

HOMMAGE À PETIPA

УДК 792.8

А. М. Полубенцев

К ВОПРОСУ ОБ АВТОРСТВЕ ХОРЕОГРАФИИ БАЛЕТА Л. МИНКУСА «ДОН КИХОТ»

«Дон Кихот» по праву считается одним из шедевров классического наследия. Его любят танцевать артисты, обожают смотреть зрители¹. Сценическая жизнь балета сложилась счастливо: он не потерялся, не растворился во времени, его хореографию удалось сохранить, почти 150 лет он украшает репертуар многих театров. Но с вопросом авторства этого произведения до сих пор многое не ясно. В афишах Большого театра автором либретто считается Петипа, а хореографами — Петипа и Горский. В Мариинском либреттист тот же, а хореография Горского по мотивам Петипа. В периферийных театрах очень часто автором либретто и хореографии считается Горский. В книге «Балет. 120 либретто»¹ [1, с. 116–124] много ценной информации об истории сценической судьбы «Дон Кихота», но есть и ряд неточностей. О премьере в 1869 г. писала Е. Суриц, а о версии 1871 г. — Е. Демьянович [2, с. 54–61]. В. Красовская осветила спектакли 1900 и 1902 гг. [3, с.116–128].

Занявшись проблемой авторства балета, я столкнулся со множеством противоречий и неясностей. Стало понятно: тема требует кропотливого исследования, и эта статья стала очередным его шагом.

История возникновения балета

Впервые сюжет «Дон Кихота» М. Сервантеса был переведен на язык танца в 1740 г, хореографом Ф. Гильфердингом, работавшим тогда в Вене. Основу действия составила новелла о любви Киттерии и Басилио.

В дальнейшем к этому сюжету не раз обращались балетмейстеры, среди которых можно назвать Ж. Новерра, Л. Милона, Ш. Дидло. Иногда балет называли не «Дон Кихот», а «Свадьба Гамаша».

¹ Учась в хореографическом училище я мечтал о партии Базиля. Мечта моя почти сбылась. В выпускном классе я репетировал *pas de deux* из этого балета с одной из учениц Е. Ширипиной, но станцевал его только раз и не в Ленинграде, а в Казани, куда распределился после окончания училища. Партнёршей моей была выпускница Пермской школы Ирина Хакимова, ставшая впоследствии народной артисткой Татарстана. Позже я ставил этот балет в своей редакции: сначала в собственном театре «Фуэте», затем в Красноярске, Гданьске и Лодзи.

Для Петипа тема Испании всегда была привлекательна. Ещё в юности, работая в Мадриде как солист и балетмейстер, он влюбился в стихию испанских танцев, в совершенстве изучил их и овладел «кастаньетами не хуже настоящего андалузца» [4, с. 34]. Любовь к Испании, её танцевальной культуре сохранилась у Петипа на всю жизнь. «Звезда Гренады», «Дон Кихот», «Зорайя, или мавританка в Испании», «Пакеретта», танцы в опере «Кармен» — далеко не полный перечень его сочинений на испанские темы.

Поэтому неудивительно, что для постановки нового балета в московском Большом театре Петипа выбрал сюжет классика испанской литературы, который давал возможность блеснуть знаниями испанских народных танцев, сочетая их с танцем классическим. Балет «Дон Кихот» в 4 действиях 8 картинах был поставлен Мариусом Петипа в 1869 г. Музыка, написанная Л. Минкусом специально для этой постановки, удачно сочетала мелодизм, танцевальность и ритмическое разнообразие, создавая ощущение праздника и безудержной энергии. В дальнейшем творческое содружество балетмейстера и композитора успешно продолжилось.

В 1871 г. балетмейстер делает новую редакцию балета, уже для петербургской труппы. Премьера состоялась 9 ноября и до конца года исполнялась ещё семь раз. В практике Петипа это — единственный случай, когда балет сначала создавался в Москве, а потом был перенесён в Петербург. Обычно происходило наоборот. В новой редакции балет состоял из 5 действий с прологом и эпилогом, и 11 картин. По всей видимости, балетмейстер решил расширить сюжетную линию самого Дон Кихота, т. к. в 1869 г. его подвергли критике за недостаточную глубину понимания именно этого образа.

В новом варианте либретто верный слуга Дон Кихота получил имя Санчо-Панса, а не «Санхо-Пансо» как прежде. Появились новые действующие лица — погонщик ослов Монтес, Герцог, Герцогиня, Рыцарь, дворецкий Герцога, сестра милосердия. Картины поменялись местами. В новой картине «Пробуждение Дон-Кихота» Рыцарь Печального Образа после сцены охоты Герцога получал приглашение посетить его замок. Относительно новой была и картина «Побеждённый Дон-Кихот», действие которой происходило в поместье Герцога. Она включала в себя новый эпизод, в котором герой, пытаясь освободить прекрасную пленницу, вступал в поединок с Рыцарем, но терпел поражение. Амуры-воины в исполнении воспитанниц Императорского театрального училища освобождали пленницу, которой оказывалась Китри. Сцены мнимой смерти Базиля, исполнявшейся в первой постановке в последней картине, здесь не было: Гамаш сам отказывался от невесты, убедившись в полном отсутствии любви с её стороны. После этого следовала развязка и нубийская пляска².

В завершении картины шло большое классическое па с вариациями и кодой. Интересно, что это па танцевали Китри (г-жа Вергина), две солистки (г-жи Ша-

² С точки зрения логики сюжета невозможно объяснить её присутствие в испанском балете.

пошников и Амосова) и безымянный солист в исполнении г. Гердта. Л. Иванов (Базиль), в этом па не участвовал. Заканчивался балет трагическим эпилогом — смертью Дон-Кихота, происходящей после его возвращения домой. В воспоминаниях Н. Соляникова исполнение этой сцены Тимофеем Стуколкиным, первым Дон-Кихотом в постановке 1871 г. характеризуется как необычайно яркое [5, с. 91]. Мнения критиков и зрителей о балете подчас были противоположными. Тем не менее, только с ноября по декабрь балет прошёл 8 раз, а в репертуаре он сохранялся 13 лет [2, с. 54].

О балете Петипа сохранилось немного свидетельств. Одно из них принадлежит О. Вазем, виртуознейшей балерине Петербургского балета, сотрудничавшей с А. Сен-Леоном и М. Петипа. Она критически относилась к творчеству балетмейстера. Поэтому в её объективности можно не сомневаться, когда она писала: «Очень нравился зрителям и „Дон Кихот“. Балетмейстер развернул панораму испанских танцев, которые ставил с исключительным мастерством. Здесь, между прочим, производил фурор танец тореадоров в исполнении танцовщиц в мужских костюмах» [4, с. 230]. Петипа не раз использовал прием «травести» в своих постановках³.

В 1887 г. балетмейстер А. Богданов, осуществляет в Москве возобновление балета Петипа, который он хорошо знал, т. к. танцевал его в Петербурге. В этой постановке балетмейстер обращается к либретто 1869 г. Отметим, что в описании картины «Площадь Барселоны» впервые появляется пристань, расположенная в глубине сцены. Балетмейстерскими талантами А. Богданов явно не обладал, поэтому, вероятнее всего, это был повтор балета Петипа. Возобновление свидетельствует, что прежний спектакль пользовался успехом, в противном случае на его постановку вряд ли выделили бы средства.

Через тринадцать лет управляющий московской конторой императорских театров В. Теляковский⁴ решает возобновить «Дон Кихота». Ему необходимо привлечь зрителей в театр, т. к. положение катастрофическое: собранных денег не хватает даже на оплату обслуживания спектакля [6, с. 11].

Новую редакцию поручают штатному балетмейстеру И. Хлюстину, а художественное оформление — К. Коровину, К. Вальцу и Н. Досекину. Неожиданно постановкой начинает заниматься танцовщик 2-го разряда Мариинского театра и по совместительству преподаватель Театрального училища Александр Горский⁵.

³ Например, танец «Молодой гвардии калифа» из балета «Зорая или мавританка в Испании».

⁴ В. Теляковский занял эту должность в мае 1898 г.

⁵ А. Горский в старших классах учился у М. Петипа. Закончил обучение весной 1889 г. и был принят в Мариинский театр, где первое время работал артистом кордебалета, а с 1895 г. танцовщиком 2-го разряда. Участвовал практически во всех балетах того времени. Сначала его репертуар составляли преимущественно характерные танцы, но затем стали появляться и партии, основанные на классическом танце. С 1896 г. преподавал в театральном училище в качестве помощника П. Гердта, а с 1897 г. вёл предмет «теория танца» (запись танца по системе В. Степанова).

Первые опыты А. Горского

Удивляет внезапность, с которой танцовщик А. Горский становится балетмейстером. В январе 1899 г. он выпускает в Москве в Большом театре возобновление «Спящей красавицы» Петипа, а в январе 1900 г. на той же сцене состоялась премьера балета Петипа «Раймонда». Перенос спектакля был осуществлён Горским совместно с балетмейстером И. Хлюстиным. Для выполнения этих работ Горского дважды командировали на две недели в Москву. Между этими постановками он сочиняет балет-фантазию «Клоринда», сюжетной основой которого стала сказка Андерсена «Ледяница». Это уже авторская работа, сделанная для выпускного спектакля Театрального училища в Петербурге на сборную музыку⁶. Построение ансамблей, лексика, симметричность группировок, а также чередование классических и характерных танцев являло собой подражание балетам предшественников.

Несомненно, что такой быстрый «взлет» балетмейстера был невозможен без поддержки директора императорских театров кн. С. Волконского, назначенного на эту должность в 1899 г. и начавшего поиск новых путей развития театра. Именно он первым привлёк к работе над спектаклями А. Бенуа, Л. Бакста, К. Коровина и др.

«Дон Кихот» А. Горского

6 декабря 1900 г. в Большом театре А. Горский выпускает балет «Дон Кихот Ламанчский» в 4 действиях, 7 картинах с прологом. На афишах Петипа упоминается лишь как «автор либретто, обработанного А. А. Горским». Сцены и танцы объявлены сочинением и постановкой Горского. Через два года он переносит этот спектакль в Мариинский театр. Оформление балета принадлежало К. Коровину, А. Головину и Н. Клодту. Начиная с 1 января 1902 г., спектакль анонсировался на афишах Императорских театров почти каждый день вплоть до премьеры, которая состоялась 20 января, в бенефис Х. П. Иогансона. Реклама спектакля продолжалась и до второго представления, данного в бенефис Э. Чекетти. Заметим, что анонсов «Дон Кихота» Петипа в 1871 г. было всего три. В афишах от 1, 4 и 5 января авторство балета принадлежало «Мариусу Ивановичу Петипа, солисту ЕГО ВЕЛИЧЕСТВА», далее объявлялось, что «некоторые сцены и танцы сочинены и поставлены А. А. Горским, балетмейстером ИМПЕРАТОРСКИХ Московских театров» [7]. 9-го января фамилия Петипа исчезает с афиш. Теперь зрителя информировали, что балет поставлен на сюжет романа Сервантеса московским балетмейстером А. А. Горским. Такое пренебрежение к первому создателю «Дон Кихота» было явно тенденциозным и совершенно незаслуженным. Вопросы этики, к сожалению, не очень волновали Горского⁷. С одной стороны, он был фанатично

⁶ Премьера состоялась на сцене Михайловского театра в апреле 1899 г. и не заслужила ни одного похвального отзыва критиков. Позже Горский перенесёт этот спектакль в Большой театр, где после четырёх представлений балет навсегда уйдёт из репертуара.

⁷ При постановке балета «Тщетная предосторожность» А. Горский также не называет авторов хореографии.

предан искусству, с другой — идеалист и романтик, витающий в облаках. Можно предположить, что отсутствие фамилии Петипа на афише было инициировано Теляковским, желающим отправить балетмейстера в отставку. Сам же Петипа в вопросах авторства балетов был гораздо более щепетилён⁸.

Состав исполнителей был звёздный: М. Кшесинская, О. Преображенская, П. Гердт, Н. Легат, А. Павлова, Л. Егорова, М. Петипа, А. Бекефи, что уже обеспечивало зрительский успех. Публика приняла балет с воодушевлением, но большинство профессионалов отнеслось к нему критически. С. Григорьев считал, что спектакль «совсем не блистал хореографией: у Петипа она была лучше» [4, с.238]. А. Ширяев отмечал, что Горский «первым стал приближать свои характерные танцы к этнографичности», назвав его постановку модернисткой переделкой балета Петипа [5, с.91]. Н. Соляников также называет балет Горского «сценической редакцией» [5, с.91]. Об этом, как ни странно, свидетельствует и сам Горский. В одном из интервью он характеризует прежний балет как картину, в которой отсутствовал фон, заявляя, что «сделал только то, что картина получила фон» [8, с. 8].

По мнению С. Худекова, Горский не постеснялся «перекроить на собственный лад балет Мариуса Петипа „Дон Кихот“» [9, с. 186]. Балетный критик А. Плещеев на страницах «Петербургской газеты» возмущался тем, что имя Петипа даже не упоминалось в афишах и программках [10, с. 5].

Говоря о достоинствах спектакля, Соляников отмечает, что Горский «переставил картины, перекроил мизансцены, дал простор характерным танцам и поставил кордебалет „с носочков на пятки“, от этого балет выиграл в массовых сценах, стал танцевальнее, живее». Так же он свидетельствует, что «впервые на Мариинской сцене были введены подлинные испанские костюмы с открытыми плечами». Высоко оценил танец Мерседес в 3-й картине балета А. Лопухов⁹. Он отметил его «эффектность» и «вольное построение движений», требовавшее от танцовщицы «необычайного темперамента», а про заключавшее балет фанданго написал, что оно «ничего нового собой не представляло, это был самый заурядный испанский танец в духе Петипа» [5, с. 137].

Зрителей поражало оформление балета, в котором появилось «историческое правдоподобие»: костюмы были индивидуализированы и максимально приближены к национальным, а декорации не только обозначали место действия, но и создавали особую атмосферу и настроение.

Пантомимные и массовые сцены получили подробную режиссёрскую разработку, что позволило придать действию черты реализма, т. к. перед каждым участником балета была поставлена актёрская задача [5, с. 195].

⁸ Петипа пишет, что не имеет обыкновения обкрадывать других балетмейстеров, «как это нынче делает кое-кто в Москве и Петербурге с моими сочинениями». Он возмущён, что его «ученик Горский, ещё не сочинивший сам ни одного балета, сразу же достаивается приглашения в великую древнюю столицу Москву», справедливо полагая, что эта акция была направлена против него лично В. Теляковским. См.: Мариус Петипа. Воспоминания. Материалы. Статьи. Л., Искусство, 1971. С. 47, С.60.

⁹ Танец Мерседес шёл во 2-й картине. Видимо, А. Лопухов считал картины, начиная с пролога.

Изменения в либретто

Основой «Дон Кихота», как и в предыдущей постановке, стало либретто Петипа 1869 г. Горский его отредактировал, внося ряд изменений.

Во-первых, появились новые персонажи — Уличная танцовщица, Мерседес, повелительница дриад, Амур. Так же получила развитие и эпизодическая роль Эспады — теперь он участвовал и в картине «Испанский кабачок». Ошибочно считать, что образ Эспады ввёл Горский. Это сделал Петипа: ещё в 1869 г. эту партию исполняла г-жа Горохова, а в 1871 г. в Петербурге — воспитанница Симская (2-я).

Во-вторых, племянница Дон Кихота из Жуанны превратилась в Антонину, а подруга Китри Пикилья получила новое имя — Цикалия. Бакалавр Караско в последней картине становился рыцарем Серебряной Луны, а Гамаш из богатого землевладельца превратился в богатого дворянина. Новые имена приобрели марионетки, исполняемые воспитанниками театрального училища.

В-третьих, частично изменился порядок картин. Пролог и 1-я картина «Площадь Барцеллоны» расположились в том же порядке, что и у Петипа. В прологе, почти полностью совпадавшем с версией Петипа, появилась одна подробность — курица, из-за кражи которой разъярённые крестьянки преследовали Санчо-Пансо. 2-я картина происходила у Петипа рядом с ветряными мельницами, а затем следовала картина «В гостинице». Горский поменял их местами и перенес действие из гостиницы в испанский кабачок. Наиболее существенным изменением явилось то, что теперь, в отличие от версии Петипа, Китри прибегала в кабачок не одна, а вместе с возлюбленным, и то, что сюда была перенесена мнимая смерть Базиля, происходящая у Петипа в финальной картине. Благодаря этим изменениям картина обрела драматургическую цельность и динамику. Правда, теперь вся сюжетная линия Китри, Базиля и Гамаша заканчивалась уже во 2 действии. Стоит отметить, что в следующей картине «Ветряные мельницы» и у Петипа, и у Горского шли танцы цыган, представление марионеток и борьба Дон Кихота с мельницами. Во многом схожи были и следующие картины 3 действия. «Заповедный лес» включал в себя фантастические видения и картину с гигантским пауком. «Сад Дульцинеи», в котором Китри являлась Дон Кихоту в образе идеальной дамы — Дульцинеи, был построен на чистом классическом танце. «Герцогская охота» у Горского, как и у Петипа строилась на пантомиме. Последняя 7-я картина происходила у в замке у Герцога (по другим источникам — в парке). Здесь герой вступал в поединок с бакалавром Караско, переодетым почему-то в рыцаря Серебряной луны, и терпел поражение. Подобная же сцена была в балете Петипа 1871 г., только Дон Кихот сражался тогда за освобождение пленницы-Китри. Так же, как у Петипа, прилетевшие амур-воины восстанавливали справедливость. Заканчивался балет большим классическим рас.

Такой порядок картин сохранился в Большом театре до наших дней. В Мариинском театре — другая последовательность действия, являющаяся, на мой взгляд, гораздо более убедительной. Картина «Испанский кабачок», в которой происходит развязка основной сюжетной линии, идёт предпоследней, а затем следует логичный финал — свадьба Китри и Базиля.

Хореографический текст

Номерная структура первого действия и у Петипа, и у Горского практически одинакова. Не очень понятно, кто автор выходной вариации Китри. Известно, что у Петипа Китри танцевала на пуантах, и её танец шел сразу после «народной» сцены, а в перечислении номеров у Горского за массовой сценой шёл танец Китри и Базиля, в котором балерина была в «атласных туфельках на маленьких каблучках» [5, с. 92.]. Главное движение первой части вариации — *grand pas de chat*. Ни во времена Петипа, ни во времена Горского такого движения не существовало. Можно предположить, что в практику балетного театра его ввёл Ф. Лопухов, активно использовавший в 1920–е гг. спортивные и акробатические движения в своей хореографии.

Следующие сцены у Горского и Петипа совпадают по описанию, сделанному в либретто. Это — морена, сцена с Лоренцо, выход Гамаша и сцена с ним. А вот танец под названием «сегедилья» появляется лишь в редакции Горского. В балете 1871 г. существовал массовый танец «с тамбуринами и кастаньетами», который начинали мужчины [2, с. 58]. Впервые сегедилья появилась в балете Петипа «Приказ короля», поставленном в 1886 г. на музыку композитора Л. Винцентини [2, с. 172]. Очень хотелось бы приписать этот танец Петипа, принимая во внимание классичность его движений и симметричное построение.

Далее следовали танцы тореадоров. В постановке Горского их исполняли мужчины, а не женщины, как у Петипа. Опираясь на мнение А. Плещеева, можно предположить, что выход и вальс тореадоров в основе имеют текст Петипа [11, с. 3]. Вероятно, Горскому принадлежали сцены состязания тореадоров и режиссёрско-хореографическая разработка образа Эспады.

Для танца уличной танцовщицы Горский использовал «Ронденью» (танец с кинжалами) из балета «Зорайя, или мавританка в Испании» с музыкой Минкуса. Эта вариация, сочинённая Петипа для М. Горшенковой, имела в своё время оглушительный успех [2, с. 155–156.].

После коды тореадоров, идущей следом за танцем с кинжалами, Горский вводит новый эпизод — похищение тореадорами хорошеньких девушек, что вызывает ссору и раздор между ними и местными жителями. На наш взгляд, эта сцена является лишней, т. к. понять, что здесь происходит просто невозможно.

Сцена «Игра в жмурки» присутствовала у Петипа в двух редакциях и была решена средствами танца (об этом свидетельствует афиша 1871 г.).

Движения и стилистика вариации и коды подруг в 1 действии очень близки хореографическому тексту *grand pas classique* из «Пахиты». Там выход первой двойки начинается с *grand pas de basque*, чуть позже балерина исполняет комбинацию, состоящую из *pas ballonné* и *grand pas de basque*. Этими же движениями начинается вариация подруг и следующее за ними прыжковое соло Китри. Стоит отметить, что у Петипа перед кодой Китри исполняла вариацию. В сценарии Горского этот танец отсутствовал. Кому принадлежит хореография вариации доподлинно не известно.

Кода Китри в финале 1 действия после верховых поддержек в петербургском варианте напоминает первый выход Авроры в «Спящей красавице». Всё это

позволяет предположить, что эти танцы принадлежат М. Петипа, как, впрочем, менуэт и последующий дуэт Китри и Базиля, цитирующий комбинации из адажио Авроры с четырьмя кавалерами. Вероятно, Горский внёс в хореографию дополнительные акценты и детали, придав им яркость и большую эффектность. Отметим, что в Большом и Мариинском театрах эти танцы при общем сходстве имеют различия в движениях, нюансах и даже рисунке.

Картина Горского «Испанский кабачок» включала в себя характерную сцену с танцами, которую исполняли Китри, Базиль, подруги, Эспада и кордебалет. Затем следовали мавританский танец на ковре в исполнении двух воспитанниц, танец Мерседес (о котором говорилось выше), мимическая сцена мнимой смерти Базиля и танец с цветами, исполняемый всеми участвующими. В этой картине, по замыслу балетмейстера, Китри танцевала в характерных туфлях. Такая традиция существовала в Ленинграде длительное время. У Петипа в этой картине танцевалась массовая арагонская хота и танец под названием «Испанская роза», исполняемый Китри, её подругами и «прочими корифейками и корифеями» [12]. Говоря об авторстве хореографии картины, мы склонны считать её созданием Горского.

В картине «Сад Дульцинеи» все танцы за исключением двух вариаций принадлежат Горскому. По этому поводу мнения специалистов единогласны. Здесь балетмейстер проявляет новаторство: использует принцип ассиметрии в построении групп, что совершенно не характерно для Петипа. Благодаря такому решению и разнообразной цветовой гамме костюмов, композиция обретала особую живописность. Правда, чрезмерный повтор основного движения (прыжок *ballonné*) в первом танце делает его несколько однообразным и затянутым.

В эту картину Горский вводит три классические вариации. Первая — эффектная вариация повелительницы дриад, сочинена им в лучших традициях Сен-Леона и Петипа на специально написанную музыку А. Симона. В настоящее время в Москве и Петербурге на эту музыку танцуются совершенно разные вариации. Какая из них принадлежит Горскому, не понятно. В. Красовская считает его автором петербургской «прыжковой» версии [3, с. 124].

После идёт прелестная вариация Амура, представляющая собой несколько изменённую вариацию М. Петипа, сочинённую им для *grand pas* «Пахиты» в 1881 г. Изменены были движения рук. Эту партию в премьерных спектаклях танцевала воспитанница Т. Карсавина, учившаяся в младших классах у Горского. По её воспоминаниям «лукавый божок вносил много оживления в сцену сна Дон Кихота и предводительствовал целым роем купидонов — самых маленьких воспитанников училища» [13, с. 108].

Что касается третьей вариации, исполняемой Дульцинеей-Китри, то она, если верить записям в клавише и партитуре, из балета «Весталка». Этот балет был поставлен Петипа в 1888 г. на музыку композитора-любителя М. Иванова и сохранялся в репертуаре до 1893 г. Одна из его многочисленных вариаций исполнялась многими балеринами в других балетах [2, с. 192]. С большой долей вероятности можно предположить, что это и есть та вариация, которую Горский, хорошо знавший этот балет, использовал для Дульцинеи-Китри. Ведь аналогичным образом он поступил с вариациями из «Зорайи» и «Пахиты».

В 5 картину спектакля балетмейстер ввёл чисто эстрадный танец «серпантин», исполнявшийся четырьмя танцовщицами и пользовавшийся большим успехом. Этот танец долго сохранялся в Ленинграде.

По свидетельству А. Ширяева в последний акт Горский после марша всех участников ввёл «арагонез» на музыку Массне из оперы «Сид» для него и М. Рутковской [5, с. 91].

Большое классическое *pas* присутствовало у обоих балетмейстеров. Ф. Лопухов считал, что *pas de deux* Китри и Базиля поставлено Горским в «испано-классической фольклористике» [14, с. 74].

Заканчивался спектакль новым номером — фанданго с музыкой Э. Направника. Этот танец сохранился и по сей день: в Петербурге он идёт в постановке Ф. Лопухова.

Заключение

Как же определить авторство хореографии «Дон Кихота»? В пользу Мариуса Петипа говорит то, что он досконально знал испанские танцы, был прекрасным характерным танцовщиком и мастерски ставил пантомимные сцены. По свидетельству Е. Вазем, Петипа-танцовщик «был превосходен в характерных танцах», а «особенно ему удавались испанские пляски» [4, с. 227].

Вряд ли Горский знал подлинные испанские танцы. Нам не удалось найти сведений, опровергающих эту точку зрения. Примером псевдо испанского стиля балетмейстера служит сочинённый им для В. Каралли и Л. Жукова номер «Тореадор и андалузка», архивная запись которого была показана в телепрограмме «Абсолютный слух» в 2014 г. Ф. Лопухов, анализируя постановку Горским «Лебединого озера», считал, что приписываемый ему «Испанский танец» на самом деле является парафразой на тему танца Петипа [15, с. 143].

Необыкновенное актёрское дарование Петипа подтверждается многими артистами, работавшими с ним. По словам Н. Легата, «самыми захватывающими были те моменты наших репетиций, когда Петипа ставил пантомимные сцены. По очереди играя за каждого актёра, Петипа невероятно увлекался, и весь зал сидел, затаив дыхание, наблюдая за его поразительной способностью к мгновенному перевоплощению. Когда сцена была поставлена, зал взрывался громовыми аплодисментами» [16, с. 42.].

Всё это позволяет предположить, что Петипа сочинил не только основные танцы 1 картины, включая сегедилью, поставленную очень классично, с соблюдением строгой симметрии и повторами хореографических фраз, но и многие мимические сцены, в том числе и «самоубийство» Базиля.

С другой стороны, хотя Петипа прекрасно преподавал мимику в театральном училище, но в театре «не любил тратить время на прохождение мимических сцен с мужчинами, отдавая всё своё внимание женщинам» [4, с. 269]. По многочисленным свидетельствам Петипа «был непревзойдённым сочинителем женских вариаций», но не любил сочинять для мужчин, часто поручая эту работу другим. Н. Легат пишет, что «для мужчин же Петипа не был способен сочинить что-либо

столь же впечатляющее. Нам почти всегда приходилось менять или приспособлять поставленные им вариации» [16, с. 49–50].

Исходя из этого свидетельства, можно с уверенностью утверждать, что наиболее ярко самостоятельность Горского проявилась в сочинении мужских танцев.

С конца XIX в. возникают новые направления в искусстве, меняются художественные взгляды. Эстетика М. Петипа остаётся в прошлом. Жизнь требует новых «героев». Одним из них становится Александр Горский. Следующим будет Михаил Фокин.

А. Горский — человек другой эпохи. Он проповедовал принципы новой балетной режиссуры. Его трактовка классических танцев отличалась своеобразием рисунка и асимметрией групп. Балетмейстер интересовался эстрадой, не боялся использовать в балете её приёмы, придающие танцам и сценам яркий колорит. Каждый артист в поставленных им балетах был не равнодушным статистом, а активным участником действия. Если Петипа не любил репетировать мимические сцены, то Горский мог часами работать над мимикой своих персонажей, ставил перед артистами творческие задачи, требовал от них эмоциональности. Для него не существовало мелочей: он был требователен и к гриму, и к костюму. Его увлечённость была заразительна, молодёжь с воодушевлением работала с ним. Поэтому все массовые и мимические сцены балета производили сильнейшее впечатление на зрителей. Даже враждебный Горскому критик Худеков называл его реалистом и отмечал, что балетмейстеру удалось придать «Дон Кихоту» «большее сходство с действительной жизнью» [10, с. 186.]. Именно после «Дон Кихота» балетмейстер получает известность.

Сценическая жизнь «Дон Кихота» требует дальнейшего исследования. В 1906 г. Горский сделал новую редакцию балета. В последующее время спектакль не раз возобновлялся. В него были введены новые танцы в хореографии К. Голейзовского, Н. Анисимовой и других балетмейстеров. Среди постановщиков «Дон Кихота» можно назвать Ф. Лопухова, В. Пономарева, Л. Лавровского, Р. Захарова. Не секрет, что многие выдающиеся исполнители этого балета, привнесли в него мимические и танцевальные изменения и дополнения.

Надеемся, что будущим исследователям удастся прояснить, кто же является автором хореографии танца подруг с Базилем в 1-й картине, вариации Эспады в кабачке, вставной вариации в *grand pas* и др.

В заключение приведем собственную версию афиши балета «Дон Кихот»:

«Дон Кихот»

Либретто М. Петипа в редакции А. Горского
Хореография — М. Петипа и А. Горский
Музыка Л. Минкуса, А. Симона, Э. Направника и др.

Проще говоря, «Дон Кихот» — это балет в равной степени М. Петипа и А. Горского.

ЛИТЕРАТУРА

1. Деген А., Ступников И. Балет. 120 либретто. СПб. Композитор. 2008. 559 с.
2. Балетмейстер Мариус Петипа. Владимир. Фолиант. 2006. 367 с
3. Красовская В. Русский балетный театра начала XX века. Т. 2: Хореографы. Л. Искусство. 1972. 526 с.
4. Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. Л. Искусство. 1971. 446 с.
5. Балетмейстер А. А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи СПб., Наука. 2000. 370 с.
6. Теляковский В. А. Воспоминания. Л.-М. Искусство. 1965. 483 с.
7. Афиши Императорских театров от 1, 4, 5 января 1902. РНБ. [Газетный зал, подшивка] [Афиши Государственных Петроградских театров: ежедн. справ. театр. орган театров и концертов] – 1809, [?] – [?]. Петроград, 1809–1917.
8. Интервью с А. Горским. Спектатор. Новое в балете (К сегодняшней постановке «Дон Кихота»). Петербургская газета. 1902. 20 янв. № 19. С.8–9.
9. Худяков С. Н. История танцев. Часть IV. Пг. Петроградская газета. 1917. 309 с.
10. Плещеев А. Старый балетоман. Петербургская газета. № 19. 20 января 1902. С. 4–5.
11. Плещеев А. Старый балетоман. Петербургская газета. № 21. 22 января 1902. С. 2–3.
12. Афиша Императорских театров от 30 октября 1871. РНБ. [Газетный зал, подшивка] [Афиши Государственных Петроградских театров: ежедн. справ. театр. орган театров и концертов] – 1809, [?] – [?]. Петроград, 1809–1917.
13. Карсавина Т. Театральная улица. Л., Искусство, 1971. 248 с.
14. Лопухов Ф. В глубь хореографии. М., Фолиум, 2003. 204 с.
15. Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. М., Искусство, 1966. 368 с.
16. Легат Н. История русской школы. СПб. Ассоциация графических искусств. 2014. 112 с.