая большая работа по сочинению танцев состоялась в 1883 году в опере А. Понкьелли «Джоконда», но подробного описания не нашлось, лишь краткие впечатления: «“Танец часов”: прелестно одетые балерины изображают часы утра, дня, вечера и ночи»; «Балет прекрасно поставлен: г. М. Петипа был даже вызван среди спектакля, после танца часов» [11, с. 143–146].

После премьеры в 1884 году оперы А. Рубинштейна «Нерон» С. Худеков посвятил отдельную статью танцам в этой постановке. Об оргии первого действия он сказал немного, отметив лишь быстрый темп, из-за которого «оргия не имела того успеха, какого она заслуживала», и «прелестнейшую танцовщицу М. Петипа [дочь балетмейстера. — И. П.] во главе нашего прелестного кордебалета» [12, с. 82]. А далее восхищенный балетоман пишет: «Зато полный успех имели танцы 2-го действия, в которых соблюден характер времени и места действия. Художественный вкус Мариуса Петипа сказался тут в полном блеске. Он представил целый балетик, которому придан “смысл”. <...> После пляски воинов с дротиками, поставленной очень типично, вылетает целый “легион” вакханок с г-жею Горшенковой во главе. Затем “выскакивают” граждане с масками “сатиров” и между воинами и сатирами начинается борьба за право владения вакханками. Дивертисмент кончается торжеством воинов, которые быстро выносят на руках свои трофеи, т. е. представительниц прекрасного пола. Г-жа Горшенкова во всех этих танцах высказывала массу ей свойственной энергии; брио ее неподражаемо! Но <...> длинные костюмы вакханок мешали артисткам

при их пируэтах и “jete en tournant”¹⁹ и лишили их грациозности движений. <...> Вообще же танцы эти имели большой и вполне заслуженный успех, который с каждым представлением, несомненно, будет увеличиваться» [12, с. 82]. Кроме статьи С. Худекова о танцах в этой постановке, нашлось несколько фотографий исполнительниц в фондах Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства. К сожалению, на снимках нет подписей, только название оперы «Нерон»: артистки в длинных костюмах с гирляндами цветов в руках, и, судя по их формам, это скорее хористки, чем артистки балета...

В середине 1880-х годов М. Петипа по долгу службы пришлось ставить танцы в спектакле, жанр которого — спектакль-феерия, или феерия-балет — был новым для Императорской сцены, но модным за границей, а у нас — в увеселительных летних садах. Балетмейстер был знаком с этим жанром в контексте европейского музыкального театра и относился к таким постановкам критически.

Развлекать — главное требование публики, и поэтому эти спектакли, с одной или несколькими злободневными, литературными или сказочными темами, имели множество разнохарактерных эпизодов. В каждой такой постановке были заняты актеры драмы, вокалисты, хор и, конечно, многочисленный кордебалет во главе с балериной. Великолепно костюмированные танцовщицы исполняли незамысловатые танцы, знаменитые итальянские виртуозки демонстрировали технику, доведенную до автоматизма. «Танец подчас кокетливый и пикантный, призван был воздействовать не на чувства, а на чувственность», — делала вывод историк балета В. Красовская [2, с. 282]. Если же требовалась акробатика или гимнастика, то приглашались и наготове ждали выхода цирковые артисты...

Дирекция была заинтересована в привлечении театральной публики, и поэтому на февральской афише 1886 года появляется феерия-балет «Волшебные пилюли» (музыка танцев Л. Минкуса). Спектакль впечатлял оформлением, костюмами, он шел в трех актах и 13 картинах, с большим числом афишных действующих лиц (21 артист). Несмотря на определение жанра постановки как феерия-балет, М. Петипа, по аналогии с оперой, пришлось ставить многочисленные танцы, лишь косвенно связанные с основным действием, но призванные, прежде всего, развлекать и забавлять публику. В каждом действии имелись хореографические картины: «Жилище колдуньи» (1 д., 4 карт.), «Мир забав» (2 д., 9 карт.), «Кружевное царство» (3 д., 12 карт.). К. Скальковский отмечал: «Лучше всего в “Пилюлях” балеты, которых вставлено целых три. Они заново сочинены с большим вкусом и талантливостью г-ном Петипа <...>. Первый балет в пещере волшебницы эффектен по оригинальному освещению и красивым группам.

¹⁹ Jete en tournant (фр.) — движение классического танца, большой прыжок, исполняемый по кругу несколько раз подряд.

Г-жа Никитина [«Огонь любви».²⁰ — И. П.] <...>, с большею легкостью, грацией и именно с огнем протанцевала здесь вариацию с г-ном Литавкиным [«Фейерверк»; вокруг кружились и танцевали мухи, комары и жуки всего 20 воспитанниц. — И. П.]. Второй балет представляет разные игры, аллегорически изображенные танцами. <...>. Г-н Петипа сочинил танцы по-своему с неменьшим вкусом и умением. Воланы, домино, серсо²¹, ландскнехт²² и т. п. изображаются танцовщицами и танцовщиками. В особенности удачна мысль изобразить волчок вальсом танцовщицы, которая, кружась, постепенно теряет силу и, наконец, падает. Кружилась таким образом на пуантах с большим успехом г-жа Фролова. Костюмы игр очень красивы и роскошны, в особенности в игре в карты. <...> Последний балет, <...>, изображает танцы в «царстве кружев» [7, с. 224]. Публика любовалась чередой увлекательных номеров джига, качуча, тарантелла, галоп, русская и фламандский танцы: «Костюмы разных кружев прелестны... Исполнение было также очень дружное» [7, с. 224]. «В танцах хороши были г-жа Иогансон — вариация французских кружев и г-жа Жукова смотрелась очень мило в русской. Наши балерины первоначально должны были также принять участие в этом балете, но почему-то не приняли. В общем, балетоманы, конечно, довольны быть не могут, ибо ради танцев, продолжающихся в сложности полчаса, им пришлось бы при посещении “Пилюль” проглатывать четыре часа глупой прозы...» [7, с. 224].

Удивительный тогда был период жизни музыкального театра: публике под привлекательными названиями подавались, если можно так сказать, спектакли-эксперименты, развлекательные коллажи. В одной постановке собирали все театральные жанры. Естественно, что качество отдельных составляющих страдало, и внимательные театралы это замечали. С. Худеков писал, сравнивая хореографические сюиты Петипа с аналогичными постановками в Париже: «Какая громадная разница в дивертисментах... У нас все изящно, все имеет известный смысл, все танцы сообразованы с характером данного им названия. И какое исполнение? Тут даже и сравнения не может быть с парижской феерией» [12, с. 101].

А через несколько месяцев М. Петипа уже работал над сочинением танцевальных картин к очередному возобновлению оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила». Танцы шли в III и IV действиях оперы: «Сады Наины» и «В царстве Черномора», соответственно. С хореографическими композициями, сочиненными балетмейстером к этой постановке, выстраивается целая история

²⁰ Огонь любви — название роли, в которой выходила Никитина, далее Литавкин выходил в роли Фейерверка.

²¹ Серсо — игра с обручем, который при помощи палочки катают по земле или перебрасывают друг другу, с палки на палку.

²² Ландскнехт — азартная карточная игра.

театральных отношений. Она не нова, но показательна! М. Петипа позже вспоминал: «Несколько лет назад [август 1886 г. — И. П.] мне нужно было поставить в опере “Руслан и Людмила” кавказский танец лезгинку. Мне никогда не приходилось видеть, как ее танцуют, и я попросил одного знакомого офицера привести мне четырех танцоров-черкесов из его полка. Посмотрев их пляску и усвоив их манеру танцевать, я сочинил для оперы “Руслан и Людмила” лезгинку, которую с огромным успехом исполнили г-н Бекефи и моя дочь Мария. Лезгинку эту каждый раз приходилось повторять по требованиям публики» [3, с. 58].

История постановки продолжается в воспоминаниях А. В. Ширяева: «В конце 1904 года, в связи с исполнившимся 100-летием со дня рождения Глинки, в Мариинском театре возобновили “Руслана и Людмилу” в новом роскошном художественном оформлении К. А. Коровина. В прежней постановке “Руслана” танцы были сочинены Петипа и притом очень хорошо. Особенно удалась ему лезгинка, живо напоминавшая подлинную пляску кавказских горцев. Теляковский²³ предложил мне поставить все танцы заново, — ему не хотелось, чтобы в опере остались танцы неугодного ему балетмейстера. Я переставил “танцы чародейств Наины” и кое-что другое, но лезгинку оставил в неприкосновенности, так как сознавал, что лучше того, что дал Петипа, я поставить все равно не смог бы. Помнится, я сам отправился к директору, чтобы настоять перед ним на оставлении в спектакле прежней лезгинки. Однако директор и слушать не хотел о том, чтобы на афише стояло имя Петипа. Скрепя сердце, мне пришлось подчиниться и сочинить новую лезгинку, гораздо менее интересную, чем старая» [8, с. 84]. В этой истории чрезвычайно жаль именно хореографии М. Петипа. После А. Ширяева в «Руслане и Людмиле» (1917) танцы ставил М. Фокин, и этому балетмейстеру, наконец, повезло: его хореография, в большей степени, сохраняется по сей день.

А далее приводим записи отстраненного от дел старого балетмейстера из его дневника за 1904 год. Петипа фиксирует 4 декабря: «В полдень генеральная репетиция оперы “Руслан и Людмила”. <...>. Танцы ужасны. В лезгинке есть что-то испанское, что-то от тарантеллы, но лезгинского ничего нет». На следующий день Петипа пишет: «Директор просил меня подправить лезгинку, сочиненную г-ом Ширяевым для оперы “Руслан и Людмила” я отказался». А последняя запись от 11 декабря, на следующий день после премьерного вечера: «Вчера в опере — новопоставленная лезгинка — великое фиаско. Пишут, что гора родила мышь» [3, с. 102].

В январе 1887 года на сцене Мариинского театра возобновляют оперу Д. Обера «Фенелла» («Немая из Портичи») — романтический спектакль с трагическим

²³ Теляковский Владимир Аркадьевич (1860–1924) — последний директор Императорских театров (1901–1917).

сюжетом и длинной жизнью на русской и европейской сценах (парижская премьера состоялась в 1828 году). Эта опера была необычна тем, что главная героиня не пела, а только мимировала и танцевала. Пантомимные сцены и три танца: гюараш (восточный), болеро и тарантелла были заново сочинены М. Петипа. Однако интерес к постановке был вызван исполнительницей партии Фенеллы. Выхода итальянской виртуозки и талантливой мимистки В. Цукки²⁴ в этой роли ждали с лихорадочным нетерпением, но артистке не удалось поразить зрителей страданиями и горем несчастной немой. Эта неудача была совершенно непредсказуема. Опера прошла всего четыре раза, и ее сняли с репертуара.

Последнее десятилетие XIX века оказалось вершиной творческой деятельности Мариуса Петипа. Несмотря на преклонный возраст — руководителю Императорской балетной труппы шел восьмой десяток, в этот период появляются его лучшие хореографические произведения: «Спящая красавица» (1890, П. И. Чайковский), совместно с Л. Ивановым «Лебединое озеро» (1895, П. И. Чайковский), «Раймонда» (1898, А. К. Глазунов). Также он ставит одноактный анакреонтический балет «Пробуждение Флоры» (1894, Р. Дриго), комедийный балетик «Привал кавалерии» (1896, И. Армсгеймер) и коронационный спектакль «Прелестная жемчужина»²⁵ (1896, Р. Дриго).

Одновременно с балетными постановками балетмейстер работает над танцами в семи операх, самые известные из которых — «Пиковая дама» (1890, П. И. Чайковский), «Дубровский» (1895, Э. Ф. Направник) и «Дон Жуан» (1898, В. А. Моцарт). Остальные произведения сегодня знают в большей степени только специалисты: «Иоанн Лейденский» (1891, Дж. Мейербер), «Гензель и Гретель» (1897, Э. Гумпердинк), «Фра-Дьяволо» (1897, Д. Обер), «Фераморс» (1898, А. Рубинштейн). Естественно, что огромный интерес и полемику современников вызывали новые балеты М. Петипа, а о танцах в перечисленных операх в прессе развернутых сведений не нашлось. На пороге стоял новый век с иными ориентирами, требованиями и произведениями. Лучшие годы творчества балетмейстера прошли при директоре Императорских театров И. А. Всеволожском. Понимание, поддержка и сотрудничество сопутствовали отношениям между этими людьми.

М. Петипа, сочиняя танцы в операх, не был новатором — он со знанием дела, мастерски пользовался лучшими достижениями своих предшественников. Его постановки увлекали свежими композициями (при необходимости он интересовался подлинными народными танцами), живописными группами, особенностями хореографической мысли в многофигурных выходах

²⁴ Цукки Вирджиния (1847–1930) — итальянская виртуозная балерина, гастролировала в России с 1885 по 1888 г.

²⁵ «Прелестная жемчужина» — торжественный одноактный балет по случаю коронации Николая II и Александры Федоровны.

и вариациях. Завсегдатаи петербургских балетных спектаклей ждали и с интересом обсуждали танцевальные картины и выходы в операх. Петипа, со своей стороны, для памяти, коротко отмечал удаchi своих постановок. Вот несколько типичных записей балетмейстера: «танцы произвели большой эффект», «танцы бисировали три раза», «танцам много аплодировали», «танцы имели громадный успех» [13, с. 222] Танцы — не главный, но традиционный элемент в оперном жанре музыкального театра. Особенно, если хореография поставлена талантливо, в соответствии с характером эпизода, с пониманием сюжетного действия. Спектакль только выигрывает от этого, привлекая в театральные кресла не только ценителей оперы, но и поклонников балетного искусства. И деятельность М. Петипа на этом поприще не вызывает никаких сомнений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Слонимский Ю. И. Мастера балета. Л.: Искусство, 1937. 287 с.
2. Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1963. 551 с.
3. Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи / сост. и авт. примеч. А. Нехендзи; предисл. Ю. Слонимского. Л.: Искусство, Ленингр. отд., 1971. 446 с.
4. Материалы по истории русского балета: 200 лет Ленингр. гос. хореограф. училища. 1738–1938: в 2 т. / сост. М. Борисоглебский; отв. ред. и предисл. Е. И. Чесноков. Л.: Ленингр. гос. хореограф. училище, 1938–1939. Т. 1. 380 с.
5. Раппапорт М. Театральная летопись (о танцах в оп. «Марта») // Театральный и музыкальный вестник. 1859. № 3. 18 янв. С. 21.
6. Малкиель М. Вагнер на сцене Мариинского театра. Взгляд в историю // Музыкальная академия. 1997. № 3. С. 65–80.
7. Скальковский К. А. Статьи о балете: 1868–1905 / науч. ред. и авт. вступ. ст. Н. Л. Дунаева. СПб.: Чистый лист, 2012. 574 с.
8. Ширяев А. В. Воспоминания. Статьи. Материалы. СПб.: Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2018. 206 с.
9. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Текст: Литературные произведения и переписка. Письма 1879. Т. 8. М.: Музгиз, 1963. 552 с.
10. Премьера оперы «Король Лахорский» // Всемирная иллюстрация. 1882. Т. XXVII, № 3 (679). С. 59.
11. Галлер К. Джоконда // Всемирная иллюстрация. 1883. Т. XXIX, № 7 (735). С. 143–146.
12. Худеков С. Н. Балетная критика и проза: учебное пособие по истории балетной критики: в 3 кн. Кн. 1: Балетная критика: статьи 1860-х – 1890-х годов. СПб.: Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2020. 186 с.

13. Мариус Петипа. «Мемуары» и документы / вступ. ст., коммент. С. А. Конаев. М.: Гос. центр. театр. музей им. А. А. Бахрушина, 2018. 224 с.

REFERENCES

1. *Slonimskij Yu. I.* Mastera baleta. L.: Iskusstvo, 1937. 287 s.
2. *Krasovskaya V. M.* Russkij baletnyj teatr vtoroj poloviny XIX veka. L.; M.: Iskusstvo, 1963. 551 s.
3. Marius Petipa. Materialy. Vospominaniya. Stat'i / sost. i avt. primech. A. Nekhendzi; predisl. Yu. Slonimskogo. L.: Iskusstvo, Leningr. otd., 1971. 446 s.
4. Materialy po istorii russkogo baleta: 200 let Leningr. gos. khoreograf. uchilishcha. 1738–1938: v 2 t. / sost. M. Borisoglebskij; otv. red. i predisl. E. I. Chesnokov. L.: Leningr. gos. khoreograf. uchilishche, 1938–1939. T. 1. 380 s.
5. *Rappaport M.* Teatral'naya letopis' (o tancakh v op. «MartA») // Teatral'nyj i muzykal'nyj vestnik. 1859. № 3. 18 yanv. S. 21.
6. *Malkiel' M.* Vagner na scene Mariinskogo teatra. Vzgl'yad v istoriyu // Muzykal'naya akademiya. 1997. № 3. S. 65–80.
7. *Skal'kovskij K. A.* Stat'i o balete: 1868–1905 / nauch. red. i avt. vstup. st. N. L. Dunaeva. SPb.: Chistyj list, 2012. 574 s.
8. *Shiryaev A. V.* Vospominaniya. Stat'i. Materialy. SPb.: Akad. Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2018. 206 s.
9. *Chajkovskij P. I.* Polnoe sobranie sochinenij Tekst: literaturnye proizvedeniya i perepiska. Pis'ma 1879. T. 8. M.: Muzgiz, 1963. 552 s.
10. Prem'era opery «Korol' Lakhorskiy» // Vsemirnaya illyustraciya. 1882. T. XXVII, № 3 (679). S. 59.
11. *Galler K.* Dzhokonda // Vsemirnaya illyustraciya. 1883. T. XXIX, № 7 (735). S. 143–146.
12. *Khudekov S. N.* Baletnaya kritika i proza: uchebnoe posobie po istorii baletnoj kritiki: v 3 kn. Kn. 1: Baletnaya kritika: stat'i 1860-kh – 1890-kh godov. SPb.: Akad. Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2020. 186 s.
13. Marius Petipa. «Memuary» i dokumenty / vstup. st., komment. S. A. Konaev. M.: Gos. centr. teatr. muzej im. A. A. Bakhrushina, 2018. 224 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Пушкина И. А. — доц. каф. балетоведения; pushkina.spb@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Pushkina I. A. — Ass. Prof. of the Chair; pushkina.spb@yandex.ru