

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 793

КАРНАВАЛ ИТАЛЬЯНОК. ИТАЛЬЯНСКИЕ ТАНЦОВЩИЦЫ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ В ЭПОХУ ПЕТИПА

Бонелли В.¹

¹ Независимый исследователь. Виа привата Сартирана, д. 6, Милан, 20144, Италия.

В статье представлена галерея итальянских танцовщиц, которые гастролировали в Петербурге во второй половине XIX века — от К. Гризи и Ф. Черрито до П. Леньяни и других итальянок, приезжавших после нее, но не сумевших привлечь к себе внимания публики и балетоманов. Автор характеризует внешние данные и профессионализм итальянских балерин с привлечением мемуарной литературы и архивных материалов.

Ключевые слова: итальянские танцовщицы второй половины XIX века, Мариус Петипа, Императорский балет.

CARNIVAL OF ITALIANS. ITALIAN DANCERS IN ST. PETERSBURG DURING THE ERA OF PETIPA

Bonelli V.¹

¹ Independent researcher. Via privata Sartirana 6, 20144 Milano, Italia (Milan, Italy).

The article presents a gallery of Italian dancers who toured in St. Petersburg in the second half of the 19th century — from C. Grisi and F. Cerrito to P. Legnani and other Italians who came after her but failed to attract the attention of the public and ballet fans. The author characterizes the appearance and professionalism of Italian ballerinas using memoirs and archival materials.

Keywords: Italian dancers of the second half of the XIX century, Marius Petipa, Imperial Ballet.

Период масштабного присутствия итальянских танцовщиц в Санкт-Петербургских Императорских театрах во второй половине XIX века — отдельный период в истории русского балета.

Первая волна итальянских танцовщиц

Выпускницы известной Академии танца миланского театра «Ла Скала», итальянки привезли в русскую столицу стилистические черты миланской школы. Они оказались не по душе дирекции Императорских театров: жесткие движения и угловатые линии, которые резко разнились с элегантностью и гармоничностью французского стиля, питавшего русский балет.

Вместе с тем, никто не мог отрицать виртуозную технику танцовщиц: ловкость, лишенная эстетического и артистического чувства, прежде всего, напоминала цирковые номера. Восхищала выразительность, свойственная итальянскому театральному стилю, в тех случаях, когда ярко выраженные черты, будь то драматичные или же комичные, не превращались в гротеск. Строгие русские критики не упускали случая подробно описать выражение лица только что прибывших танцовщиц. Они положительно оценивали яркую грациозность обладательниц щедрых форм — невысоких брюнеток с полными ногами.

Мариус Петипа умел угождать вкусам публики, а также считать доходы¹ Императорских театров от его балетов. Он не только согласился работать с крайне востребованными итальянскими танцовщицами, но и поставил для них свои лучшие балетные произведения. При всем этом, он ценил именно тех итальянских танцовщиц, которые были расположены к освоению русской хореографической школы. О своих требованиях к итальянским танцовщицам в Санкт-Петербурге он говорил следующее: «(падение балета за границей объясняется тем — В. Б.), что там постоянно уклоняются от настоящего серьезного искусства, переходя в танцах в какие-то клоунские упражнения. Балет — это серьезное искусство, в котором должны главенствовать пластика и красота, а не всевозможные прыжки, бессмысленное кружение и поднимание ног выше головы. Это не искусство, а, повторяю вам еще раз, — клоунада. Эта итальянская школа и губит балет, <...> приучая публику к феериям. <...> Искусство заменяется танцами или грубого, неприличного характера или акробатическими упражнениями» (цит. по: [1, с. 123-126]).

¹ Петипа вел учет стоимости билетов на спектакли в своем дневнике.

Вторая волна итальянских танцовщиц

Неприкасаемые Карлотта Гризи (1819–1899) и Фанни Черрито (1817–1909) не были мишенью для уничижительных комментариев во время своих романтических приключений в России. Обе были ученицам достопочтенного Карла Блазиса и учились в его классе по совершенствованию танца. Блазис также преподавал в Театральном училище при московском Большом театре с 1861 по 1864 гг. Уже не юные, они приезжали в Россию в расцвете славы. За плечами Гризи и Черрито была прекрасная карьера и солидная репутация, приобретенная на сценах главных европейских театров и достойная сцены Парижской оперы.

Отношение к итальянским танцовщицам второй волны, выступавших на сценах Императорских театров с конца 50-х годов и до середины 60-х годов XIX века, было менее позитивным, если не, враждебным.

Первой балериной второй волны стала *Амалия Феррарис* (1828–1904), которая танцевала только один сезон (1858/1859 годов) в Санкт-Петербурге. Поговаривали, что она не нашла покровителя. Критики видели в ней типичную итальянскую танцовщицу с округлыми формами и сильными, крепкими ногами. Лишенная красоты, она не имела, по мнению русских критиков, драматического таланта, высоко ценимого в итальянской школе. Исполненные ею роли в сочиненных для нее балетах Жюль Перро («Фауст», «Влюбленный Дьявол» и «Эолина, или Дриада») показались невыразительными. Однако все отметили совершенство техники исполнения ею большого *Pas de deux* на известную музыкальную тему Паганини «Венецианский карнавал», в частности — технику исполнения тройных пируэтов на пуантах.

Следующий сезон ознаменовался приездом другой итальянской балерины — *Каролины Розати* (1826–1905), известной своей драматической игрой, импозантностью и особенно выразительным взглядом. Розати обрадовала публику качествами, одобряемыми в русской школе, — актерской игрой, грациозностью и элегантностью. В техническом плане она была типичной представительницей стиля *terre à terre*: избегала партий с большим количеством вариаций для балерины. Она выступала в балетах «Корсар», «Газельда, или Цыгане» Жюль Перро, «Пакеретта» и «Грациелла» Сен-Леона, «Севильская жемчужина» Петипа. Она также добилась того, что для нее был поставлен балет

«Дочь фараона»². После восьми представлений она покинула Россию и оставила сцену.

В 1866 году в Санкт-Петербург на один сезон прибыла *Клаудина Кукки* (1834–1913). Она была принята в труппу императорского балета для выступления в десяти спектаклях, состоящих из балетов Перро «Катарина, дочь разбойника» и «Эсмеральда». Специально для нее и *Христиана Иогансона* Петипа сочинил *Pas de deux*, добавленное в балет «Эсмеральда» и носившее долгое время название «*па Кукки*». Сорок лет спустя в своей автобиографии балерина описала свое пребывание в России и поведала о восторженных овациях и подарках русского царя [3]. Однако только одна вариация, которую следовало исполнять «а ля Кукки», запомнилась зрителям. Критики, при этом, пришли к выводу, что Кукки не отвечала вкусам русской публики. Самые суровые из них неодобрительно отзывались о ее итальянском стиле исполнения в самом обычном его понимании, то есть, когда скорость ловко и хитро затмевала сложность исполнения. Помимо слабости мимического таланта, в балерине также нашли и иные недостатки итальянских танцовщиц, а именно: отсутствие красоты и грациозности.

Гульельмина Сальвиони (1842–?) стала последней балериной из второй волны итальянских танцовщиц. По настоянию Сен-Леона ее пригласили в Петербург в 1867 году для исполнения главной партии в его новом балете «Золотая рыбка». Но в этом спектакле, как и в постановке «Фауст» Перро, обновленной Петипа, балерина была не на высоте таланта, достойного парижской репутации. Критики отметили «тяжесть ее ног» и общее недовольство танцовщицей балетоманами.

«Цунами» итальянских танцовщиц

С перерывом в двадцать лет итальянские танцовщицы вновь заблистали на сцене Императорских театров России. На этот раз их было настолько много, что можно было говорить о «цунами». Третье поколение выпускниц миланской школы также представляли школу Блазиса. Некоторые были воспитанницами легендарной Катерины Беретты³,

² В своих «Мемуарах...» [1, с. 49–50] Петипа рассказывает о танцовщице, которая могла рассчитывать на «крепкую дружбу» директора Андрея Сабурова, и по этой причине стала первой исполнительницей партии Аспиччи в балете «Дочь фараона». Этот балет, поставленный в 1862 г., ознаменовал начало карьеры балетмейстера Петипа, однако для Розати он стал «лебединой песней».

³ Впоследствии Беретта стала директором Академии танца театра «Ла Скала» и своей частной школы, расположенной на улице Тре Альберги, д. 17 в Милане.

предположительно некогда преподававшей в Санкт-Петербурге. По причине яркоститаланта этих танцовщиц стали называть «Плеядой».

В летних садах и на островах Северной столицы амбициозные антрепренеры организовывали и за небольшие деньги спектакли, ориентированные на массового зрителя. В саду «Ливадия», который впоследствии переименовали в «Кин-Грусть», в «Аркадии», в камерных театрах или на импровизированных площадках при северном сиянии белых ночей можно было увидеть самые необыкновенные цирковые номера, экстравагантные спектакли, оперетты с хореографическими партиями, сокращенные версии модных балетов с кордебалетом.

Помимо образования итальянские танцовщицы могли похвастаться также прочной репутацией, приобретенной в театрах Парижа, Лондона и Вены, но соглашались, при этом, исполнять второстепенные партии. Они надеялись, что любые выступления помогут получить дебют на сцене Мариинского театра, который щедро платил гастролировавшим артистам. В летний период (когда Императорские театры были закрыты) балетоманы наведывались на спектакли с участием итальянок в летние сады. Публике хотелось посмотреть на лаконичные костюмы в итальянском стиле (нижнее белье, короткие юбки или просто колготки). Эти наряды подчеркнуто облегали силуэт, обнажая при этом ноги танцовщиц. Пресса пестрела комментариями и сравнениями костюмов танцовщиц с костюмами акробатов.

«Итальянским периодом» принято считать пятнадцать лет с момента приезда *Вирджинии Цукки* в Санкт-Петербург в 1885 г. и до прощального вечера *Пьерини Леньяни* с русской столицей в 1901 году.

«Божественная» *Вирджиния Цукки* (1847–1930) дебютировала в летнем саду «Кин-Грусть» летом 1885 года. Группа балетоманов, в том числе и молодой Александр Бенуа⁴, по достоинству оценили ее талант и привлекли внимание к ней высшего общества и прессы. Директору Императорских театров поступило предложение ангажировать ее. Однако, будучи человеком двора и утонченных вкусов, Иван Всеволожский, сначала ответил на него отказом, сославшись на то, что сцена Мариинского театра должна сохранять свой строгий сдержанный стиль. В этом решении его поддержал Петипа, охарактеризовавший итальянскую танцовщицу, как «неистовую виртуозку», неспособную получить приглашение в Гранд-Опера. Впрочем, после успешных

⁴ Будущий художник «Русских сезонов» в возрасте пятнадцати лет был заморожен выступлением Вирджинии Цукки. Он посвятил ей наполненные страстью страницы [3, с. 309-312].

выступлений перед царской семьей во дворце Красного Села контракт с Цукки все-таки был одобрен.

Для своего дебюта в балете «Дочь фараона» Цукки должна была выучить партию Аспиччи всего лишь за две недели. В тот вечер, а также и в других спектаклях («Тщетная предосторожность», «Эсмеральда», «Приказ короля») она произвела фурор. Прежде всего, она показала свой драматический талант, пылкий темперамент, подвижность лица и выразительность взгляда. Казалось, что она играет всеми частями своего тела.

Хотя эксперты посчитали элевацию и баллон в ее исполнении слабыми, исключительная виртуозность танцовщицы не вызвала сомнений. Кто-то пустил слух, что она могла протанцевать на пуантах весь Невский проспект, не забывая при этом постоянно улыбаться. Известный вальс «Помнишь ли ты?» в ее интерпретации, полностью выполненный на пуантах, стал легендой. Но многие пуристы все же называли ее полухарактерной танцовщицей, так как не одобрили неистовство ее исполнения и костюм (балерина выступала в очень коротких пачках, подходящих для выступлений в летних садах, но не на императорской сцене).

Итальянский стиль Цукки, а именно, ее откровенная средиземноморская чувственность, грубоватые жесты, растрепанные волосы (особенно в конце исполнения вариации!) не прошли цензуру. Она получила негласное прозвище «Степка-растрепка»⁵. О бытовых привычках Цукки также сохранились нелестные воспоминания. Скальковский, к примеру, написал следующее: «Много поэзии у Вирджинии, но два дня тому назад я послал ей 12 бутылок красного вина, а сегодня снова требует двадцать! На сцене — поэзия, а дома — слишком много прозы. Моим вином спаивать своих компатриотов-макаронников, живущих в Петрограде!» (цит. по: [5, с. 122]).

Мария Джури (1865–1912), сестра Аделины Джури (1872–1963), находясь проездом в Москве, также выступила в театре «Кин-Грусть» в 1885 году и была названа «соперницей» Цукки. Сергей Худеков прозвал ее «Геркулес». Крепкие ноги делали танцовщицу выносливой: она вошла в историю итальянской виртуозности как танцовщица, оспаривавшая первенство Пьерины Леньяни в исполнении множественных пируэтов. Ходил слух, что она исполнила 32 фуэте в Лондоне в 1888 году.

⁵ Аллюзия на название сборника детских стихотворений «Struwwelpeter» Генриха Гофмана, переведенного на русский язык в 1849 году как «Степка-растрепка».

В 1884 году Петипа ездил в Варшаву для знакомства с танцовщицей, выступавшей в то время в театре «Вельки», и оценки перспектив заключения с Джури трудового контракта. В письме, адресованном Всеволожскому, балетмейстер написал: «Госпоже Джури девятнадцать лет, роста она маленького, миловидна, но искусством живописать душевные движения еще не владеет. Ступни у нее большие и плоские; полное отсутствие гибкости и элевации в мускулах, в пуантах есть ее живость и блеск, но этими па она злоупотребляет, что вызывает у нее многократные сильные потрясения своего корпуса, избличающие постоянное усилие. Я видел ее в балете «Жизель». Мимика у нее слабая, танцует она в манере той новой итальянской школы, которая вот уже несколько лет, к сожалению, вздумала вводить новшества в истинные, благородные, прекрасные традиции танца и добилась лишь уродливого искажения этого искусства. Если хороший вкус будет и дальше приноситься в жертву технической виртуозности, если танец будет сводиться к одним лишь тур-де-форсам да акробатическим фокусам и в основе его не будет лежать разум, прелестное это искусство превратится в низкое ремесло; оно не только не будет совершенствоваться, а выродится и упадет в ничтожество. Простота и естественность приемов — вот чего неизменно должны требовать от танца разум и здравый смысл. Таким образом, хорошенько понаблюдав и хорошенько пораздумав, я пришел к выводу, что искусство г-жи Джури недостаточно еще разработано и отшлифовано, чтобы она могла занять место первой балерины Большого императорского театра в Санкт-Петербурге» [1, с. 115-116]. Вопреки возражениям Петипа, в 1899 году Мария Джури все же дебютировала на императорской сцене в балетах «Коппелия» и «Тщетная предосторожность».

Джиованнина Лимидо (1851–1890) — танцовщица, которая могла быть достойной кандидатурой для поступления в императорскую труппу. В театре «Аркадия» в 1887 году ее бурно приветствовали балетоманы. «Восемь пируэтов, в то время как на императорской сцене русские танцовщики делают четыре», — восторгался танцовщик и балетмейстер Николай Легат. Он называл ее виртуозность «колоссальной», а ее технику «феноменальной». Некоторые ее движения противоречила законам равновесия, но, исполняя их, она уделяла большое внимание формальному изяществу (чего нельзя сказать о многих других итальянских танцовщицах). Например, при исполнении трех туров на пуантах Лимидо умела держаться в изящной позе, чтобы впоследствии медленно остановиться в застывшей позе. Почему императорская сцена была ей недоступна? Скорее всего, —

из-за отсутствия красоты и женственности в силуэте и в чертах лица. Александр Плещеев воспроизвел оценку Петипа, якобы, данную внешним данным танцовщицы: «Если бы Лимидо была красивой, она бы являлась первой балериной как среди бывших, так и среди нынешних танцовщиц» [6, с. 34].

В 1887 году дирекция Императорских театров пригласила на работу в Россию Эмму Бессоне (1861–1922). В случае с нею «дюжие» черты (а именно: «слоновые ноги») танцовщицы также препятствовали возможному успеху. При этом, внешне неприглядная Бессоне крепко стояла на «стальных пальцах» и владела техникой *terre à terre*. Она с легкостью и без поддержки кавалера исполняла двойные туры на пуантах.

Помимо ее стойкости, лишаящей партнеров возможности двигаться, большим преимуществом Бессоне было умение удерживать равновесие, которое она демонстрировала в устойчивых аттитюдах на пуантах. В оценках критиков грациозность и изящество отошли на второй план, и неутомимую балерину прозвали «танцевальной машиной». Лев Иванов и Петипа поставили для нее полуфантастический балет «Гарлемский тюльпан». Впоследствии балет прозвали «полу-голландским», а бедняжку Бессоне «полу-танцовщицей». Получив от критиков большое число прозвищ (самое грубое — «атлет мужской хореографии»), Эмма Бессоне покинула Санкт-Петербург, протанцевав один сезон.

После Бессоне Елена Корнальба (1860–?) появилась на императорской сцене. По поводу ее дебюта балетмейстер Петипа оставил в своем дневнике следующий комментарий: «...есть талант к танцам, но отсутствует мимический талант и музыкальный слух» [7]. На следующий год после «Гарлемского тюльпана» Петипа сочинил балет «Весталка». Не имея ни мимического таланта, ни выразительности, необходимых для драматических сцен этого спектакля, Корнальба не смогла покорить публику. Тем не менее, исключительное техническое исполнение не могло быть оспорено. Корнальба впервые выполняла целый арсенал технических трюков: последняя вариация и кода *Grand pas d'action* завершались согласно итальянской традиции кругами с *jetés en tournant*, в момент исполнения которых балерина походила на наклоненный волчок. Такой головокружительный финал производил сенсацию. Во время вариаций публика приветствовала танцовщику бурей аплодисментов. Сама Корнальба поясняла, что только ежедневными упражнениями, она смогла достичь такого виртуозного уровня техники. Однако для пуристов этого было мало: критики осуждали ее за отсут-

ствие темперамента, выразительности, красоты и складного телосложения. Сочиненный для Корнальба новый балет «Талисман» Петипа стал последним спектаклем балерины в Санкт-Петербурге. Спектакль не имел большого успеха, и Корнальба, награжденная прозвищем «колосс виртуозности», распрощалась с публикой Петербурга.

Одновременно с Корнальба в Мариинский театр в 1888 году была приглашена *Луиджия Альджизи* (1867–?) (но исключительно в статусе *qui pro quo*). Ее выступления в балетах «Катарина» и «Зорая» были враждебно встречены публикой и прессой, а Петипа обвинили в неудачном выборе и заставили объясниться: «Почему обвиняют меня? По поручению моих начальников я отправился в Рим посмотреть на г-жу Альджизи, которая была осведомлена о моем приезде. Она уехала из Рима без предупреждения, сказав, что у нее лихорадка, видимо, лихорадка от страха» (цит. по: [5, с. 126]). Возможно, именно во время этой поездки в Италию Петипа посетил школу Беретты в Милане, где он смог оценить другую выпускницу «Ла Скала» — Ирэнэ Сирони (1874–1961), первую танцовщицу Королевского театра Вены. По поводу исполнительства Сирони, он, в частности, написал: «У нее есть пальцы, адажио, хорошее телосложение и миловидное лицо; красивые зубы и выразительные глаза. Балон у нее не прямой, но хорошие прыжки en tournant. Пантомиму я не увидел. Итальянский стиль. Она подходит» [8, л. 6]. К сожалению, в Санкт-Петербург ее не пригласили.

В 1899 натиск итальянских танцовщиц усилился: в столицу по рекомендации Петипа приехала артистка первого разряда *Карлотта Брианца* (1867–1930). Шарм невысокой грациозной брюнетки сразу же был оценен. Она успешно дебютировала на сцене Мариинского театра в балете «Гарлемский тюльпан», а в 1890-м она с триумфом выступила в балете «Спящая красавица», поставленном для нее Петипа. Самые строгие критики были к ней снисходительны, так как она первой из соотечественниц поддалась влиянию русской школы.

Изначально ее порицали за несовершенства, типичные для учеников миланской школы (то есть жесткость и грубость). Однако вскоре, наблюдая за русскими танцовщицами и проделывая специальные упражнения, она смогла добиться качеств, свойственных русскому стилю, а именно, мягкости и плавности. Отменная виртуозная техника Брианца поражала в таких балетах, как «Эсмеральда», «Талисман», «Царь Кандавл», «Калькабрино». Поговаривали, что в день спектакля балерина в отличие от других итальянских балерин, ничего не ела и не пила, чтобы оставаться невероятно легкой.

Антонietta Дель-Эра (1860–1945) была приглашена после Брианцы, сразу же затмила предшественницу невероятной техникой. До выхода на сцену Мариинского театра в 1892 году, совсем юной Дель-Эра приезжала в Санкт-Петербург для выступления в театре «Аркадия» в 1886 году. В очередной приезд критики наши ее постаревшей, подурневшей и отяжелевшей [9, с. 206]. После ее дебюта в «Спящей красавице» она выступила в поставленном для нее балете «Щелкунчик». Дель-Эра оправдала свою репутацию выдающейся виртуозки, за что заслужила прозвище «Голиаф».

Обладая необыкновенной силой исполнения на пуантах, она могла выполнить три тура без поддержки кавалера и была даже способна сразу перейти из позиции «на коленях» в позицию «стоя», не наклоняя торс. В дополнении к мощным ногам, итальянская танцовщица, в отличие от большинства своих соотечественниц, обладала замечательной элевацией, чему способствовал ее высокий рост. Никто еще не выполнял с успехом столько удивительных акробатических трюков и ловких номеров. Впрочем, ее все же упрекнули за презрительное отношение к кордебалету и балетмейстеру Петипа.

Итальянский период достиг наивысшей точки с приездом в Санкт-Петербург в 1893 году *Пьерины Леньяни* (1868–1930), уже увенчанной лаврами в Италии, Лондоне, Париже и Америке. Самые недоверчивые русские критики, сомневающиеся в итальянской школе, признали представительницу виртуозной школы исключительным феноменом. В отличие от других итальянок, мастерство Леньяни, хотя и приближалось к акробатизму, не теряло своей элегантности, и поэтому было высоко оценено. У нее не находили ни единого следа жесткости, характерной для итальянской школы. Наоборот, ее движения были плавными, гладкими, женственными и всегда гармоничными. У нее было милое выражение лица, живые глаза, веселая улыбка, очень подвижная мимика. Пьерина не была красивой. Она была невысокого роста, крепкого телосложения; руки ее были искривлены, а мощные ноги демонстрировали выступающие мускулы.

Такая комплекция была результатом не только усердного труда, но также и привычек итальянцев питаться избыточно. Корреспонденту еженедельного английского издания «The Sketch» он сообщила, что ее плотный завтрак включал кофе с молоком, подаваемый с яичным желтком и говяжьей вырезкой; после репетиций обед состоял из четырех и до шести блюд, а также бокала Кьянти; после вечернего спектакля подавался бульон с несколькими яичными желтками в нем [10, р. 3].

Ее движения были идеальны словно стрелки часов, но у нее все же нашли недостаток — отсутствие вдохновения на сцене. По мнению критиков, именно этот недостаток стал причиной того, что итальянская знаменитость, несмотря на многочисленные попытки, так и не смогла получить приглашение в Парижскую Оперу. За исключением нескольких неодобрительных комментариев, публика была околдована ослепительной, ранее невиданной виртуозностью Леняни. Для нее не существовало технических трудностей, она с легкостью справлялась с ними.

Из множества пируэтов Леняни настоящей сенсацией, а также ее визитной карточкой, стали 32 *fouettés en tournant*, исполняемые на одном месте. Рассказывали, что она тренировалась на очерченном мелом по форме рубля маленьком круге. Во время паузы при исполнении коды Леняни вставала в центр сцены, подавала знак дирижеру оркестра и демонстрировала 32 пируэта, а балетоманы взяли в привычку считать их в полный голос⁶. Именно Леняни впервые исполнила трюк с пируэтами в балете «Золушка». Благодаря своим специальным итальянским балетным туфлям-пуантам, она ранее демонстрировала его в лондонском театре «Альгамбра». За восемь лет пребывания в Санкт-Петербурге Леняни исполнила множество балетов, поставленных для нее Петипа и Ивановым: «Золушку», «Лебединое озеро», «Синюю бороду», «Раймондю», «Привал кавалерии», «Жемчужину» и «Барышню-служанку». Балерина также удостоилась титула *Prima ballerina assoluta*.

Леняни выступала и в возобновленных спектаклях («Катарина, дочь разбойника», «Конек-горбунок», «Коппелия», «Корсар», «Талисман», «Камарго»), заново засверкавших благодаря виртуозности балерины. Согласно критикам, на протяжении своего долгого пребывания в России танцовщица также испытала на себе влияние русской хореографической школы: она переняла элегантный стиль и грациозные движения русских танцовщиц.

Успех Леняни, прерванный возвращением в Италию к больной матери, приглушил успех последней из известных итальянских танцовщиц, ангажированных императорскими театрами, — *Карлотты Замбелли* (1875–1968). Известная танцовщица, для которой судьба готовила блистательное будущее, танцевала в Санкт-Петербурге только в сезоне 1901 года. Однако это не помешало ей вызвать восхищение

⁶ Джури соперничала с Леняни в исполнении такого количества пируэтов. Цукки выполняла 18, а Замбелли — 15.

зрителей своей превосходной техникой и мимической живостью в возобновленных балетах «Коппелия», «Жизель» и «Пахита».

В 1899 году красавица *Пальмира Поллини* (?–?) появилась на мгновение в русской Северной столице и выступила в балетах «Царь Кандавл» и «Пахита». Она запомнилась как типичная итальянская брюнетка небольшого роста с чарующими глазами.

Лина Кампано (?–?) приехала в Санкт-Петербург в 1900 году. Ее имя встречается в записях Петипа: «23 сентября. «Царь Кандавл» с Линой Кампано — очень плохо. Г-жа Кампано правда очень плоха, она не будет танцевать. Ей заплатят 3000 франков» [7, л. 23].

По поводу выступлений *Энрикетты Гримальди* (1874–?), первой танцовщицы Дрезденского королевского театра, Петипа записал в своем дневнике: «плоха» в «Жизели» (6 октября 1904 г.) и «ужасна» в «Спящей красавице» (25 сентября 1904 г.). Он также добавил: «Действительный упадок нашего искусства. Я не поеду в театр из-за этого. Мне это противно!! Гримальди — фиаско» [2, р. 159].

Антониетта Ферреро (?–?) также приехала в Санкт-Петербург в 1904 году. Ей посчастливилось встретить Петипа, который уже почти завершил свою карьеру. Как и прежде, он не пожалел своих сил и записал в дневнике, что показал ей балет «Коппелия», предназначенный для ее дебюта, а также что сочинил две вариации и три выхода в коде «Тщетной предосторожности» [2, р. 126–127]. Расхваливая ее прекрасную элевацию и невероятный *ballon*, балетмейстер все же оценивал ее «плохой» танцовщицей, потому что «Г-жа Ферреро не смогла успешно выполнить адажио и запоминает с трудом. Но особенно, потому что она «уже стара для выступлений здесь» [2, р. 127].

Последней итальянской танцовщицей, на которую постаревший метр потратил свое время, заставив ее репетировать многие па, стала *Чечилия Черри* (1872–1931). Через 15 лет после первого появления в балетах Саракко в Михайловском театре, она (в 1905 году) выступила на сцене Мариинского театра. Петипа положительно оценил балерину: «3-ье января. Г-жа Черри — хорошо». Он записал после дебюта в дивертисменте «Маскарад»: «9 января. Г-же Черри много аплодировали» [2, р. 191]. Однако дальнейшие выступления прервала революция. Танцовщица без промедления покинула Санкт-Петербург, находясь на осадном положении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство, 1971. 448 с.
2. Mémoires du maître de ballet des Théâtres impériaux Marius Ivanovitch Petipa / P. Melani (éd.) Pessac, MSHA. 2019. 183 p.
3. *Cucchi C.* Venti anni di palcoscenico. Ricordi artistici. Rome: Enrico Voghera, 1904. 220 p.
4. Бенуа А. Мои воспоминания: в 5 кн. Изд.2-е, доп. Кн. Первая, Вторая, Третья. М.: Наука, 1993. 720 с.
5. Худеков С. История танцев: в 4 ч. Петроград: Тип. «Петроградской газеты» С. Н. Худекова. 1918. Ч. IV. 309 с. Репринт. М.: Миэль, 2008. 312 с.
6. Плещеев А. Наш балет. СПб.: Планета музыки, 2009. 576 с.
7. Записки Мариуса Петипа. РГАЛИ. Ф. 1945. Оп. 1. Д. 1.
8. Запись из рукописей Петипа. ГЦТМИМ. Ф. 205.
9. Скальковский К. В театральном мире: Наблюдения, воспоминания и рассуждения / СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1899. XXXIX, 396 с.
10. Б/н // The Sketch. 26.04.1893. Р. 3.

REFERENCES

1. *Marius Petipa.* Materialy` . Vospominaniya. Stat` i. L.: Iskustvo, 1971. 448 s.
2. Mémoires du maître de ballet des Théâtres impériaux Marius Ivanovitch Petipa / P. Melani (éd.) Pessac, MSHA. 2019. 183 r.
3. *Cucchi C.* Venti anni di palcoscenico. Ricordi artistici. Rome: Enrico Voghera, 1904. 220 p.
4. *Benua A.* Moi vospominaniya: v 5 kn. Izd.2-e, dop. Kn. Pervaya, Vtoraya, Tret` ya. M.: Nauka, 1993. 720 s.
5. *Xudekov S.* Istoriya tancev: v 4 ch. Petrograd: Tip. «Petrogradskoj gazety` » S. N. Xudekova. 1918. Ch. IV. 309 s. Reprint. M.: Mie` l` , 2008. 312 s.
6. *Pleshheev A.* Nash balet. SPb.: Planeta muzy` ki, 2009. 576 s.
7. Zapiski Mariusa Petipa. RGALI. F. 1945. Op. 1. D. 1.

8. Zapis` iz rukopisej Petipa. GCzTMIM. F. 205.

9. Skal`kovskij K. V teatral`nom mire: Nablyudeniya, vospominaniya i rassuzhdeniya / SPb.: Tip. A. S. Suvorina, 1899. XXXIX, 396 с.

10. B/n // The Sketch. 26.04.1893. P. 3.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Бонелли В. — valentina.bonelli@icloud.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Bonelli V. — valentina.bonelli@icloud.com