

PK 11, 317  
T 18

КОРОТКИЙ ПАСПОРТ КНИГИ

Шифр Рк УЗ32; ТЧВ Инв. № 2671239

Автор \_\_\_\_\_

Назва Танцы, балет; Их история  
и место в ряду изящных искусств.

Місце, рік видання Сиб., 1886.

Кіл-ть стор. 4, IV, 278с.

-"- окр. листів \_\_\_\_\_

-"- Ілюстрація \_\_\_\_\_

-"- карт \_\_\_\_\_

-"- схем \_\_\_\_\_

Том \_\_\_\_\_ частина \_\_\_\_\_ вип. \_\_\_\_\_

Конволют \_\_\_\_\_

Примітка: Кіт С. 119-120;  
6.06.97. 247-248 Мана

2002  
29.07 - Карпов  
30.07 - 11



the manuscript form  
of Walter-Marygenala Koffe





A573678

№ 1284  
7/10

— ? —

# ТАНЦЫ, БАЛЕТЪ

ИХЪ ИСТОРИЯ

И

МѢСТО ВЪ РЯДУ ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУССТВЪ

Издание второе

НАЦІОНАЛЬНА  
ПАРЛАМЕНТСКА  
БІБЛІОТЕКА  
УКРАЇНИ



С.-ПЕТЕРБУРГЪ  
Издание А. С. СУВОРИНА  
1886

Р. 2671239к 7

Ш.327(2)5 Баюний Ташець

## ОГЛАВЛЕНИЕ.

ГЛАВЫ.	СТР.
Введение . . . . .	1
I. Место балета въ ряду изящныхъ искусствъ . . . . .	
II. Красота, пластика, грація и мимика по отношенію къ балету. . . . .	22
III. О технической сторонѣ балетныхъ танцевъ . . . . .	39
IV. Физиологія балетной танцовщицы. . . . .	59
V. Балетъ въ Западной Европѣ. Начало балета; балетъ-опера. . . . .	80
VI. Балетъ въ Западной Европѣ (окончаніе). Балетъ-пантомима . . . . .	109
VII. Балетъ въ Россіи, отъ введенія балета до 1825 г. . . . .	145
VIII. Балетъ въ Россіи (продолженіе), отъ 1825 до 1855 г. . . . .	198
IX. Балетъ въ Россіи (окончаніе), отъ 1855 до 1881 г. . . . .	224





## ВВЕДЕНИЕ.

Каждому, посѣщающему наши театры, приходится быть свидѣтелемъ слѣдующаго явленія: поетъ спавшій съ голоса пятидесятилѣтній теноръ, или второстепенная примадонна, и публика неистово аплодируетъ, но на смѣну являются танцовщицы и, какъ бы хорошо и изящно онѣ ни танцевали въ оперѣ, наша публика стыдится аплодировать! Другое явленіе: въ балетѣ танцуютъ какое нибудь классическое *grand pas d'action*, балерина въ ударѣ, самыя трудныя варіаціи исполняетъ она шутя, публика поглядываетъ равнодушно, но заиграли плясовую, цыганскій или псевдо-мавританскій танецъ, выходитъ старая толстая танцовщица съ отежшими ногами, подергиваетъ плечами, и таже публика хлопаетъ съ азартомъ и требуетъ повторенія.

А между тѣмъ за границею почему то считаютъ петербургскую публику тонкою цѣнительницею хореографическаго искусства! Въ дѣйствительности, можно сказать, что не только публика, но большинство

нашихъ театраловъ, даже записныхъ, ровно ничего не понимаютъ въ балетъ. Они смотрятъ на геніальнѣйшія адажіо, какъ смотритъ корова на проходящій мимо поѣздъ желѣзной дороги.

Нѣкоторые это тупое впечатлѣніе стараются оправдать, возводя свое непониманіе въ принципъ и увѣряя, будто бы балетъ и танцы не имѣютъ ничего общаго съ изящными искусствами.

Величайшее заблужденіе!

Взгляды нашей публики подтверждаются и книжными примѣрами. Развертываемъ „Толковый Словарь“ Даля. Этотъ ученый не считаетъ также балетъ искусствомъ; по его объясненію „балетъ—зрѣлище, составленное изъ плясокъ и нѣмага дѣйствія“, балетмейстеръ—„содержатель общества плясуновъ, начальникъ надъ ними“! Въ „Систематической библиографіи“ г. Межова, балетъ отнесенъ въ одну рубрику съ уженіемъ рыбы, верховой ѣздой и гимнастикой!!

Между тѣмъ балетъ и танцы не только изящное искусство, но, по мнѣнію всѣхъ древнихъ и многихъ новѣйшихъ эстетиковъ, величайшее изъ искусствъ. Это противорѣчіе имѣетъ цѣлью разъяснить предлагаемая книга.

Избѣгая педантизма, авторъ далъ ей объемъ, доступный для дилеттантовъ и исключилъ многія цитаты, утомительный пересказъ содержанія балетовъ, но предупреждаетъ, что малый объемъ книги не долженъ вводить въ соблазнъ—она есть плодъ весьма разнообразной начитанности.



Если окажутся какія либо техническія ошибки, то авторъ заранее въ нихъ извиняется. Само собою разумѣется, что книгу свою онъ назначалъ для людей, интересующихся философіей и исторіей искусствъ, а не для танцмейстеровъ. Точно также ученые женщины, умственные скопцы, разные балетные прихвостни, не найдутъ въ ней для себя ровно ничего интереснаго.

Пусть не берутъ ее въ руки и тѣ суровые моралисты, которыхъ пугаютъ короткія юпки танцовщицъ и которые повторяютъ слова Альфонса, короля Арагонскаго, что „танцы отличаются отъ помѣшательства лишь тѣмъ, что не могутъ продолжаться такъ долго“. Если это сумасшествіе, замѣтилъ нѣкто, то сумасшествіе какъ бы освященное мудростью, потому что самъ Сократъ учился у Аспазіи граціи и танцамъ, о которыхъ онъ глубоко-мысленно выразился: „какъ пріятно прыгать на мѣстѣ!“ Афоризмъ, достоинство котораго оцѣнено и въ политикѣ...

Всякая книга о балетѣ стоитъ ея автору не мало труда, потому что объ этомъ предметѣ очень немного писано систематическаго. Во всей европейской литературѣ не найдется десятка книгъ о балетѣ, включая и изданія, вышедшія въ свѣтъ лѣтъ триста назадъ. Единственная исторія хореграфическаго искусства доведена только до появленія Тальони, а съ этой эпохи приходится довольствоваться отрывочными отзывами безчисленныхъ періодическихъ изданій. О техника танцевъ писано еще меньше, чѣмъ объ исто-

ри; объ эстетической ихъ сторонѣ — почти ничего. Причина такой бѣдности понятна: танцовщики работаютъ ногами, поклонники Терпсихоры — руками, поддерживая свои „предметы“. И тѣмъ и другимъ, очевидно, не до писанія.

Но зачѣмъ и писать тогда книгу о балетѣ, спросить автора. На это можно отвѣтить, что, конечно, сочиненія о постройкѣ желѣзныхъ дорогъ, или руководства къ помѣщенію капиталовъ въ процентныя бумаги несравненно полезнѣе, но разъ извѣстное искусство существуетъ, имъ живутъ сотни людей и наслаждаются тысячи, — нѣтъ причины отъ времени до времени не посвящать ему нѣсколькихъ страницъ. Наконецъ, если и эти объясненія покажутся небѣдительными, то автору останется въ свое оправданіе повторить слова поэта:

Знайте люди хорошаго тона,  
Что я самъ обожаю балетъ.

## ГЛАВА I.

### Мѣсто балета въ ряду изящныхъ искусствъ.

Дианы грудь, лавиты Флоры  
Прелестны, милые друзья!  
Однако ножка Терпсихоры  
Прелестнѣй чѣмъ-то для меня.  
Пушкинъ.

Эстетическое наслажденіе, по опредѣленію новѣйшихъ теоретиковъ (E. Véron „L'Esthétique“), состоитъ въ восторженномъ удовольствіи, доставляемомъ возбужденіемъ и усиленіемъ энергіи и мозговой дѣятельности, производимыхъ, въ свою очередь, напряженностью и разнообразіемъ впечатлѣній. Это чувство восторга возбуждается не только приближеніемъ къ тому совершенству, которое мы признаемъ за идеаль, но въ особенности сочувственнымъ удивленіемъ, которое рождаетъ въ насъ талантъ артиста, отражающійся въ его твореніи. Чѣмъ эти впечатлѣнія многочисленнѣе, разнообразнѣе, сильнѣе и согласнѣе, тѣмъ наслажденіе, доставляемое ими, глубже и полнѣе.

Бъ такого рода наслажденіямъ относятся именно всѣ  
БАЛЕТЪ.



тѣ, которыя мы воспринимаемъ при помощи зрѣнія и слуха.

Танцы, подобно музыкѣ, составляютъ продуктъ рефлексивнаго вліянія чувствительныхъ нервовъ на мускулы. Нравственное впечатлѣніе, напр. радость, или даже чисто физическое впечатлѣніе, напримѣръ отчетливые звуки музыкальнаго ритма, вызываютъ сейчасъ же раздраженіе, которое выражается жестами, тѣлодвиженіями и позами.

Соединеніе этихъ двухъ явленій и создало изъ танцевъ отрасль изящныхъ искусствъ. Ея первый элементъ—движеніе и позы, опредѣляемыя нравственнымъ возбужденіемъ. Эти движенія и положенія тѣла, весьма естественно, измѣняются съ чувствами, отъ которыхъ они происходятъ. Гнѣвъ, радость, ужасъ, восторгъ, восхищеніе представляются для глазъ различными наружными признаками. Къ вышеозначеннымъ первоначальнымъ различіямъ присоединяются тѣ, которыя происходятъ отъ общаго характера расъ и отдѣльныхъ индивидуумовъ.

Эти различія, предоставленныя самимъ себѣ, не создали бы еще искусства, если бы они не были сведены въ одно стройное цѣлое помощью общаго начала—ритма.

Каждый итогъ движеній и позъ, вызванныхъ извѣстнымъ чувствомъ, долженъ быть подчиненъ опредѣленному ритму, который имѣетъ цѣлью удерживать всѣ отдѣльныя отрывистыя проявленія въ общихъ границахъ и сосредоточивать все впечатлѣніе въ одной равнодѣйствующей, тѣмъ болѣе выразительной, что она уничтожаетъ отдѣльные диссонансы и общимъ направленіемъ отдѣняетъ главныя черты.

Первоначально поэзія, музыка и танцы составляли одно цѣлое и только постепенно распались на отдѣльные виды искусства. Ритмическій языкъ, ритмическіе звуки и ритмическія движенія составляютъ въ первобытномъ

состояніи челоуѣчества неразрывныя части одного цѣлаго; у нѣкоторыхъ дикихъ народовъ мы и теперь находимъ ихъ соединенными. Танцы дикихъ народовъ обыкновенно сопровождаются монотоннымъ пѣніемъ, а также хлопаніемъ рукъ и шумомъ грубыхъ инструментовъ: здѣсь движенія, слова и звуки слѣдуютъ въ извѣстномъ размѣрѣ, а общій ансамбль церемоніи, относящейся обыкновенно къ войнѣ или къ жертвоприношенію, имѣетъ характеръ правительственнаго дѣйствія. Въ наиболѣе древнихъ воспоминаніяхъ историческихъ народовъ мы также находимъ эти три формы ритмическаго дѣйствія связанными въ религіозныхъ обрядахъ.

Все народы имѣютъ свои танцы, которые ихъ характеризуютъ. Танцы бываютъ также различны, какъ разнообразны обычаи и привычки различныхъ народовъ. Физическая сила, гибкость и ловкость каждаго народа соответствуютъ и свойствамъ той страны, гдѣ онъ живетъ. Кроме того характеръ танцевъ зависитъ и отъ степени образованія и развитія народнаго. Въ южныхъ странахъ, гдѣ сердце всецѣло отдается своимъ ощущеніямъ, а воображеніе своимъ порывамъ, тамъ и танцы граціозны, сладострастны, живописны и поэтичны. Сдержанность, изящество, энергія и умѣренная веселость характеризуютъ танцы сѣверныхъ народовъ. Танцы одного народа нерѣдко заимствуются другимъ и измѣняются; это порождаетъ смѣшеніе типовъ танцевъ. Національные танцы измѣняютъ также свой первоначальный видъ, подчиняясь обычаямъ времени и политическимъ событіямъ.

Наиболѣе развитыми по части танцевъ въ древности были греки, имѣвшіе множество танцевъ патріотическихъ, воинственныхъ и героическихъ, танцевъ въ честь любви и красоты, подробно описанныхъ древними писа-

телями и отчасти сохранившихся въ нынѣшней Греціи и въ Албаніи; изъ новѣйшихъ народовъ первенствуютъ въ танцахъ испанцы. Восторженный характеръ этого народа сообщилъ ихъ танцамъ особенное оригинальное направление. Испанскіе танцы—танцы мятежной страсти. Испанцы славились своими танцами уже въ древности. Описывая танцовщицъ Кадикса, одинъ древній историкъ говоритъ, что „эти женщины въ такой степени обладали искусствомъ разжигать страсти, что поэты не могли приискать достаточно сильныхъ выраженій, чтобы описать ту степень очарованія, которую онѣ возбуждали“.

Танцы воинственные или пиррическіе играли важную роль въ древности; ихъ особенно уважали спартанцы. Цѣлыя арміи въ строю упражнялись въ подобныхъ танцахъ. И теперь военные въ обществѣ считаются лучшими танцорами, инстинктивно продолжая традиціи спартанцевъ. Танцы, впрочемъ, играли роль на войнѣ еще въ очень недавнее время.

Немногимъ наиримѣрь извѣстенъ слѣдующій случай, происходившій въ 1794 году. 46-я французская полубригада была настигнута около Гарессіо десятью или двѣнадцатью тысячами пьемонтскихъ войскъ свѣжаго набора подъ командою герцога Монфератскаго. Бригада не долго думая надѣла ружья на перевѣсъ и весело двинулась на непріятеля, танцуя *la carmagnole*. Полубригада, которая танцуетъ, не должна была показаться очень успокоительною для итальянскаго генерала, не нюхавшаго пороха, и герцогъ быстро началъ отступать со своею арміей.

Другой историческій случай героическаго танца представляетъ знаменитая гибель суліотовъ въ 1804 г. Когда турки, нарушивъ капитуляцію, бросились на колону Георга Бопариса и начали избіеніе, греческія женщины



скрывавшіяся на высотахъ Ахерона, видя гибель своихъ мужей и братій, взяли за руки и подъ звуки воинственнаго гимна начали круговую пляску. Каждый разъ, что кругъ приближался къ пропасти одна изъ танцующихъ женщинъ брасалась внизъ. Танецъ продолжался, но кругъ все уменьшался и уменьшался пока ни одной женщины не осталось въ живыхъ!

Послѣднимъ остаткомъ героическихъ танцевъ можно считать церемоніальный маршъ—это „зрѣлище боговъ“, какъ говорили при Николаѣ Павловичѣ. Точность, которая требовалась еще недавно отъ этого ритмическаго движенія подъ музыку, относилась скорѣе къ балету, нежели къ военному дѣлу.

Рядомъ съ непосредственными народными танцами еще въ глубокой древности создались танцы театральные, извѣстные теперь подъ италіанскимъ названіемъ балета (отъ ballage—танцовать). Балетные танцы, не исключая экспресіи, въ особенности имѣютъ цѣлью изысканіе формъ, движеній, позъ и ансамблей, пріятныхъ для глаза. Это преимущественно танцы декоративные.

Есть еще танцы салонные, но они, вслѣдствіе изменія образа жизни и свѣтскихъ условій, обратились въ нѣчто ничего общаго съ искусствомъ не имѣющее, о чемъ, впрочемъ, можно только пожалѣть съ точки зрѣнія не только физическаго, но и нравственнаго воспитанія.

Хотя и теперь если не всѣ учатся читать, то навѣрное всѣ учатся танцовать, но въ прежнее время танцы были искусствомъ, имѣвшимъ несравненно большую важность въ жизни. У всѣхъ древнихъ народовъ танцы считались первымъ изъ искусствъ. У грековъ трагедія родилась изъ священныхъ танцевъ Діонисіаковъ, слѣды которыхъ сохранились въ хорѣ. Члены верховнаго судилища Арео-

пага шли подавать голоса, исполняя особый соответственный танецъ. Въ Средніе вѣка на Западѣ танцевали въ церквахъ и на кладбищахъ—обычай, сохранявшійся до XVII вѣка. Затѣмъ при дворахъ и въ обществѣ танцевали то весело, то серьезно, но все-таки танцевали; теперь танцы какъ искусство, кромѣ танцевъ народныхъ, остались лишь на сценѣ. Общество имѣетъ множество другихъ развлеченій, неизвѣстныхъ въ прежнее время: концерты, публичныя чтенія, разнообразныя сценическія представленія. Усложненіе жизни уменьшило непосредственную роль танцевъ. Теперь уже никто не станетъ увѣрять, какъ въ XVIII столѣтіи, что „человѣкъ, который танцуетъ хорошо менуэтъ,—дѣлаетъ хорошо все, за что берется, и можетъ за все браться“.

Но если искусство танцевъ не такъ уважается нынѣ въ обществѣ, то необходимо признать, что на сценѣ оно сдѣлало, сравнительно съ прежнимъ, громадныя успѣхи. Еще въ прошломъ столѣтіи Доберваль, Гардель и Вестрисы довели до такого совершенства технику танцевъ, что Новеррь удивлялся быстротѣ прогресса по этой части. Но если танцовщики середины XVIII вѣка были ниже исполнителей конца того же вѣка, то послѣдніе далеко были превзойдены хореграфическими артистами начала нынѣшняго столѣтія. Наконецъ, въ 30-хъ и 40-хъ годахъ техника сдѣлала новые шаги впередъ, вкусъ артистовъ сталъ еще утонченнѣе, а исполненіе граціознѣе и изящнѣе. Въ старину не знали множества нынѣшнихъ па, требующихъ силы, ловкости и сохраненія равновѣсія. По части разнообразія прежнее исполненіе также значительно уступало нынѣшнему и показалось бы сухимъ и наивнымъ. Только въ нѣкоторыхъ серьезныхъ танцахъ Дюпре и старшій Вестрисъ остаются, по словамъ спеціалистовъ, образцами, хотя при отчетливости исполненія

у нихъ не доставало современнаго богатства изобрѣтательности. Понятно, что подобныя оцѣнки дѣлаются отчасти на-угадъ, такъ какъ въ танцахъ можно судить только по сравненію съ тѣми примѣрами, которые признаны были первоклассными всею Европою, старыхъ же знаменитостей никто не видалъ. Замѣчаютъ также, что искусство танцевъ условно, какъ и музыка; потому то, что нравилось за полвѣка, теперь кажется слабымъ, недостаточнымъ и устарѣлымъ. Это не живопись или скульптура, которыхъ произведенія никогда не старѣютъ. Ниже мы сдѣлаемъ возраженіе противъ подобнаго взгляда.

Не взирая на прогрессъ техники танцевъ нерѣдко можно встрѣтить людей невѣжественныхъ или поверхностныхъ, по мнѣнію которыхъ танцамъ и балету нельзя придавать серьезное значеніе, потому что это только будто бы дорогая прихоть и ничего больше. Подобный взглядъ объясняется прежде всего непониманіемъ. Онъ приложимъ ко всѣмъ искусствамъ, такъ какъ уваженіе къ послѣднимъ воспитывается у большинства лишь по наслышкѣ. Но много ли дѣйствительно найдется людей, которые въ состояніи по достоинству и осмысленно оцѣнить картину Рембранта или квартетъ Бетховена? Да что оцѣнить, — различить его отъ однородныхъ самыхъ посредственныхъ произведеній.

Можно быть увѣреннымъ, что люди, трактующіе о „высокихъ“ искусствахъ и считающіе танцы нисшимъ разрядамъ искусства, никогда не заглядываютъ въ картинныя галлерей, а въ музыкѣ не идутъ далѣе цыганскихъ пѣсень. Впрочемъ, еще въ древности кто-то мечталъ: „какъ бы хорошо было для искусствъ, еслибъ объ нихъ судили только люди свѣдующіе“. Искусство танцевъ — искусство очень трудное и вовсе не можетъ

быть оценено каждымъ. Доказательствомъ этому можетъ служить то, что очень часто въ балетѣ люди совершенно незнакомые съ этимъ искусствомъ превозносятъ прыжки вовсе не изящные. Массѣ зрителей нравятся фарсы какого нибудь второстепеннаго танцовщика, неприличные вакхическія позы неуклюжей танцовщицы, тогда какъ истинный артистъ, исполняющій свою роль по правиламъ искусства, рисующійся граціозно, котораго всѣ движенія одушевлены и выразительны, манеры благородны, нравятся только людямъ съ развитымъ вкусомъ, которые одни въ состояніи понимать его достоинства.

Образцомъ категорическаго осужденія можетъ быть мнѣніе извѣстнаго критика „Revue des deux Mondes“ Э. Монтегю. По его словамъ, танцы могли считаться искусствомъ развѣ въ моментъ, когда они были религіознымъ актомъ — апоѳеозомъ военной или духовной жизни народа. Теперь это — тѣлесное упражненіе и развлеченіе для глазъ. „Только по привычкѣ ихъ относятъ къ искусствамъ“, говоритъ Монтегю.

Совсѣмъ не такъ смотрѣли на танцы и балетъ люди высокаго философскаго развитія.

Еще Лукіанъ сказалъ: „Какое искусство такъ совершенно, такъ увлекательно, какъ танцы! Они развиваютъ умъ, укрѣпляютъ тѣло, занимаютъ зрителей: тѣлодвиженія танцующаго очаровываютъ глаза, а музыка нѣжитъ слухъ зрителя“.

„Танцы для молодыхъ женщинъ то же, что охота для взрослыхъ, говоритъ Лемонтей—школа ума и предохранительное средство отъ слишкомъ раннихъ увлеченій. Танцы имѣютъ особое охлаждающее свойство и на всемъ свѣтѣ сердечныя бури, чтобы разразиться, ожидаютъ, когда успокоятся ноги“. Мужья, запрещающіе изъ рев-

ности танцовать своимъ молодымъ женамъ, дѣлають по-этому великую ошибку...

Знаменитый философъ Локе, поставившій добродѣтель единственною цѣлью воспитанія, рекомендуетъ въ особенности учить танцамъ, какъ только дѣти будутъ въ силахъ имъ обучаться.

Величайшій изъ экономистовъ и замѣчательный философъ Адамъ Смитъ находить, что танцы также выразительны, какъ музыка, а быть можетъ и выше всѣхъ другихъ искусствъ.

Любопытныя воззрѣнія на счетъ танцевъ мы нашли въ „Перепискѣ“ знаменитой Рахели Левинъ, жены Фаргагена фонъ-Энзе, вѣрному взгляду и аристократическому чутью которой отдавалъ справедливость самъ Гёте.

Врожденное чувство изящнаго и классическіе инстинкты заставляли Рахель Левинъ признавать въ балетѣ самое благородное и совершенное изъ всѣхъ искусствъ. „Именно здѣсь, говоритъ она, свободные и счастливые, мы, люди, представляемъ себя идеализированными, возведенными на степень предмета искусства. Сколько смысла заключается въ этомъ сознаніи! Тысячи образовъ граціи, изящества, невинности, цѣломудрія, отсутствіе болѣзней, слабостей, принужденія и борьбы. Прочія искусства представляютъ намъ лишь переходящія впечатлѣнія, балетъ—это порывъ, которымъ мы возносимся до небесъ. Могутъ указать на мимолетность впечатлѣнія: воздушному прыжку талантливой танцовщицы противопоставить болѣе солидное впечатлѣніе отъ разсматриванія прекрасной картины или чтенія умной книги. Но удовольствіе имѣетъ ли болѣе цѣны оттого только, что продолжается долѣе? При томъ книги, картины не доказываютъ ли недостатокъ нашихъ силъ и границы,

поставленные человеческой волей? Между тѣмъ въ танцахъ божественные моменты, гдѣ тѣло одухотворенное подымается отъ земли, не служатъ ли выраженіемъ внѣшняго совершенства и счастья“...

Описывая въ другой разъ знаменитаго танцовщика Самменго, Рахель говоритъ: „мнѣ казалось, что я видѣла полетъ бога Меркурія и чувствовала его стремительный порывъ, когда, прорѣзывая воздухъ, онъ бросается на встрѣчу неосторожной нимфѣ, покинувшей заснувшихъ въ лѣсу подругъ“...

Слова эти, написанныя слишкомъ полвѣка тому назадъ, покажутся инымъ теперь просто непонятными, между тѣмъ разсуждаетъ не какой-либо разслабленный старецъ, абонированный въ первыхъ рядахъ кресель, чтобы разсматривать красивыя ноги, а молодая ученая женщина. Мы нарочно привели ихъ цѣликомъ, чтобы показать измѣненіе возрѣній на такіе даже предметы, какъ искусство, законы котораго казалось бы должны были оставаться прочнѣе другихъ, вслѣдствіе ихъ тѣсной связи съ общими физическими законами.

Дидро во второмъ разговорѣ въ „Le fils de famille“ говоритъ: „Танецъ это цѣлая поэма. Эта поэма должна имѣть отдѣльное представленіе. Она есть подражаніе, выраженное движеніями, предполагающее участіе поэта, живописца, музыканта и мимика. Она имѣетъ свое содержаніе и это содержаніе можетъ быть раздѣлено на дѣйствія и сцены“. Идеи Дидро развили потомъ Новерръ. Справедливость ихъ видна изъ бѣглаго даже взгляда на каждый народный танецъ, который непременно имѣетъ содержаніе, завязку и развязку.

Такимъ образомъ, какъ это ни покажется страннымъ для тѣхъ, которые знаютъ танцы только по ихъ обыденнымъ проявленіямъ, но мы утверждаемъ, что это



искусство въ его высшемъ проявленіи, какимъ оно является въ балетѣ, можетъ наравнѣ съ живописью, поэзіей и музыкой считаться плодомъ вдохновенія и воспроизведенія идеальной красоты.

Танцы рельефнѣе прочихъ искусствъ могутъ выражать сильныя страсти, благородныя движенія души, прелесть характеровъ. Назначеніе ихъ тождественно съ назначеніемъ живописи; танцы—это движущаяся живопись, но они имѣютъ передъ послѣдней то преимущество, что живопись говоритъ только глазу, тогда какъ танцы, при содѣйствіи музыки, дѣйствуютъ и на слухъ зрителей. Безъ музыки впечатлѣніе, производимое танцами, было бы не полно; пользуясь же этими двойными средствами, танцы скорѣе и сильнѣе каждаго изъ этихъ искусствъ трогаютъ душу.

Это легко провѣрить у народовъ, гдѣ танцы сохранились еще какъ выраженіе коллективныхъ чувствъ, т. е. тамъ, гдѣ существуютъ танцы національныя, религіозныя, воинственныя и т. п. Эти танцы, въ особенности выразительны.

Искусство создаетъ балетъ, а геній даетъ ему душу. Это — статуя Пигмаліона, оживленная его геніемъ; это картина, составленная изъ живыхъ лицъ движущихся, дѣйствующихъ, выражающихъ все игрою фізіономіи, жестами и позами, музыка замѣняетъ имъ слова. Фізіономія и жесты артиста должны вѣрно передавать всѣ страсти, волнующія душу, они должны рельефно и увлекательно обрисовывать страданіе и радости жизни. Все, что прекрасно въ живописи и скульптурѣ, прекрасно и въ танцахъ.

Подражаніе — конечная цѣль каждаго искусства, но ни въ одномъ оно не можетъ достигнуть той степени совершенства, какою оно достигаетъ въ балетѣ. Хоре-

графія должна подражать всѣмъ тѣмъ явленіямъ физическимъ и нравственнымъ, которыя могутъ попадаться намъ на глаза; впечатлѣнія, производимыя ими на насъ, такъ сильны потому, что, какъ очень вѣрно опредѣлилъ Бюффонъ, „изъ всѣхъ органовъ человѣческаго тѣла глазъ ближе всѣхъ къ душѣ“.

Изъ искусствъ, хореграфія самое богатое, ибо она подражаетъ произведеніямъ всѣхъ прочихъ искусствъ, тогда какъ остальные не могутъ изобразить ее. Она богаче ихъ и потому, что, обнимаетъ собою большее число предметовъ и въ своемъ подражаніи правдивѣе, нежели другія искусства. Всѣ искусства способствуютъ составленію балета, его красотѣ и совершенству. Хореграфъ непременно долженъ воспользоваться ими. Отъ того-то хореграфія скорѣе другихъ искусствъ можетъ образовывать и развить вкусъ каждаго; она одновременно представляетъ и красоту природы и твореніе ума человѣческаго.

Правда, немногіе балетные артисты достигаютъ совершенства, искусство большинства танцовщицъ и танцовщиковъ состоитъ въ показываніи заученной граціи и рутины, внушенной мало даровитыми балетмейстерами. Но не то же ли самое повторяется и въ другихъ искусствахъ?

Вездѣ мы вынуждены довольствоваться искусной рутинной, такъ какъ истинный геній и вдохновеніе рѣдки. Если въ балетѣ нѣтъ выдающагося таланта, то это великое искусство нисходитъ до монотоннаго и мало занимательнаго увеселенія; но стоитъ появиться Гальони или другой первоклассной танцовщицѣ и подмостки театра обращаются въ храмъ музъ не менѣе священный, чѣмъ всякая другая мастерская артиста.

Къ несчастію, танцы самое неуправимое изъ искусствъ.

Артистъ получаетъ немедленное вознагражденіе, онъ оставляетъ о себѣ только слабыя воспоминанія, не имѣя возможности запечатлѣть, такъ сказать, свое созданіе для потомства, но это общая участь сценическаго исполненія. Описанія игры знаменитыхъ артистовъ не даютъ точно такъ же никакого понятія объ ихъ дарованіи и также мертвенны, какъ и описанія танцевъ и старинныхъ балетовъ.

Въ самомъ исполненіи къ хореографическимъ артистамъ предъявляются невыгодныя для нихъ требованія. У нихъ менѣе всѣхъ допускаютъ индивидуальности. Драматическіе таланты рѣдко судятъ по сравненію, балетныхъ, напротивъ того, иначе и не цѣнятъ. Съ этимъ нельзя согласиться: если у первыхъ можно встрѣтить тысячи оттѣнковъ дарованія, то и у послѣднихъ техническая часть, не говоря уже о мимикѣ, хотя и не выходитъ изъ извѣстныхъ правилъ, но одно исполненіе ихъ, болѣе или менѣе отчетливое и пластическое, не доставляетъ еще права на высшую классификацію дарованія.

Съ танцами въ балетѣ имѣетъ непосредственную связь мимика, которая также составляетъ часть искусства движеній. Въ настоящее время мимическая игра обособилась главнымъ образомъ въ балетѣ. Тамъ она замѣняетъ собой все то, что исполняется въ драмѣ актерами съ помощью жестикуляціи, личной мимики и декламации. Было время, когда простая пантомима, безъ участія танцевъ, играла довольно видную роль въ сценическихъ представленіяхъ. И до сихъ поръ въ простонародныхъ спектакляхъ она еще является какъ въ формѣ арлекинада, такъ и въ новѣйшихъ передѣлкахъ старинныхъ пантомимъ. Но масса современной публики, смотрящая на театръ, какъ на полное отраженіе жизни, не удовлетворяется уже однѣми пантомимами. Только

съ прибавкою танцевъ и въ блестящей декоративной обстановкѣ живетъ еще пантомима, принявъ съ конца XVIII столѣтія формы и размѣръ современнаго балета.

По мнѣнію нѣкоторыхъ эстетиковъ, хореографическое искусство развивается, однако, въ балетѣ въ ущербъ пантомимѣ, имѣя для сценическаго творчества лишь такое же значеніе, какъ гимнастика, фехтованіе и пѣніе. „Оно даетъ свободу и грацію движеніямъ, говоритъ напримѣръ г. Боборыкинъ, но подробности техники, всевозможныя на и т. п. не имѣютъ прямой связи съ областію мимики и жестикуляціи. Только въ національныхъ танцахъ, если они надобны при созданіи бытовыхъ лицъ, требуется известная доля мимической выработки“. Эти господа того мнѣнія, что теперь балетная хореографія ударилась въ чистую виртуозность, гдѣ все сводится къ отдѣлкѣ движеній, не имѣющихъ ничего общаго съ драматической мимикой. Танцы не сливаются на сценѣ въ одно художественное цѣлое съ пантомимой, потому что большинство приемовъ жестикуляціи, введенныхъ въ новую хореографію, чисто условнаго характера. Они стоятъ внѣ всякаго соотвѣтствія реальной правдѣ, или даже осмысленнаго символизма, а зависятъ отъ произвола балетмейстеровъ, которые стараются гораздо больше о новизнѣ и эксцентричности движеній, чѣмъ объ ихъ естественной граціи. Ниже мы разберемъ этотъ вопросъ подробнѣе, пока же оговоримся, что, признавая известные недостатки, нельзя не видѣть, что все таки въ балетѣ для мимики предстоитъ наиболѣе широкое поле развитія.

Балетъ, кромѣ своихъ основныхъ элементовъ: танцевъ, пластики и мимики, пользуется содѣйствиємъ другихъ искусствъ. Онъ совершенно немислимъ напр. безъ музыки. Музыка и хореографія, какъ Евтерпа и Терпсихора,—род-

ныя сестры, гармоническіе звуки одной возбуждаютъ пріятныя движенія другой, а сочетаніемъ своимъ онѣ производятъ, при посредствѣ ушей и глазъ, рядъ оживленныхъ картинъ, услаждающихъ фантазію человѣка.

Одна музыка можетъ дать танцовщику или миму тотъ жаръ выраженія, который слова внушаютъ пѣвцу или актеру. Музыка въ балетѣ должна дополнять въ воображеніи зрителя все то, что танцы съ ихъ жестами и позами выразить не въ состояніи. Пантомима хотя очень выразительна сама по себѣ, но безъ мелодическихъ звуковъ музыки также не въ силахъ иногда дѣйствовать на душу.

Поэтому хорошая музыка для балетовъ вещь важная и не легкая. Здѣсь нельзя, какъ многіе думаютъ, ограничиться винигретомъ изъ разныхъ полекъ и маршей, отгѣнная ритмъ ударами турецкаго барабана. Конечно, балетная музыка можетъ быть болѣе легкая и съ меньшею выразительностью, нежели музыка оперная, но такъ какъ она должна соответствовать множеству разнообразныхъ положеній, то должна быть и сама чрезвычайно разнообразна.

Балетами слѣдовательно надобно считать такія произведенія искусства, цѣль которыхъ посредствомъ мимическихъ движеній и танцевъ выразить дѣйствіе, характеры, мысли, страсти и чувствованія—съ возможнымъ эстетическимъ изяществомъ и совершенствомъ. Искусство это работаетъ надъ самимъ человѣкомъ и, преслѣдуя красоту человѣческихъ формъ, относится къ разряду пластическихъ. Подъ балетомъ неправильно разумѣютъ иногда одни голые танцы, употребляемые нѣкоторыми балетмейстерами кстати и некстати, въ утомительномъ изобиліи и еще утомительнѣйшемъ однообразіи, и охотно вставляемые современными композиторами въ оперы а

grand spectacle. Балетъ есть своего рода драма, полная, развитая во всѣхъ подробностяхъ, съ необходимою завязкою, съ интереснымъ ходомъ дѣйствія, и съ эффектною развязкою; драма, выраженная, за отсутствіемъ живаго слова, мимикою, краснорѣчивымъ жестомъ, выразительностію взгляда и лица, граціею движеній, знаменательными позами и, наконецъ, танцами. Преобладаніе того или другаго изъ этихъ элементовъ зависитъ отъ характера автора, отъ вкуса публики, отъ направленія, господствующаго въ данный моментъ, и поэтому безусловныхъ границъ здѣсь быть не можетъ.

Взгляды на балетъ, какъ мы сказали, подобно взглядамъ на каждое сценическое явленіе, измѣняются согласно съ измѣненіями вкуса публики, а также и соотвѣтственно общему движенію искусствъ. Балетъ не въ смыслѣ дивертисмента, приставленнаго къ оперѣ, а въ смыслѣ самостоятельнаго рода сценическихъ представленій образовался—какъ увидимъ ниже изъ исторіи балета—не болѣе ста лѣтъ тому назадъ. Въ этотъ моментъ псевдоклассицизмъ господствовалъ въ литературѣ и на театрѣ. Такое направленіе отразилось и въ балетѣ, который состоялъ изъ мифологическихъ сценъ, гдѣ на первомъ планѣ шла пластика и мимика, танцамъ же, въ особенности женскимъ, было отведено весьма скромное мѣсто. Подобный балетъ усынилъ бы теперь всѣхъ, точно такъ же какъ сто лѣтъ ранѣе французовъ усынилъ итальянскій балетъ половины XVII вѣка.

Въ нынѣшнемъ столѣтіи, при господствѣ романтизма въ литературѣ и при появленіи въ балетѣ Гальони, которая совершила переворотъ въ хореографическомъ искусствѣ, тогдашніе эстетики находили, что балетъ какъ самое отдаленное отъ житейскихъ условій явленіе сцены, долженъ быть непременно пестрою фантасмагоріей,

2671239

гдѣ образы вещественнаго міра принимаютъ какой-то не человѣческой, мечтательный видъ, растутъ, увеличиваются, преувеличиваются, переходятъ за границы всего вѣроятнаго и переносятъ воображеніе зрителя въ туманную область мечтаній, нѣжа и раздражая его своими невозможными формами, своими непонятными побужденіями, наивностію и оригинальнію своей поэзіи. Въ то время казалось величайшею неловкостію хореграфовъ выводить въ балетахъ историческія лица или обрисовывать ихъ характеры. „Трудно убѣдить себя, замѣтилъ одинъ критикъ,—что какое нибудь всемірное событіе вертится на носкѣ граціозной танцовщицы, или что благо страны и народа зависитъ отъ какого нибудь ловкаго *pas de poisson*. Еще смѣшнѣе заставлятъ на сценѣ выплясывать страсти и побужденія семейной жизни, или глубокіе психическіе и нравственные вопросы разрѣшать рондѣ-де-жамбами и глассадами. Балетныя страсти должны быть не совсѣмъ доступны для чувства зрителя, какъ и выраженіе ихъ не совсѣмъ доступно его разумнію. Это тихія, поэтическія страсти, говоряція больше мечтѣ, чѣмъ чувству, постижимыя для воображенія, но непонятныя уму. Сфера ихъ — міръ фантазіи, область сновидѣній, отчужденная отъ всего, что имѣетъ условную и постоянную форму“... Признавая фантастическій балетъ единственнымъ видомъ пластическихъ представленій, могущимъ быть допущеннымъ на сценѣ эстетикою, требовалось, чтобы балетмейстеры не ограничивались составленіемъ группъ, размѣщеніемъ корѣ-де-балета и приведеніемъ въ ранжиръ ногъ, но стали поэтами по призванію. Они должны были сдѣлаться поэтами, чтобы вымыслы свои возвысить до той степени эстетической красоты и граціи, которая составляетъ главную стихію поэзіи. Они должны были стать живописцами, чтобы

БАЛЕТЪ.

2

НАЦІОНАЛЬНА  
ПАРЛАМЕНТСЬКА  
БІБЛІОТЕКА  
УКРАЇНИ



придать своимъ вымысламъ жизнь и движеніе, разцвѣтять ихъ надлежащимъ колоритомъ и сдѣлать ихъ болѣе осязательными.

Подобныя утонченныя требованія не удержались и балетмейстеры сороковыхъ годовъ держались уже болѣе эклектическаго направленія. Для балетовъ передѣлывались извѣстныя поэмы, драмы, любимые романы, житейскія сцены перемѣшивались съ вычурными па, неестественными позами и головоломною быстротою движеній. Въ танцахъ было своего рода раздвоеніе. Они раздѣлялись на два разряда: *ballonné* и *tacqueté*. *Ballonné* — это школа Гальони, легкость, соединенная съ граціей; воздушные полеты и роскошныя, полныя нѣги, округленныя движенія. *Tacqueté* — это живость и быстрота; прыжки и сладострастныя, пламенныя, пылкія движенія, въ родѣ Фанни Эльслеръ.

Но и эклектическое направленіе пришло и въ послѣднее время—довольно невыгодное, замѣтимъ, для балета—начинаются новыя требованія реальнаго. Натурализмъ проникаетъ и въ хореографическое искусство. Требуютъ не только правильной мимики и истинной художественности въ танцахъ, но также исторической вѣрности въ программахъ и точности этнографической и исторической въ обстановкѣ, хотя историческая вѣрность для балета, пожалуй, также излишня, какъ для реальности статуи не нужно, чтобы она могла сморкаться, или для оперы, чтобы пѣвцы пѣли сплошь фальшиво—ибо извѣстно, что въ природѣ всѣ поютъ фальшиво. Понятіе о реальномъ связано съ понятіемъ о полезномъ, а какъ вѣрно доказываютъ Эмерсонъ и Спенсеръ, прекрасное и образуется изъ полезнаго только тогда, когда послѣднее перестаетъ быть полезнымъ. Шиллеръ еще ранѣе доказывалъ, что цѣль искусства заставить

забыть действительность, почему оно должно походить на действительность лишь на столько, чтобы сохранять въ насъ иллюзію, не возбуждая серьезныхъ страстей и заботъ.

Впрочемъ, требованія отъ балета реальной правды слышатся даже въ средѣ танцовщиковъ. Недавно парижская балерина г-жа Сангалли напечатала письмо, гдѣ доказываетъ, что балетъ только тогда хорошъ, если возможно, замѣнивъ мимику словами, сдѣлать изъ него драму.

Понятно, однако, что такое требованіе также невысказано, какъ невозможно, выкрасивъ статую, думать изъ нея сдѣлать изящное произведеніе. Балетъ въ томъ видѣ, какъ онъ существуетъ теперь, составляетъ сочетаніе танцевъ и пантомимы, выработавшееся, какъ увидимъ изъ исторіи балета, послѣ долгихъ вѣковъ различныхъ попытокъ, и преобразовать эту отрасль искусства не такъ просто, какъ инымъ кажется. Каждое искусство имѣетъ свои границы, строго опредѣленныя, и смѣшеніе ихъ создаетъ непрочные жанры, въ родѣ водевилля, оперетки и т. п., которые не имѣютъ будущности. Оставляя въ балетѣ танцы только тамъ, гдѣ по порядку обыденной жизни это требуется, т. е. изгоняя фантастическій элементъ, изъ балета сдѣлаешь снова ту драму съ дивертисементомъ, которая надоѣла всѣмъ еще въ концѣ прошлаго столѣтія. Это невозможно, такъ же какъ нельзя въ оперѣ оставить пѣніе только тамъ, гдѣ действительно человѣку приходится въ жизни пѣть. Подобныя попытки были сдѣланы для оперы и оказались неудачными. По правдѣ, тутъ немного прибавляется и реализму, потому что если пѣть сплошь неестественно, то и говорить речитативомъ еще болѣе неестественно. Затѣмъ ограничивать роль танцевъ въ балетѣ совсѣмъ

нѣтъ резона. Выше мы объяснили, что танцы отрасль искусства столь же высокая и почтенная какъ и другія его проявленія. Кто не увлекается классическимъ *adagio*, тотъ недостойнъ и смотрѣть балетъ; для того послѣдній всегда будетъ только прыганіемъ подъ музыку полураздѣтыхъ женщинъ при бенгальскомъ освѣщеніи. Это все равно какъ человѣку, привыкшему къ мотивамъ шансонетокъ и военныхъ маршей, симфонія Бетховена непременно покажется скучною.

Мимическая драма исчезла безвозвратно. Единственная попытка воскресить эту отрасль искусства была сдѣлана въ началѣ нынѣшняго столѣтія въ Даніи балетмейстеромъ Винченцо Галеотти. Этотъ геніальный артистъ думалъ создать чисто ритмико-пластическую драму, отведя танцамъ второе мѣсто. Въ его пятиактномъ балетѣ „Ромео и Юлія“ нѣтъ даже ни одного настоящаго танца, тѣмъ не менѣе это длинное и повидимому столь однообразное зрѣлище имѣло успѣхъ. Творчество Галеотти было неисчерпаемо въ изобрѣтеніи мимическихъ сценъ, пластическихъ картинъ и группъ, всегда новыхъ и оригинальныхъ, художественныхъ въ цѣломъ и въ частяхъ, какъ древнее ваяніе. Къ сожалѣнію, этотъ опытъ не выходилъ изъ Копенгагена и ранняя смерть Галеотти, въ 1817 году, предала мысль его забвенію.

Танцы въ широкомъ объемѣ въ послѣднее время примѣнялись еще къ особому роду сценическихъ представленій весьма любимому въ Парижѣ и Лондонѣ, именно къ фееріямъ. Въ этомъ примѣненіи нельзя, однако, видѣть новой формы балета. Феерія—механическая смѣсь разныхъ сценическихъ искусствъ, оживленная примѣсью остроумныхъ діалоговъ или куплетовъ. Роскошная постановка феерій имѣла вліяніе на повышение уровня требованій публики по части театральной обстановки и

отозвалась на балетъ, но сама по себѣ феерія жанръ фальшивый а потому не представляющій задатковъ дальнѣйшаго самостоятельнаго развитія.

Всякое искусство не можетъ, однако, оставаться въ застѣ, по этому нѣтъ сомнѣнiя, что балету предстоитъ въ будущемъ измѣненiе — измѣненiе формы, сущность же его останется всегда одинаковою.

---

## ГЛАВА II.

Красота, пластика, грація и мимика по отношенію къ балету.

Par les combinaisons d'un art ingénieux  
Dans le mouvant tableau, ta muette éloquence  
Donne une langue aux mains, une voix au silence  
Et sait charmer les cœurs en ne parlant qu'aux yeux.  
A. Baron.

Бѣлинскій, разбирая одинъ изъ московскихъ балетовъ, восклицаетъ: „Да, танцевальное искусство есть — искусство! Впрочемъ, это искусство въ зародышѣ, первая точка отправленія искусства—оно такъ же относится къ драмѣ, какъ хороводное пѣніе поселянъ къ оперѣ. Балетъ, какъ соединеніе танцевъ съ мимикою,—это наконецъ пластика, движущаяся, покинувшая свой пьедесталь, свою спокойную неподвижность“...

Въ нѣсколько сбивчивой формѣ знаменитый критикъ дѣлаетъ здѣсь довольно вѣрное опредѣленіе балета. Балетъ состоитъ въ тѣсной связи съ пластикою; оба требуютъ плана, соразмѣрности частей, группировки, выраженія, изящныхъ позъ, правильнаго рисунка—и содер-

жанія. Поэтому изученіе пластики составляет важное подспоріе для пониманія балета.

Настоящая задача пластики есть воспроизведеніе человѣческаго образа во всемъ совершенствѣ его естественной красоты. Пластика можетъ выполнить эту задачу лишь представляя человѣческую фигуру совершенно нагою: ибо только въ обнаженномъ тѣлѣ можетъ выразиться вполнѣ его стройность и красота. Балетъ, гдѣ пластическимъ матеріаломъ служатъ живыя существа, конечно, не можетъ въ этомъ случаѣ, по условіямъ современной нравственности, вполнѣ удовлетворить своей задачѣ, а тѣмъ болѣе въ странахъ, гдѣ тѣлесная красота не всеми цѣнится, гдѣ ей не благопріятствуютъ племенной типъ и климатическія условія, гдѣ ее не развиваютъ правильными упражненіями и гдѣ вообще не заботятся объ усовершенствованіи тѣла.

Подъ вліяніемъ подобныхъ условій, многіе эстетики, признавая, что созерцаніе красивой человѣческой внѣшности составляетъ безспорно одно изъ эстетическихъ наслажденій, замѣчаютъ, что эстетическое наслажденіе, возбуждаемое красивою человѣческою внѣшностью, не заключаетъ въ себѣ, повидимому, сложной совокупности идеальныхъ наслажденій (какъ всякое другое эстетическое наслажденіе), но сводится исключительно на одно идеальное половое наслажденіе.

Однако, даже наиболѣе грубые эстетики (напримѣръ В. Вельямовичъ, „Психо-физиологическія основанія эстетики“), утверждая, что въ составъ эстетическаго наслажденія человѣческой красотой входитъ путемъ оживанія множество темныхъ идеальныхъ половыхъ наслажденій, давно испытанныхъ и не только испытанныхъ въ теченіи индивидуальной жизни, но также и въ жизни предъидущихъ поколѣній (наслѣдственность ассоціій) — го-

товы допустить, что сюда входят также и ощущенія другого рода,—именно нѣкоторыя изъ высшихъ эмоцій, какъ наприм. любовь, которая уже сама по себѣ представляетъ (см. объ этомъ II т. „Психологiи“ Спенсера, главу о чувствахъ) безконечно сложный агрегатъ всевозможныхъ простыхъ ощущеній.

Не отрицая крайней сложности эстетическаго наслажденія красотой, нельзя не признать все-таки также и того историческаго факта, что эстетическія воззрѣнія падали и принижались, а искусство искажалось безвозвратно, соотвѣтственно съ пренебреженіемъ къ живому тѣлу. Въ древности люди носили свободную одежду, охотно снимали ее, ходили часто въ бани, обнаженные боролись, бывали зрителями представленій въ палестрѣ и циркѣ, сознательно и съ симпатіей созерцали позы и движенія человѣческаго тѣла. Скульпторы, живописцы, мимы, окруженные нагими или полунагими образцами, могли ихъ легко воспроизводить. Оттого-то въ Помпеѣ, на стѣнахъ, вы видите красивыхъ пляшущихъ женщинъ, молодыхъ и ловкихъ мужчинъ, съ сильно развитою грудью, легкихъ на ногу; всѣ жесты и всѣ формы тѣла выражены у нихъ съ такою точностью и съ такою легкостью, которая теперь кажется недостижимою, даже при самомъ тщательномъ изученіи. Мало по малу, подъ вліяніемъ христіанства, это измѣнилось: пристрастіе къ красивой наготѣ исчезаетъ; тѣло уже не выказывается болѣе; оно прячется въ сложныя одежды, подъ украшенія, шитія, пурпуръ и восточныя великолѣпія. Атлетъ и юноша не уважаются, ихъ замѣняютъ евнухъ, чиновникъ, монахъ; водворяется аскетизмъ, а вмѣстѣ съ нимъ вкусъ къ туманной мечтательности, къ словопреніямъ, къ бумагомаранію и разглагольствованію. Обветшалые болтуны Византійской Имперіи



занимають мѣсто греческихъ атлетовъ и могучихъ римскихъ борцовъ. Постепенно и все болѣе и болѣе наученіе живыхъ образцовъ воспринимается. Изъ нихъ перестали всматриваться; считается достаточнымъ копировать произведенія древнихъ мастеровъ. Это разледиженіе художника съ живымъ тѣломъ быстро приводитъ искусство въ упадку. Художникъ въ состояніи представить человека только стоя или сидя. — всѣ другія позы слишкомъ трудны; художникъ не можетъ уже ихъ воспринимать. Руки, ноги гдѣдуть бѣвнами, въ тибби, складки платья деревянны, люди кажутся манекенами, глаза занимають чуть не все лице. Искусство—подобно больному, страждущему изнуреніемъ силъ; оное все болѣе и болѣе слабѣетъ и наконецъ умираетъ.

Такъ блистательно Тэнъ въ своихъ лекціяхъ объяснилъ вліаніе непосредственнаго изученія человѣческихъ формъ. При нынѣшнихъ бытовыхъ условіяхъ балетъ представляетъ почти единственное еще средство, чтобы красота человѣческаго тѣла являлась для массы широкій художественною и чтобы такимъ образомъ въ публикѣ сохранилось пониманіе пластики и законовъ пластическаго творчества. Съ этой точки зрѣнія жалобы на то, что танцовщицы слишкомъ легко одѣты—безсмысленны.

„Последнее созданіе все выше и выше стремящейся природы—прекрасный человѣкъ, сказалъ Гёте“. Правда, рѣдко создаетъ она его, потому что слишкомъ много условій противоудѣствующихъ ея идеямъ. Самый періодъ, въ теченіи котораго человѣческое тѣло можетъ назваться прекраснымъ, чрезвычайно непродолжителенъ; все-таки положеніе, что вѣтъ ничего изящнѣе въ природѣ человѣческаго тѣла—безспорно.

Нельзя не признать чрезвычайную гармонію человѣческаго тѣла какъ объекта искусства. Продолговатый

корпусъ, весьма разнообразный вслѣдствіе округлостей и впадинъ, которыя придаютъ ему особую грацію, скрывая общую массивность. Движенія корпуса выказываютъ красоту мускулатуры, очерченной смѣлыми линіями; широкая грудь, изогнутыя бедра, спина съ продольною впадиною, разграничивающею крѣпкіе мускулы, отлично характеризуютъ свойства мужчины, тогда какъ туловище женщины, роскошно округленное, съ движеніями гибкими и невыразимо граціозными, даетъ женщинѣ своего рода неотразимую прелесть.

Точно также конечности съ ихъ разнообразными контурами и размѣрами имѣютъ движенія, строго приуроченныя къ ожидаемымъ отъ нихъ функціямъ. Нижнія конечности, вытянутыя или напряженныя въ различныхъ направленіяхъ, отлично приспособлены къ бѣгу и ходьбѣ. Назначенныя передвигать тѣло — онѣ не могли быть сдѣланы слишкомъ тяжелыми. При этомъ съ силою и гибкостью соединяютъ онѣ замѣчательную чистоту формъ. Смѣлыя и красивыя линіи ограничиваютъ ихъ со всѣхъ сторонъ. У мужчинъ выпуклость мускуловъ даетъ отпечатокъ силы, тогда какъ у женщинъ тѣ же контуры отличаются нѣжностью и изяществомъ.

Позы человѣческаго тѣла, его походка, жесты и сверхъ всего выраженіе лица, передающее наглядно испытываемыя человѣкомъ ощущенія, представляютъ великолѣпный общій ансамбль, вполне гармонирующий съ интеллектуальной силой.

Поэтому человѣческое тѣло всегда будетъ красивѣе самой идеальной статуи. Совершенство произведенія искусства не зависитъ еще отъ гармоніи общей композиціи, чистоты формъ и богатства колорита, она нуждается еще въ правдивости, а эта правдивость достигается только вѣрностью природѣ и вліяющей на человѣка среды.

Если тѣла такъ красиво въ спокойномъ состояніи, то не менѣе красивы и его движенія, почему оно и въ состояніи служить матеріаломъ для искусства въ его высшихъ проявленіяхъ. Въ природѣ множество вещей въ ихъ движеніи приводятъ насъ въ восторгъ: мы любимъ зрѣлище хлѣбнаго поля волнуемаго вѣтромъ, изгибы цвѣтовъ на ихъ вѣтвяхъ, шелестъ листьевъ отъ вѣтра. Смѣлые скачки молодого коня, воздушные зигзаги ласточки, величественный полетъ орла вызываютъ невольный восторгъ. Какимъ же образомъ можно отвергать въ движеніяхъ нашего замѣчательнаго человѣческаго тѣла источникъ еще болѣе обширный эстетическаго наслажденія.

Обратно, пренебреженіе къ физической сторонѣ воспитанія, не приученіе тѣла къ изящнымъ движеніямъ отзывается на уменьшеніи числа наслажденій. Замѣтили ли вы, говоритъ одинъ остроумный французъ (Chrysal. „Les femmes“), какъ нынче женщины дурно ходятъ: грудь и животъ въ себя, плечи согнутыя къ землѣ. Такъ и хочется сказать, имъ какъ маменька въ комедіяхъ Скриба: Tenez-vous droite! Притомъ кажется будто бы онѣ ходятъ по землѣ, усѣянной яйцами, или же онѣ считаютъ свои шаги; ясно видно, какъ колѣни ихъ двигаются подъ юпками, и еслибы магическимъ жезломъ можно было внезапно сбросить съ нихъ платья, то навѣрное тѣло ихъ изображало бы букву Z.

Это не та отличная походка и гибкость и свобода движеній, которая изъ элегантной женщины дѣлаютъ совершенную богиню. А такъ какъ во всемъ есть связь, то во время ходьбы замѣтно, что свѣтскія женщины чувствуютъ себя неловко, страдаютъ, менѣе умны и не могутъ скрыть недовольства на своемъ лицѣ.

Понятно, какое значеніе походка имѣетъ для балетнаго

артиста. По ней узнается первое и необходимѣйшее качество артиста—граціозная осанка (le port). Артистъ, не умѣющій ходить, не будетъ умѣть и танцовать.

Что не отвлеченныя формы живого тѣла, а самое живое тѣло можетъ быть матеріаломъ для пластическаго искусства требуетъ нѣкоторыхъ поясненій. Въ дѣйствительности мы не встрѣчаемъ ничего абсолютнаго, потому не можемъ сказать по опыту, какое впечатлѣніе произвела бы на насъ абсолютная красота; но намъ, существамъ индивидуальнымъ, не могущимъ перейти заграницы нашей индивидуальности, очень нравится индивидуальность и индивидуальная красота, не могущая перейти заграницы своей индивидуальности. Еслибы красота въ дѣйствительности была неподвижна и неизмѣнна, „бессмертна“, какъ того требуютъ старыя эстетики считающіе греческія статуи предѣломъ изящнаго, она бы скоро надоѣла намъ. Живой человѣкъ не любитъ неподвижнаго въ жизни; потому-то никогда не наглядится онъ на живую красоту. На живое лице можно смотрѣть по нѣскольбу часовъ; статуя надоѣдаетъ черезъ четверть часа. Произведенія поэзіи живѣе, нежели произведенія живописи, архитектуры и ваянія, но и они пресыщаютъ насъ довольно скоро.

Авторъ „Отношеній искусства къ дѣйствительности“ чрезвычайно сильно опредѣлилъ это превосходство живой красоты передъ воссозданіемъ ея. Его замѣчанія очень пригодны для оцѣнки балетной пластики, хотя самъ авторъ, повидимому, не считаетъ балета (и танцевъ) частью искусства.

Онъ прежде всего отвергаетъ упрекъ, что живой предметъ не можетъ быть прекрасенъ уже потому, что въ немъ совершается тяжелый процессъ жизни. Произведеніе искусства — мертвый предметъ, поэтому кажется,

что оно должно быть изъято отъ этого упрека. И однако же такое заключеніе поверхностно. Факты противорѣчатъ ему. Произведеніе искусства также созданіе жизненнаго процесса, созданіе живого человѣка, который произвелъ дѣло не безъ тяжелой борьбы, и на произведеніи непремѣнно отражается грубый слѣдъ борьбы производства.

Затѣмъ авторъ „Отношеній“ убѣжденъ, что нѣтъ ни одной статуи, которая по красотѣ очертаній лица не была бы гораздо ниже безчисленнаго множества живыхъ людей; надобно только пройти по какой нибудь многолюдной улицѣ, чтобы встрѣтить нѣсколько такихъ лицъ. Въ этомъ согласятся большая часть тѣхъ, которые привыкли судить самостоятельно. Но имѣется доказательство гораздо болѣе твердое. Математически строго можно доказать, что произведеніе искусства не можетъ сравниться съ живымъ человѣческимъ лицомъ по красотѣ очертаній. Извѣстно, что въ искусствѣ исполненіе всегда неизмѣримо ниже того идеала, который существуетъ въ воображеніи художника. А самый этотъ идеалъ никакъ не можетъ быть по красотѣ выше тѣхъ живыхъ людей, которыхъ имѣлъ случай видѣть художникъ. Силы „творческой фантазіи“ очень ограничены: она можетъ только комбинировать впечатлѣнія, полученные изъ опыта; воображеніе только разнообразитъ и экстенсивно увеличиваетъ предметъ, но интенсивнѣе того, что мы наблюдали или испытали, мы ничего не можемъ вообразить. Лица прекраснѣе тѣхъ лицъ, которыя случается видѣть въ дѣйствительности, нельзя себѣ вообразить. Это выше силъ человѣческой фантазіи. Одно могъ бы сдѣлать художникъ: соединить въ своемъ идеалѣ лобъ одной красавицы, носъ другой, ротъ и подбородокъ третьей; это иногда и дѣлаютъ ху-

дожники, но такое сочетаніе вовсе не создаетъ идеала красоты, потому что части человѣческаго тѣла, какъ и всякаго живаго организма, постоянно возрождающагося подѣ вліяніемъ своего единства, находятся между собою въ тѣснѣйшей связи, такъ что форма одного члена зависитъ отъ формъ всѣхъ остальныхъ и въ свою очередь онѣ зависятъ отъ нея.

Увѣряютъ, правда, что Апелесъ, думая создать совершенную красоту, у каждой изъ тогдашнихъ красавицъ взялъ самую поразительную черту ея красоты и, соединивъ ихъ вмѣстѣ, создалъ свою Венеру, но едва ли этотъ рассказъ справедливъ. Еслибъ художникъ взялъ для своего изваянія лобъ съ одного лица, носъ съ другого и т. д., то доказалъ бы этимъ только собственное безвкусіе и неумѣніе отыскать дѣйствительно прекрасное лицо для своей модели. То, что касается формъ тѣла относится и къ колориту и группировкѣ. Не смотря на совершенство техники, живопись не можетъ хорошо передавать цвѣтъ человѣческаго тѣла вообще, и особенно цвѣтъ лица, другими словами, живое тѣло не можетъ быть удовлетворительно передано мертвыми красками.

Въ балетѣ, конечно, отъ условій искусственнаго освѣщенія необходимость макияжа также даетъ невѣрные тоны кожѣ, но зато цвѣтъ и блескъ глазъ и волосъ сохраняютъ свою натуральную свѣжесть, недостижимую для подражанія.

Искусству иногда удается безукоризненно сгруппировывать фигуры; въ дѣйствительности, по мнѣнію автора „Отношеній“, никогда не бываетъ на этотъ счетъ неудачи: группы живыхъ людей легче держать себясообразно сущности сцены, происходящей между ними, сущности собственного своего характера и условіямъ обстановки.

Покончивъ съ пластикою, скажемъ нѣсколько словъ о такъ называемой граціи тѣла. Умѣніе рисоваться украшаетъ всѣ тѣлодвиженія человѣка, но грація придаетъ имъ прелесть. Она необходима для артиста, въ осанкѣ, походкѣ, позахъ, жестахъ, словомъ во всѣхъ тѣлодвиженіяхъ. Грація заключается въ простотѣ, естественности, ловкости, въ совершенной гармоніи движеній, въ избѣжаніи всего излишняго; она не терпитъ ни утрированія, ни аффектаціи, ни рѣзкости. Сколько граціи въ дѣтяхъ, въ ихъ простыхъ, свободныхъ и непринужденныхъ движеніяхъ.

По мнѣнію Герберта Спенсера, тѣ движенія красивы и граціозны, которыя выполняются съ наименьшею тратою силы.

„Однажды вечеромъ, говоритъ Спенсеръ („Опытъ о прогрессѣ“), я смотрѣлъ на танцовщицу и замѣтилъ, что когда въ ея исполненіи попадались истинно граціозныя движенія, то это были тѣ, которыя стоили наименѣе усилій. Мнѣ пришли на умъ различныя наблюденія, сдѣланныя мною прежде, и я заключилъ, что грація, по отношенію къ позамъ, означаетъ такія позы, которыя могутъ быть поддержаны съ наибольшею экономіею мышечной силы; грація, по отношенію къ формамъ, означаетъ такія формы, которыя заключаютъ въ себѣ условія, необходимыя для подобной же экономіи силъ.

По остроумному соображенію Спенсера, понятіе о граціи имѣетъ свое субъективное основаніе въ симпатіи. Когда мышечныя движенія человѣка насильственны и неловки, тогда мы отчасти испытываемъ тѣ непріятныя ощущенія, которыя должны были бы испытать, еслибы эти движенія были собственныя наши движенія. Когда же движенія людей, на которыя мы смотримъ, свободны,

тогда мы раздѣляемъ пріятныя ощущенія, какія испытываются личностями, совершающими эти движенія. Это явленіе легко наблюдать каждому въ балетѣ.

Какъ важна экономія силъ явствуетъ изъ того соображенія, что человѣку необходима мускульная энергія не только для того, чтобы двигаться, но даже для того, чтобы находиться въ совершенно спокойномъ состояніи. Чтобы человѣкъ устоялъ на ногахъ, надобно, чтобы всѣ части его тѣла находились въ равновѣсіи, а для этого, требуется значительное усиліе. Разъ прекращается это усиліе, тѣло падаетъ, что легко провѣрить на трупѣ. У трупа ноги сгибаются впередъ, бедра назадъ, корпусъ наклоняется внизъ, какъ и голова, потому трупъ падаетъ обыкновенно лицомъ книзу. Какъ бы вы ни ставили трупъ, отыскивая устойчивое равновѣсіе, онъ упадетъ непремѣнно. Что же нужно для того, чтобы тѣло держалось?

А нужно именно, чтобы различныя части скелета держались въ извѣстныхъ разстояніяхъ, что достигается силою мускуловъ, поддерживающихъ кости и препятствующихъ связкамъ сгибаться. Такимъ образомъ очевидно, что, въ минуты величайшаго спокойствія, человеческая машина вовсе не остается спокойною. Это наружное спокойствіе требуетъ такихъ усилій, что человѣкъ менѣе устаетъ во время ходьбы, чѣмъ оставаясь гораздо меньшее время на ногахъ. Такимъ образомъ человѣкъ можетъ потерять свою граціозность для посторонняго зрителя въ каждый моментъ.

То что справедливо для позъ или спокойнаго состоянія еще болѣе справедливо для движеній. Никому не нравятся движенія порывистыя и неправильныя, стоящія много ненужныхъ усилій. Поэтому-то производятъ пріятное впечатлѣніе танцы съ отчетливымъ ритмомъ и



безъ маханій рукъ, когда не видишь въ нихъ работы и замѣтнаго усилія. Поэтому-то такъ важно въ танцахъ положеніе рукъ. Танцовщики, не умѣющіе владѣть ими, кажутся обремененными собственными руками, то они ихъ вытягиваютъ, то держутъ въ положеніи, требующемъ усилій, иногда они не хотятъ, чтобы руки шли въ томъ же направленіи, что ихъ корпусъ, иногда же слѣдуя этому движенію руки, вмѣсто поддержанія равновѣсія, нарушаютъ его. У хорошаго танцовщика, наоборотъ, руки не только не мѣшаютъ ему, но каждое движеніе ихъ кажется необходимымъ и какъ бы облегчающимъ общее движеніе. Такимъ образомъ хорошимъ танцовщикомъ является тотъ, который имѣетъ настолько развитое мускульное чувство, чтобы сейчасъ же сознавать, какое направленіе долженъ онъ дать рукамъ, дабы уравновѣсить соотвѣтственное движеніе ногъ и корпуса.

Затѣмъ движенія несомнѣнно граціозны только тогда, когда совершаются по кривымъ линіямъ. Движенія по линіямъ прямымъ и ломанымъ не вяжутся съ понятіемъ о граціи, потому что внезапныя остановки и неправильности, неизбѣжныя при угловатыхъ движеніяхъ, нарушаютъ коренное условіе граціозности — непрерывность и плавность. Движеніе по кривымъ — также наиболѣе сохраняетъ экономію силъ.

Мимика, какъ и рѣчь относится въ разрядъ заученныхъ рефлексовъ. Нѣмецкій ученый Клейнголь того мнѣнія („Zur Theorie der Geberdensprache“), что благодаря почти только случаю звуковая рѣчь приобрѣла такое исключительное значеніе, какимъ она обладаетъ у насъ; не подлежитъ сомнѣнію, что и языкъ тѣлодвиженій (мимика), еслибы онъ вошелъ въ употребленіе и также подвергался разработкѣ въ теченіи столѣтій, то достигъ бы не меньшей степени совершенства,

удобства и разнообразія. Клейнполь приводитъ многочисленные примѣры въ пользу большой способности мимики къ развитію, между прочимъ, что глухонѣмыя могутъ разыгрывать на языкѣ тѣлодвиженій шекспировскія пьесы.

Въ древности пантомима, какъ и пластика имѣла возможность развиваться несравненно свободнѣе, нежели въ настоящее время. Уже въ Греціи пантомима оставила мало по малу свой священный характеръ и перешла на театръ, кромѣ того и въ гимназіяхъ юношество изучало нѣкоторые танцы, гдѣ помощью пантомимы передавались знаменитыя событія, сраженія или семейныя сцены. Выраженіе лица не играло тогда никакой роли. Мимы представляли въ маскахъ, но отъ нихъ требовались совершенно натуральные жесты или позы, которые отчетливо выражали бы мысль артиста.

Публика была тогда настолько знакома съ языкомъ жестовъ и такъ тонко понимала малѣйшіе оттѣнки мимики, что каждая ошибка артиста строго критиковалась; это и дало поводъ къ греческой поговоркѣ: сдѣлать солецизмъ рукою. Въ самыхъ ужасныхъ мѣстахъ трагедій хоры начинали танцовать и подобные танцы не только не производили рѣзкаго контраста съ содержаніемъ, но, напротивъ, оттѣняли трагическое чувство съ такою силою, что въ аѳинскомъ театрѣ случилось, что женщины преждевременно рожали подъ вліяніемъ страха.

И въ настоящее время мимика во многихъ случаяхъ есть способъ передачи нашихъ мыслей и чувствъ наиболѣе выразительный. Пантомима какъ и живопись искусство нѣмое; оно дѣйствуетъ только на органъ зрѣнія и потому-то артистъ долженъ стараться очаровать глазъ зрителя или привлечь его вниманіе. Затѣмъ

пантомима разнится отъ живописи многочисленностью предметовъ, которые она представляетъ. На сценѣ иногда необходимо выразить идеи отвлеченныя, которыхъ кисть передать не въ состояннн, но которыя можно передать выраженіемъ глазъ и игрою живой фнзноміи. Притомъ же кругъ дѣйствія живописи ограниченнѣе, нежели пантомимы. Живопись изображаетъ лицо только въ одинъ извѣстный моментъ его дѣйствія, тогда какъ въ пантомимѣ оно представляется въ различныхъ положеніяхъ.

Надобно помнить однако, что мимическій языкъ далеко не всегда бываетъ ясенъ и понятенъ для каждаго. Пониманіе его не прирождено человѣку, а приобрѣтается по аналогіи цѣлымъ рядомъ опытовъ и наблюденій, почему хореографическому артисту надобно основательно изучать мимику, а не полагаться на природныя способности. Нигдѣ жестикуняція и личная мимика не играютъ такой первенствующей роли, какъ въ балетѣ. Еслибъ мимическая игра, употребляемая въ балетахъ, была въ должномъ соотвѣтствіи съ психической и фнзіологической правдой, то нигдѣ бы не было такого обширнаго поля для выработки выразительныхъ движеній. Къ сожалѣнію, балетная мимика усвоила себѣ множество условныхъ символическихъ или описательныхъ жестовъ, никогда не употребляемыхъ ни въ жизни, ни на драматической сценѣ.

Это замѣчаніе, высказанное, между прочимъ, г. Боборыкинымъ въ его книгѣ „Театральное искусство“, не лишено основанія, хотя видоизмѣненіе балетной мимики крайне затруднительно. Тутъ невозможно довольствоваться бессознательнымъ выполненіемъ той жестикуняціи, которую вырабатываетъ обыденная жизнь, а необходимо употреблять тѣ или иные условные

жесты для выраженія различныхъ житейскихъ обстоятельствъ, физическихъ и душевныхъ впечатлѣній, для которыхъ обыкновенная мимика лица и жестикуляція недостаточны, хотя, конечно, и эти жесты должны согласоваться, по возможности, съ правдой человѣческаго организма и съ бытовыми особенностями, когда дѣйствіе происходитъ не въ совершенно фантастической обстановкѣ. Что же вытекаетъ отсюда для хореографическаго искусства? А то, что мимика имѣетъ относительное, а не абсолютное значеніе. Выводъ этотъ основанъ на томъ, что натуральная мимика часто бываетъ неясна, что вполнѣ натуральной мимики на сценѣ быть не можетъ, потому что она соотвѣтствуетъ только непосредственному личному ощущенію человѣка, а такой субъективной игры слѣдуетъ избѣгать и, наконецъ, что натуральный жестъ въ его чистомъ видѣ для сцены не годится, а нуждается въ извѣстной выработкѣ сценическихъ манеръ, точно также, какъ воспитаніе вырабатываетъ ихъ для общественной жизни. Допуская однако извѣстную условность въ пантомимѣ, соотвѣтствующую пониманію публики, нельзя допускать необдуманнаго смѣшенія обоихъ родовъ пантомимы.

По характеру своего проявленія жесты натуральные довольно рѣзко отличаются отъ искусственныхъ, и потому безтолковое смѣшеніе въ сценической сферѣ ихъ производитъ на зрителей непріятное впечатлѣніе. Балетныя пантомимы (Свѣденцовъ „Руководство къ сценическому искусству“) часто кажутся намъ смѣшными именно потому, что страсть выражается въ нихъ наперекоръ природѣ, въ большинствѣ случаевъ знаками не натуральными, а описательными. Такъ на примѣръ, балетный любовникъ подбѣгаетъ къ красавицѣ и, дѣлая сладкое лицо, вертитъ около него рукой (намекъ на красоту); это жестъ

умственного анализа; потомъ прикладываетъ руку къ сердцу (показаніе эмблематическаго органа любви),—это опять анализъ; становится на колѣна по обдуманнѣмъ, извѣстнѣмъ правиламъ хореграфіи; короче, вся его мимика имѣетъ чисто описательный, а не натуральный характеръ. Поэтому при изученіи мимики нужно строго опредѣлять значеніе обоихъ разрядовъ пантомимныхъ знаковъ. Въ балетной пантомимѣ, если выполнять ее художественно, ни одинъ жестъ не можетъ быть мало-значителенъ, когда желательнѣе, чтобы зритель понялъ артиста; это не то, что на драматической сценѣ, гдѣ декламация, въ большинствѣ случаевъ, спасаетъ промахи мимической игры. Жесты натуральные, несмотря на безчисленное разнообразіе формъ своего проявленія, опираются на извѣстные фізіологическіе законы, неизмѣняющіеся въ своей сущности, жесты же описательные, обдуманнѣе, какъ результаты общественной жизни въ извѣстную эпоху ея развитія, имѣютъ характеръ измѣняемый и до крайности своеобразный. Къ сожалѣнію, наука не выработала еще достаточнаго количества данныхъ, чтобы можно было представить для руководства хореграфическихъ артистовъ полную систематическую картину лицевой мимики и тѣлодвиженій, потому приходится ограничиться указаніемъ на то фізіономическое значеніе, какое имѣютъ въ отдѣльности различныя части человѣческаго тѣла.

Никакое вдохновеніе, никакая талантливость не въ состояніи освободить артиста отъ подчиненія себя общей фізіологической правдѣ, при изображеніи даннаго момента какой нибудь страсти. Если у него, на примѣръ, лице выражаетъ чувство любви и глубокой преданности и обращено къ тому, съ кѣмъ онъ разыгрываетъ сцену, невозможно, чтобы въ то же самое время туловище и ко-

нечности имѣли положеніе, вызываемое чувствомъ страха или отвращенія. Кажется, на простой взглядъ, объ этомъ нечего заботиться: все сдѣлается само собою; туловище, руки и ноги придутъ въ гармонію съ лицомъ. Ничуть не бывало! Мы видимъ въ безчисленныхъ примѣрахъ, какъ на сценѣ остальные жесты грубо противорѣчатъ мимикѣ лица, какъ они произвольны и неосмысленны у самыхъ талантливыхъ и опытныхъ артистовъ. Несобразность съ правдой театральной жестикуляціи замѣчается въ особенности у оперныхъ пѣвцовъ.

---

## ГЛАВА III.

### О технической сторонѣ балетныхъ танцевъ \*).

Que de choses dans un menuet!

Helvetius.

Рѣдко голова управляетъ ногами; и какъ духъ и способности не въ ногахъ имѣютъ жилище, то весьма часто заблуждаются; чело-вѣкъ затмѣвается и дѣлается нескладною машиною, составляющею предметъ удивленія глушыхъ и праведнаго презрѣнія знатоковъ.

„Танцовальный Словарь“ 1790 г.

Первое условіе для танцовщика или танцовщицы, конечно, сильныя ноги; въ исполненіи одна нога не должна уступать въ силѣ другой. Затѣмъ идетъ положеніе тѣла

---

\*) О техникѣ балетныхъ танцевъ писано очень мало. Письма Новерра остаются до сихъ поръ классическимъ по этой части сочиненіемъ. Мы пользовались преимущественно книгою Блазиса „L'Art de la Danse“. Вышедшая не такъ давно въ Парижѣ книжка „Tergsichogé“ есть только краткое извлеченіе изъ книги Блазиса, переведенной на всѣ языки. Первое изданіе послѣдней вышло еще въ 1820 году. Блазисъ въ свою очередь заимствовалъ важнѣйшую часть своего сочиненія у Новерра.



и рукъ. Движенія послѣднихъ должны быть мягки, граціозны и всегда согласны съ движеніемъ ногъ. Вообще въ танцахъ должна постоянно существовать строгая гармонія между всѣми частями тѣла, по этой гармоніи и узнаются настоящіе артисты.

Увѣренность въ движеніяхъ и совершенное равновѣсіе точно также необходимы. Танцовщица или танцовщикъ должны умѣть со вкусомъ и натурально обрисовываться въ малѣйшихъ своихъ позахъ и каждую минуту въ состояніи служить моделью для художника или скульптора.

Чтобы узнать хорошихъ танцовщика или танцовщицу, надобно бы остановить ихъ на секунду во время какого нибудь движенія и рассмотреть послѣднее. Достаточно даже мысленно сдѣлать такую остановку въ то время, когда артистъ дѣлаетъ какое-либо па. Если онъ и тогда слѣдуетъ извѣстнымъ правиламъ, если его корпусъ, руки и ноги образуютъ гармоническое цѣлое, пріятное для глаза и достойное быть нарисованнымъ, то такихъ танцовщика или танцовщицу можно считать достигшими своей цѣли.

Изъ этого видно, какъ трудно изученіе искусства танцевъ, этой одушевленной живописи. Никто изъ занимающихся танцами не можетъ сказать какъ Кореджіо: „Anch'io son pittore“. Впрочемъ, хореграфическіе артисты не должны ограничиваться наружною красотою и правильностью позъ и движеній, но влагать въ исполненіе душу, придавать ему экспрессію и извѣстное увлеченіе. Исполненіе должно быть энергическое, но безъ рѣзкости.

Легкость одно изъ первыхъ условій, чтобы нравиться, это качество необходимо также для всѣхъ трудныхъ темповъ. Танцовщица въ особенности должна быть воздушна. Чѣмъ болѣе она будетъ имѣть балона (т. е.



легче подыматься отъ земли на большую высоту), тѣмъ болѣе она будетъ цѣниться публикою. Послѣдняя любитъ, когда танцовщица дѣлаетъ на съ ловкостью и силою, такъ что, кажется, будто бы она касается земли затѣмъ только, чтобы снова подняться на воздухъ.

Въ пируетахъ и тому подобныхъ трудныхъ па необходимо соблюдать совершенное равновѣсiе и всегда правильно стоять, начиная ихъ. Надобно также умѣть останавливаться съ увѣренностью и смѣло, чтобы общiй рисунокъ положенiя корпуса, рукъ и ногъ былъ вѣренъ и граціозенъ. Само собою разумѣется, что всѣ подобные туры должны исполняться на пуантахъ (на носкѣ) какъ можно легче, ибо ничего нѣтъ противнѣе видѣть плохую танцовщицу, вращающуюся то на носкѣ, то на пяткѣ и вынужденную подпрыгивать отъ усилiя при каждомъ поворотѣ.

Артистъ легкостью и свободою своего исполненiя долженъ показывать, что онъ безъ труда и натурально побѣждаетъ всѣ трудности, такъ какъ верхъ хореографическаго искусства скрывать свое искусство. Это качество есть послѣднее слово совершенства.

Въ балетѣ слѣдуетъ также быть строго внимательнымъ къ своей наружности и вообще къ внѣшности при выборѣ ролей и костюмовъ. Нѣтъ ничего неприятеѣе видѣть артиста большого роста въ какомъ нибудь комическомъ танцѣ, или танцовщика маленькаго роста и толстаго въ героическомъ костюмѣ, исполняющимъ какое нибудь классическое адажію.

Артисты должны изучать свои танцы такъ, чтобы стараться найти въ нихъ что нибудь новое въ послѣдовательности, въ атитюдахъ, позахъ и группахъ. Они должны являться художниками и сами создавать картины.

Само собою разумѣется, что весьма важное достоин-

ство для балетныхъ артистовъ имѣть слухъ и танцовать всегда въ тактъ съ самою отчетливою вѣрностью. О хорошей танцовщицѣ говорятъ, что „звуки вылетаютъ изъ ея ногъ“.

Ноги у танцовщицъ и танцовщиковъ должны быть настолько выработаны, чтобы бедра свободно вращались и раскрывались, а колѣни выворачивались кнаружи. При этихъ условіяхъ девицъ будутъ всегда исполняемы легко и съ граціей.

Хорошіе артисты вообще должны отличаться выворотностью ногъ (*en dehors*). Есть сюжеты самою природою приспособленные для этого: ихъ бедра раскрыты, а колѣни и ступни поворочены врозь. Подобныя свойства, облегчая изученіе танцевъ, даютъ почти всегда возможность достигнуть извѣстнаго совершенства. Напротивъ того, лица, сложенные отъ природы *en dedans* (колѣни внутрь), не побѣдятъ этого недостатка даже самымъ усиленнымъ трудомъ. Ступни могутъ еще раскрываться и носки опускаться, но бедра и колѣни всегда останутся въ первобытномъ состояніи. Поэтому всѣ, желающіе посвятить своихъ дѣтей хореграфическому искусству, обязаны непременно предварительно обращать вниманіе на ихъ тѣлосложеніе.

Затѣмъ особенное вниманіе должно быть обращено и на подъемъ ноги (*cou-de-pied*). Движеніе кудецье есть то, которое подымаетъ и опускаетъ носокъ. Изъ всѣхъ движеній это самое важное въ танцахъ, потому что поддерживаетъ корпусъ въ его равновѣсіи. Если человѣкъ прыгаетъ то сокращеніе мускуловъ въ подъемѣ своею силою заставляютъ легко подыматься и опускаться на носокъ. Оттого-то очень часто худенькія и слабыя съ виду танцовщицы отличаются большою силою. Ихъ сила въ подъемѣ. Такова, на примѣръ, у насъ была г-жа Муравьева.

Движеніе колѣна отличается отъ движенія въ подъемѣ только тѣмъ, что оно совершенно, если нога вытянута и носокъ опущенъ. Это движеніе неразрывно связано съ движеніемъ въ подъемѣ.

Движенія бедръ руководятъ движеніями въ колѣнѣ и въ подъемѣ. Невозможно, чтобы колѣни и подъемъ двигались прежде, чѣмъ не придутъ въ движеніе бедра. Во многихъ па: антрша, батеманакъ — tendus и др. управляютъ движеніемъ одни бедра. Слабые кудеье большой недостатокъ, равно какъ и пуанты слишкомъ высокіе и неровные. Необходима гибкость и грація въ движеніи послѣднихъ и укрѣпленіе ихъ соответствующими темпами.

Танцовщицы, не имѣющіе естественной элеваци или со слабыми поджилками, должны прибѣгать къ силѣ подъема ноги. Такимъ образомъ они могутъ скрыть свои недостатки. Девелопэ ногъ должны быть легки, мягки и изящны. Многія танцовщицы воображаютъ, что достаточно сгибать низко колѣни, чтобы имѣть плавность и бархатистость въ движеніяхъ; но это заблужденіе, потому что сильное сгибаніе колѣнъ придаетъ танцамъ сухость. Можно быть и плавнымъ, и рѣзкимъ какъ сгибая низко колѣни, такъ и не сгибая ихъ; это зависитъ отъ необходимаго соответствія между музыкою и танцами. Когда колѣни сгибаются болѣе, нежели требуется, тактъ замедляется и теряется. Чтобы не потерять его, необходимо быстро приподыматься, а это противоположное движеніе придаетъ исполненію рѣзкость, столь же непріятную для глаза, какъ и малая гибкость ногъ.

Мягкость (le moelleux) зависитъ отчасти отъ пропорціональнаго сгибанія колѣнъ, но этого еще недостаточно; необходимо, чтобы кудеье служилъ какъ бы пружиною,

а поясница образовала рядъ противовѣса; тогда, при нѣжности и гибкости движеній, общій контуръ тѣла сохраняетъ гармонію.

Девелопэ должны производиться всегда по правиламъ и ихъ рисунокъ оставаться въ соотвѣтствіи съ положеніемъ тѣла и рукъ. Если танцовщица имѣетъ длинную талію, то должна подымать ноги выше обыкновеннаго; это даетъ ей возможность скрыть недостатокъ. Наоборотъ, при короткой таліи, она должна избѣгать подымать высоко ноги.

Во всѣхъ па и темпахъ *de vitesse* движенія ногъ должны быть энергическія, но съ условіемъ, чтобы это качество не переходило въ недостатокъ отъ излишней рѣзкости и непріятнаго для глаза напряженія мускуловъ.

Балетные сюжеты бываютъ *clos* или *jarretés* и *arqués*. Артисты *jarretés*, или съ сжатыми ногами, имѣютъ узкія бедра, повернутыя внутрь, лодыжки у нихъ сжаты, колѣни большія и прикасаясь какъ бы сливаются другъ съ другомъ, хотя бы оставались ноги раскрытыми, такъ что пространство между колѣнами и ступнями ногъ образуетъ нѣчто въ родѣ трехъугольника. Кромѣ того, у подобныхъ артистовъ внутренняя лодыжка всегда большого объема, подъемъ ноги очень высокъ и Ахиллесовы сухожилія тонкія, сухи и очень удалены отъ сочлененія.

У сюжетовъ *arqués* наблюдаютъ совершенно противоположныя качества. Они касаются всей ноги, имѣющей дугообразную форму. Бедра плоскія, колѣни раскрыты, такъ что издали видѣнь какъ бы просвѣтъ между ногами. Ступни при этомъ бываютъ обыкновенно длинными и плоскими; наружная лодыжка выдающаяся, а Ахиллесово сухожиліе большое и приближенное къ сочлененію.

Артисты съ подобными ногами должны постояннымъ

упражненіемъ вытягивать свои колѣна и придавать имъ гибкость и мягкость, дабы уничтожить природную рѣзкость; впрочемъ, они никогда не будутъ въ состояніи исполнять классическіе танцы, а вынуждены ограничиваться полухарактерными; лучше же всего посвятить имъ себя танцамъ характернымъ.

Наоборотъ, ноги *jarretés* самыя красивыя и подходящія къ серьезнымъ и полухарактернымъ танцамъ. Танцовщики съ подобною конструкціею ногъ гораздо болѣе ловки. Въ ихъ исполненіи болѣе свободы и граціи, движенія ихъ болѣе легки и деликатны. Зато они слабѣе, нежели танцовщики *arqués*, хотя сила послѣднихъ переходитъ нерѣдко въ рѣзкость. Во всякомъ случаѣ и артистъ *arqué* можетъ отличаться во всѣхъ родахъ танцахъ, если только ему не помѣшаетъ слишкомъ высокая ростъ. Неоднократно артисты достигали первокласснаго искусства съ подобнаго рода ногами.

Чтобы артистъ нравился, положеніе его тѣла должно быть всегда прямое и устойчивое, кромѣ нѣкоторыхъ положеній, въ особенности въ арабескахъ, гдѣ необходимо нагибаться назадъ и впередъ. Во всякомъ случаѣ и при этомъ надобно моментально приходить въ равновѣсіе. Г-жу Сангалли пуристы упрекаютъ именно за подобныя рискованныя движенія, приличныя скорѣе гротескамъ.

Танцовщица должна держать грудь впередъ, животъ въ себя, свободно изгибаться и не колебаться въ поясицѣ. Безъ послѣдняго качества нельзя быть хорошимъ артистомъ, обладая даже всѣми тайнами искусства. Это свойство безспорно есть врожденное. Постоянно можно видѣть танцовщицъ и танцовщиковъ очень сильныхъ, но не имѣющихъ стойкости (*aplomb*), которыя, танцуя, двигаютъ бедрами, это называется *une exécution de*



hanchée или по русски разгильдяйствомъ. Наоборотъ, другіе, не имѣющіе природной силы, очень хорошо танцуютъ и сохраняютъ стойкость, держась прочно въ поясницѣ. Вообще, разъ упущено изъ виду это обстоятельство, невозможно уже держаться прямо и въ перпендикулярной линіи; корпусъ невольно обрисовывается некрасиво, а колебаніе и неустойчивость мѣшаютъ увѣренности. Корпусъ изгибается и его неравномѣрныя опусканія отымаютъ у нижнихъ конечностей ту свободу, безъ которой они не могутъ удобно двигаться. Отыскиваніе же постоянно равновѣсія вызываетъ усилія и судорожныя движенія, очень непріятныя для глаза.

Эти замѣчанія касаются, однако, классическихъ танцевъ; отъ нихъ можно бы отступать въ характерныхъ. Напримеръ, манера испанскихъ танцовщицъ не имѣетъ ничего общаго съ классическою школою танцевъ. Тамъ неподвижность и перпендикулярность корпуса обязательны, онъ не принимаетъ почти участіе въ движеніи ногъ. У испанокъ, наоборотъ, ноги почти не оставляютъ земли, ровъ де-жамбы или девелопэ показались бы неприличными, а танцуетъ именно корпусъ: бедра дрожать, бока гнутся и талія извивается съ гибкостью змѣи. Въ опрокинутыхъ позахъ плечи испанской танцовщицы почти касаются земли, руки имѣютъ подвижность распущеннаго шарфа и вмѣстѣ съ тѣмъ какую-то вялость, кажется, что они едва могутъ двигать кастаньетами. Но въ данный моментъ прыжки молодого ягуара замѣняютъ сладострастное млѣніе и доказываютъ, что нѣжное тѣло танцовщицы заключаетъ стальные мускулы. Та же метода у арабскихъ альме, у индійскихъ баядерокъ, даже у японскихъ гетчей; ихъ танцы состоятъ въ гармоническомъ и сладострастномъ колебаніи корпуса, бедръ и поясницы, и въ поднятіи рукъ выше головы.

hanchée или по русски разгильдяйствомъ. Наоборотъ, другіе, не имѣющіе природной силы, очень хорошо танцуютъ и сохраняютъ стойкость, держась прочно въ поясницѣ. Вообще, разъ упущено изъ виду это обстоятельство, невозможно уже держаться прямо и въ перпендикулярной линіи; корпусъ невольно обрисовывается некрасиво, а колебаніе и неустойчивость мѣшаютъ увѣренности. Корпусъ изгибается и его неравномѣрныя опусканія отымаютъ у нижнихъ конечностей ту свободу, безъ которой они не могутъ удобно двигаться. Отыскиваніе же постоянно равновѣсія вызываетъ усилія и судорожныя движенія, очень непріятныя для глаза.

Эти замѣчанія касаются, однако, классическихъ танцевъ; отъ нихъ можно бы отступать въ характерныхъ. Напримеръ, манера испанскихъ танцовщицъ не имѣетъ ничего общаго съ классическою школою танцевъ. Тамъ неподвижность и перпендикулярность корпуса обязательны, онъ не принимаетъ почти участіе въ движеніи ногъ. У испанокъ, наоборотъ, ноги почти не оставляютъ земли, ровъ де-жамбы или девелопэ показались бы неприличными, а танцуетъ именно корпусъ: бедра дрожать, бока гнутся и талія извивается съ гибкостью змѣи. Въ опрокинутыхъ позахъ плечи испанской танцовщицы почти касаются земли, руки имѣютъ подвижность распущеннаго шарфа и вмѣстѣ съ тѣмъ какую-то вялость, кажется, что они едва могутъ двигать кастаньетами. Но въ данный моментъ прыжки молодого ягуара замѣняютъ сладострастное млѣніе и доказываютъ, что нѣжное тѣло танцовщицы заключаетъ стальные мускулы. Та же метода у арабскихъ альме, у индійскихъ баядерокъ, даже у японскихъ гетчей; ихъ танцы состоятъ въ гармоническомъ и сладострастномъ колебаніи корпуса, бедръ и поясницы, и въ поднятіи рукъ выше головы.

женщины и имъ невольно отдается дань рукоплесканий.

Верхняя часть корпуса также играет не маловажную роль. Грудь должна быть изящно выдвинута впередъ и во всѣхъ движеніяхъ артистъ обязанъ сохранять грацію, гибкость и непринужденность, не нарушая красивыхъ линій. Плечи, голова и бюстъ должны поддерживаться и украшаться движеніемъ рукъ, такъ чтобы ансамбль представлялъ одно гармоническое цѣлое.

Движеніе и положеніе рукъ во время танцевъ представляетъ вообще весьма трудную задачу и требуетъ отъ артиста наиболѣе труда и вниманія. Въ этихъ движеніяхъ лучше всего узнается хорошая школа. Дѣйствительно изъ всѣхъ движеній во время танцевъ соотвѣтствіе между руками и ногами казалось бы самое естественное, но на него между тѣмъ наименѣе обращается вниманіе. Вольфъ въ своей книгѣ о петербургскомъ театрѣ сообщаетъ, что лѣтъ пятнадцать тому назадъ одинъ пріѣзжій иностранецъ, большой любитель и знатокъ хореграфіи, сказалъ ему, что за-границею всѣ замѣчательныя наши русскія танцовщицы дѣлаютъ чудеса ногами, но съ руками справляться не умѣютъ. Авторъ сообщаетъ это на заключеніе нашихъ балетмейстеровъ, не принимая на себя отвѣтственности въ справедливости сдѣланнаго замѣчанія. Оно, однако, безусловно вѣрно и относилось даже до нашихъ первоклассныхъ танцовщицъ.

Строго говоря, и на Западѣ очень немногіе артисты отличались искусствомъ владѣть руками. Большинство полагало, что, разъ достигнуты извѣстная сила и ловкость въ ногахъ, о рукахъ нечего особенно заботиться. Но недостаточно танцевать только ногами, надобно танцевать руками и всѣмъ корпусомъ.



Такъ какъ природа очень немногихъ танцовщицъ наградила красивыми и хорошо сложенными руками, то только искусство и обдуманное упражненіе даетъ грацію и изящество худошавымъ рукамъ. Длинные руки кажутся короче, когда онѣ граціозно согнуты. Точно также надобно согласовать руки со своимъ сложеніемъ. При низкомъ ростѣ полезно подымать руки повыше, при высокомъ—держатъ ихъ ниже нормальнаго.

Руки танцовщицы должны всегда быть согнуты, такъ чтобы локти не были замѣтны, иначе они образуютъ углы, отымая у рукъ всю грацію и легкость. Наконецъ изгибъ руки долженъ быть всегда на одномъ уровнѣ съ ладонью. Чтобы оцѣнить движенія рукъ, надобно разобрать ихъ поближе. Движеніе запястья можетъ быть или сверху внизъ или снизу вверхъ. Если нужно опустить руку сверху внизъ, то слѣдуетъ согнуть локоть внутрь, сдѣлавъ круговое движеніе рукою, которая придетъ въ свое прежнее положеніе, но не надобно слишкомъ изгибать локтя, иначе онъ покажется сломаннымъ. Для движенія снизу вверхъ слѣдуетъ сгибать запястье, округля его, затѣмъ повернуть кисть рукъ кверху, сдѣлавъ полъ оборота, и такимъ движеніемъ она придетъ въ первое положеніе. Локоть какъ и запястье имѣетъ свое движеніе снизу вверхъ или обратно, но съ тою разницею, что если сгибается локоть, то запястье сопровождаетъ движеніе, что мѣшаетъ рукамъ быть деревянными и придаетъ имъ граціозность. Не слѣдуетъ, однако, слишкомъ сильно сгибать локоть. Здѣсь, какъ и при движеніи ногъ, когда сгибается колѣно, то подъемъ доканчиваетъ движеніе.

Такимъ образомъ, чтобы двигать руки сверху внизъ, надобно согнуть локоть и запястье; когда руки согнуты, движеніе оканчивается. Если дѣлается движеніе од-

ними запястьями, то они должны сгибаться также, какъ еслибы они сгибались вмѣстѣ съ локтями. Что же касается движенія снизу вверхъ, причеиъ кисти находятся внизу, то надобно согнуть запястье и локти, въ видѣ полукруга, и, наблюдая, чтобы обѣ руки сгибались одинаково одна противъ другой, привести ихъ затѣмъ въ прежнее положеніе.

Относительно приготовленія и оканчиванія па и темповъ, надобно обращать вниманіе на положеніе корпуса и рукъ; движенія должны быть мягки, граціозны и всегда соответствовать движенію ногъ. Во всѣхъ позахъ надобно обрисовываться такъ, чтобы быть въ состояніи служить моделью. При этомъ надобно сохранять равновѣсіе, для чего умѣть создавать противовѣсъ изъ частей тѣла, находящихся въ воздухѣ, не теряя апломба. Центръ тяжести всегда долженъ быть на той ногѣ, которая стоитъ на полу.

Многіе думаютъ, что способность къ равновѣсію чисто врожденная. Напротивъ, новѣйшія фізіологическія изысканія (С. Чирьевъ. „О координаціи движеній“) доказываютъ намъ, что у человѣка даже основныя эквilibраціонныя движенія принадлежатъ къ заученнымъ и въ мозжечкѣ—который есть центръ координаціи эквilibраціонныхъ движеній—фиксируется, такъ сказать, приобретаемая путемъ опыта координаціи эквilibраціонныхъ движеній. Кто не имѣетъ достаточнаго равновѣсія, нуждается въ поддержаніи, но поддержаніе хорошо въ покойныхъ позахъ и полетахъ, но если употребляется слишкомъ часто, то производитъ непріятное впечатлѣніе и лишаетъ довѣрія къ эквilibристикѣ артистки. Равновѣсіе важнѣйшій даръ для танцевъ. Какъ мы сказали, оно зависитъ отъ навыка, вотъ почему Таліони, имѣвъ съ виду нѣжное и слабое сложеніе, обладала стойкостью

и равновѣсіемъ въ высшей степени. Бывало, стоя на одной ногѣ, она скроетъ другую подъ тюлемъ длиннаго и пыннаго своего тюника и вдругъ неожиданно на высотѣ ея плеча, сбоку или сзади, или передъ нею покажется кончикъ ножки, потомъ мало по малу вытянется вся нога и начнетъ обращаться вокругъ все быстрѣе и быстрѣе до быстрого пируета. И все это, стоя на носкѣ, какъ привинченная къ полу. Вотъ техника, которою она уничтожала всѣхъ танцовавшихъ съ нею въ балетѣ.

Въ аттитюдахъ, арабескахъ и группахъ надобно имѣть смѣлость и душу. Положенія, называемыя аттитюдами (ихъ шесть) самыя красивыя, которыя существуютъ въ танцахъ, и самыя трудныя. Они служатъ доказательствомъ, что артистъ владѣетъ вполне своимъ искусствомъ.

Для темповъ точно также необходимы элегантность и грація. Движенія въ большихъ темпахъ должны быть свободны, бархатисты и величественны. Точность, твердость и увѣренность должны быть тщательно наблюдаемы. Въ темпахъ *terre à terre* должно всячески пользоваться помощью бундше, чтобы дѣлать исполненіе болѣе пріятнымъ, и становиться на носокъ, чтобы оно было легче и бестяжѣе.

Артистъ долженъ стараться отгнать сколько возможно свое исполненіе, чтобы отчетливость не вредила разнообразію; въ *па*, требующихъ стойкости, и въ аттитюдахъ онъ долженъ выказывать гибкость, въ прыжкахъ силу, а въ *па terre à terre* по своей живости представлять рѣзкое различіе съ послѣдними. Въ сочетаніяхъ *па* онъ долженъ искать новости и разнообразія. Разнообразіе—одно изъ условій изящнаго и нельзя долго нравиться зрителямъ не варьируя своихъ *па*. Контрастъ, какъ извѣстно, одно изъ главныхъ условій прекраснаго. Для полученія эстетическаго эффекта необходимо ставить рядомъ свѣтъ

и тѣни, поверхности гладкія и неровныя, звуки forte и piano; слѣдуетъ, однако, дѣйствовать тутъ со вкусомъ, и въ танцахъ нельзя прерывать большихъ темповъ туръ дефорсами или сильными прыжками, точно также, если па идетъ на мотивъ очень живой и быстрый, нельзя замедлять его эффектъ позами.

Сочетанія па (enchainements) безчислены; каждый танцовщикъ или танцовщица имѣютъ свою манеру соединять и варьировать темпы и па, и это составляетъ ихъ стиль. Въ этомъ случаѣ танцы сходны съ музыкою. Хореографическое искусство не богаче числомъ основныхъ па, чѣмъ музыка числомъ нотъ. Но возможное число перемѣщеній и сочетаній тѣхъ и другихъ безчисленно, и въ рукахъ, а въ балетѣ въ ногахъ, лицъ съ талантомъ и вкусомъ они составляютъ неисчерпаемый родникъ эстетическихъ наслажденій. Позы, аттитюды и арабески также варьируются безконечно. Малѣйшее измѣненіе въ положеніи корпуса, въ относительномъ положеніи рукъ и движеніи ногъ производитъ различіе, чувствительное для глаза.

Основные па: ассамбле, жете, эшапе, глиссады, купэ, пліе томбе, сотэ и др. извѣстны каждому, кто маломальски учился танцевать. Въ балетѣ къ этому прибавляются еще болѣе сложныя па: батманы, рондежамбы, антрша, кабриоли и пируэты. Каждый изъ нихъ имѣетъ еще подраздѣленія, которыхъ множество; батманы бываютъ grands battements, petits battements, battement sur le coude-pied; антрша въ свою очередь дѣлится на entrechat à cinq dessus или dessous, brisé de côté dessus или dessous, de côté, en arrière, en avant, sissonne battue en avant, en arrière, entrechat quatre, la cabriole à un, à deux temps, à l'italienne и т. д., и т. д. Число пируэтовъ также безчисленно: cabriole pi-

rouette à petites battements, pirouette à rond de jambe, avec fouetté, en attitude, en arabesque, renversée, composées и т. д.

Вотъ нѣсколько замѣчаній касательно важнѣйшихъ изъ этихъ па, ближайшее знакомство съ которыми интересно лишь для немногихъ специалистовъ.

Во всѣхъ па артистъ долженъ быть силенъ, но безъ деревянности и его антрша заносится отчетливо и ясно. Легкость и элевация также прекрасныя качества, необходимыя для темповъ требующихъ силы.

Антрша, какъ извѣстно, есть блестящій прыжокъ, во время котораго ноги танцора быстро заносятся одна за другую и останавливаются въ пятой позиціи или въ аттитюдѣ. Антрша бываютъ à cinq, à sept, à neuf, смотря по числу переплетаній ногъ. Самыя красивыя антрша à six. Бывали танцоры, которые дѣлали до четырнадцати занесеній въ антрша, но это весьма неизящный туръ-дефорсъ, доказывающій только удивительную мускульную силу артиста.

Антрша важная часть танцевъ. Они начинаются съ ассамбле, купэ или жете. Для различныхъ ногъ исполненіе антрша требуетъ различныхъ условій. При выворотности въ антрша для сокращенія мускуловъ, для скачка, натягиваютъ поджилки, отчего колѣни сходятся вмѣстѣ, что препятствуетъ заноскѣ. Чѣмъ болѣе они сжаты, тѣмъ болѣе нижнія части ногъ отстоятъ другъ отъ друга, и кажется, будто бы ноги остаются неподвижными; замѣтно только вращеніе одного колѣна на другомъ, отчего па не имѣетъ ни чистоты, ни изящества. Напротивъ, танцовщики arqués болѣе подходятъ тамъ, гдѣ требуется сила, а не ловкость. Они имѣютъ болѣе данныхъ для антрша, ноги ихъ переплетаются ниже, отчего между ногами образуется просвѣтъ, необходимый

для того, чтобы ноги не казались соединенными вмѣстѣ въ однородную массу.

Но изо всѣхъ на пируэтъ самый красивый. Старинные танцовщики его не знали и еще Новерръ, творецъ новаго балета, полагалъ, что невозможно сдѣлать болѣе трехъ туровъ на кудець. Современные артисты доказываютъ противное и въ исполненіи различныхъ пируэтовъ достигли изумительнаго совершенства какъ по чистотѣ, такъ и по искусству сохранять равновѣсіе. Легко понять, что если трудно держаться на одной ногѣ, а тѣмъ болѣе на носкѣ, то какое усиліе необходимо, чтобы перевертываться на носкѣ въ какомъ нибудь направленіи, не нарушая равновѣсія ни въ одной части тѣла.

Пируэтъ изобрѣтенъ Гарделемъ и Вестрисомъ. Послѣдній усовершенствовалъ его и ввелъ въ моду; съ тѣхъ поръ прогрессъ пошелъ еще далѣе. Теперь пируэтъ въ три или четыре тура, заканчивающійся въ той же позиціи или въ аттитюдѣ, доказываетъ только, что артистъ вполне владѣетъ собою. Ничто въ танцахъ не превосходитъ этой трудности.

Для пируэта необходимо много поработать, для него надобно имѣть и врожденныя качества. У кого сжаты бедра и недостаетъ развитія въ ногахъ (*développement*), тотъ никогда не будетъ хорошо пируэтировать и можетъ вращаться только на кудець. Танцовщица слишкомъ крѣпкаго тѣлосложенія и съ ногами *acquies* также негодится. Мускульная сила отымаетъ у ней гибкость, мягкость и то спокойствіе, которое тѣло должно имѣть для сохраненія совершеннаго равновѣсія. Тѣ, у кого ноги очень выворотны и кто изящно сложенъ, имѣютъ огромное преимущество; они легче владѣютъ ногами, ихъ исполненіе живѣе и нѣжнѣе.

Во время пируэтовъ самое важное сохранять равно-



вѣсѣе и хорошо стоять какъ при началѣ, такъ и во время туровъ и въ концѣ. Для сохраненія равновѣсія необходимо пользоваться всѣми пальцами ноги. Если не раскрывать ихъ съ силою, не стараться, какъ картинно выражаются французскіе танцмейстеры, „укусить“ пальцами за полъ, чтобы держаться крѣпко, можетъ произойти несчастіе. Нога теряетъ легко свою натуральную форму и колеблется по направленію отъ большого пальца къ мизинцу и обратно. Это качаніе, зависящее отъ выпуклости, которую пятка принимаетъ въ эту минуту, препятствуетъ равновѣсію, щиколки дрожатъ и стойкость теряется.

При началѣ пируэта надобно, чтобы корпусъ твердо стоялъ на ногахъ и чтобы руки были готовы дать движеніе корпусу, дабы онъ началъ вращаться; вмѣстѣ съ тѣмъ онѣ должны находиться въ указанномъ имъ положеніи и служить балансомъ для всего тѣла, опирающагося на носкъ. Заканчивать пируэтъ слѣдуетъ стойко и съ увѣренностью, чтобы общій рисунокъ корпуса, рукъ и ногъ оставался правильнымъ и изящнымъ.

Опытный профессоръ танцевъ, какимъ только можетъ быть первоклассный танцовщикъ — иначе преподаваніе не пойдетъ далѣе рутинны—обязанъ внимательно опредѣлить, послѣ первоначальныхъ свѣдѣній, къ какого рода танцамъ наилучше подходитъ его ученикъ, смотря по физической организаціи и полу.

Танцовщикъ непременно долженъ иначе танцевать, нежели танцовщица. Уже эмпирически извѣстно, что анатомическіе признаки, обуславливающіе красивую внѣшность, неодинаковы по отношенію къ различнымъ поламъ; другими словами, условія, которымъ должна удовлетворять мужская красота, иныя, чѣмъ тѣ, которымъ должна удовлетворять женская красота. Сильное,

смѣлое или величественное исполненіе перваго не подходитъ вовсе для второй, которая должна отличаться гибкими и граціозными движеніями, красивыми *par terre à terre* и сдержаннымъ сладострастіемъ въ позахъ. Если танцовщикъ танцуетъ такъ же, какъ танцовщица, то получается манерное исполненіе, весьма противное для глаза.

Касательно роли, которую танцовщики должны занимать въ балетѣ, теперь образовалось два лагеря. Одни требуютъ совершеннаго изгнанія танцовщиковъ, другіе желаютъ ихъ сохранить и стоять за *solo* танцовщиковъ. Первые думаютъ, наоборотъ, навсегда замѣнить танцовщиковъ переодѣтыми женщинами (*travesti*).

Наше мнѣніе, что мужчины совершенно необходимы для балета. Они гораздо болѣе представляютъ контраста, нежели *travesti*, съ граціей и красотой женщины. Противъ этого едва ли возможно серьезно спорить. Относительно *solo* танцовщиковъ замѣтимъ, что даже г-жа Сангалли того мнѣнія, что если въ *pas d'ensemble* и группахъ танцовщикъ необходимъ, то онъ бесполезенъ въ *solo*, которыя надобно будто бы предоставить исключительно танцовщицамъ. Мнѣніе едва ли правильное, хотя, какъ увидимъ далѣе изъ исторіи балета, все болѣе и болѣе становящееся моднымъ.

Главные роды танцевъ — классическій (*héroïque* или *sérieux*), полухарактерный и характерный (*comique*, *pastoral* или *villageois*). Кто посвящаетъ себя классическимъ танцамъ, долженъ имѣть прежде всего отличныя формы и тѣлосложеніе. Онъ долженъ держаться прямо, граціозно, элегантно, благородно, но безъ аффектаціи. Классическіе танцы самые трудные, они требуютъ очень много усилій и по достоинству цѣнятся лишь немногими знатоками искусства, или людьми со вкусомъ.



Зато и артисты, посвящающіе себя этимъ танцамъ, заслуживаютъ величайшихъ похвалъ. Отличное исполненіе адажіо есть пес plus ultra хореографическаго искусства и пробный камень артиста. Къ сожалѣнію, грубые вкусы публики все болѣе и болѣе, даже на Западѣ, не цѣнятъ серьезныхъ танцевъ и отдаютъ предпочтеніе характернымъ, которые также относятся къ искусству, какъ безыскусственныя народныя мелодіи къ серьезной музыкѣ.

Сюжеты для классическихъ танцевъ должны имѣть ноги очень выворотными, прекрасный кудемень и совершенную свободу въ бедрахъ. Безъ этихъ условій, въ подобнаго рода танцахъ никогда нельзя достигнуть совершенства и слѣдуетъ посвятить себя танцамъ полухарактернымъ или комическимъ, несравненно болѣе легкимъ. Верхняя часть тѣла должна быть у классическихъ артистовъ всегда правильно поставлена, движеніе рукъ обдуманно и вообще исполненіе, по возможности отчетливое. Великолѣпныя девелопэ, большіе темпы и самыя красивыя па принадлежатъ къ этому роду танцевъ. Танцовщица или танцовщикъ должны привлекать вниманіе зрителя чистотою и красотою рисунка своихъ позъ, аттитюдовъ и арабесокъ. Сюда же относятся пируэты, темпы элевациі и силы, и антрша.

Для полухарактерныхъ танцевъ нуженъ для артиста средній ростъ, формы худощавыя, но элегантныя. Полухарактерныя танцы помѣсь различныхъ танцевъ. Въ нихъ поэтому допускаются всякаго рода па, слѣдуетъ, однако, всегда танцевать изящно и избѣгать большихъ темповъ классическихъ танцевъ.

Люди маленькаго роста толстые или коренастые должны посвящать себя чисто характернымъ танцамъ. Подобныя танцы, какъ извѣстно, состоятъ въ болѣе или менѣе

близкомъ и облагороженномъ подражаніи пляскамъ различныхъ народностей, поэтому артисты, посвящающіе себя этого рода танцамъ, должны стараться изучать ихъ въ натурѣ или по картинамъ, изображающимъ сельскія сцены. Такъ и поступаютъ лучшіе артисты. Само собою, что отъ подобныхъ танцевъ нечего требовать даже той отчетливости, которая требуется отъ танцевъ полухарактерныхъ, а нѣкоторые національныя, или называемыя такими: танцы англійскіе, китайскіе, *pas de sabotier*, отчасти русская пляска, относятся къ танцевальному искусству не болѣе, какъ карриатура относится къ живописи или цыганскія пѣсни къ музыкѣ. Это низшая ступень искусства, но и для нея надобно имѣть особеннаго рода способности, которыми обладаетъ не всякій танцовщикъ, хотя ихъ иногда можно встрѣтить въ какомъ нибудь корифеѣ или даже фигурантѣ.

Танцами подобнаго рода теперь нѣсколько злоупотребляютъ; это своего рода извращеніе вкуса, тѣмъ болѣе печальное, что они не образуютъ настоящихъ талантовъ. Можно очень хорошо танцевать извѣстныя характерныя танцы и быть дурнымъ танцовщикомъ. Къ счастью, наши танцовщицы вообще лучше исполняютъ классическія танцы, нежели характерныя; для послѣднихъ у сѣверныхъ уроженокъ — а весь нашъ коръ-де-балетъ уроженки болотной Ингерманландіи — недостаетъ огня. Но публикѣ именно и подавай того, чего достать трудно. Г. Петипа знаетъ эти вкусы и его новыя балеты переполнены характерными танцами.

## ГЛАВА IV.

### Физиологія балетной танцовщицы.

Les amours dessinaient ses pas  
La volupté suivait ses traces,  
Les plaisirs animaient ses graces  
Et s'entreloyaient dans ses bras.  
Démoustier.

Изъ всѣхъ артистокъ, которыя являлись на подмосткахъ театра, тѣ, которыя посвящали себя хореографическому искусству, дѣлали обыкновенно самую быструю и удивительную карьеру не только въ древности, но и въ новѣйшее время. Моралистамъ съ перваго раза это кажется невѣроятнымъ. По ихъ мнѣнію, первенство должно бы принадлежать тѣмъ, которыя воплощаютъ мысль поэта, далѣе тѣмъ, которыя обработаннымъ и мелодическимъ голосомъ передаютъ вдохновенія композитора, и только на третьемъ планѣ должны бы стоять тѣ, чьихъ искусство главнымъ образомъ заключается въ гибкости тѣла и живости ногъ и рукъ. На дѣлѣ, между тѣмъ, мы видимъ совсѣмъ противоположное.

Извѣстный экономистъ Леруа Болье основательно раз-

бираетъ причины высокаго вознагражденія хореографическихъ артистовъ, сравнительно съ другими отраслями труда. Услуги артистовъ оцѣниваются публикою, ежегодно возрастающею, эти услуги совершаются въ многочисленныхъ собраніяхъ, причемъ самая малая плата со стороны каждаго участника составляетъ въ общемъ итогѣ большую сумму денегъ. Наконецъ распространеніе образованія, просвѣщенія, богатства, удобства и дешевизны сообщеній, увеличивая постоянно число зрителей, не могутъ увеличивать число прирожденныхъ талантовъ.

Изъ всѣхъ артистовъ балетные танцовщики и танцовщицы, по мнѣнію Леруа Болье („Essai sur la repartition de la richesse“), должны по этой теоріи имѣть самое высокое вознагражденіе. Ноги, позы, грація имѣютъ одинъ общій языкъ во всѣхъ странахъ; ловкость и красота не отличаются въ Парижѣ отъ того, какъ они понимаются въ С.-Петербургѣ, Нью-Йоркѣ, Лондонѣ. Если же танцовщицы и особенно танцовщики не достигаютъ въ настоящее время вознагражденій, даваемыхъ опернымъ пѣвцамъ и пѣвцамъ, то это потому, говоритъ Болье, что современная публика менѣе цѣнитъ танцы, нежели прежняя, а особенно публика въ древности; притомъ природныя свойства, необходимыя для танцевъ и мимики, даже при красивой наружности, встрѣчаются по видимому чаще, нежели рѣдкіе голоса. Поэтому конкуренція сильнѣе въ танцахъ, нежели въ пѣніи.

Несмотря на рассказы о безнравственности танцовщицъ, онѣ дѣлали и дѣлаютъ блистательныя партіи: Тальони вышла замужъ за графа Жильбера де-Буазена, Марія — за барона Дэнневиля, Адель Дюмилатръ — за графа Кларке дель-Кастильо, Виржини Морель — за барона Дюверже, Тереза Эльслеръ — за брата короля прусскаго, Фанни Эльслеръ, сдѣланная королемъ прус-

скимъ графиней Эдда—за донъ-Фернандо, отца короля португальскаго, и т. д., и т. д.

У насъ также не мало танцовщицъ сдѣлало выгодныя партіи, не считая того, что вліяніе многихъ изъ нихъ было всемогуще на кавалерію, флотъ, театральныя дѣла и даже на покойное III отдѣленіе. *Nomina sunt odiosa.*

Эти примѣры, конечно, не для всѣхъ убѣдительны. „Талантъ танцовщицы, говоритъ напр. г-жа Ромье въ своей книгѣ „*La femme*“, состоитъ въ граціи и ловкости, разумъ не играетъ большой роли въ ихъ искусствѣ, хотя мимическія сцены первоклассныхъ танцовщицъ прелестны по уму и юмору. Танцовщицы принадлежатъ обыкновенно, по происхожденію, къ бѣднымъ семействамъ; ихъ утомительныя занятія развиваютъ тѣло, но не умъ, хореографическое искусство рассчитано исключительно на внѣшнія чувства. Изъ всѣхъ артистокъ танцовщицы наименѣе пользуются уваженіемъ, хотя, конечно, есть исключенія“.

Викторъ Гюго еще строже. По его словамъ, танцовщицы—„розовыя канибалки, которыя не только ѣдятъ мужчинъ, но и высасываютъ ихъ до костей“.

Въ подобныхъ приговорахъ много преувеличеннаго. Но крайней мѣрѣ суровые моралисты, которые безусловно считаютъ танцы занятіемъ безнравственнымъ, навѣрное, измѣнили бы свои взгляды при знакомствѣ съ лучшими балеринами. Послѣднія относятся къ своему искусству, конечно, болѣе серьезно, чѣмъ большинство пѣвицъ и драматическихъ артистокъ.

Одинъ изъ вопросовъ относительно нравственности танцовщицъ связанъ съ вопросомъ о большей или меньшей длинѣ тюлевыхъ тюниковъ.

Извѣстенъ анекдотъ, что когда опера-балетъ „*La Fe-*

licité“ Руа и Ребели провалился, то на вопросъ, какъ поддержать эту пьесу, кто-то замѣтилъ:

— Очень просто, нужно удлинить танцы и укоротить юбки танцовщицамъ.

Ту же мысль выразилъ Альфонсъ Карръ въ известномъ афоризмѣ, что танцовщицы имѣютъ костюма настолько, насколько необходимо, чтобы ихъ наготу сдѣлать еще болѣе соблазнительною.

Враги короткихъ тюниковъ ссылаются нерѣдко на длинныя юбки танцовщицъ прошлаго столѣтїя, но эта ссылка едва ли имѣетъ смыслъ.

Дѣло въ томъ, что тогда въ обществѣ женщинѣ показывать свои икры считалось вещью самою обыкновенною; мало того, вмѣсто прикрытїя ихъ, мода изобрѣтала средство выказывать икры вполне. Картина La Toilette Бодуана представляетъ молодую женщину, которая одѣвается (что, какъ известно, дѣлалось тогда въ присутствїи утреннихъ гостей даже королевами). На одѣвающейся надѣты корсетъ и рубашка. Длинная лента, привязанная къ поясу, поддерживаетъ рубашку сзади, такъ что голыя ноги открыты до колѣнъ.

Самое странное, что носить тогда панталоны—предосторожность, употреблявшаяся весьма немногими (смотри Quicherat „Histoire du costume en France“) — считалось признакомъ подозрительной нравственности.

Насколько „приличіе“ въ этомъ дѣлѣ условно, видно изъ слѣдующаго ироническаго описанїя, сдѣланнаго въ 1765 году:

„Когда въ коляскѣ встрѣчаешь женщину, которой лица не видно, но видны только ноги изъ-подъ юбокъ, то это считается весьма приличнымъ. Если при входѣ на гуляніи или въ театръ, женщины, выходя изъ кареты (тогда очень высокой), благодаря панье, позво-

ляютъ глазамъ публикѣ, нарочно для этого останавливающейся, измѣрять свои ноги во всю длину, то и въ этомъ случаѣ приличіе ни малѣйшимъ образомъ не нарушается“...

Длина юбки въ старину обуславливалась тѣмъ, что не было изобрѣтено трико, а до половины XVIII столѣтія танцовщицы на сценѣ не носили даже панталонъ.

Трико, обтягивающее нынѣ плотно ноги танцовщицъ, имѣетъ чрезвычайно важное значеніе въ искусствѣ. Теофиль Готье справедливо замѣчаетъ, что безъ трико не можетъ существовать хореографіи. Усиѣхи, сдѣланные въ нынѣшнемъ столѣтіи танцовщицами, сравнительно съ танцовщиками, зависѣли именно оттого, что трико поставило ихъ, такъ сказать, въ равныя условія и развязало... ноги.

Трико, или по-французски *maillot*, вошло въ употребленіе въ концѣ прошлаго столѣтія. Изъ записокъ Тальмы видно, что изобрѣлъ его нѣкто Мальо. Въ „Энциклопедическомъ словарѣ“ Плюшара сказано, что трико тѣлеснаго цвѣта въ Парижѣ первый ввелъ извѣстный нашъ балетмейстеръ Дидло, при этомъ, однако, не вѣрно изобрѣтателемъ трико названъ чулочникъ Трико.

Относительно трико мы обязаны сдѣлать одно замѣчаніе: цвѣтъ его не долженъ быть слишкомъ красноватымъ — это не эстетично. Красный цвѣтъ тяжелѣе бѣлаго и хорошъ, когда платье темнѣе его. Чтобы предметъ казался способнымъ къ легкому движенію, нужно дѣлать верхъ тяжелѣе низа, тогда какъ, напротивъ, предмету, изображающему стойкость, даютъ верхъ легче низа.

Хорошіе театры сохраняли долго традицію длинныхъ тюниковъ. Тальони, которая считалась типомъ танцовщицы, носила костюмъ весьма скромный. Она ненавидѣла ми-

кроскопическія тюлевья юбки и никогда не соглашалась носить тюники, которыя выказывали даже ея колѣни. Тальони полагала, что женская скромность привлекаетъ болѣе, чѣмъ „откровенность“, и была убѣждена, что сущность искусства для танцовщицы состоитъ прежде всего въ томъ, чтобы не забывать своего пола.

Одному австрійскому аристократу, спросившему, отчего она не сдѣлаетъ тюники покороче, Тальони отвѣчала:

— Я танцую не для васъ, а для порядочныхъ женщинъ, и не желаю являться передъ ними въ костюмъ, который онѣ не рѣшились бы надѣть.

Даже во время танцевъ Тальони такъ искусно рассчитывала свои движенія, что колѣнъ ея не было видно, при самомъ внимательномъ смотрѣніи въ бинокль.

Въ Россіи, по словамъ біографіи Тальони въ „Temple Bar“, кто-то сообщилъ объ этомъ императору Николаю. Покойный государь былъ настолько удивленъ, что желалъ лично удостовѣриться въ этомъ и сѣлъ не въ ложъ, а въ креслахъ. Онъ дѣйствительно не увидѣлъ знаменитаго колѣна танцовщицы. Костюмъ Тальони, равно какъ и ея движенія были рассчитаны такъ, чтобы скрывать по возможности колѣни.

Г. Вольфъ въ своей „Хроникѣ Петербургскихъ Театровъ“ подтверждаетъ фактъ присутствія покойнаго государя въ креслахъ театра, не объясняя причины.

Въ то время все подражало Тальони. Теперь ея костюмъ показался бы нѣсколько страннымъ, хотя и нынѣ многія талантливыя танцовщицы протестуютъ иногда противъ излишняго обнаженія своего тѣла, считая его для танцевъ бесполезнымъ.

Извѣстная балерина Сангалли недавно въ предисловіи къ книгѣ о балетѣ: „Terpsichore“, жалуется, что



отсутствіе хореографической части на театрѣ желаютъ теперь, повидимому, замѣнить отсутствіемъ костюма.

„Тюлевая юбка, шьетъ талантливая балерина, недаромъ называются *jupes de tulle-illusion*. Уничтожьте эти юбки и замѣните ихъ цвѣтными панталонами, вы уничтожите окончательно „иллюзію“ и всю ея прелесть. Поэтому, во что бы то ни стало, надобно положить предѣлъ подобному направленію“...

Агитацію противъ короткихъ тюниковъ мы считаемъ неслѣпою. Въ главѣ о пластикѣ мы уже показали, что пластика можетъ выполнить свою задачу, представляя тѣло по возможности обнаженное, приэтомъ нѣтъ никакого сомнѣнія, что короткій тюникъ граціознѣе длиннаго, а такъ какъ у большинства танцовщицъ ноги представляютъ, какъ сказано выше, самую красивую часть тѣла, то и нѣтъ причины скрывать ихъ. Въ нашей труппѣ талантливая г-жа Горшенкова отличается большою скромностью въ танцахъ, между тѣмъ она носитъ очень короткіе тюники.

Не надобно забывать также, что на сценѣ, а тѣмъ болѣе въ балетѣ, артистка представляется нашему зрѣнію, какъ статуя или картина, и каждый въ правѣ критиковать ее и упрекать за отсутствіе красоты, все равно, какъ художнику ставить въ вину ошибку въ рисунокѣ. Каждый въ правѣ хвалить прелести балетной артистки съ тѣмъ же хладнокровіемъ, какъ скульпторъ, который передъ статуей говоритъ: вотъ прекрасное плечо, вотъ красивая форма ноги. Снисхожденіе къ человѣческимъ немощамъ вовсе не входитъ въ область хореографическаго искусства. Дѣтки наивны тѣ, которые утверждаютъ, что только холодное существо можетъ анализировать и описывать черты прекраснаго лица, что разбирать подробно черты женскаго лица то же, что обрывать розу по лепесткамъ.

При появлении танцовщицы первое, чего надобно искать въ ней, это ея общей фигуры, изящныхъ линій ея позыхъ, потомъ легкости, смѣлости и граціозности въ движеніяхъ, далѣе легкости въ пропорціяхъ стана, изящества въ контурахъ формъ и, наконецъ, красоты въ чертахъ лица. Многіе предпочитаютъ обратный порядокъ. Въ танцовщицѣ прелесть лица должна служить однако только украшеніемъ достоинству ногъ и выразительности другихъ частей тѣла—въ нихъ заключена слава артистки.

Кто знакомъ съ массой представительницъ хореографическаго искусства, тотъ подтвердитъ, что кажущаяся профанамъ ихъ распушенность объясняется случайно многочисленностью въ балетныхъ труппахъ молодыхъ, милостивыхъ женщинъ. При наблюденіяхъ же сравнительныхъ, какъ дѣлаютъ статистики, пожалуй выдетъ, что танцовщицы, не говоря уже о балеринахъ, отличаются скорѣе нравственностью, разумѣя послѣднюю, конечно, не въ слишкомъ узкомъ смыслѣ. Хотя бываютъ и такіе случаи, что иная танцовщица, какъ невѣста Гарбскаго короля имѣетъ подъ рядъ десять любовниковъ и все слыветъ за невинную...

Вращаясь въ царствѣ Терпсихоры, навѣрное вынесешь убѣжденіе, что нигдѣ нѣтъ болѣе постоянства и вѣрности, какъ именно въ корь-де-балетѣ. Многочисленность отпусковъ по причинамъ достойнымъ полного снисхожденія, но въ области искусства не относящимся, — на официальномъ языкѣ нашей театральной дирекціи называемымъ „для излеченія отъ болѣзни ноги“ \*), и съ фізіологической точки зрѣнія подтверждаетъ нашу мысль...

---

\*) Говорятъ, что у насъ незамужнія танцовщицы, дабы не лишаться права на пенсію, не имѣютъ права пользоваться отпускомъ для излеченія своихъ ногъ болѣе трехъ разъ.

Такъ какъ нравственность прежде всего дѣло темперамента, то надобно признать, что вообще танцовщицы, вопреки существующаго предразсудка, темперамента холоднаго. Приученіе съ дѣтства являться передъ публикою съ обнаженными формами также способствуетъ тому, что танцовщицы кокетливѣе менѣе другихъ женщинъ, или кокетство ихъ наивное, какъ у древнихъ женщинъ, которыхъ костюмъ мало стѣснялъ. Понятно, что вершокъ тюника длиннѣе или короче тутъ уже ничего не значитъ.

Такое воззрѣніе совершенно подтверждаетъ величайшій знатокъ женщинъ Бальзакъ. Въ своей „Physiologie du Mariage“, знаменитый романистъ доказываетъ, что танцы истинная могила любви и людямъ слишкомъ пламеннаго темперамента преимущественно слѣдуетъ избѣгать танцовщицъ и женщинъ, никогда не страдающихъ насморкомъ. Въ подтвержденіе этого надобно припомнить, что танцы, это съ виду легкое искусство, полное веселости, страсти и увлеченія, въ сущности самое трудное по технику и требуетъ даже для наиболѣе одаренныхъ женщинъ постояннаго и усиленнаго физическаго труда.

Трудно повѣрить, сколько мужества, терпѣнія, покорности и неусынныхъ трудовъ нужно молодой дѣвушкѣ, сколько ужасныхъ мученій должна она пережить, сколько горькихъ слезъ пролить, чтобы сдѣлаться даже посредственной танцовщицей. И это начиная съ восьми лѣтъ (лучшее время для начала обученія) до двадцати и двадцати трехъ, смотря по таланту. Въ танцахъ вѣдь чѣмъ кто талантливѣе, тотъ долѣе принужденъ учиться. Будучи изгнана законами изъ судовъ, пытка удалилась въ школы танцевъ.

Извѣстно, какъ мучилъ Дидло у насъ своихъ учени-

ковъ. Заграницею, гдѣ торопятся поскорѣе окончить обученіе, обращаются съ ними еще хуже. Одна французская танцовщица пишетъ въ своихъ воспоминаніяхъ:

„Каждое утро танцмейстеръ заключалъ мои ноги въ узенькія колодки. Приставивъ пятки къ пяткамъ, терпя невыразимую боль, приучалась я держать свои ноги въ горизонтальномъ направленіи. Полчаса спустя я переходила къ пыткѣ другого рода. Я должна была представлять ногу къ пальцѣ, упертой въ наклонномъ положеніи въ полъ, чтобы приучаться давать ногамъ своимъ сколь возможно перпендикулярное положеніе. Вы видите, какъ необходима геометрія въ танцевальной наукѣ“.

„Вы, можетъ быть, думаете, что послѣ этихъ трудовъ мнѣ позволяли отдохнуть. Какъ бы не такъ! Развѣ танцовщица когда нибудь отдыхаетъ? Мы были какъ вѣчныя пляшущія жидовки, которымъ профессоръ танцевъ повторялъ безпрестанно: пляши! пляши! Послѣ первыхъ пытокъ, во избѣжаніе отеческихъ выговоровъ или, даже, материнскихъ наказаній, мы должны были приучаться къ *assemblées, jetés, balancés, fouettés, cabrioles*, пируетамъ и антрша разныхъ размѣровъ и высотъ“....

Таковъ элементарный курсъ прелестнаго хореографическаго искусства. Не думайте однакожь, что по окончаніи этого курса танцовщицѣ остается только танцевать. Нѣтъ! она обязана во всю свою жизнь повторять первые уроки свои, если хочетъ сохранить ловкость, гибкость и легкость. За одну недѣлю отдыха она должна платиться двумя мѣсяцами усиленнаго и непрерывнаго труда.

„Я видѣла Тальони, послѣ урока, даннаго отцомъ ея, пишетъ та же танцовщица,—безъ чувствъ упала она на полъ; ее раздѣли, переодѣли и она все не прихо-

дила въ себя. Вотъ чего стоило ей вечернее торжество“. Всѣ танцовщицы строго слѣдовали примѣру Тальони. Нѣкоторыя, не получившія природы всѣхъ средствъ, которыми обладала всемірная сильфида, выдумывали сами себѣ, съ варварскою жестокостью, новыя мѣки. Одна изъ извѣстныхъ балеринъ, Натали Фицъ-Джемсъ, изобрѣла слѣдующую методу приучать ноги къ горизонтальному и перпендикулярному направленію въ одно время. Она ложилась на полъ, лицомъ внизъ и протянувъ ноги горизонтально — приказывала горничной садиться на... спину ея, и нѣсколько минутъ оставалась въ этомъ положеніи...

Очень понятно, что подобныя пытки приучаютъ танцовщицъ не только къ терпѣнію, но и къ опасностямъ разнаго рода. Онѣ цѣпляются къ проволокамъ, садятся на картонныя облака, исчезаютъ въ трапахъ, выскакиваютъ въ окна, подвергаясь различнымъ опасностямъ. У насъ не такъ давно г-жа Ваземъ провалилась въ открытый трапъ и едва не сломала себѣ шею. Мучительное вытягиваніе сухожилій у танцовщицъ дѣло обыкновенное и къ тридцати годамъ онѣ имѣютъ уже порядкомъ „избитыя“ ноги. Въ балетѣ „Пери“ есть такой опасный скачекъ, что зрительницы невольно вскрикивали, когда Карлотта Гризи исполняла его. Будь Петица немножко неостороженъ, или неловокъ, и Гризи раздвоила бы себѣ черепъ!.. Одинъ англичанинъ, проживая въ Парижѣ, не пропускалъ ни одного представленія этого балета; онъ говорилъ, что у него есть предчувствіе, что этотъ скачекъ погубитъ Гризи, и онъ непремѣнно хочетъ быть свидѣтелемъ этого несчастія. Предчувствіе обмануло, однако, англичанина.

Понятно теперь, что среди подобныхъ гимнастиче-

скихъ упражненій танцовщицамъ — само собою разумѣется серьезнымъ — не до любви.

Это, впрочемъ, давно извѣстная истина, что движеніе тѣла ослабляетъ страсти. Въ моментъ гнѣва лучший способъ успокоиться—это ходить по комнатѣ большими шагами.

По мнѣнію Бальзака, каждый человѣкъ имѣетъ лишь опредѣленный запасъ энергіи. „Одинъ мужчина или одна женщина можетъ относиться въ этомъ случаѣ къ другому или другой, какъ десять къ тридцати или одинъ къ пяти, но у каждаго есть предѣлъ, котораго нельзя перейти. Количество энергіи или воли развивается какъ звукъ; онъ слабъ или силенъ, измѣняется сообразно тѣмъ октавамъ, которыя ему дозволено пробѣгать, но затѣмъ сила всетаки едина и распадается, смотря по усмотрѣнію человѣка, на желанія, страсти, умственные или физическія усилія. Боксеръ тратитъ ее въ кулачныхъ ударахъ, булочникъ мѣся хлѣбъ, поэтъ въ экзальтаціи, требующей громадныхъ усилій, танцовщица въ движеніи ногъ“.

Вопросъ этотъ былъ, по словамъ Бальзака, очень вѣрно разобранъ однимъ его современникомъ (это, если не ошибаемся, Лемонтеемъ).

„Танцовщица, говоритъ послѣдній, дорого платитъ за успѣхъ свой въ кругу восторженныхъ почитателей. Чего можно и ждать отъ усилій, настолько несоотвѣтствующихъ слабости женскаго пола? Мускулы, утомленные безъ мѣры, быстро расходуются. Соки, направленные для питанія огня страстей и работы мозга, отвлекаются въ другомъ направленіи. Отсутствие желаній, склонность къ спокойствію, выборъ исключительно питательныхъ блюдъ, все показываетъ въ танцовщицѣ натуру истощенную, болѣе склонную къ восстановленію силъ, нежели къ наслажденію. Одинъ изъ опытныхъ театра-

лювь говорили какъ-то: — Кто жилъ съ танцовщицами, навѣрное питался бараниной, потому что ихъ утомленное тѣло нуждается въ этой энергической пицѣ“.

„Поэтому, повѣрьте, любовь, которую возбуждаетъ танцовщица, очень непрочна: съ обманутымъ ожиданіемъ встрѣчаешь подъ покровомъ искусственной весны почву холодную, скупую и невоспламеняемая чувства. Калабрійскіе доктора прописываютъ танцы, какъ лекарство противъ истерическихъ припадковъ, весьма частыхъ въ ихъ странѣ, а арабы прибѣгаютъ къ усиленной ѣздѣ, чтобы заставить жеребится кобыль, у которыхъ слишкомъ страстный темпераментъ препятствуетъ зачатію. Лучшіе умы въ Европѣ убѣждены, что танцы имѣютъ охлаждающее вліяніе“.

„Это можно подтвердить и другими примѣрами. Пастушеская жизнь дала поводъ къ незаконной любви, нравы ткачей неодобрялись еще въ Греціи. Итальянцы имѣютъ пословицу касательно сладострастія хромыхъ. Сенанцы, унаслѣдовавшіе изъ Африки весьма неумѣренныя страсти, сочинили поговорку: „*Mujer y gallina pierna quebrada*: хорошо, если у женщины и курицы нога сломана“. Глубокое познаніе восточныхъ народовъ въ сладострастіи лучше всего отразилось въ повелѣніи калифа Хакима, основателя секты друзовъ, запретившаго подъ страхомъ смертной казни дѣлать въ его владѣніяхъ какую-либо обувь для женщинъ“...

Эти разсужденія имѣютъ, конечно, свои основанія, но не слѣдуетъ также преувеличивать и такъ называемую физическую „слабость“ женщинъ. Въ извѣстной мѣрѣ женщины вовсе не слабѣе мужчинъ. Альфонсъ Каррь остроумно замѣтилъ, что такъ называемая слабость женщины — чистѣйшій предрасудокъ. Не существуетъ ломоваго извозчика, который былъ бы въ состояніи слѣ-

довать цѣлую зиму за самую деликатною изъ нашихъ дамъ, если она красива, имѣеть много нарядныхъ туалетовъ и пользуется въ свѣтѣ успѣхомъ. Въ половинѣ сезона домовикъ, страшно измученный, въ видѣ милости попросилъ бы позволенія таскать були, чтобы отдохнуть и возстановить свои силы. На балахъ положительно мужчины изображаютъ роль слабый, такъ какъ всегда устаютъ первые.

Танцовщицы и у насъ постоянно отличаются хорошимъ аппетитомъ. Мясо и портеръ поддерѣпляють постоянно самыхъ воздушныхъ изъ нихъ. Затѣмъ извѣстное цѣломудріе въ наиболѣе выдающихся представительницахъ хореографическаго искусства вполне объясняется съ медицинской точки зрѣнія тѣмъ обстоятельствомъ, что центры координаціи локомоторныхъ движеній лежатъ преимущественно въ спинномъ мозгу. Утомленіе послѣдняго отъ танцевъ уменьшаетъ способность его содѣйствовать любовной пантомимѣ.

Въ послѣднее время фізіологи, гигиенисты и отчасти экономисты стараются опредѣлить измѣненія въ организмѣ, вызываемыя той профессіей или ремесломъ, которымъ себя посвятилъ человѣкъ. Уже одинъ осмотръ тѣла въ большинствѣ случаевъ даетъ полную возможность специалисту опредѣлить родъ занятій разсматриваемаго субъекта. Ослабленіе или развитіе того или другого органа свидѣтельствуетъ объ извѣстныхъ привычкахъ.

Прудонъ съ свойственнымъ ему цинизмомъ въ своей „*Prognostatie*“ замѣтилъ:

„Древніе поэты сдѣлали изъ Аталанты, Камиллы женщинъ легкихъ на ходу: чистѣйшее заблужденіе! Быстрота для женщины вещь невозможная, потому что по своей организаціи женщина несетъ на себѣ гораздо болѣе мертваго груза (крайне неудачный, замѣтимъ мы,



терминъ тамъ, гдѣ рѣчь идетъ о женскихъ прелестяхъ)... Если Камилла, Аталанта, даже Діана были такъ легки на ногу, какъ увѣряютъ поэты, то очевидно это были уроды: центръ тяжести помѣщался у нихъ, какъ у мужчины, въ груди, а слѣдовательно, онѣ имѣли худыя ноги, стянутыя бедра и плоскую грудь“...

То, что было сдѣлано для другихъ профессій, Несторъ Рокелланъ попытался сдѣлать въ своей остроумной книгѣ „Parisine“ для танцовщицъ.

По его словамъ, усиленные упражненія, которымъ подвержены танцовщицы, производятъ въ нѣкоторыхъ частяхъ ихъ организма совершенно характерныя видоизмѣненія. Вотъ что въ особенности обращаетъ на себя вниманіе.

Ноги и ступни болѣе всего носятъ слѣды рѣзкихъ и ясныхъ видоизмѣненій. Ступня ноги сильно выгнутая представляетъ увеличеніе подъема; большой палецъ ноги, не обладающій отъ природы достаточной силой, чтобы выдержать вѣсъ тѣла во время пуантовъ, сгибается, отъ практики онъ теряетъ свое нормальное направленіе и подается въ наружную сторону. На его первомъ сгибѣ, принадлежащемъ къ плюсиѣ, вслѣдствіе начала вывиха, является нѣкоторое уродливое развитіе, принимаемое танцовщицами за мозоль.

Эти измѣненія затрудняютъ походку и дѣлаютъ ее какъ бы стѣсненной; мускулы ноги развиты весьма неравномѣрно, заднія части ногъ вообще гораздо объемистѣе, а икры развиты главнымъ образомъ въ верхней половинѣ своей, такъ что онѣ кажутся поставленными нѣсколько высоко; мускулы передней части тонкіе, вслѣдствіе чего нога впереди кажется плоской, тогда какъ сзади она очень толста. Мускулы бедра и задней части туловища не развиваются въ такой степени, какъ икры,

потому они и кажутся несоответствующими въ своихъ пропорціяхъ съ нижнею частью ноги и нѣсколько худощавыми.

Верхняя часть тѣла также измѣняется. Руки, обреченныя на сравнительное бездѣйствіе, худѣютъ и мускулы ихъ утончаются. Трудно, не зная этого и сравнивая руку и ногу танцовщицы, повѣрить, что та и другая принадлежать одному и тому же субъекту,—столь мало между ними гармоніи.

Во время танцевъ дыханіе дѣлается учащеннымъ и затрудняется и корсетъ, который въ обыкновенное время препятствуетъ свободному дѣйствию дыхательныхъ органовъ, еще сильнѣе и чувствительнѣе тяготитъ танцовщицу. Поэтому инстинктивно и машинально она вынуждена искать помощи въ мускулахъ шеи, что въ свою очередь вызываетъ новое фізіологическое измѣненіе. Мускулы шеи отъ усиленнаго напряженія выдаются, выдѣляются, дѣлаются грубыми и похожими на натянутыя веревки, что весьма непріятно для глаза.

Другой специалистъ по части женской красоты и балета, Теофиль Готье, въ свою очередь, указываетъ, что общій анатомическій характеръ танцовщицъ—непропорциональное развитіе нижнихъ конечностей. „Икры танцовщицъ, напоминающія икры швейцаровъ католическихъ церквей и трефовыхъ валетовъ, возбуждаютъ энтузіазмъ анакреонтическихъ старцевъ въ партерѣ, заставляя ихъ усиленно протирать стекла въ бинюкляхъ“. Готье восхвалялъ Фанни Эльслеръ, хотя она имѣла узкія бедра и мало развитую грудь, какъ рѣдкое еще явленіе между танцовщицами. Онъ ставилъ ей въ заслугу, что она имѣла полныя руки, не напоминавшія набѣленные кленцы омара, что локти ея не были остры, что на спинѣ ея не торчали лопатки, точно обломки сло-

манныхъ крыльевъ. „Полная грудь—рѣдкость въ странѣ австрѣ, говоритъ онъ, а снѣжныя горы и долины женской груди, воспѣваемыя молодыми поэтами, совершенно неизвѣстны“.

Надобно замѣтить, что Готье видѣлъ преимущественно танцовщицъ французскихъ и итальянскихъ. Между русскими и нѣмецкими танцовщицами худоба менѣе заурядное явленіе и многія, подымая добросовѣстно ноги, приобрѣтаютъ съ лѣтами весьма почтенные размѣры. Г-жа Радина — напр. женщина которой никакое измѣненіе центра тяжести, о которомъ заботился Прудонъ, не помѣшало остаться пластической красавицей въ полномъ смыслѣ слова! Знаменитыя балерины всѣ, впрочемъ, были болѣе или менѣе худощавы, по крайней мѣрѣ до того момента, когда толщина вынуждала ихъ ставить на первый планъ вмѣсто танцевъ пластическія позы.

Во всякомъ случаѣ фізіологическія измѣненія, происходящія въ организмѣ танцовщицъ отъ ихъ постоянныхъ занятій, не вліяютъ дурно на здоровіе. Напротивъ, занятіе гимнастикой укрѣпляетъ его; поэтому большинство танцовщицъ живутъ очень долго—дольше всѣхъ другихъ артистокъ, а танцуютъ свободно до 40 лѣтъ. Нѣкоторыя и послѣ этого срока остаются на сценѣ, забывая великое правило: что *à certain âge une femme qui danse achève de se défigurer* и слишкомъ вѣря извѣстнымъ стихамъ:

*Maïs aux talents, aux arts, qui peut être infidèle?  
Quelle femme avec eux, n'est toujours jeune et belle?*

Въ нашей дирекціи существуетъ прекрасное и гуманное правило считать службу танцовщицъ съ шестнадцати лѣтъ, а въ тридцать шесть выпускать ихъ на пенсію, оставляя долѣе лишь по особымъ условіямъ.

Само собою разумѣется, что и въ моральномъ отношеніи профессія оставляетъ извѣстный особый отпечатокъ. Въ этомъ отношеніи танцовщицы во всѣхъ странахъ имѣютъ между собою нѣчто общее, хотя, конечно, есть различія по національностямъ.

О французскихъ танцовщицахъ старинный „Танцевальный словарь“ прошлаго столѣтія говоритъ, что „большая часть ихъ живутъ весьма непорядочно; будучи созданы для составленія удовольствія другимъ, онѣ сами во зло его употребляютъ“. И въ настоящее время между парижскими танцовщицами господствуетъ невѣроятная роскошь: одна старается превзойти другую щегольствомъ и блескомъ. Многія изъ нихъ тратятъ тысячи на украшеніе своихъ уборныхъ. Съ такой же роскошью онѣ убираютъ и свои балетныя платья. Тщеславію содѣйствуетъ устройство танцевальнаго зала при оперѣ, который утромъ служитъ танцевальнымъ классомъ, а вечеромъ, ярко освѣщенный, наполняется парижскою аристократіей и пріѣзжими знаменитостями, которые являюся сюда смотрѣть, какъ танцовщицы проходятъ изъ своихъ уборныхъ комнатъ на сцену, а если можно, то и завести съ ними разговоры. Говорятъ, что concierge этого фойе—живая лѣтопись исторіи французскаго общества въ нынѣшнемъ столѣтіи.

Нравы французскихъ танцовщицъ описывали многіе романисты, особенно Готье, Фейдо, Галеви. Книги послѣдняго: „Les petites Cardinales“ и „Un mariage d'amour“ содержатъ новѣйшія на этотъ счетъ свѣдѣнія.

Наша танцовщицы, ихъ воспитаніе въ театральномъ училищѣ и пр. описаны въ, не совсѣмъ удачномъ по композиціи, но любопытномъ по сообщаемымъ свѣдѣніямъ, романѣ А. Соколова „Театральныя болота“; кое-что можно найти въ разсказахъ покойнаго Панаева. Вос-

питанный въ казенной школѣ, нашъ коръ-де-балетъ въ нравственномъ отношеніи гораздо выше французскаго, набираемаго чуть не съ улицы. Всѣ балетныя образуютъ свой мірокъ, связанный, къ чести его будь сказано, довольно дружелюбными отношеніями. Онѣ охотно помогаютъ другъ другу въ амурныхъ дѣлахъ, и если нѣкоторыя, по большей части случайно, дѣлаютъ выгодныя карьеры, выходя замужъ за аристократовъ или понадея на содержаніе къ сильнымъ міра сего, то это не возбуждаетъ зависти въ остальныхъ. Напротивъ, съ такою же охотою выходятъ онѣ замужъ за контрбасистовъ, мелкихъ актеровъ и т. п. Соединяя скудныя свои доходы (танцовщицы получаютъ отъ 300 р. до 1,500 р., и только двѣ, три звѣзды значительно превосходятъ эту норму), онѣ получаютъ возможность скромнаго существованія. Нѣжная дружба соединяетъ ихъ съ родственниками, обыкновенно многочисленными. Папеньки, впрочемъ, у балетныхъ обыкновенно отсутствуютъ, но маменьки, хотя и не вполне напоминаютъ *m-me Cardinal*, все-таки представляютъ изъ себя типъ достойный пера жанриста.

Само собою разумѣется, что одѣваться со вкусомъ обязательно для танцовщицы. „На женщину, одѣтую со вкусомъ, говоритъ знаменитый славянофилъ И. Кирѣевскій, я смотрю съ удовольствіемъ эстетическимъ, какъ на артиста, котораго мы съ наслажденіемъ разгадываемъ въ его созданіяхъ. И одѣваться хорошо не такъ легко, какъ думаютъ обыкновенно. Для этого нужно много, много условій и я думаю даже, что это также трудно, какъ быть великимъ музыкантомъ, или великимъ живописцемъ и, быть можетъ, даже великимъ челоуѣкомъ. Правда, на свѣтѣ чаще встрѣчаются женщины хорошо одѣтыя, чѣмъ Наполеоны и Байроны, но

это потому только, что природа сама женщина и отъ того въ дарахъ своихъ щедрѣе къ своему прекрасному полу, чѣмъ къ нашему“.

Если вообще, какъ видно изъ этихъ словъ, одѣваніе женщины дѣло не легкое и требуетъ вниманія, то для одѣванія танцовщицы для сцены необходимо особое искусство. Танцовщица должна чувствовать себя совершенно свободно въ своемъ нарядѣ; какая нибудь застежка или слишкомъ затянутый узелъ могутъ помѣшать ея движеніямъ и сдѣлать неловкой.

Костюмъ танцовщицы состоитъ изъ тонкой фюфайки, лифа, трико, тюлевыхъ короткихъ панталонъ (*le coussu*), нѣсколькихъ тюлевыхъ тюниковъ (не менѣе шести) и розовыхъ башмаковъ. Число тюниковъ зависитъ отъ роста, а также отъ свѣжести самаго тюника, который крахмалится для того, чтобы лучше держаться. Башмаки великое дѣло для танцовщицы. Эти башмаки состоятъ изъ небольшой тонкой подошвы, прикрывающей только часть пятки; затѣмъ вся кисть ноги обута въ атласную матерію; удерживаются башмаки помощью длинныхъ тесемокъ, завязываемыхъ вокругъ голени. Подобные башмаки, понятно, очень непрочны, почему отчасти изъ экономіи, отчасти и изъ опасенія разрыва матеріи они обыкновенно проштопываются по краямъ толстыми нитками.

Въ этомъ штопаніи всѣ танцовщицы, не исключая знаменитыхъ балеринъ, очень искусны и никому его не довѣряютъ, кромѣ самыхъ ревностныхъ... поклонниковъ. Авторъ знаетъ государственныхъ мужей, которые съ гордостью вспоминаютъ, что штопали башмаки самой Эльслеръ!

Имя своихъ героинь, балетъ насчитываетъ и своихъ мученицъ. Въ числѣ ихъ слѣдуетъ подчеркнуть имя

Эммы Ливри, платье которой загорѣлось во время репетиціи „La Muette“. Несчастливая балерина умерла послѣ шестимѣсячной агоніи.

Вознагражденіе танцовщицамъ повышалось сообразно вознагражденію другихъ артистовъ. Теперь нельзя имѣть балерину за 600 ливровъ въ годъ, какъ въ XVIII столѣтіи. Получали жалованья: Розатти 60,000 фр.: Эльслеръ 46,000: Черитто 45,000: Тальони 36,000. Затѣмъ, понятное дѣло, не представляется возможнымъ для современныхъ знаменитостей дѣлать такія оцѣнки „постороннихъ доходовъ“, какія были сдѣланы хроникерами прошлаго столѣтія для Гимаръ.

Поэты продолжаютъ прославлять танцовщицъ. Еще недавно, по случаю выхода въ отставку парижской танцовщицы г-жи Богранъ, Сюлли-Прюдомъ помѣстилъ въ „Revue Nouvelle“, журналъ Гамбетты и г-жи Адамъ, стихотвореніе, гдѣ, между прочимъ, говоритъ:

Tu forçais les penseurs à respecter ton art,  
Car c'est par toi qu'emus d'une noble allegresse  
Ils comprenaient pourquoi les sages de la Grèce  
Au culte de la Danse avaient marqué sa part.

Это можно сказать о всѣхъ знаменитыхъ балеринахъ.



## ГЛАВА V.

### Балетъ въ западной Европѣ.

Прославимъ музъ, рожденныхъ на вершинѣ Геликона; ихъ изящныя ножки движутся мѣрно вокругъ алтара Сатурнова сына, вблизи глубокаго источника; ихъ легкій, сладострастный танецъ вѣнчаетъ вершины Геликона.

Гезіодъ.

Каждое царствованіе можно опредѣлить по тѣмъ танцамъ, которые были тогда въ модѣ, говоритъ великій китайскій философъ Лики въ своей „Книгѣ церемоній“.

Такимъ образомъ исторія танцевъ вообще и балета въ особенности не менѣе поучительна, чѣмъ исторія войнъ или дипломатическихъ сношеній. Истина, высказанная умнымъ китайцемъ, тѣмъ замѣчательнѣе, что сами китайцы находятъ танцы смѣшными и даже нелѣпыми. „Въ то время, когда я находился въ Тянь-Дзинѣ, пишетъ французскій путешественникъ де-Везоръ, одинъ ученый китаецъ, увидѣвшій черезъ окно танцующихъ европейцевъ, спросилъ меня:

— Развѣ въ Европѣ вездѣ принятъ этотъ способъ переваривать пищу?

Де-Везоръ старался объяснить всю грацію движеній ногъ и цѣнность хорошо исполненнаго деми-тура, но китаецъ пожалъ плечами и отвѣчалъ съ презрѣніемъ:

— Не можетъ быть ничего ни изящнаго, ни красиваго въ подобныхъ скачкахъ. Умный человѣкъ не станетъ искать здѣсь для себя удовольствія. Танцы такое упражненіе, къ которому вы никогда не приучите китайцевъ. Они слишкомъ для этого цивилизованы!“

Къ счастью, европейцы еще не настолько „цивилизованы“, какъ китайцы, и мы не лишены одного изъ важнѣйшихъ искусствъ.

Касательно исторіи танцевъ мы замѣтимъ, что на этотъ счетъ существуетъ очень немного сочиненій, притомъ сильно устарѣвшихъ. Недостатокъ, какъ слышно, собирается пополнить талантливая танцовщица парижской Большой оперы г-жа Фонта, приготовляющая спеціальное сочиненіе по исторіи танцевъ у всѣхъ народовъ, пока же приходится довольствоваться отрывочными или устарѣвшими матеріалами, изъ которыхъ важнѣйшій книга Кастиль Блаза.

До сихъ поръ нельзя даже рѣшить съ точностью, составляетъ ли балетъ новое изобрѣтеніе, или онъ уже былъ достаточно извѣстенъ въ старину. Пантомимныя представленія древнихъ едва ли можно назвать балетами, и знаменитый танцовщикъ Новерръ, въ своемъ классическомъ сочиненіи, отвергаетъ существованіе балета у грековъ и римлянъ; тѣмъ не менѣе древніе несомнѣнно положили его основаніе, хотя пришлось ждать слишкомъ тысячу лѣтъ, прежде чѣмъ балетъ принялъ свою настоящую форму.

Балетъ состоитъ въ сочетаніи танцевъ и пантомимы;

то и другое имѣеть свою исторію. Танцы, понятно, стары, какъ міръ. Они безспорно одно изъ самыхъ древнихъ искусствъ, и самое благородное, самое высокое, если вѣрить древнимъ писателямъ, начиная съ Лукіана, который оставилъ намъ весьма любопытное сочиненіе о танцахъ. По словамъ его, начало искусства танцованія относится къ сотворенію міра; движеніе и гармонія небесныхъ свѣтилъ были первымъ основаніемъ его правилъ.

Какъ и всѣ искусства, — архитектура, ваяніе, живопись, музыка, драма, — пляска имѣла первоначально значеніе чисто религіозное. Въ глубокой древности она сопровождала религіозныя торжества: у египтянъ танцами изображали движеніе свѣтилъ небесныхъ, у евреевъ царь Давидъ съ левитами танцевалъ, когда скинію завѣта переносили изъ дома Обедедона въ Іерусалимъ. Танцы въ церквахъ продолжались и въ сравнительно новѣйшее время. Танцевали на праздникахъ агаповъ и въ церквахъ латинскихъ и греческихъ до XIII вѣка. Кардиналъ Хименесъ возстановилъ танцы въ толедскомъ соборѣ, да и до сихъ поръ танцуютъ въ большіе праздники въ религіозныхъ процессіяхъ въ Италіи, Испаніи и Португаліи. Мы уже не говоримъ о Востокахъ.

Греки отвели танцамъ очень высокое мѣсто, едва ли не впереди всѣхъ другихъ искусствъ; у нихъ были танцы религіозные, драматическіе, комическіе и сатирическіе, воинственные, семейные и сладострастные. Пантомимы равнымъ образомъ играли важную роль; случалось, что тираны, собираясь отдать своихъ дочерей замужъ, устраивали конкурсъ между претендентами, состоявшій въ испытаніи, кто лучше протанцуетъ извѣстную пляску.

Геродотъ рассказываетъ, какъ нѣкто Гиппоклидъ, считавшійся первымъ богачемъ и красавцемъ Аттики, при-

глашенный Клисеномъ, царемъ Сиціонскимъ, протанцовать, откололъ то, что назвали бы теперь un sautoir distingué. Клисеновъ прогнавался и сказалъ: „Сынъ Тизандра, ты проплясалъ свою невѣсту!“ Эти слова обратились у грековъ въ пословицу.

Балеты у грековъ всегда сопровождали ихъ трагедіи и комедіи и замѣняли въ нихъ поющіе хоры; но они обыкновенно были просто антрактами и не имѣли никакой связи съ главнымъ дѣйствіемъ. Сочиненіемъ подобныхъ пантомимъ особенно прославились Софроній и Ксеноархъ.

Нерѣдко граждане, даже и самыхъ почетныхъ чиновъ, не гнушались всходить на театральные подмостки и выполнять различныя пляски передъ публикою. Послѣ Саламинской побѣды, Софокль взялъ маску у одной изъ наперсницъ Навзикаи, вошелъ на сцену и танцевалъ всенародно вокругъ трофеевъ. Этотъ же случай показываетъ, что танцовщики, какъ и актеры, являлись передъ публикою не иначе, какъ въ маскахъ.

Римляне долго знали однѣ религиозныя пляски, изъ которыхъ знаменитѣйшія были пляски салійскихъ жрецовъ. Эта пляска по преданію была учреждена еще царемъ Нумою Помпилиемъ въ честь Марса.

Всѣ прочіе танцы были изгнаны изъ римской республики, и древній римлянинъ предалъ бы себя всеобщему позору, позволивъ себѣ это увеселеніе. Цицеронъ жестоко упрекалъ консула Габинія за то, что онъ танцевалъ всенародно. Правда, что нѣсколько времени спустя, тотъ же Цицеронъ защищалъ Мурену, обвиненнаго въ подобномъ проступкѣ; но онъ приводилъ ужасъ и гнусность проступка въ доказательство его невѣроятности!

Мало по малу, однако, искусство танцевъ воцарилось

въ Римской имперіи. Но это уже не было чистое, цѣломудренное искусство грековъ. У римлянъ была, напр., пляска сбора винограду. Тацитъ оставилъ описаніе ея. Она выполнялась въ великолѣпныхъ садахъ при свѣтѣ нѣсколькихъ тысячъ факеловъ. Римскія жены и дѣвы, прикрытыя звѣриными шкурами, дикими кликами призывая Бахуса, топали нагими ножками, будто давили виноградъ. А среди ихъ, Мессалина, съ распущенными волосами, махала тирсомъ, между тѣмъ какъ любовникъ ея, Силій, вѣнчалъ себѣ голову плющемъ. Императоръ Клавдій приказалъ привести къ себѣ всѣхъ главнѣйшихъ дѣйствующихъ лицъ этихъ празднествъ и велѣлъ имъ отрубить головы.

Римляне переняли также отъ грековъ пляску Гименея и преобразили ее по своему. Характеръ ея былъ таковъ, что при императорѣ Тиверіѣ, сенатъ издалъ указъ, которымъ всѣ преподававшіе ее были изгнаны изъ Рима. Пятьдесятъ лѣтъ спустя, Домиціанъ исключилъ изъ самаго сената нѣсколько *patres conscripti*, которые осмѣлились плясать ее публично. А прошло еще нѣсколькo десятковъ лѣтъ, и эту пляску стали исполнять сами императоры.

Были у римлянъ и погребальныя танцы, заимствованныя также отъ грековъ. Любопытною особенностью, введенною ими въ эту пляску, былъ шутъ, или архимима, какъ онъ назывался, который шелъ передъ гробомъ, одѣтый въ платье умершаго, въ маскѣ, похожей на него, перенимая его приемы, голосъ, походку и представляя въ одушевленной пантомимѣ его дѣянія и подвиги.

Не трудно было предъугадать, что римляне должны были съ жадностью броситься на греческую театральную пляску и, разумѣется, не въ религіозномъ ея смы-

сль, а въ видѣ роскошнаго чувственнаго увеселенія. Пантомима у римлянъ заняла самостоятельное мѣсто и, если вѣрить латинскимъ писателямъ, была доведена до такого совершенства, что оставила далеко за собой своихъ учителей. Во время Цицерона знаменитый Росціусъ передавалъ мимикою рѣчи знаменитыхъ римскихъ ораторовъ. На театрѣ авторы сочиняли для пантомимъ содержаніе, а актеры импровизировали дальнѣйшія подробности. Уже въ эпоху Юлія Цезаря славились своими пантомимами Лаберіусъ, Сирусъ и Маттіусъ.

Въ царствованіе Августа мимы Пилладъ и Баэилъ обратили на себя особое вниманіе. Пилладу изъ Билініи приписываютъ изобрѣтеніе балета трагическаго и патетическаго. Балеты Баэила Александрійскаго, вольноотпущеннаго Мецената, отличались своимъ комизмомъ и веселостью. Соединясь, Баэилъ и Пилладъ построили театръ, на которомъ представляли трагедіи и комедіи, помощью пантомимы, танцевъ и музыки. Новое зрѣлище было принято съ восхищеніемъ.

Одинъ подобный опытъ былъ уже сдѣланъ прежде. Нѣкто Ливій Андроникъ, какъ почти всѣ римскіе актеры, родомъ грекъ, хорошій стихотворецъ и отличный трагикъ, имѣвъ несчастіе потерять голосъ, побился объ закладъ, что выразитъ тѣлодвиженіями всѣ мысли и чувства, которыя прежде выражалъ словомъ. Народъ съ восторгомъ принялъ это нововведеніе.

Вторая попытка увѣнчалась такимъ же успѣхомъ, и съ этого времени перестали говорить и пѣть на театрахъ Италіи, одна и пантомима воцарилась на нихъ. Этотъ новый родъ представленія, составленный изъ трехъ элементовъ греческихъ танцевъ, эммелии, сибиннии и кордаки, съ различными измѣненіями, получилъ названіе италійской пляски.

Пилладъ и Баэиль поступили, какъ поступаетъ большая часть друзей. Они очень скоро сдѣлались соперниками, разошлись, завели каждый свой театръ, и вслѣдствіе того искусство пантомимы раздѣлилось на двѣ школы, изъ которыхъ каждая имѣла своихъ приверженцевъ и своихъ враговъ.

Баэиль былъ особенно искусенъ въ сценахъ граціозныхъ, въ выраженіи нѣги и сладострастія; онъ такъ кружилъ головы римлянкамъ, что тѣ даже въ публичныхъ театрахъ не могли скрывать своей слабости. Ювеналъ рассказываетъ о восторгахъ, которые Баэиль возбуждалъ въ роли Леды. Пилладъ былъ гораздо скромнѣе и мужественнѣе; зато онъ былъ гордъ до крайности. Дерзость его вынудила, наконецъ, Августа изгнать его. Однако же онъ скоро возвратился и возбудилъ такой неистовый энтузіазмъ, что послѣ состязанія его съ однимъ изъ его же учениковъ, Гиласомъ, который вздумалъ было оспаривать у него первенство въ роли Агамемнона, тотъ же императоръ осыпалъ его богатыми дарами и облекъ въ санъ декуріона, дававшійся до того времени однимъ сенаторамъ, Галиса же приказано было водить по всему Риму и сѣчь на всѣхъ площадяхъ.

Восторгъ, который возбуждали Баэиль и Пилладъ, говоритъ Баронъ въ письмахъ своихъ о танцованіи, почти не уступалъ фанатизму междоусобныхъ войнъ. Театральныя партіи, отличавшіяся цвѣтомъ одеждъ, обагрили весь Римъ кровью. Вся имперія распалась на синихъ и зеленыхъ.

Императоры съ ужасомъ смотрѣли на эти безпорядки; Тиверій, Калигула, Неронъ поочередно изгоняли изъ Рима всѣхъ танцовщиковъ; но Римъ не могъ уже жить безъ нихъ. Нѣсколько эдиктовъ запрещали сенаторамъ посѣщать ихъ, всадникамъ провожать ихъ, а римскимъ



женамъ уступать имъ первое мѣсто; но всѣ эти эдикты были тщетны; три императрицы: Мессалина, Доминиція и Фаустина, сами ухаживали за танцовщиками.

Траянъ принялъ еще болѣе строгія мѣры и успѣлъ очистить Римъ отъ этого разсадника беспорядковъ и раздоровъ; но изгнаніе танцовщиковъ продолжалось только до конца его царствованія. При преемникахъ его, нѣкоторые изъ пиясунъ добились даже сана жрецовъ Аполлона, предоставленнаго до того только первымъ домамъ Рима. Изъ танцовщиковъ послѣдующаго времени знаменитъ Парисъ, возбудившій ревность императора Домиціана, ревность не по ремеслу, а настоящую; не довольствуясь казнью артиста и разводомъ съ провинившейся женою, подозрительный императоръ приказалъ лишить жизни одного молодого танцовщика, вся вина котораго состояла въ томъ, что онъ былъ похожъ на Париса. При этомъ всѣ пантомимисты вновь были изгнаны изъ Рима. Наоборотъ, императоръ Констанцій изгналъ изъ Рима всѣхъ философовъ, по случаю приближавшагося голода, а удержалъ три тысячи танцовщиковъ, изъ коихъ, впрочемъ, ни одинъ не отличался превосходствомъ своего таланта.

Римскіе танцовщики довели свое искусство до высокой степени: ихъ называли мудрецами въ дѣлѣ рукъ и ногъ. Танцовщицы также были у римлянъ въ большой модѣ, главнымъ образомъ, какъ говоритъ поэтъ, потому, что *oculi sunt in amore duces*. Сундасъ, Аристофанъ и Эвстафій упоминаютъ объ одной знаменитой греческой танцовщицѣ, Эмпузѣ, которая кружилась такъ быстро, что ноги и руки ея пропадали изъ глазъ самыхъ внимательныхъ зрителей, и наконецъ ее совсѣмъ не было видно. Но во время Домиціана танцовщица Тимела превзошла Эмпuzu и буквально приводила зрителей въ из-

ступленіе. Критика была тогда очень требовательна. „Танцовщикъ, говоритъ Лувіанъ, долженъ знать ритмъ и музыку, чтобы давать размѣръ своимъ движеніямъ; геометрію, чтобы рисовать свои па; философію и реторику, чтобы изображать нравы и возбуждать страсти; живопись и скульптуру, чтобы сочинять группы и позы. Что касается исторіи и миеологіи, онъ долженъ знать въ совершенствѣ всѣ событія отъ хаоса и сотворенія міра до Клеопатры, царицы Египетской“. Того же почти требовалъ семнадцать вѣковъ спустя Новеррь. До какихъ тонкостей доходило римское хореографическое искусство видно изъ того, что танцовщикъ Мемфиръ, по словамъ „Танцовальнаго словаря“, „выражалъ танцованіемъ своимъ всю силу Пифагоровой философіи съ большею убѣдительностью, нежели какъ бы могъ это сдѣлать самый краснорѣчивый профессор“.

Подъ конецъ Римской имперіи хореографическое искусство, однако, упало и исказилось. Чтобы естественнѣе представить смерть, римскіе мимы употребляли средства жестокия и насильственные: къ концу пьесы подмѣняли актера преступникомъ, точно также за костюмированнымъ, отравляли его ядомъ, мучили, закалывали и жгли передъ безчеловѣчными зрителями.

Здѣсь историки балета перепрыгиваютъ черезъ нѣсколько вѣковъ, отъ царствованія Константина прямо къ эпохѣ Еватерини Медичи. Съ паденіемъ Римской имперіи драматическое искусство пало, пантомимы и балеты во времена варварства претерпѣли ту же участь. Пантомима, конечно, сохранилась и въ средніе вѣка, но грубость актеровъ вызывала постоянно преслѣдованіе полиціи и мѣшала ея развитію.

Историки отыскиваютъ слѣды балета при дворѣ Хориберта, короля парижскаго. Этотъ государь былъ страст-

ный охотникъ: королева Шигоберта, желая удержать его при себѣ, хотѣла его плѣнить роскошными пиршествами, плясками и музыкой. Мерофледа и Марковера, двѣ сестры-красавицы, выполнявшія главные роли въ этихъ дивертиссеентахъ, увлекли Хориберта. Слишкомъ поздно замѣтила королева, что лекарство опаснѣе самой болѣзни: Хорибертъ развелся съ нею и обѣ сестры сдѣлались королевами. Такимъ образомъ обычай великихъ особъ жениться на танцовщицахъ вошелъ въ моду очень давно.

Въ средніе вѣка во многихъ мѣстахъ, а особенно въ Португаліи процвѣталъ „балетъ подвижной“. Такъ назывались представленія, состоявшія изъ торжественныхъ хороводовъ, плясокъ и т. п., происходившія на берегу моря, на гульбищахъ, на всенародныхъ площадяхъ. Это подражаніе празднеству тирренейскому, описанному Аппіаномъ Александрійскимъ. Канонизація кардинала Карла Борромейскаго праздновалась въ Лиссабонѣ подобнымъ балетомъ, равно какъ и беатификація основателя іезуитскаго ордена Игнатія Лойолы. При послѣднемъ торжествѣ представленъ былъ балетъ „Покореніе Трои“. Процессія въ день „Божьяго тѣла“, установленная анжуйскимъ королемъ Рене, графомъ прованскимъ, въ Эксѣ, въ 1462 г., была также подвижной балетъ, составленный изъ разныхъ сценъ.

Страсть къ балету въ Португаліи въ XVI вѣкѣ заслуживаетъ вниманія. Судя по одной статистикѣ 1550 года (Navegu. „Les voyages de Samoens“), въ это время въ одномъ Лиссабонѣ было 14 публичныхъ школъ танцевъ. Танцы были рѣшительною страстью въ эту эпоху и описаніе Людовика XIV, танцующаго въ версальскихъ балетахъ, блѣднѣетъ передъ балетами, предводимыми на лиссабонскихъ улицахъ при звукахъ музыки и свѣтѣ факеловъ королемъ донъ-Педро Справедливымъ.

Хороводные балеты прямо указывали путь къ балету въ настоящемъ его смыслѣ, — смыслѣ искусства; стоило только дать ему другое назначеніе, приложить къ событіямъ другого рода и измѣнить его направленіе. Этотъ переходъ совершился въ Италиі. Первую попытку сдѣлалъ нѣкто Симплицій. Онъ надѣялся, для успѣха своего предпріятія, на покровительство кардинала Ріатти, племянника папы Сикста IV, славившагося своею любовью къ искусствамъ. Но Сикстъ былъ очень равнодушенъ къ хореграфическому искусству, и попытка не удалась. Ломбардскому дворянину, по имени Берганціо ди-Ботта, суждено было осуществить мысль Симплиція.

Ему поручено было отъ города Тортоны, въ 1489 году, устроить праздникъ въ честь Галеаса, герцога Миланскаго, и супруги его Изабеллы Аррагонской. Этотъ праздникъ, странный по своей программѣ, въ которомъ Берганціо хотѣлъ, быть можетъ, воскресить въ большихъ размѣрахъ торжество Трималкіона, о которомъ говоритъ Петроній, надѣлалъ много шума во всей Италиі. Повсюду печатались описанія его, повсюду явились подражанія ему, онъ сталъ началомъ большихъ балетовъ. Каждый монархъ захотѣлъ имѣть свой придворный балетъ. Съ тѣхъ поръ вошло въ обыкновеніе ставить балеты при бракосочетаніяхъ государей, при рожденіи принцевъ и при другихъ событіяхъ. Балеты обыкновенно состояли изъ пяти актовъ, каждый въ три, шесть, девять и даже въ двѣнадцать выходовъ (*entrées*). Выходомъ называлась одна или нѣсколько кадрили изъ четырехъ, восьми или двѣнадцати танцовщиковъ, одѣтыхъ по большей части одинаково и выражавшихъ, своими позами и тѣлодвиженіями, смыслъ балета. Къ числу знаменитыхъ балетовъ того времени принадлежитъ „*Verità gamina*“, поставленный въ Венеціи.

Вотъ описаніе подобнаго балета, даннаго папою Александромъ Борджіей VI въ 1502 году, по случаю брака его дочери Лукреціи съ Альфонсомъ Феррарскимъ. Низкая сцена въ „Залѣ папѣ“, въ Ватиканѣ, была убрана зеленью, зрители сидѣли на скамейкахъ или на подушкахъ на полу. Сцена освѣщалась факелами. Послѣ декламаций и одной эклоги жонглеръ, переодѣтый танцовщицей, протанцовалъ мавританскій танецъ. Цезарь Борджіа въ великолѣпномъ костюмѣ вошелъ на сцену и принялъ участіе въ танцахъ. Его узнали, не смотря на маску. Этотъ балетъ былъ исполненъ подъ звуки тамбуриновъ. Трубы возвѣстили второе дѣйствіе: занавѣсъ открылась и глазамъ публики представилось дерево, на верху котораго качался геній и декламировалъ стихи. Онъ бросилъ на сцену девять шелковыхъ веревокъ, которыя подхватили девять танцовщиковъ и исполнили на, которымъ геній какъ бы руководилъ сверху. Этотъ балетъ или „мореска“, какъ называли тогда въ Италіи, имѣлъ большой успѣхъ. Въ заключеніе танцевала Лукреція Борджіа съ одной изъ фрейлинъ, а за нею попарно танцевали всѣ танцовщики и танцовщицы кордебалета (Gregorovius „Lucrezia Borgia“).

Въ то время духовные особы и кардиналы не брезгали танцами. Въ 1562 году, во время Тридентскаго собора, сынъ императора Карла IV былъ привѣтствованъ отъ имени вселенскаго собора большимъ баломъ, на которомъ танцевали всѣ отцы церкви „съ великою скромностью и достоинствомъ“, прибавляетъ историкъ.

Англія имѣла также свой балетъ. Брантомъ рассказываетъ, что когда конетабль де-Монморанси, на обратномъ пути изъ Шотландіи, явился засвидѣтельствовать свое почтеніе королевѣ Елисаветѣ, она дала великолѣпный ужинъ, послѣ котораго ея придвор-

ныя дамы представили большой балетъ. Потомъ онѣ пригласили знатныхъ гостей и даже королеву танцовать вмѣстѣ съ ними.

Во Франціи балетъ былъ введенъ Екатериною Медичи, которой надо отдать ту справедливость, что она привезла изъ своего болѣе просвѣщеннаго отечества, Италіи, любовь къ искусствамъ.

Въ 1577 году во Франціи была уже постоянная труппа итальянскихъ актеровъ, изъ которыхъ прославился Скарамущъ, ставившій балеты. Прошелъ, однако, цѣлый вѣкъ прежде, чѣмъ эти зрѣлища вошли во Франціи въ моду. Еще въ 1670 году слово балетъ было, по видимому, совсѣмъ новое, потому что Мольеръ объясняетъ для публики его значеніе во второй интермедіи „Amants magnifiques“.

Катерина Медичи, какъ извѣстно, вовсе не была тѣмъ духомъ тьмы или Людовикомъ XI въ юбкѣ, какимъ изобразила ее протестантская исторія. Напротивъ, эта королева всячески поощряла танцы, волокитство и самыя шумныя увеселенія для того, чтобы отвлекать вниманіе отъ своихъ политическихъ замысловъ. Потому-то все время, когда она правила подъ именемъ Франциска II, Карла IX и Генриха III, при французскомъ дворѣ танцовали и ухаживали усердиѣе, чѣмъ когда-либо. Тѣ же традиціи продолжались и въ слѣдующія царствованія и мало по малу перешли къ общенародному театру.

Какъ любили танцовать тогда, доказываетъ слѣдующая исторія. На балѣ, данномъ 14 августа 1572 г., по случаю свадьбы короля Наваррскаго съ Маргаритою Валуа и принца Конде съ Маріей Клевской, послѣдняя танцевала столь усердно довольно скабресный танецъ, называемый *la Volte*, что Катерина Медичи увела ее въ уборную переменить рубашку. Нѣсколько минутъ

спустя вошелъ въ ту же уборную герцога Анжуйскій, будущій король Генрихъ III, чтобы поправить прическу. Онъ сильно вспотѣлъ и, найдя на креслѣ что-то полотняное, вытеръ имъ лицо. Это было рубашка Маріи Клевской. Прикосновеніе рубашки произвело магическое дѣйствіе. Въ сердцѣ герцога родилась мгновенно страсть безумная, настолько сильная, что изъ-за нея онъ убѣжалъ изъ Польши, бросивъ тронъ, а взоидя на французскій престолъ сейчасъ же развелъ Марію, чтобы жениться на ней. Къ сожалѣнію, Марія умерла: говорятъ, ее отравили.

Лучшимъ изъ хореграфическихъ сочиненій времени Екатерины Медичи былъ „Le ballet comique de la Roynie“, поставленный въ 1581 году по случаю свадьбы герцога Жоиза и де-Водемонъ, сестры королевы. Никогда, быть можетъ, не было подобной роскоши въ машинахъ, декорацияхъ и костюмахъ. Летуаль, писатель того времени, говоритъ въ своемъ дневникѣ: „Расходъ такъ великъ на турниры, маскарады, подарки, девизы, музыку и костюмы, что ходитъ слухъ, будто королю это обойдется не менѣе милліона двухъ сотъ тысячъ экю“.

Слова балета сочинялъ Лашене, придворный духовникъ, а музыку Бальтазарини или Божойе, камердинеръ королевы и вмѣстѣ съ тѣмъ знаменитый скрипачъ, Болье и Салмонъ, капельмейстеры короля Генриха III, также принимали участіе. Декорации написалъ Жакъ Патенъ. Бальтазарини былъ присланъ маршаломъ Бриссакомъ, губернаторомъ пьемонтскимъ. Екатерина Медичи пожаловала его своимъ камердинеромъ, и онъ скоро сдѣлался распорядителемъ всѣхъ праздниковъ, балетовъ, концертовъ и театральныхъ представленій при французскомъ дворѣ.

Танцы были любимой забавою и короля Генриха IV.



Тогда, впрочемъ, общество и не имѣло другихъ развлеченій, кромѣ проповѣдей, карусели, охоты, азартной игры и танцевъ. Степенный Сюлли распоряжался празднествами, строилъ театры, смотрѣлъ за репетиціями балетовъ. При дворѣ этого короля съ 1589 по 1610 годъ дано было болѣе восьмидесяти большихъ балетовъ, не считая маскарадовъ. Дворъ Людовика XIII былъ очень скученъ. Балеты, сочиняемые балетмейстеромъ Дюраномъ и герцогомъ Немурскимъ, были незамысловаты; тѣмъ болѣе, что этотъ страстный любитель танцевъ страдалъ подагрой. Въ 1630 году, въ балетѣ „Подагрики“, герцогъ занималъ свое мѣсто между танцующими, сидя въ креслахъ. Тѣмъ не менѣе и эти балеты приводили въ восторгъ. Описывая придворный балетъ 18 февраля 1635 г., „Gazette de France“ говоритъ: „каждый, уходя изъ этого чуднаго зрѣлища, думалъ то же, что и Яковъ, который, видя во снѣ только ангеловъ, полагалъ, что это мѣсто, гдѣ земля сходится съ небомъ“. Судя по сохранившимся программамъ этихъ балетовъ видно однако, что балетные ангелы декламировали тогда со сцены ужасно неприличные стихи.

Въ царствованіе Людовика XIV балеты очень усовершенствовались. Кардиналъ Мазарини выписалъ въ 1651 году изъ Италіи труппу музыкантовъ, пѣвцовъ и танцовщицъ и заставилъ даже самого короля, когда ему стало тринадцать лѣтъ отъ роду, танцовать въ балетѣ „Кассандра“, сочиненномъ Бенсерадомъ. Бенсерадъ, на котораго возложено было распоряженіе придворными увеселеніями, уже не удовольствовался заимствованіемъ изъ мифологіи дѣйствующихъ лицъ; онъ сталъ почерпать изъ нея и самые сюжеты. Это былъ большой шагъ впередъ; балетъ получилъ болѣе единства, и намеки, неизбежные при его тогдашнемъ назна-

ченіи, стали тоньше и замысловатѣе. Желающимъ получить о немъ понятіе, стоитъ только прочесть интермедіи Мольеровыхъ комедій.

Такъ какъ эти балеты были по преимуществу домашнею забавою двора, то и исполняли ихъ придворные, и даже самъ король. Онъ страстно любилъ подобныя представленія и проявлялъ въ нихъ замѣчательный талантъ. Людовикъ XIV продолжалъ танцовать до 1669 года. Особенно отличался онъ въ танцѣ называемомъ „La courante“. Королева и всѣ знатнѣйшіе вельможи Франціи также участвовали въ этихъ увеселеніяхъ.

Во время Людовика XIV часто случалось, что балетъ послѣ постановки при дворѣ переходилъ въ королевскую музыкальную академію съ машинами, костюмами и всѣми необходимыми принадлежностями, купленными королемъ. Театръ сдѣлался тогда вѣрнымъ отраженіемъ Версаля. Балетмейстеръ Молли ввелъ танцы веселые и быстрые, которые до того почитались слишкомъ низкими для оперы. Въ 1661 году Людовикъ XIV основалъ академію танцевъ. Она имѣла засѣданія свои въ питейномъ домѣ подѣ вувѣскою деревянною шпаци. Президентомъ академіи былъ Геланъ-дю-Дезеръ, танцмейстеръ королевы.

Это учрежденіе популяризировало балетъ, потому что сначала, по словамъ Вольтера, итальянскіе балеты долго не имѣли успѣха въ Парижѣ; парижане XVII вѣка вообще тяготились музыкою.

Въ парижской оперѣ, когда привиллегія на нее была выдана въ 1669 году аббату Перену и маркизу де-Сурдеаку (последній устраивалъ маленькіе балеты на своемъ частномъ театрѣ), хореграфическая часть была поручена Бошану, королевскому танцмейстеру. Последній распоряжался всѣми придворными балетами въ теченіи слиш-

комъ двадцати лѣтъ. Бошанъ, по словамъ одного историка танцевъ, „учился составлять фигуры своихъ балетовъ у голубей, которыхъ держалъ на чердакѣ. Онъ самъ ходилъ кормить ихъ и когда голуби сбѣгались на кормъ, составляя разнообразныя группы, то это подавало ему мысли для арабесовъ будущихъ балетовъ“.

Люлли, почитаемый французами основателемъ ихъ національной оперы, былъ знатокомъ въ танцахъ и не пренебрегалъ испытывать и оспаривать тѣ па, которыя должны были фигурировать въ его произведеніяхъ. Вообще, Люлли и его постояннаго сотрудника Кинд можно назвать творцами оперы-балета, высшей формы балета въ то время, потому-что совершенно самостоятельный, пантомимный балетъ, появился гораздо позднѣе. Можно также утверждать, что Люлли обязанъ если не изобрѣтеніемъ, то возстановленіемъ танцовщицы, чѣмъ онъ заслужилъ вѣчную благодарность любителей театра. До балета „Le Triomphe de l'Amour“, поставленнаго въ 1681 году, женскія роли были всегда исполняемы переодѣтыми мужчинами. „Такъ какъ, говоритъ одинъ современный писатель, нѣсколько знатныхъ дамъ танцевали при дворѣ въ этомъ балетѣ, то Люлли набралъ нѣсколько дѣвицъ для своихъ танцевъ. Такимъ образомъ, на театрѣ увидятъ странную новинку, и быть можетъ во Франціи никогда не будетъ ничего болѣе удивительнаго“...

Надобно замѣтить, что до XVII вѣка, по примѣру древности, и въ драматическихъ спектакляхъ женскія роли исполнялись мужчинами. Франція въ этомъ случаѣ слѣдовала рутинѣ долѣе Испаніи и Итали. Можно себѣ представить поэтому, какой фуроръ произвела подобная новостъ. Танцовщицъ называли *femmes pantomimes*, для отличія отъ знатныхъ танцовщицъ—дилеттантокъ.

Танцовщики продолжали являться въ маскахъ, но женщины не хотѣли закрывать хорошенькихъ личикъ. Между танцовщицами, появившимися тогда въ оперѣ, обратили на себя особое вниманіе: Лафонтенъ, Пезанъ, Карре и Леклеркъ.

Очень быстро Лафонтенъ настолько превзошла своихъ подругъ, что ей не только разрѣшили танцевать solo, но предоставили самой создавать свои танцы, подобно танцовщикамъ Пекуру (усовершенствовавшему менуэтъ) и Летану младшему. Она продолжала блистать на театрѣ до 1692 года, послѣ чего удалилась въ монастырь, гдѣ провела время до 1696 года, когда поселилась у маркизы Делашезъ. Послѣ смерти маркизы, Лафонтенъ окончательно поступила въ монастырь и прожила до 1738 года. Эта танцовщица постоянно пользовалась вполне безупречной репутаціей. Она была большаго роста, довольно красива, отлично сложена и обладала прекрасными глазами. Сюблины наследовала ампуа Лафонтенъ. Еще болѣе имѣла успѣха Прево, дебютировавшая въ 1704 году.

Исторія сохранила также имя Дематенъ, благодаря ея историческому отвѣту. Однажды танцовщица Лерошуа учила ее играть роль покинутой женщины.

— Войдите хорошенько въ ваше положеніе, говорила Лерошуа:—что сдѣлали бы вы, если бы васъ оставилъ человекъ, котораго вы страстно любили?

— Я бы взяла другаго любовника, простодушно отвѣчала Дематенъ...

Во время регентства прославился балетъ „Les Fêtes de l'été“, программу котораго сочинилъ аббатъ Пеллегренъ подъ псевдонимомъ дѣвицы Барбье.

Тутъ наступило время, весьма благоприятное для тавцевъ. Дюпре, прозванный великимъ, ввелъ въ нихъ

болѣе благородный стиль, стараясь водворить порядокъ и методу въ па, предоставленныя до того времени болѣе или менѣе инстинкту танцовщика. Надобно замѣтить, что хореграфія (отъ хорейа—танецъ и графо—писать) или искусство сочинять балеты и танцы помощью различныхъ условныхъ знаковъ, какъ пишутъ музыку, въ первый разъ появилась въ 1588 году въ книгѣ Табуро, каноника въ Лангрѣ: „Orchésographe“, подъ псевдонимомъ Туано Арбео; тамъ примѣнялись къ танцамъ музыкальныя ноты. Въ 1701 году танцмейстеръ Фелье издалъ книгу „Chorégraphie ou l'Art d'écrire la danse par caractères, figures et signes demonstratifs“; его методу усовершенствовалъ Дюпре. Окончательно развитая Новерромъ, она сохранилась до сихъ поръ.

Изъ танцовщиковъ этого времени не было ни одного очень замѣчательнаго. Свое громкое прозваніе Дюпре болѣе заслужилъ наружностью, чѣмъ талантомъ: онъ былъ прекрасно сложенъ, стиль его танцевъ былъ блестящимъ, но въ немъ не доставало разнообразія и выраженія.

Регентство было моментомъ наибольшихъ успѣховъ Салле и ея соперницы Камарго, которыми такъ восхищался Вольтеръ, увѣряя въ извѣстныхъ стихахъ, что нимфы скачутъ, какъ первая, а граціи пляшутъ—какъ вторая. Кюписъ де-Камарго родилась въ Брюсселѣ въ 1710 г. Ея семья испанскаго происхожденія дала католической церкви нѣсколькихъ іерарховъ; между прочимъ одного кардинала, который былъ епископомъ въ Остии и старшиной священной коллегіи. Послѣ дебюта въ Руанѣ, Камарго, ученица Прево, обратила на себя вниманіе въ Парижѣ въ 1726 году импровизированнымъ ею па въ балетѣ „Pyrame et Thisbé“. Успѣхъ молодой танцовщицы былъ такъ великъ, что всѣ моды назывались ея

именемъ и самыя элегантныя дамы только и признавали обувь и прически à la Camargo. Наружность славной балерины вовсе не соответствовала ея таланту: она была небольшого росту, нехороша собою, и не совсѣмъ хорошо сложена; но въ танцахъ ея было много блеску, живости, веселости, выраженія; она и не хотѣла танцевать иныхъ ролей, какъ живыхъ и веселыхъ. Современники говорятъ, что никогда не видали существа болѣе легкаго, воздушнаго, эфирнаго, что особенно поражало всѣхъ среди тогдашняго неповоротливаго кордебалета.

Камарго памятна въ исторіи балета изобрѣтеніемъ антрша, хотя впрочемъ ея антрша, состоявшія только изъ четырехъ занесеній ноги за ногу, были бы теперь дѣтскою игрушкой для самаго посредственнаго артиста. Она же первая стала являться на сценѣ въ короткомъ платьѣ, что причинило ужасный соблазнъ въ зрителяхъ, не отличавшихся впрочемъ чрезмѣрною скромностью. Однакоже, какъ ни кричали противъ этого нововведенія, всѣ танцовщицы приняли его, и оно сохранилось донинѣ. Камарго ввела панталоны, сдѣлавшіяся обязательными для танцовщицъ, по распоряженію полиціи, когда въ XVIII вѣкѣ у г-жи Мариеттъ поднятая изъ трапа декорация вздернула панье и юпки на голову. Въ наше время трико замѣнило панталоны. Театральные рецензенты прозвали ножку Камарго чудомъ XVIII вѣка; поэты воспѣвали эту ножку. Жизнь этой танцовщицы представляетъ цѣлый рядъ романтическихъ хитросплетеній. Живя сначала скромно, она убѣждала потомъ отъ отца съ графомъ Клермономъ. Клермонъ женился затѣмъ на танцовщицѣ Ледюкѣ, явившейся къ нему во время сильной болѣзни переодѣтой духовникомъ. Камарго танцевала до 1751 г.

Преемницею Камарго была танцовщица Салле, танцы

которой отличалось чистотою, благородством, страстью и выразительностью. Новеррь съ восторгомъ вспоминаетъ о ней въ своихъ письмахъ. Онъ говоритъ, что невозможно быть граціознѣе и естественнѣе ея; что въ движеніяхъ ея не было ни малѣйшаго жеманства, ни малѣйшаго усилія, все было просто, нѣжно, полно гармоніи, и что на нее нельзя было смотрѣть безъ восторга. Салле, невинность которой восхвалялъ Вольтеръ, хотя репутація эта подвержена сильному сомнѣнію хроникерами, дебютировала въ Opéra Comique de la foire въ „Princesse de Carisme“ Лесажа. Впослѣдствіи она имѣла большіе успѣхи въ балетѣ, въ особенности въ „Amours des Déesses“ (1729), гдѣ не побоялась выступить рядомъ съ Камарго. Но болѣе всего замѣчательна Салле стремленіемъ преобразовать театральныи костюмъ, покрой котораго опредѣлялся до того модой дня и былъ весьма неудобенъ для танцевъ. Балерины танцовали въ длинныхъ платьяхъ, которыя стѣсняли движенія, потому тогдашніе менуэты, сарабанды, гавоты и пр. усыпительно дѣйствовали на публику. Въ этихъ танцахъ балерины танцовали не ногами, а корпусомъ и движеніемъ рукъ и головы. Салле первая не захотѣла, чтобы Юпитеръ появлялся съ напудренными волосами, а Юнона въ панье и съ мушками на лицѣ.

Но это было слишкомъ смѣлое требованіе для своего времени. Салле, видя невозможность уничтожить рутину, царствовавшую въ Парижѣ, удалилась въ Лондонъ. Тамъ она была принята восторженно и примѣнила свои идеи въ балетѣ „Rugmalion“. Въ одномъ изъ представленій въ 1749 г., какъ рассказываетъ Гарриксъ въ своихъ запискахъ, ее обсыпали дождемъ гивей, обернутыхъ въ банковые билеты, по нынѣшнему курсу на 100 тысячъ руб.! Въ лондонской корреспонденціи „Mercure“ можно прочесть

слѣдующее: „Салле осмѣлилась появиться на сценѣ безъ панье, безъ фижмъ, съ распущенными волосами и безъ всякаго головнаго убора; она была одѣта сверхъ корсета и одной юбочки въ простое кисейное платье, драпированное по образцу греческихъ статуй!“ Только гораздо позже, подъ вліяніемъ Новерра, реализмъ костюма, проповѣдуемый Салле, вошелъ въ милость публики.

Въ половинѣ XVIII столѣтія братья Гардель продолжали въ танцахъ реформы, начатыя Салле и Дюпре. Гардели старались ввести въ свое искусство побольше правды и уничтожить смѣшныя школьныя традиціи. Несмотря на эти усилія, балетъ-пантомима остался открытіемъ, предназначеннымъ для будущаго. Осуществленіе его еще было невозможно, такъ какъ танцовщики продолжали выходить на сцену въ маскахъ. Максимилианъ Гардель первый оставилъ маску, но фигуранты носили ее до 1758 года.

Маска, это нелѣпое подражаніе обычаю древности, была необходимою принадлежностью тогдашняго костюма танцовщика. Маски были различны: благородныя, драматическія, комическія, по разнымъ разрядамъ балетныхъ ролей. Замѣчательно, что хотя женщины давно умѣли освободиться отъ этого совершенно лишняго убранства, появленіе Гарделя передъ публикою безъ маски едва не произвело суматохи въ партерѣ.

Гаэтанъ Вестрисъ явился въ 1748 году счастливымъ соперникомъ Гарделей. Вестрисъ, флорентинецъ по происхожденію,—его настоящее имя было Вестри,—сдѣлался родоначальникомъ цѣлаго поколѣнія танцовщиковъ, царствовавшихъ въ Парижѣ почти цѣлый вѣкъ. Это былъ человѣкъ чрезвычайно хвастливый и нѣкоторыя его изрѣченія записаны любителями утокъ. Онъ говорилъ:

— „На свѣтѣ теперь существуетъ только трое вели-



кихъ людей: я, Вольтеръ и король прусскій (Фридрихъ II)“. — „Мой сынъ Огюсть (le dieu de la danse, танцовавшій съ 1772 по 1816 годъ) превзошелъ меня, но это не удивительно: я его отецъ, тогда какъ природа отказала мнѣ въ подобномъ преимуществѣ. Если Огюсть изрѣдка удостоиваетъ касаться земли, то только для того, чтобы не унижить своихъ товарищей“ и т. п.

Вестрисъ былъ равенъ Дюпре по совершенству и отчетливости исполненія, но превосходилъ его въ разнообразіи и вкусѣ; особенно отличался онъ въ *pas de deux*, которымъ онъ придалъ необыкновенное изящество и выразительность. Гаэтанъ Вестрисъ танцовалъ до 1800 года. У него было четыре брата танцовщика.

Въ прошломъ столѣтіи многія танцовщицы оставили имя не въ одной исторіи театра. Таковы любовницы Регента: Флорансъ, Дюпре, замѣчательная безкорыстіемъ, и Кино-Дюфренъ, возобновившая подвиги невесты Гарбскаго короля. Такова Конституціонъ, дочь панскаго нунція; Сень-Жермень, которая оклеила свой будуаръ бавковыми билетами; несчетное число танцовщицъ, вышедшихъ замужъ за маркизовъ, герцоговъ, адмираловъ, президентовъ парламентовъ, принцевъ крови; Ренаръ, торговавшая при помощи министра, принца Монбарре, пресловутыми *lettres de cachet*, и наконецъ Гранди, посланная датскому королю, когда онъ пріѣхалъ въ Парижъ, свой портретъ „въ натурѣ“.

Танцовщица Мире сократила дни композитору Рамо, что и заставило сочинить для послѣдняго слѣдующую знаменитую эпитафію:

*La mi ré la mi la.*

Въ какой модѣ былъ балетъ при Людовикѣ XV, видно изъ того, что когда въ Парижѣ сгорѣла опера, то пѣвцы

отправились въ Руанъ, а танцовщики остались въ Парижѣ и поступили въ Comédie Française, гдѣ являлись въ балетѣ, прибавленномъ къ комедіи Фавра „l'Anglais à Bordeaux“. Эта драматическая окрошка, въ которую равномерно входили остроты и антрша, имѣла громадный успѣхъ и доставила Comédie невѣроятные сборы.

Танцовщики, доставлявшіе своимъ собратьямъ такія выгоды, отказались, однако, отъ предложенной имъ послѣ двѣнадцати представленій „Англичанина въ Бордо“ части доходовъ. Чтобы отблагодарить за подобное безкорыстіе, драматическіе артисты дали обѣдъ подъ председательствомъ знаменитой Клэронъ. Фактъ этотъ дѣлаетъ честь французской сценѣ; въ настоящее время онъ почти невѣроятенъ.

При открытіи новаго опернаго театра въ Парижѣ въ 1764 году, балетъ по прежнему имѣлъ преимущество передъ оперой. Публика нашла оперу Рамо „Castor et Pollux“ очень плоскою, но восхищалась балетомъ въ оперѣ. „Онъ дѣйствительно геніаленъ, писалъ одинъ современникъ, Вашомонъ,—это система Коперника, приведенная въ дѣйствіе. Балетъ великолѣпно исполненъ. Остается только узнать, для чего понадобилась система Коперника въ этой оперѣ? Вестрисъ отсутствуетъ. Къ счастью, г-жа Лани вновь появилась“.

Это та самая Лани, которая составляла уже антрша изъ шести занесеній, а впоследствии изъ восьми. Дебютъ Лани, по возвращеніи ея изъ Берлина, былъ истиннымъ торжествомъ. Въ каждомъ движеніи ея было какое-то эфирное изящество; она танцевала благородно, возвышенно и отчетливо; къ несчастію, суровое воспитаніе въ дѣтствѣ породило въ ней робость, отъ которой она никогда не могла освободиться и которая лишала ея танцы выраженія.

Въ то же время на парижскихъ театрахъ появился пируэтъ. Онъ былъ вывезенъ въ 1766 году изъ Штутгардта Фервилемъ и Гейнелъ. Гейнелъ была ученица Лепика и исполняла въ Вѣнѣ и Штутгардтѣ разныя роли въ героическихъ балетахъ. Величественная фигура и благородныя движенія дѣлали ее превосходнымъ сюжетомъ для героическаго балета. Впрочемъ въ Лондонѣ она не имѣла такого успѣха, стиль ея танцевъ не нравился англичанамъ; икры ея, по ихъ мнѣнью, были слишкомъ тонки, ноги длинны, глаза китайскіе.

Салическій законъ никогда не примѣнялся къ театру; женщины всегда въ немъ болѣе или менѣе властвовали. Въ особенности спокойствіе лирическаго театра, часто подвергалось опасности вслѣдствіе соперничества нѣсколькихъ царицъ и безчисленнаго множества мелкихъ владычицъ. Борьба была особенно ожесточенна въ Парижѣ въ томъ же 1764 году.

Тогда въ царствѣ танцевъ распоряжалась всемогущая Гимаръ, а въ царствѣ пѣнія Софи Арну. Магдалина Гимаръ родилась въ Парижѣ въ 1743 г. и дебютировала очень молодою въ коръ-де-балетѣ „Comédie Française“. Оттуда она перешла въ оперу и за 600 ливровъ дублировала Алларъ. Успѣхъ ея, начавшійся съ этого времени, шелъ возрастая до той минуты, когда весь Парижъ умиралъ отъ любви къ самой воздушной, если не самой красивой изъ балеринъ.

Дѣйствительно, Гимаръ была худощава, какъ тѣнь, ряба, черна, ее звали къ шуткѣ *squelette des grâces*; кромѣ того, она имѣла замогильный голосъ деревенскаго дьячка. Эти недостатки, искупаемые элегантностью, граціей и изяществомъ, не помѣшали ей царствовать надъ обществомъ, самымъ ненасытнымъ по части нравственныхъ и физическихъ удовольствій. Болѣе

всего хвалили въ Гимарь простоту и естественность, введенную ею въ танцы, къ великому отчаянію цѣлой партіи, любившей стиль манерный. Въ каждомъ движеніи ея высказывалась душа.

Новерръ, строгій судья въ этомъ дѣлѣ, увѣряетъ, что Гимарь обязана въ значительной степени успѣхомъ соотвѣтствію своихъ костюмовъ. Такъ въ балетѣ „*Chercheuse d'esprit*“, гдѣ она являлась крестьянкой, артистка одѣлась дѣйствительно крестьянкой, что для того времени было неимовѣрной смѣлостью. Изъ этого видно, что борьба между настоящимъ и условнымъ костюмомъ все еще продолжалась въ балетѣ.

Гимарь была замѣчательна въ анакреонтическомъ жанрѣ, созданномъ ею. Кромѣ „*Chercheuse d'esprit*“, она болѣе всего имѣла успѣхъ въ „*Premier Navigateur*“ и въ „*Fêtes de l'Humen*“. Въ этомъ послѣднемъ балетѣ облако, державшееся въ картинѣ на одной веревкѣ, отдѣлилось отъ колосниковъ и своимъ наденіемъ сломало руку бѣдной танцовщицѣ. Весь Парижъ былъ въ волненіи, какъ ребенокъ, игрушку котораго разбили. Дворъ и городъ каждый день справлялись о здоровьѣ больной Гимарь и даже монахини *Nôtre-Dame* служили молебень за выздоровленіе погибшаго, но милаго созданія. Гимарь поддерживала свои успѣхи на театрѣ азіатскою роскошью въ частной жизни. На *Chaussée d'Antin* у нея былъ отель, гдѣ скоплялись всѣ сокровища искусства. Жизнь, которую вели въ этомъ замкѣ веселья, была безконечнымъ праздникомъ. По понедѣльникамъ давался ужинъ принцамъ, посланникамъ и придворнымъ, которымъ удалось ускользнуть изъ Версаля; по средамъ ужинали ученые. Мармонтель, Дидро, Гриммъ, Понъде-Вейль принимали участіе въ этихъ ужинахъ и за десертомъ угощали импровизированными стихами без-

укоризненной свѣжести. Пятница была днемъ сатурнальнѣй; толпа кутиль и кокотокъ собиралась и до самаго утра проводила время за шампанскимъ. Чтобы отдохнуть отъ этихъ оргій, Гимаръ удалялась въ свой маленькій домъ въ Пантенъ и съ наслажденіемъ играла въ мѣщанскихъ комедіяхъ, сочинявшихся для нея Колле и Кормонтеллемъ.

Принцъ Субизъ, начальникъ королевской охоты, снабжалъ ее нужными средствами для празднествъ, т. е. по просту, имѣлъ ее на содержаніи. Де-ла-Бордъ, де-Жарантъ и многіе другіе вносили свою лепту въ расходы, ибо прелестная грѣшница обладала всѣми талантами, кромѣ таланта жить менѣе, чѣмъ на 500,000 ливровъ въ годъ, т. е. слишкомъ на два милліона по нынѣшнему курсу. Самая дорогая изъ ея страстей была любовь помогать бѣднымъ. Всѣ бѣдняки Парижа знали Терсихору, переодѣтую въ гризетку, приходившую по утрамъ для того, чтобы и на чердакахъ оставлять золото принца Субиза.

Гимаръ одна изъ самыхъ оригинальныхъ личностей, проскользнувшихъ въ волшебномъ фонарѣ XVIII вѣка, и одно ея имя вызываетъ призракъ блестящаго и необузданнаго поколѣнія, которое всегда будетъ ослѣплять скромныхъ историковъ. Свою карьеру Гимаръ окончила въ бѣдности, женою танцовщика Депрео, получая пенсію отъ своихъ товарищей.

Кромѣ Гимаръ, которая танцевала до 1790 года, когда ее замѣнила Гардель, отличались танцовщицы Огюсть Вестрисъ, Доберваль и Гардель. Когда произошелъ первый раздѣлъ Польши, то посланники Рѣчи Посполитой, по словамъ Гонкуровъ, ничего не могли добиться въ Парижѣ, потому что Дюбарри, которая тогда управляла Франціей, а за ней и король были совер-

шенно поглощены заботой о томъ, что танцовщикъ Доберваль распустилъ слухъ будто бы намѣренъ покинуть Парижъ и отправиться въ другія столицы!

Доберваль, ученикъ Новерра, былъ одаренъ перво-класснымъ талантомъ и ревностнымъ желаніемъ учиться всему, что могло вести его къ совершенству въ своемъ искусствѣ. Плодовитое воображеніе и глубокое изученіе хореографіи позволили ему посвятить себя сочиненію балетовъ, въ которомъ онъ явился достойнымъ своего учителя. Впослѣдствіи онъ перешель, по примѣру Гарделя, преимущественно къ балету комическому и *mezzo-carattere*, въ родѣ „Тщетной предосторожности“, до сихъ поръ еще держащейся на сценѣ и послужившей первообразомъ комическому балету.

Съ появленіемъ на сцену Вестриса младшаго начинается новая эпоха въ искусствѣ—особой виртуозности. Огюсть Вестрисъ, называвшійся также по матери своей,—танцовщицы Алларъ, Вестрисъ-Алларъ, пробылъ на сценѣ 44 года и былъ учителемъ г-жи Тальони и балетмейстера Перро. Рядомъ съ Вестрисомъ отличался Лепикъ, о которомъ мы скажемъ еще, говоря о русскомъ балетѣ, а затѣмъ началъ возвышаться Дюпоръ, также хорошо извѣстный въ Россіи. Въ одно время съ Дюпоромъ славились Ганри въ серьезныхъ и Бопре въ комическихъ танцахъ, а послѣ того Дидло, Деге и Лаборъ.

Гардель скоро заставила позабыть Гимаръ. Больше всего отличалась эта балерина въ балетахъ „*Télémaque*“ и „*Psyché*“; окончательно оставила она сцену въ 1816 году. „Перо выпадаетъ изъ рукъ, говоритъ Новерръ, когда захочешь изобразить всѣ совершенства госпожи Гардель (урожденной Миллеръ). Игра ея была ослѣпительна; танцованіе самое полное, самое оконченное, какое можно себѣ вообразить; для нея не суще-

ствовало никакихъ трудностей; самыя сложныя комбинаціи она исполняла съ непостижимою легкостью и отчетливостью; слухъ ея былъ такъ тонокъ, что ни одинъ танцовщикъ, ни одна танцовщица не держали тактъ столь непогрѣшимо... Она была въ танцованіи тѣмъ, что Венера Медицейская — въ скульптурѣ. Знавшіе ее въ частной жизни, не могли надивиться ея скромности и открытой душѣ, ея уму и благороднымъ манерамъ“.

При всемъ талантѣ Вестрисовъ и прочихъ знаменитостей, направленіе балета въ это время было не совсѣмъ удовлетворительно. Всѣ танцовщики съ какимъ-то неистовствомъ старались перенимать манеры обоихъ Вестрисовъ. Танцовщицы бросились въ тѣ же крайности, и хореографическое искусство сдѣлалось мало по малу изысканнымъ. Вслѣдствіе этого пируэтъ, который особенно старшій Вестрисъ исполнялъ съ невыразимою легкостью и граціею, сдѣлался любимымъ прибѣжищемъ артистовъ и, по выраженію Новерра, насущнымъ хлѣбомъ публики. Новерръ, какъ истинный поэтъ-художникъ, возмущался и съ досадою доказывалъ, что Вестрисъ своими невообразимо-быстрыми турами причинялъ только головокруженіе зрителямъ.

---

## ГЛАВА VI.

### Балетъ въ Западной Европѣ.<sup>22</sup>

(ОКОНЧАНИЕ)

— Дети мои, сказалъ король Баварскій своимъ дочерямъ, кланяйтесь г-жѣ Тальони и докажите ей, что вы умѣли воспользоваться уроками граціи, которые она преподаетъ вамъ на театрѣ.

The University Magazine.

Опера - балетъ, которымъ наслаждались въ XVII и XVIII столѣтіяхъ и который пробовали неоднократно возстановить въ наше время („Le Dieu et la bayadère“, „La Tentation“ и пр.), было лирическое сочиненіе, гдѣ тѣнцы и пѣніе входили равномѣрно. Партія пѣнія была исключительно примѣнена къ дѣйствию драмы, тогда какъ танцы были только прелестнымъ дивертисментомъ, который на содержаніе оперы никакого вліянія не имѣлъ. Для передѣлки оперы - балета въ балетъ-пантомиму нужно было замѣнить сцены пѣнія жестами мимовъ. Хотя это съ виду кажется весьма легкимъ, но потребовало немалыхъ трудовъ и размышленій. Дѣло въ томъ, что



мимическое искусство было забыто со времени римлянъ, показавшихъ себя въ этомъ отношеніи такими мастерами. Новерру, о которомъ мы говорили выше, принадлежитъ честь возстановленія мимическаго искусства. Для справедливости надо, однако, замѣтить, что нѣсколько попытокъ уже предшествовали счастливому автору „*Médée et Jason*“.—„Еще нѣтъ тридцати лѣтъ (писалъ въ 1755 году Кагюзакъ въ своемъ „*Traité historique de la Danse*“), какъ герцогиня Менская заставила Муре сочинить симфонію для сцены четвертаго дѣйствія „*Horaces*“ Корнеля, во время которой Горацій убиваетъ Камиллу. Танцовщикъ и танцовщица изображали эту сцену въ замкѣ Ссо весьма патетически и вѣрно“. Такимъ образомъ Новерръ не первый примѣнилъ пантомиму къ парижской оперѣ. Духъ рутинны долго противился нововведенію, но надо было, наконецъ, положить оружіе передъ прелестями искусства, которое хотя заимствовано у древнихъ, тѣмъ не менѣе было очень полезно и пріятно.

Только съ 1763, а по словамъ другихъ съ 1770 года, съ постановкою одного акта изъ балета „*Médée et Jason*“, сочиненнаго Новерромъ для Штутгардта, балетъ-пантомима замѣняетъ въ репертуарѣ оперу-балетъ. Вскорѣ, явился балетъ-пантомима „*Endymion*“, первый въ этомъ родѣ въ Парижѣ, затѣмъ „*Médée et Jason*“, поставленный цѣликомъ. Съ тѣхъ поръ балетъ уже ставился въ нынѣшней его формѣ.

Новерръ, безъ всякаго сомнѣнія, сдѣлалъ болѣе всѣхъ для усовершенствованія хореографическаго искусства, вмѣстѣ съ такъ называемой „династіей Вестрисовъ“. Его „*Lettres sur la Danse et les ballets*“, въ которыхъ онъ боролся противъ испорченности вкуса при Людовикѣ XV, не утратили до сихъ поръ своей цѣны для тѣхъ, кото-

рые понимаютъ, какъ важно иное антрша или жетобатю и сколько они требуютъ размышлений.

Новерръ—ученикъ Дюпре. Онъ родился въ Швейцаріи, въ 1727 году, и предназначался въ военную службу; но страсть къ искусству превозмогла сопротивленія родныхъ и Новерръ посвятилъ себя театру. Скоро онъ стяжалъ такую славу, что, не смотря на свою молодость, получилъ должность директора танцевальной школы въ Штутгартѣ, и тутъ-то образовались величайшіе танцовщики того времени. Во Франціи имя его стало извѣстно публикѣ только съ 1760 года, по появленіи въ свѣтъ его книги. Первые попытки своихъ преобразованій Новерръ приложилъ въ Лізнѣ, затѣмъ въ Штутгартѣ, Вѣнѣ и Миланѣ. Королева Марія Антуанета привлекла его вновь во Францію, гдѣ онъ поставилъ множество балетовъ, изъ которыхъ считались лучшими: „Toilette de Vénus“, „Jalousies du sérail“, „Amour corsaire“, „Jaloux sans rival“. Въ Парижѣ и ранѣе были нѣсколько разъ представляемы отрывки изъ его балетовъ, но безъ всякаго успѣха; нужно было Новерру пріѣхать самому, чтобъ доказать публикѣ, что его произведенія дѣйствительно заслуживаютъ ту громкую славу, какою они пользовались въ Германіи.

Первою заботою его, по пріѣздѣ въ Парижъ, было вывести нѣкоторые нелѣпыя обычаи, сохранявшіеся еще на оперномъ и балетномъ театрѣ, именно рутину и условные костюмы. Въ своемъ сочиненіи Новерръ доказываетъ, что балетмейстеръ долженъ, кромѣ вкуса, имѣть познанія анатома, живописца, машиниста, декоратора, музыканта, поэта и геометра! Повидимому Новерръ обладалъ этими познаніями. Никто такъ не любилъ и такъ хорошо не зналъ хореграфическаго искусства, какъ онъ, потому то „Письма о танцахъ“ не утратили своего

значенія до сихъ поръ. Конечно теперь положенія этой книги сдѣлались общеизвѣстными, но въ свое время они казались смѣлою новостью. Танцы и мимика, по мнѣнію Новерра, суть только средства, которыми артистъ долженъ выражать дѣйствіе; всѣ же вычурные танцы, которые служатъ къ тому, чтобы дать танцовщику случай пустить пыль въ глаза зрителямъ своею ловкостью, но въ которыхъ нѣтъ внутренняго смысла, связывающаго ихъ съ ходомъ дѣйствія, неумѣстны и смѣшны. Только тотъ балетъ, говоритъ онъ, будетъ истинною драмою, въ которомъ танцованіе есть средство для изображенія хода дѣйствія, для выраженія страсти и поэзіи; это будетъ мимическая драма, которая, отвергая пособіе слова, тѣмъ болѣе требуетъ энергіи, отчетливости и выразительности отъ прочихъ органовъ исполнителя. Главная обязанность балетмейстера — очертить характеры; второстепенныя лица и хоры должны также имѣть свое значеніе; они должны быть необходимымъ звеномъ въ дѣйствіи, участвовать въ немъ своими группами, и выразительными танцами поддерживать вниманіе зрителей и давать полноту представляемому дѣйствію.

Новерровскій балетъ не есть чистая мимическая драма, какъ она существовала у древнихъ. Напротивъ, Новерръ подчиняетъ мимику танцованію, мимико-пластическій элементъ ритмическому; но въ танцахъ, по словамъ его, всегда должна заключаться драматическая мысль, характеръ; они проистекаютъ изъ дѣйствія и выражаютъ данный моментъ его.

Съ пріѣзда Новерра въ Парижъ балетъ сталъ быстро подниматься и скоро достигъ высшей точки своего процвѣтанія и славы, особенно съ 1770 года, когда директорами Оперы сдѣлались два талантливыхъ композитора — Триаль и Бертонъ. Мы говорили о знаменитыхъ испол-

ителейъ того времени. Публика также чрезвычайно высоко цѣнила хореографическое искусство. Докторъ Бёрней говоритъ, что въ 1780 годахъ балетъ не нуждался для успѣха ни въ музыкѣ, ни въ живописи, ни въ машинахъ. „Въ 1781 году, пишетъ онъ, мы слышали знаменитаго альтиста Пакиаротти, цѣніе его нисколько не мѣшало публикѣ разговаривать вслухъ, и даже вступать въ живыя пренія; но когда Вестрисъ старшій исполнялъ соло, и кто-нибудь изъ его почитателей, въ порывѣ энтузіазма, начиналъ хлопать, со всѣхъ сторонъ раздавалось шт! на нарушителя благоговѣйнаго созерцанія. И самые отчаянные меломаны всѣхъ болѣе досадовали, когда неумѣстное изъявленіе восторга отвлекало вниманіе ихъ отъ бога танцованія, подвергая страшной опасности проронить одно граціозное движеніе его ногъ“.

Замѣчательно, что даже во время революціи балетъ не потерялъ у французовъ своего значенія. Ему придали только патріотическій характеръ. Даже въ страшномъ 1793 году было поставлено два новыхъ балета. Кордебалетъ принималъ тогда участіе въ торжествахъ въ честь богини Разума, при коронованіи бюстовъ Марата и Лепелетъе. Марьянъ изображала обыкновенно Свободу; она же представляла богиню Разума.

Въ развеселое время директоріи страсть парижанъ къ танцамъ конечно еще усилилась. Отъ театра она перешла къ обществу: Тальенъ, Богарне, Рекамье—одѣтыя, по выраженію остряковъ, только изъ любви къ Богу, держали на рукѣ хламиду и имѣли видъ, что раздѣвались передъ тѣмъ, какъ выйти въ гостиную. Какъ только скрипки подавали знакъ, эти дамы серьезно выступали на сцену, гдѣ выказывали свою грацію. Вооруженныя—какъ говорили тогда обиняками—этой легкой тканью, онѣ принимали самыя сладострастныя и невинныя позы,

сообразно тому, какъ драпировались хламидой. Нельзя было представить себѣ зрѣлица болѣе прелестнаго; никогда въ театрѣ Оперы не было подобныхъ представлений. Сенвали и Конта признавали себя побѣжденными этими комедіантками всемірнаго театра. Зато сколько разъ восторженная толпа уносила Тальень, Рекамье и Богарне полумертвыми въ сосѣдній будуаръ!

Одинъ историкъ, описывая Рекамье, сознается, что любовь къ танцамъ долго жила въ сердцѣ этой знаменитой женщины. „Въ теченіи грустной зимы 1812 и 1813 г., которую прекрасная госпожа Рекамье провела въ Ліонѣ, однажды, чтобы разогнать свою тоску, а также и вспомнить другія времена, она пожелала дать мнѣ понятіе о танцѣ съ шалью. Она протанцевала его. Ничего не можетъ быть граціознѣе и живописнѣе этихъ послѣдовательныхъ мѣрныхъ движеній; такъ и хотѣлось карандашомъ запечатлѣть всѣ позы“...

Дюлесси-Берто, воспѣвшій 9-е термидора, былъ и поэтомъ-жанристомъ и художникомъ; онъ представилъ Тальень въ пляскѣ Хламиды. Карлъ Верне также передалъ на полотнѣ танцующему потомству позы этихъ красивыхъ аэинянокъ, желавшихъ, чтобы каждое ихъ па и каждое движеніе было краснорѣчиво. Онѣ помнили, что пляска—движущаяся поэзія; что Терпсихора также говорила сердцамъ, какъ и строфы Орфея. „Но когда пересолить въ искусствѣ, то оно пропадаетъ, замѣчаетъ историкъ Тальень, Арсенъ Гуссе. Желая сказать слишкомъ много, танцовщицы директоріи дѣлались сфинксами“. Въ это то время, въ театрѣ Оперы, изображали въ танцахъ „Les Maximes“ Ла-Рошфуко!

Такимъ образомъ сто лѣтъ прошло на то, чтобы создать въ Парижѣ изъ элементовъ, собранныхъ отовсюду, современный балетъ—пантомиму, но за то, разъ укрѣ-

пившись на французской почвѣ, этотъ родъ зрѣлищъ сдѣлалъ такіе успѣхи, которые хореграфію сдѣлали по преимуществу французскимъ искусствомъ.

Для того чтобы прослѣдить дальнѣйшую исторію балета, слѣдуетъ изучать его именно въ Франціи. Не потому, конечно, какъ думаютъ французы со словъ Марсея (см. Helvétius „de l'Esprit“), будто бы „танцуютъ въ Парижѣ, въ другихъ же городахъ только скачутъ“, но ради того, что важнѣйшія усовершенствованія въ балетѣ были сдѣланы или впервые примѣнялись на парижской сценѣ. Точно также всѣ знаменитые представители хореграфическаго искусства въ XIX вѣкѣ только во Франціи приобрѣтали окончательное освященіе своей знаменитости и затѣмъ уже дѣлались достояніемъ остальной Европы. Слѣдовательно, описывать балеты на другихъ сценахъ было бы въ большинствѣ случаевъ лишь повтореніемъ сказаннаго уже о Парижѣ.

Въ началѣ XIX столѣтія балетъ продолжалъ въ Парижѣ стоять на первомъ планѣ. Во время консульства прославились красотой и талантомъ двѣ танцовщицы: Биготтини и Клотильда Мафлеруа.

Биготтини была дочь арлекина, славившагося въ свое время въ Comédie-Italienne. Она дебютировала въ театрѣ Audinot и оттуда въ 1812 году перешла въ Оперу, гдѣ ей рукоплескали до 1828 года. Отличительною чертою Биготтини была грація и мимика. Уже въ зрѣлыхъ лѣтахъ она такъ поразила своею мимикою Скриба, что дала ему мысль поручить въ оперѣ „La Muette de Portici“ главную роль балеринѣ.

Когда Биготтини явилась въ первый разъ на сценѣ, говорили, что она была слишкомъ занята ногами и потому пренебрегала головою, плечами и руками; однако же, не смотря на эти недостатки, предсказывали, что

изъ нея выйдетъ превосходная танцовщица, и предсказаніе оправдалось послѣ непродолжительнаго пребыванія ея въ Англіи.

Клотильда де-Мафлеруа была ученица младшаго Вестриса; движенія ея были изящны и благородны, осанка настоящей Діаны; черты лица соотвѣтствовали величію ея фигуры. Природа предназначала ее къ героическимъ ролямъ, и съ бѣльшимъ стараніемъ и прилежаніемъ она могла бы достигнуть высокой степени совершенства. Мафлеруа, кромѣ таланта, дававшего ей первое мѣсто между танцовщицами, была одною изъ самыхъ красивыхъ женщинъ, когда-либо показывавшихся на подмосткахъ. Кастиль Блазь, авторъ извѣстной исторіи балета, не говоритъ ничего о цифрѣ ея жалованья, но, повидимому, онъ очень хорошо зналъ размѣръ суммъ, полученныхъ ею отъ своихъ обожателей. Между прочимъ, онъ упоминаетъ о принцѣ Пинателли, отъ котораго она получала 100,000 франковъ въ мѣсяць, объ испанскомъ адмиралѣ Мазаредо, который давалъ ей 400,000 франковъ жалованья, и (что самое лучшее) объ одномъ французскомъ банкирѣ, платившемъ сто тысячъ франковъ въ годъ только за право садиться возлѣ нея во время обѣдовъ и довольствовавшемся тѣмъ, что пожиралъ ее глазами! У ногъ прекрасной Клотильды былъ также и Боеильдье, авторъ „*Dame-Blanche*“. Онъ сдѣлалъ самый лучший подарокъ, давъ танцовщицѣ свое имя. Мафлеруа оставила сцену въ 1819 году.

Одною изъ лучшихъ партнеровъ Вестриса была Луиза Шамеруа; въ ней было то же искусство, та же сила, та же твердость, тотъ же огонь, и ко всему этому присоединялось еще преимущество ея пола, та невыразимая прелесть, которою отличается каждое движеніе прекрасной женщины. Преждевременная смерть похитила

ее у искусства, такъ же какъ и ученицу ея, Луизу Куртуа, почти равняющуюся съ нею.

Смерть Шамерау, довольно второстепенной балерины, послужила въ Парижѣ въ 1802 году предметомъ большаго скандала. Священникъ церкви Saint-Roch отказался впустить тѣло умершей въ церковь и не хотѣлъ хоронить танцовщицу. Парижскій архіепископъ наказалъ его трехмѣсячнымъ отлученіемъ. Между тѣмъ пѣвцы и танцовщики совсѣмъ не считались отлученными, благодаря особенной привилегіи, не распространявшейся во Франціи на прочихъ актеровъ.

Между танцовщицами на первомъ планѣ стояла еще и Госселень, имѣвшая успѣхъ въ балетѣ „Cagavane“. Но танцовщицы производили тогда на публику вообще гораздо менѣе впечатлѣнія, чѣмъ танцовщики. Не объясняется ли это тѣмъ, что въ воинственные времена имперіи зала театра была преимущественно наполнена женщинами. Впрочемъ, то же явленіе наблюдалось и въ другихъ странахъ. Выше мы привели впечатлѣніе знаменитой Рахели Фарнгагенъ фонъ-Энзе.

Публика въ то время буквально поклонялась танцовщикамъ. Теперь даже весьма трудно представить себѣ, съ какой страстью и увлеченіемъ любители балета въ XII году республики принимали участіе въ соперничествѣ Дюпора и Вестриса. А сколько бумаги было исписано за и противъ этихъ двухъ бойцовъ, сражавшихся изъ-за „милости Терпсихоры“!

Вершу воспользовался даже этимъ соперничествомъ, чтобы сочинить поэму въ шести пѣсняхъ, похожую слогомъ на „Lutrin“, Буало. Эту въ своемъ родѣ Илиаду въ наше время читать невозможно. Вестрисъ величается въ ней „сыномъ Венеры“, Дюпоръ—„ученикомъ Терпсихоры“, оба зефирами, сильфами и т. п.



Дюпоръ производилъ фуроръ въ балетѣ „Achille à Scyras“ и особенно въ балетѣ „l'Nymen de Zephire“. Вслѣдствіе этого успѣха партизаны Вестриса удвоили усилія въ своихъ нападкахъ противъ соперника ихъ идола. Мемуары Дюпора, которые онъ тогда рѣшился напечатать въ свою защиту, даютъ понятіе, до какой желчности доходили споры.

Въ Парижѣ отличались еще два значительные таланта: Арманъ Вестрисъ, сынъ и внукъ знаменитыхъ танцовщиковъ того же имени, и Тальони, отецъ извѣстной сильфиды 30-хъ годовъ. Рядомъ съ ними блистали болѣе скромнымъ блескомъ Деге, Сень-Аманъ, Монжуа, Гойонъ, Мерантъ, Альберъ и другіе.

Балетмейстеры, которыхъ обязанность была сочинять и ставить балеты, были Пьеръ Гардель, Милонъ, Блашъ, Омеръ.

Въ 1811 году Наполеонъ I обложилъ все парижскіе театры сборомъ въ 5% съ валовыхъ доходовъ, въ пользу опернаго театра. Поступавшіе такимъ образомъ 300,000 франковъ, вмѣстѣ съ 750,000 франковъ казенной субсидіи, послужили въ особенности въ пользу балета. Въ теченіи десяти лѣтъ первой имперіей было поставлено 19 новыхъ балетовъ. Никогда на долю балета не приходилось подобной роскоши. Если взять исторію французскаго театра слишкомъ за два столѣтія, то отношеніе числа балетовъ къ числу оперъ будетъ только какъ одинъ къ пяти.

Изъ балетовъ, поставленныхъ во время Наполеона, нѣкоторые достойны ближайшаго вниманія. „Austerlitz“ Эменара, Гарделя и Штейбеля былъ поставленъ въ 1806 году, чтобы отпраздновать возвращеніе императора съ войны. Въ томъ же духѣ были сочинены балеты „L'Inauguration du temple de la Victoire“ Бауръ-Лорміана, Ле-

костюмовъ пудры, панье, фалбалы и др. эксцентричности туалета, обращающія танцовщицъ въ *merveilleuses* XVII вѣка, а мать—дочь извѣстнаго шведскаго пѣвца Карстена. Филиппъ Тальони, родившійся въ Миланѣ въ 1777 г., былъ балетмейстеромъ и первымъ танцовщикомъ въ Стокгольмѣ при Густавѣ III, затѣмъ въ Касселѣ при королѣ Иеронимѣ и, наконецъ, въ Варшавѣ, гдѣ Тальони оставался до 1853 г. Онъ умеръ въ 1871 году. Вскорѣ послѣ своего рожденія Марія Тальони была перевезена во Францію, гдѣ съ восьми лѣтъ начала учиться танцамъ.

Пройдя чрезвычайно тяжелую школу, но желая непременно добиться совершенства и любя свое искусство, Тальони дебютировала въ Вѣнѣ въ 1822 году въ балетѣ своего отца „*Réception d'une jeune pumpe*“. Своимъ появленіемъ она сразу затмила всѣхъ нѣмецкихъ танцовщицъ, какъ затмила затѣмъ балеринъ всей Европы. Критика очень скоро признала ее гениальною артисткою.

Съ такимъ же чрезвычайнымъ успѣхомъ, осыцаемая цвѣтами, вызываемая по 25 разъ, носимая на рукахъ публикою, Тальони танцевала въ Штутгартѣ, Мюнхенѣ и, наконецъ, въ Парижѣ. Король баварскій Максимилианъ, извѣстный просвѣщенный цѣнитель искусствъ, очень благоволилъ къ Тальони.

Въ Парижѣ Тальони появилась въ первый разъ въ 1827 году въ балетахъ „*Le Siclien*“, „*La Vestale*“, „*Mars et Venus*“, „*Fernand Cortez*“, „*Les Bayadères*“ и „*Le carnaval de Venise*“. Въ числѣ восторженныхъ поклонниковъ Тальони былъ Тьеръ, тогда еще журналистъ. Онъ какъ-то хвалилъ отцу Тальони талантъ и грацію его ученицы.

— А меня вы развѣ ни во что считаете въ созданіи

на свѣтъ такого чуда искусства, замѣтила ему обиженная мать Тальони.

Послѣ короткаго пребыванія въ Мюнхенѣ, Тальони вернулась въ 1828 году въ Парижъ, гдѣ танцевала десять лѣтъ подъ рядъ, посѣщая, впрочемъ, и другія столицы. Такъ въ 1830 году она танцевала въ Лондонѣ на King's theatre, увлекаая холодныхъ англичанъ болѣе всего въ балетѣ „Flore et Zéphire“, а въ 1832 году — въ Берлинѣ, гдѣ успѣла побѣдить даже религіознаго прусскаго короля, весьма враждебно относившагося къ балету.

Послѣ этого она не успѣвала отвѣчать на всѣ приглашенія, присылавшіяся ей изъ Германіи, Франціи, Итали и Россіи. У насъ, въ Петербургѣ, Тальони оставалась съ 1837 по 1842 годъ. Императоръ Николай Павловичъ такъ высоко цѣнилъ Тальони, что представилъ ее императрицѣ и, получивъ въ театрѣ извѣстіе о помолвкѣ покойнаго Государя Императора, сейчасъ же сообщилъ это извѣстіе Тальони.

Тальони оставалась на сценѣ до 1847 года, послѣ чего удалилась въ Италію, гдѣ имѣла великолѣпные дворцы въ Венеціи и на Комскомъ озерѣ. Еще въ 1832 году она вышла замужъ за графа Жильберъ де-Буазена. Послѣдніе годы жизни Тальони проводитъ въ Лондонѣ, гдѣ занимается преподаваніемъ танцевъ, такъ какъ война 1870 и 1871 г. по слухамъ лишила ее состоянія.

Къ числу балетовъ, въ которыхъ она особенно отличалась, нужно прибавить еще: „Cendrillon“, „Guillaume Tell“, „Nathalie“, „La révolte au serail“ и особенно „La Sylphide“ и „La fille du Danube“.

Тальони преимущественно любила являться въ роляхъ стихійныхъ существъ, въ безтѣлесныхъ олицетво-

реніяхъ человѣческой фантазіи, которыми мистическій вымыселъ населилъ воздухъ, воды, лѣса и которыхъ существованіе должно представлять воображенію смѣсь всего изящнѣйшаго въ природѣ со всѣмъ лучшимъ въ натурѣ человѣка. Въ этихъ роляхъ, чуждыхъ грубой чувственности, чистыхъ отъ каждаго земнаго помысла, дышащихъ однимъ дѣвственнымъ величіемъ, любовью тихою и мечтательной — Тальони была неподражаема. Она невольно уносила воображеніе зрителя въ дивные міры фантазіи, гдѣ сердцу такъ отрадно, гдѣ душа нѣжится и наслаждается, какъ въ обаятельномъ сновидѣніи.

Эта особенность таланта Тальони дала и балету соответственное направленіе: при ней онъ сдѣлался ареною танца и пластическихъ группировокъ, въ противоположность балету начала XIX столѣтія, который былъ ареною мимическаго выраженія страстей и дѣйствія. Это исключительное направленіе не могло быть, конечно, долговѣчно, потому что, не смотря на всю прелесть танцевъ, они, въ концѣ концовъ, становятся утомительными и своимъ однообразіемъ и недостаткомъ внутренняго содержанія.

Предусмотрительный Веронъ открылъ въ 1834 г. соперницу Тальони въ лицѣ восхитительной Фанни Эльслеръ. Триумфы Эльслеръ въ „Le Diable boiteux“, „Gipsy“ и „Tarentule“ сравнялись, если не затмили всѣ предшествовавшіе успѣхи въ балетѣ.

Фанни Эльслеръ родилась въ Вѣнѣ въ 1810 году. Первымъ учителемъ танцевъ ея былъ Гершельтъ, вѣнскій балетмейстеръ. Семи лѣтъ выступила она уже на сценѣ театра Каринтійскихъ воротъ. Свое артистическое образованіе она окончила подъ руководствомъ знаменитаго Омера и подъ покровительствомъ барона Фреде-

рика фонъ-Геца. Въ 1827 году она уѣхала со своей сестрой Терезой въ Италію. Обѣ были въ томъ же году ангажированы въ Неаполь.

По возвращеніи въ Германію, въ 1830 году, онѣ были приняты съ необыкновеннымъ энтузіазмомъ. Въ Берлинѣ въ Фанни Эльслеръ повлюблялись множество лицъ. Въ Вѣнѣ, гдѣ ее носили на рукахъ, сынъ Наполеона I, герцогъ Рейхштадскій, находился въ числѣ ея обожателей, и простеръ такъ далеко свое усердное обожаніе, что она получила ироническое названіе *le tombeau de Napoleon II*. Въ Парижѣ въ 1834 году знаменитый критикъ Готье написалъ въ ея честь самыя гиперболическія панегирики, а одинъ докторъ-милліонеръ просилъ ея руки.

Пренебрегая всѣми предложеніями своихъ претендентовъ, Фанни Эльслеръ уѣхала со своей сестрой въ Америку, въ 1841 году.

Разсказываютъ, что во время переѣзда черезъ океанъ одинъ матросъ хотѣлъ ограбить Фанни Эльслеръ и вошелъ въ ея каюту съ большимъ ножомъ. Танцовщица сначала потерялась, но затѣмъ, отступя нѣсколько шаговъ, сдѣлала съ такой силой туръ, что матросъ, у котораго ударомъ ноги переломило нѣсколько реберъ, упалъ замертво на землю. Этотъ случай доказываетъ силу мускуловъ, которую приобрѣтаютъ упражненіемъ балерины.

Въ Америкѣ потомки Вашингтона выпрягали лошадей изъ экипажа знаменитой танцовщицы и везли его. Сестры нажили тамъ милліоны.

Также точно вскружила Эльслеръ голову вѣчному городу. Папа Пій IX принялъ танцовщицу очень ласково и даже произнесъ по поводу ея извѣстную острогу. Когда ему доложили, что поклонники поднесли Эльслеръ

золотой вѣнецъ цѣною въ три тысячи рублей, папа замѣтилъ: „я до сихъ поръ полагалъ, что вѣнецъ назначается для головы, а не для ногъ“...

Италія, Англія, Россія по очереди принимали ее съ восторгомъ, восхищались ея нѣжной красотой, ея граціей и въ особенности ея удивительной легкостью. Она выдѣлывала необыкновенные туръ де-форсы на пуантахъ, но качуча была ея триумфомъ. Съ кастаньетами, при ея выразительной мимикѣ, подъ увлекательную музыку „Le Diable boiteux“, она заставляла забывать даже Тальони. За свое искусство въ испанскихъ танцахъ Эльслеръ получила прозваніе „сѣверной испанки“.

Послѣ пребыванія въ Россіи, гдѣ состарившуюся Фанни публика возила въ Москвѣ по улицамъ, устланнымъ коврами, и нѣсколькихъ прощальныхъ представленій въ Вѣнѣ, сестры отказались отъ сцены. Фанни Эльслеръ удалилась въ прекрасное имѣніе около Гамбурга. Впослѣдствіи она поселилась въ Вѣнѣ, гдѣ жила очень долго. Сдѣланная королею прусскимъ графиней Эдда, она вышла замужъ за дона-Фернандо, отца короля португальскаго.

Тереза Эльслеръ, родившаяся въ Вѣнѣ въ 1806 году, вышла замужъ морганатическимъ бракомъ въ 1851 году за брата короля прусскаго. Ее прозвали „величественной“. Она была большаго роста и обладала замѣчательной силой, позволявшей ей поддерживать свою сестру въ труднѣйшихъ позахъ. Тереза Эльслеръ вполне знала теорію хореграфическаго искусства и была до извѣстной степени профессоромъ танцевъ своей геніальной сестры, съ которой она дѣлила сценическіе успѣхи. Тереза Эльслеръ умерла въ 1878 г.

Если Тальони была идеаломъ классической граціи, образомъ существъ стихійныхъ, мечтательныхъ, легкихъ,

призрачныхъ, какъ сонъ, часто загадочныхъ и недосказанныхъ, если она въ созданіяхъ своихъ сильно говорила воображенію и заставляла сердце трепетать тихою нѣгою, то Фанни Эльслеръ, напротивъ, представляла идеаль земной красоты, всего чувственнаго и страстнаго, всего, что можетъ обольстить и увлечь внѣшнею формою, что составляетъ жизнь въ природѣ и огонь въ жизни: она говорила прямо чувству и подымала въ груди бурныя земныя страсти. По этому различію характеровъ этихъ двухъ знаменитыхъ балеринъ и родъ исполняемыхъ ими ролей, и способъ созданія и выполненія у нихъ были совершенно различныя. Тальони неподражаемо исполняла роли богинь, волшебницъ, нимфъ, однимъ словомъ, во всѣхъ созданіяхъ, выходящихъ изъ области видимаго міра и переносящихъ въ царство поэзіи, и не совсѣмъ удовлетворительно являлась въ образѣ простыхъ смертныхъ, чего она, впрочемъ, какъ чрезвычайно умная артистка, по большей части, избѣгала. Фанни Эльслеръ отличалась въ роляхъ изъ обыкновенной жизни. Это была настоящая Еввина праправнучка, со всѣми свойственными женщинамъ капризами, прихотями, страстями и увлеченіями. Ролей фантастическихъ она вовсе не играла. Въ танцахъ Тальони преобладали пластическая грація, цѣломудріе, плавность, обаятельная легкость и прозрачность: короче живопись и скульптура. У Фанни все было пылъ, огонь, страсть, увлеченіе и роскошь—жизнь и любовь. Лучшіе танцы для Эльслеръ были тѣ, гдѣ дышетъ южная нѣга и сладострастіе: качучи, романески, салтарелы, тарантелы. Но Эльслеръ, кромѣ таланта роскошной танцовщицы, владела другимъ, именно превосходной мимическою игрою, и этой стороною своего дарованія, она, кажется, дорожила гораздо больше, чѣмъ танцевальнымъ искусствомъ,

что доказывалось повсемѣстнымъ ея участіемъ въ драмахъ и комедіяхъ, въ которыхъ есть нѣмыя роли. Мимика Эльслеръ была проста, игрива, понятна. Она не употребляла отчаянныхъ позъ и страшныхъ маханій руками, которыя напоминаютъ мимику глухо-нѣмыхъ, но бывало погрозить пальчикомъ, кивнетъ головою, взглянетъ, улыбнется, сдѣлаетъ легкое движеніе губками—и все публикѣ ясно, какъ на ладони. Особенно прелестна Эльслеръ была въ сценахъ милой наивности и легкаго кокетства.

Въ 1841 году Карлотта Гризи замѣнила въ Парижѣ Фанни Эльслеръ и снова придала оживленіе балету. Карлотта Гризи—итальянская танцовщица, двоюродная сестра знаменитой пѣвицы Джуліи Гризи, родилась въ 1821 г. въ Визинидѣ, деревнѣ Верхней Истріи. Пяти лѣтъ уже танцевала она въ Миланѣ на театрѣ *la Scala* и одновременно училась пѣнію у Малибранъ и хореграфіи у Перро, за котораго впоследствии Карлотта вышла замужъ. Въ Миланѣ она скоро затмила Геберле. Въ 1841 году, подъ именемъ г-жи Перро, она появилась на театрѣ *Renaissance* въ Парижѣ въ балетѣ-мелодрамѣ „*Zingari*“, гдѣ она пѣла и танцевала въ одной и той же роли. Послѣ этого Гризи сейчасъ же была ангажирована въ Большую парижскую оперу. Тамъ она выступила уже подъ своимъ именемъ и создала балетъ „*Giselle*“, оставшійся навсегда ея любимой ролью. Мужъ увезъ потомъ ее въ Лондонъ и въ Петербургъ, и съ тѣхъ поръ она рѣдко появлялась на сценѣ.

„*La Favorite*“, „*La Jolie Fille de Gand*“, „*La Pèri*“, „*Le Diable à quatre*“, „*Raquite*“, „*Griseldis*“, „*La Fil-leule des fées*“ — вотъ главные балеты, гдѣ эта танцовщица имѣла успѣхъ.

Карлотта Гризи принадлежала къ разряду классиче-



скихъ танцовщицъ, подобныхъ Дюверне, Фицъ-Жемсъ, Юлии Деварень, Легалуа, но большинство изъ нихъ она превзошла своею легкостію и отчетливостію въ выдѣлкѣ трудныхъ па и необыкновенною силою мышцъ. Карлотта выступила на парижской сценѣ въ самомъ расцвѣтѣ красоты и молодости. Аплодисменты, цвѣты, вѣнки, вздохи, стихи все посыпалось на прелестную дебютантку, подобно Данаидину дождю: фельетоны стали восхвалять ее въ самыхъ восторженныхъ фразахъ, Жюль Жаненъ излилъ все свое краснорѣчіе, Дюфэ сочинилъ ей диѳирамбъ, и слава ея была быстро упрочена.

Карлотта Гризи по части танцевъ была артистка первоклассная, и знатоки дѣла отдавали всегда справедливость рѣдкимъ ея достоинствамъ по этой части. Употребляя народное выраженіе, можно сказать, она ногами жемчугъ низала. Легко, какъ перо, она порхала на сценѣ бабочкою; въ быстрыхъ движеніяхъ особенно она была увлекательна. Увѣренность въ самой себѣ, или апломбъ, придавалъ ея танцамъ еще больше прелести. Носки ея, были какъ будто стальные; она танцевала на нихъ и дѣлала самые смѣлые повороты, какъ бы на всей подошвѣ. Что касается до мимики Гризи, то не всегда она была вѣрна и выразительна. Жесты Карлотты были слишкомъ быстры, нетерпѣливы, отрывисты, а потому въ иныхъ мѣстахъ лишены той граціи и того благородства, которыя возбуждаютъ въ зрителѣ невольное участіе къ героинѣ мимической драмы.

Черитто дебютировала въ Парижѣ въ 1848 году и выказала совершенно оригинальный талантъ, который публика болѣе всего оцѣнила въ „*La Vivandère*“, „*Le Violon du diable*“, „*Stella*“ и „*La Paquerette*“.

Франческа или Фанни Черитто—по рожденію итальянка. Она родилась въ Неаполѣ въ 1821 году и была

дочерью солдата. Уже въ дѣтствѣ Черрито отличалась живостью и граціей, которыя подавали большія надежды ея учителямъ. Дебютировала Черрито въ 1835 году въ первыхъ роляхъ на театрѣ San-Carlo въ Неаполѣ въ балетѣ: „l'Horoscope“ и возбудила живѣйшій энтузіазмъ. Ей было тогда четырнадцать лѣтъ. Вскорѣ послѣ того она танцевала на первыхъ сценахъ Италіи: въ Римѣ, во Флоренціи, въ Туринѣ и, наконецъ, въ театрѣ la Scala въ Миланѣ, въ 1838 году, по случаю коронаціи императора австрійскаго Фердинанда, какъ короля ломбардо—венеціанскаго. Вѣна пригласила ее послѣ того къ себѣ на два года, а Лондонъ рукоплескалъ ей въ каждомъ сезонѣ отъ 1840 года до 1845 г. Въ этомъ послѣднемъ городѣ Черрито танцевала pas de quatre съ Фанни Эльслеръ, Маріей Тальони и Карлоттой Гризи и не потерялась даже на ряду съ такими звѣздами. Тамъ же она вышла замужъ за Сенъ-Леона, извѣстнаго музыканта и балетмейстера. Они разошлись въ Парижѣ въ 1850 году. Черрито въ то время танцевала въ Большой оперѣ, гдѣ въ 1852 году возобновила ангажементъ и потомъ отправилась въ Россію. Не обладая выходящимъ изъ ряду вонъ талантомъ, Фанни Черрито была настолько прелестна, что во время ея дебютовъ въ Италіи ее прозвали четвертой граціей. Кромѣ другихъ балетовъ она сочинила балетъ „Gemma“.

Въ 1851 г. Плункеттъ отличалась въ балетѣ „Vert-Vert“. А въ 1853 году рядомъ съ Фанни Черрито парижская опера выпустила въ балетѣ „Jovita“ Розатти. Это была необыкновенная мимическая артистка и танцовщица чрезвычайно изящная и увлекательная. Она имѣла въ своей манерѣ сходство съ Биготтини. Балеты „Fonta“ и „Le Corsaire“, написанные специально для

нея въ 1856 году, окончательно упрочили славу Розатти.

Каролина Розатти, родилась въ Болоньѣ въ 1827 г., дебютировала въ 1863 году во Флоренціи въ роли Амура въ мнѳологическомъ балетѣ. Шесть лѣтъ послѣ того начались ея первые успѣхи въ Венеціи; затѣмъ она объѣздила всѣ сцены Италіи и послѣ успѣховъ въ Римѣ и Туринѣ была ангажирована въ 1854 году на театрѣ *la Scala* въ Миланѣ. Въ томъ же году она вышла тамъ замужъ. Затѣмъ Розатти перешла въ театръ *Carlo Felice*, въ Геную, опять вернулась въ *la Scala* и послѣ того уѣхала въ Лондонъ, гдѣ создала роль *Coralia* въ балетѣ, написанномъ Павломъ Тальони (1847 г.).

Изъ Лондона Розатти вернулась въ Италію, гдѣ снова имѣла огромный успѣхъ въ Туринѣ и Неаполѣ, послѣ чего окончательно поселилась въ Парижѣ, который покидала только для продолжительнаго пребыванія въ Россіи. Между балетами, гдѣ она особенно отличалась слѣдуетъ отмѣтить еще „*La Esmeralda*“, „*Raquita*“, „*Le cheval de bronze*“, „*Giselle*“ и „*Somnambule*“, которые она возобновила съ полнымъ успѣхомъ.

Розатти изъ лучшихъ мимико-танцовщицъ; она восхитительна была въ тѣхъ роляхъ, гдѣ надобно выразить любовь, кокетство, обольщеніе, жажду удовольствій и сладострастіе; все это она превосходно изображала ласкающими жестами и разнообразіемъ сладострастныхъ позъ. Манера ея танцевъ также эротична, какъ поэзія Овидія и Парни. Это Армида Тасса. Ея танцы и мимика были умны и живы; все, что она не дѣлала, все это выходило правильно, изящно и рельефно.

Изъ Италіи же прибыла въ Парижъ Феррарисъ и блестящимъ образомъ дебютировала въ балетѣ „*Les*

Elfes". Въ 1857 г. обѣ итальянскія балерины отличались въ балетѣ Скриба и Обера „Marco Spada“.

Амалія Феррарисъ родилась въ Вогера, въ Пьемонтѣ, въ 1830 году, училась хореографическому искусству въ Туринѣ, потомъ въ Миланѣ, подъ руководствомъ Карла Блазиса, и дебютировала тамъ же въ 1844 году, на театрѣ la Scala. Тотчасъ же ангажированная въ Неаполь въ театрѣ Санъ-Карло, Феррарисъ въ теченіи четырехъ лѣтъ создала различныя роли, написанныя для нея специально, какъ, напримѣръ, въ балетахъ: „la Regina delle Rose“, „Nadilla“, „Fiorita“, „Armida“, „Opdina“ и т. д. Приглашенная на осенніе сезоны, она танцевала на большихъ сценахъ Генуи, Турина, Флоренціи, Синигалии, Равенны, а во время карнавала 1854 и 1855 годовъ въ Римѣ въ театрѣ Apollo. Кромѣ того, Феррарисъ появлялась въ Лондонѣ на Королевскомъ театрѣ и въ Вѣнѣ на театрѣ Каринтійскихъ воротъ. Въ 1856 году ее пригласили въ Большую оперу, въ Парижѣ, гдѣ она имѣла блестящій успѣхъ въ балетахъ „Les Elfes“ и „Orfa“. Ей подносили стихи и цвѣты въ изобилии и признали ее соперницею Эльслеръ. Другія созданныя ею роли въ балетахъ, сочиненныхъ для нея, суть „l'Isola degli Amori“, „Raffaello e la Fornarina“, „il Giocatore“ и „Jberia“. Итальянскій скульпторъ Гайацци изобразилъ ее въ роли послѣдняго балета въ 1854 году въ Римѣ, послучаю прощальнаго спектакля, когда Феррарисъ была вызвана восхищенной публикой 22 раза.

Къ числу наибольшихъ ея успѣховъ слѣдуетъ причислить успѣхи въ 1864 года въ Брюсселѣ, гдѣ она танцевала въ „l'Etoile de Messine“ и др. балетахъ. Феррарисъ, хорошо извѣстная и въ Россіи, гдѣ она была ранѣе Розатти, танцевала съ успѣхомъ до сорокъ шести лѣтъ отъ роду.

Щедро одаренная природой, Феррарисъ къ этому присоединила совершенство изученія. Талантъ ея былъ замѣчательнень и повѣченень. Ея позы и арабески превосходны, манера ея танцевъ въ одно и то же время и грандіозна и блестяща, а ея позы, группы и арабески полны привлекательной томности и сладострастнаго самозабвенія.

Рядомъ съ Феррарисъ и Розатти не ударила лицомъ въ грязь французская танцовщица хорошей школы Эмма Диври. Соединеніе этихъ трехъ талантовъ на одной сценѣ довело хореографическое искусство въ Парижѣ въ концѣ 50-хъ годахъ до такой степени совершенства, что въ нынѣшнее время оно кажется сравнительно въ упадкѣ. Парижъ имѣетъ, впрочемъ, замѣчательную ргімо-балерину г-жу Сангалли.

Рита Сангалли родилась въ Миланѣ въ 1851 году отъ родителей швейцарскаго происхожденія. Въ 1859 году, вопреки правиламъ, она была принята въ миланское театральное училище, гдѣ ею занялся Гюссъ. Г-жа Сангалли семь лѣтъ очень усердно работала съ нимъ и къ 1865 году получила передъ экзаменаціонною комиссіей всѣ награды, по классу танцевъ и пантомимы. Впрочемъ, не смотря на награды, эту танцовщицу обвиняютъ въ дурной школѣ и эксцентричности.

Въ это время на la Scala ставился знаменитый балетъ Павла Тальони „Flick и Flock“. Четырнадцатилѣтняя балерина дебютировала въ этомъ балетѣ и имѣла громадный успѣхъ. Ея необычайная гибкость и выразительная мимика произвели необычайное впечатлѣніе. Публика, по итальянскому обычаю, выпрягла лошадей изъ ея экипажа и отвезла съ торжествомъ домой.

Г-жа Сангалли была сейчасъ же ангажирована на королевскій театръ въ Туринѣ, а затѣмъ черезъ полгода

въ Лондонъ. Англичанамъ она чрезвычайно понравилась и они съ прискорбіемъ узнали, что молодая балерина увлеклась выгоднымъ ангажементомъ въ Америку. Въ Нью-Йоркѣ г-жа Сангалли дебютировала въ балетѣ, специально для нея написанномъ и поставленномъ съ чрезвычайною роскошью. Жажда къ приключеніямъ увлекла молодую артистку и она провела три года въ Новомъ свѣтѣ, танцуя въ Калифорніи и даже въ Солтъ-лекъ-сити, въ странѣ мормоновъ, повсюду съ большимъ успѣхомъ.

Возвратившись въ Европу какъ разъ наканунѣ франко-прусской войны, г-жа Сангалли не могла получить ангажемента въ Парижъ и снова отправилась въ Лондонъ. Наконецъ, въ 1872 году, заключивъ контрактъ съ парижскою оперою, г-жа Сангалли дебютировала въ Парижѣ въ балетѣ „la Source“. Успѣхъ былъ громадный; г-жа Сангалли сразу была причислена къ хореографическимъ звѣздамъ первой величины.

Пожаръ Большой оперы вынудилъ ее снова покинуть на время Парижъ. Г-жа Сангалли танцевала въ Лондонѣ въ новомъ балетѣ, для котораго музыку написалъ баронетъ Юліусъ Бенедиктъ, а въ 1874 году въ Вѣнѣ. Въ 1875 году, по открытіи новой парижской оперы, г-жа Сангалли выступила въ новомъ балетѣ Жюля Барбье „Sylvie“ танцевала затѣмъ въ „Yedda“ и продолжаетъ занимать въ Парижѣ первое мѣсто.

Танцы г-жи Сангалли отличаются совершенною оригинальностью. Артистка, презирая школьные приемы, отбрасываетъ въ сторону монотонную и заученную грацію, чтобы отдаться вполнѣ увлеченію своего темперамента.

Танцы ея—скачки пантеры, страшные порывы, захватывающія духъ коловращенія. Доски подмостковъ въ полномъ смыслѣ „горятъ“, какъ выражаются французы, подъ

ея ногами. Отличаясь чрезвычайною силою мускуловъ, она сгибается, летаетъ, дѣлаетъ прыжки и туры съ граціей и нервностью, о которыхъ трудно составить понятіе.

„Это смерчь, ураганъ, который несется въ быстротѣ молніи! восклицаетъ авторъ книги „Le nouvel opéra“. Ни малѣйшихъ признаковъ манерности, афектаціи или банальности! Но избытокъ страсти, мощность и гибкость закаленной стали“. Одно изъ па, которое она танцевала въ балетѣ „La Source“, въ особенности приводило въ восторгъ публику: танцовщица съ конца сцены на пуантахъ описывала фантастическіе круги, сгибаясь вдвое, какъ молодая кошка. Это былъ настоящій туръ-де-форсъ, казалось, вопреки всѣмъ законамъ равновѣсія. У другой танцовщицы подобное па было бы очень некрасиво, но у Сангалли оно вышло увлекательно, представляясь легкимъ и простымъ. Публика настойчиво требовала bis и Сангалли, улыбаясь, съ оживленнымъ видомъ повторяла свое труднѣйшее па также спокойно, какъ будто бы рѣчь шла о какой нибудь салонной полькѣ.

Луиза Богранъ, вмѣстѣ съ г-жами Фонта, Фіокръ, Марке, поддерживала репутацію современныхъ французскихъ танцовщицъ. Она была сначала въ парижской Большой оперѣ фигуранткой и только въ 1860 году обратила на себя вниманіе критиковъ въ балетѣ „Semiramis“, хотя извѣстный критикъ Фіорентино ранѣе предсказалъ ей знаменитость.

Удачное исполненіе въ 1864 году, созданной передъ тѣмъ Муравьевою, роли въ балетѣ „Diabolina“ окончательно упрочило репутацію Богранъ. Съ тѣхъ поръ она танцевала съ большимъ успѣхомъ въ „Le roi d'Yvetot“, „la Source“, „Giselle“, „Coppellia“, „L'Esclave“ и др. балетахъ. Богранъ, что называется, танцовщица terre á

terre,—у ней недостаетъ элевации, зато она артистка отличной школы.

„Единственный недостатокъ Богранъ, говоритъ одинъ критикъ, недостатокъ, не помѣшавшій ея репутаціи, это то, что имя ея не оканчивается на off и ski“. Это замѣчаніе показываетъ, какое высокое понятіе имѣютъ французы о нашемъ балетѣ, а также подтверждаетъ, что не мы одни не въ состояніи оцѣнивать по достоинству свои таланты.

Въ 1880 году дирекція парижской оперы заставила г-жу Богранъ оставить сцену подъ тѣмъ предлогомъ, что ей 38 лѣтъ, хотя она продолжала пользоваться расположеніемъ публики.

Въ этомъ году Сангалли, получила отпускъ, а въ качествѣ балерины, въ Парижѣ, съ успѣхомъ дебютировала въ новомъ балетѣ „La Korrigane“ молодая итальянская танцовщица Розита Мори, родомъ изъ Барселоны. Судя по отзывамъ критиковъ, это второстепенная танцовщица съ мужественными чертами лица, замѣчательная, между прочимъ, тѣмъ, что до тридцати пяти лѣтъ не знала любви. Программу „Korrigane“ написалъ извѣстный поэтъ Коппе.

Кромѣ названныхъ выше звѣздъ, имѣли еще успѣхъ въ Парижѣ танцовщицы: Монтессю, Легалуа, Нобле, Дюверне, Фицъ-Джемсъ, Дюмилатръ, Гюи-Стефанъ, Петипа, Зина Ришаръ, Муравьева, Боскетти, Вернонъ, Фиоретти, Боццаки, Доръ.

О нѣкоторыхъ изъ нихъ, напр. о Доръ, во избѣжаніе повтореній, мы упомянемъ, говоря о Россіи. Здѣсь же укажемъ только на Боскетти и Фиоретти. Амина Боскетти родомъ изъ Милана, ученица Блазиса, была идоломъ неополитанской публики. Какъ танцовщица, она не похожа; ни на одну изъ своихъ подругъ по



искусству. Это необыкновенная, отчасти эксцентрическая артистка. Танцы ея исполнены трудностями, надобно удивляться их силѣ и легкости; жесты, энергичны и полны страсти. Она напоминала Фераррисъ. Анжелика Фіоретти—миланская уроженка и также ученица Блазиса, танцовщица живая, умная, блестящая. Пируэты ея удивительны; она исполняла ихъ принимая разнообразныя позы, чѣмъ и производила поразительный эффектъ. По наружности ея сравнивали съ Сильфидой—Прадье.

Изъ танцовщицъ, которыя прославились внѣ Парижа, слѣдуетъ упомянуть о нѣмецкой танцовщицѣ Адель Гранцовой. Она родилась въ Брауншвейгѣ въ 1843 году. Хореграфическому искусству училась въ родномъ городѣ подъ наблюденіемъ своего отца, который былъ балетмейстеромъ брауншвейгскаго театра. Дебютировала же Гранцова въ Ганноверѣ, на сценѣ Королевскаго театра, съ громаднымъ успѣхомъ въ „Robert“, „Fenella“ „Teolinda“ и „Saltarello“. Въ 1858 году она познакомилась съ Сень-Леономъ, по совѣту котораго посѣтила въ 1862 г. Парижъ. Молодая балерина блестящимъ образомъ доказала въ Большой оперѣ свое дарованіе, но успѣха не имѣла. Въ 1865 году Гранцова была приглашена Сень-Леономъ въ Москву и затѣмъ дебютировала въ Петербургѣ.

Кто видѣлъ Гранцову въ „Жизели“, „Метеорѣ“, „Конькѣ-Горбункѣ“, „Лилии“ и „Корсарѣ“, тотъ навсегда сохранитъ воспоминаніе о ней, какъ о первоклассной танцовщицѣ, воздушной и граціозной. Техническая сторона танцевъ доведена была ею до совершенства. Характерные танцы ей менѣе удавались. По роду таланта и природной граціи Гранцова очень напоминала Тальони. На европейскихъ сценахъ она также должна была сдѣлаться популярна, какъ и у насъ, но, къ со-

жалѣнію, въ 1876 г., по неопытности какого-то берлинскаго коновала, отправилась *ad patres*.

Всего съ 1821 года по 1873 годъ было поставлено на парижской оперѣ 64 новыхъ балета въ 154 актахъ.

Кромѣ вышеназванныхъ балетовъ, къ числу лучшихъ принадлежали: „Astolphe et Joconde“, „La Fille mal gardée“, „La Belle aux bois dormant“, „La Somnambule“—музыка Герольда, „Manon Lescaut“, первый опытъ Галеви. Музыка балета „La Sylphide“, въ которомъ славилась Тальони, написана замѣчательнымъ молодымъ композиторомъ Шнейтцферомъ, которому только нѣмецкое имя не дало возможности въ Парижѣ сдѣлать карьеру. Въ „La fille du Danube“ музыка Адольфа Адама, который написалъ прелестную музыку къ „Giselle“, „La Filleule des fées“, „Orfa“ и множеству другихъ балетовъ.

Изъ балетныхъ композиторовъ прославились еще: Демонъ, Лефевръ—„Les sauvages de la mer du Sud“, Гурго „Les fiancées de Caserte“, Лабарръ „La Revolte au serail“, Жидъ „Le diable boiteux“, Флотовъ „Lady Henriette“, Амбруа Тома „Betty“, Бенуа и Реберъ „Le diable amoureux“, Дельведесъ „Paquita“, „Eucharis“, Рейе „Sacountala“, Гиро „Gretna-Green“, Габриелли „Les Elfes“ и „l'Etoile de Messine“, Оффенбахъ „Le Papillon“, Лео Делибъ „La Source“, „Coppelia“ и Пуньи, котораго дѣятельность принадлежитъ болѣе Россіи, нежели Франціи.

Программы балетовъ сочинялись Скрибомъ, Теофилемъ Готье, Сенъ-Жоржемъ, Жюлемъ Барбье и др.

Главные балетмейстеры, руководившіе хореографическими представленіями въ Парижѣ, были: Церро, Мазилье, Монжуа, Сенъ-Леонъ, Петипа, Мерантъ и Коралли.

Вотъ нѣкоторыя свѣдѣнія о важнѣйшихъ изъ нихъ:

Жюль Жозефъ Перро родился въ Лионѣ въ 1810 году, танцевалъ нѣкоторое время въ провинціи, а въ 1830 г. былъ приглашенъ балетмейстеромъ въ парижскую Большую оперу. Нѣсколько лѣтъ спустя онъ оставилъ эту сцену, на которой ему пришлось потомъ довольно часто появляться, и принялъ ангажементъ на театрѣ „Renaissance“ вмѣстѣ съ своей женой Карлоттой Гризи, гдѣ поставилъ для нея упомянутый выше балетъ „Zingari“. Онъ сопровождалъ свою жену въ различные города Англии, Германіи, Франціи и Россіи въ тотъ короткій промежутокъ времени, что продолжался ихъ союзъ. Перро отличался какъ авторъ и какъ мастеръ постановки балетовъ, имѣвшихъ необыкновенный успѣхъ. Особенно нравились изъ его балетовъ: „le Lutin“ (1841), „l'Illusion d'un peintre“ (1846), „la Filleule des fées“ (1849), „Esmeralda“ (1855), „la Fille du bandit“ (1857).

Теофиль Готье называлъ Перро „воплощеніемъ танцевъ“ и считалъ величайшимъ танцовщикомъ нашего времени.

Жозефъ Мазилье или Мазелье родился въ Марсели въ 1797 году и дебютировалъ въ Бордо въ 1820 году, а въ Парижѣ, на театрѣ Porte-Saint Martin, въ 1822 году. Благодаря искусству, съ которымъ онъ танцевалъ мазурку, его ангажировали въ парижскую оперу, гдѣ онъ долго пробылъ. Мазилье извѣстенъ тѣмъ, что поставилъ безчисленное множество новыхъ балетовъ и танцевалъ въ нихъ почти непрерывно. Въ послѣдніе годы ему помогалъ племянникъ Діетоффъ, а въ танцахъ его замѣнялъ сынъ Генрихъ. Мазилье умеръ въ Парижѣ въ 1868 году.

Въ послѣднія двадцать лѣтъ большинство балетовъ, поставленныхъ въ Парижѣ, были сочинены Мазилье. Между прочимъ отмѣтимъ въ числѣ его главныхъ успѣ-

ховъ: „la Gipsy“, „le Diable amoureux“, „Lady Henriette“ (1839—1845), „le Diable à quatre“ (1846), „Betty“ (1846), „Griseldis ou les cinq sens“ (1848), „les Elfes“ (1855), „le Corsaire“ (1856), „Marco Spada“ (1857) и пр.

Карль Викторъ Артуръ Сень-Леонъ родился въ 1815 году, появился въ парижской оперѣ въ 1846 году, гдѣ вскорѣ послѣ этого его жена Фанни Черрито дебютировала въ балетѣ „Fille de marbre“, написанномъ Сень-Леономъ. Въ 1853 году онъ путешествовалъ по Англии и Германіи, пожиная лавры какъ скрипачъ, и получилъ ордена отъ прусскаго короля. Въ 1855 году Сень-Леонъ появился снова въ парижской оперѣ, но почти тотчасъ покинулъ ее и отправился въ Лиссабонъ балетмейстеромъ въ Королевскій театръ; въ слѣдующемъ году онъ возвратился въ Парижъ. Какъ скрипачъ, Сень-Леонъ своей сильной, осмысленной и искусной игрой соперничалъ съ самыми замѣчательными виртуозами. Въ 1864 году Сень-Леонъ былъ награжденъ орденомъ за труды его, въ званіи балетмейстера въ С.-Петербургѣ.

Кромѣ „Fille de marbre“ (1847), Сень-Леонъ сочинилъ еще балеты: „la Vivandière“ (1848), le Violon du Diable“ (1849), „Stella“ ou les Contrebandiers“ (1850), „Pâquerette“ (1851) вмѣстѣ съ Теофилемъ Готье, „Le Lutin de la vallée“ (1853), „le Danseur du roi“, (1853). Эти два послѣдніе для Theatre Lyrique. Балетъ „Meteora ou les Etoiles de Grandville“ былъ поставленъ въ 1856 году, „Diavolina“ въ 1863 году, „la Source“ въ (1866 году при участіи Нюитера).

Луи Мерантъ родился въ Парижѣ въ 1828 году. Все его семейство было хореграфическими артистами и молодой Луи уже семи лѣтъ дебютировалъ въ китайскомъ танцѣ въ Льежѣ въ балетѣ „Gustave“.

Мерантъ изучалъ танцы подъ руководствомъ дяди такъ усердно, что семнадцати лѣтъ могъ занять въ марсельскомъ Grand Théâtre мѣсто перваго танцовщика. Успѣхъ его былъ тамъ полный, равно какъ и въ Миланѣ на la Scala; съ 1848 онъ перешелъ въ Парижъ дублировать Петипа. Онъ появился во всѣхъ почти балетахъ репертуара. Съ тѣхъ поръ Мерантъ не покидалъ парижской оперы и создалъ множество ролей рядомъ съ первоклассными балеринами, отъ Розатти до Сангалли включительно.

Послѣ отставки Жюстимана въ 1869 году, Мерантъ сдѣлался балетмейстеромъ и выказалъ свое познаніе въ сочиненіи балетовъ: „Gretna Green“, „Yedda“, „Sylvie“ и др., а равно множества дивертисементовъ къ операмъ. Мерантъ—танцовщикъ серьезной школы, сохраняющій традиціи Гарделя и Вестрисовъ.

Мы говорили, что по мнѣнію знатоковъ парижскій балетъ теперь хуже того чѣмъ онъ былъ тридцать лѣтъ назадъ. Упадку балета въ Парижѣ содѣйствуетъ то обстоятельство, что театральная школа въ Миланѣ, откуда вышли знаменитѣйшіе европейскія танцовщицы, со времени уступки Ломбардіи итальянскому правительству, находится въ сильномъ упадкѣ за недостаткомъ правительственной субсидіи.

Исторія балета въ Парижѣ и въ Петербургѣ (которую мы рассказываемъ далѣе) исчерпываютъ, можно сказать, важнѣйшіе факты изъ исторіи хореграфическаго искусства въ новѣйшее время. Говорить что-либо о другихъ сценахъ было бы однимъ повтореніемъ и имѣло бы интересъ для очень немногихъ специалистовъ. Первоклассныя балерины одинаково посѣтили всѣ лучшія сцены Европы, а мѣстныя звѣздочки смѣло могутъ быть преданы забвенію.

Кромѣ Парижа и Петербурга, балетъ въ настоящее время обставляется съ должнымъ вниманіемъ въ Вѣнѣ, Лондонѣ, Берлинѣ, Миланѣ, Москвѣ, Лиссабонѣ и Копенгагенѣ.

Въ Вѣнѣ небольшіе балеты даются послѣ легкихъ, не занимающихъ много времени оперъ; они не отличаются особенно высокими хореографическими достоинствами своихъ исполнителей, которыхъ, притомъ, очень немного. Въ Вѣнѣ всего одна балерина—г-жа Черале, которая заступила мѣсто Сальвиони; она далеко не удовлетворила бы нашихъ балетомановъ; кромѣ нея имѣется восемь очень, въ хореографическомъ отношеніи, неважныхъ солистокъ и двѣ такъ называемыя „Mimikerinen“. Настоящихъ танцовщиковъ-солистовъ совсѣмъ нѣтъ, но зато обстановка балетовъ во всѣхъ отношеніяхъ прелестна. Декораціи, машины, костюмы—все это чрезвычайно хорошо, а въ кордебалетѣ много очень красивыхъ и молодыхъ танцовщицъ, чѣмъ балетмейстеръ прекрасно пользуется. Мастерски передавая серьезную музыку, чудесно акомпанируя пѣнію, оркестръ вѣнской императорской оперы одинаково незамѣнимъ, когда онъ исполняетъ игривую музыку балетовъ.

Въ Лондонѣ лучшая балетная труппа зимой въ Ковентгарденскомъ театрѣ, а лѣтомъ въ Хрустальномъ дворцѣ. Въ обѣихъ, однако, первоклассные артисты приглашаются только на гастроли. Лучшая эпоха лондонскаго балета была, когда балетмейстеромъ тамъ состоялъ Павелъ Тальони, братъ знаменитой танцовщицы. Павелъ Тальони родился въ Вѣнѣ въ 1808 г. Учившись танцамъ у Кулона, онъ съ большимъ успѣхомъ дебютировалъ въ Парижѣ, Вѣнѣ и Штутгардѣ и, наконецъ, въ Берлинѣ, гдѣ женился на первой тамошней танцовщицѣ Амаліи Гольстеръ. Лондонъ Тальони оставилъ

въ 1853 г., когда перешелъ балетмейстеромъ въ Неаполь на театръ Санъ-Карло. Лучшіе балеты Павла Тальони, гдѣ онъ и самъ танцевалъ: „Ундина“, „Донъ-Кихоть“, „Флибустьеры“, „Конькобѣжцы“, „Теа“, „Корали“, „Озеро Амазонокъ“, „Сатанилла“.

Извѣстные вѣнскіе танцовщицы Карлъ Мюллеръ и Эбель—ученики Тальони. Дочь Павла Тальони, Марія Тальони, родившаяся въ 1833 г., съ громаднымъ успѣхомъ дебютировала въ Лондонѣ въ 1847 г., а затѣмъ въ Берлинѣ и Неаполѣ. Въ 1866 году она вышла замужъ за князя Виндишгреца и оставила сцену.

Берлинъ, Брюссель, Лиссабонъ имѣютъ значительныя балетныя труппы. Въ Италиі особыя балетныя труппы имѣются теперь только въ Миланѣ, гдѣ постоянная труппа существуетъ уже съ прошлаго столѣтія, и въ Туринѣ, гдѣ впрочемъ ее слѣдуетъ считать второстепенной. Въ прежнее время особая балетная труппа была и въ Неаполѣ, при театрѣ San Carlo, но съ паденіемъ бурбонской династіи труппа исчезла. Скудость итальянскаго правительства повредила итальянской хореографіи, отнявъ казенную субсидію у миланской театральной школы, откуда при австрійскомъ правительствѣ вышло столько знаменитыхъ танцовщицъ.

Школа эта продолжаетъ, впрочемъ, существовать при театрѣ la Scala, въ зданіи которой она и помѣщается. Школа получаетъ теперь субсидію отъ города; всѣ воспитанники и воспитанницы ея приходящіе. Кроме того, въ Италиі, снабжающей балеринами почти всю Европу, не мало частныхъ профессоровъ балетныхъ танцевъ; знаменитѣйшіе частныя преподавательницы въ Миланѣ теперь г-жи Вотье и Пенко, а въ Туринѣ Легрень, бывшая весьма хорошей французской танцовщицей.

Итальянцы продолжаютъ очень любить хореографиче-

ское искусство и у нихъ всѣ значительные оперные театры имѣютъ балетныя труппы, и импрессаріи всегда публикуютъ имена приглашаемыхъ хореографическихъ артистовъ. Прежде обыкновенно балеты вставлялись въ Италиі между вторыми и третьими актами оперъ, но теперь обыкновенно ихъ даютъ въ концѣ спектаклей. Къ особенностямъ итальянскихъ балетовъ относятся большія мимическія сцены, почему въ итальянскихъ балетныхъ труппахъ всегда имѣются особые мимы. Итальянскіе балеты отличаются также многочисленными превращеніями и изобиліемъ фигурантовъ, обстановка балетовъ довольно роскошная.

Сюжеты для балетовъ итальянскіе балетмейстеры выбираютъ по преимуществу историческіе: „Неронъ“, „Клеопатра“, „Брама и т. п.“. Теперь, напримѣръ, въ *la Scala*, въ Миланѣ, даютъ замѣчательный балетъ: „*Excelsior*“, изображающій торжество прогресса надъ рутинною. Здѣсь олицетворена исторія всѣхъ новѣйшихъ изобрѣтеній и научныхъ открытій: электрической телеграфъ, телефонъ, трансатлантический кабель, прорытіе Суэзскаго канала и т. д. Можно себѣ представить прорытіе Суэзскаго канала, изображаемое тремястами маленькими ножею съ аккомпаньиментомъ тюлевыхъ тюниковъ! Это, однако, производитъ прелестное впечатлѣніе.

Лучшія балерины въ Италиі въ послѣднія сорокъ лѣтъ, кромѣ тѣхъ, о которыхъ мы уже упоминали, какъ напримѣръ Ферарисъ, Розатти, Боскетти (уже умершей) Фіоретти (жены извѣстнаго баритона Вердже), Сальвиони, Мори, Сангали, Чералле (піемонтка родомъ, танцующая теперь въ Вѣнѣ) и т. д., были: сестры Рамачини, Флора Фабри, Гранчини, Марра, Конти, Вичентини, Читеріо (отличавшаяся въ Вѣнѣ), Пьерри, Скотти, Коррилла, (всѣ три имѣли успѣхъ въ Парижѣ), Фуоко, Домени-



вети, Бадерна (танцовавшая съ успѣхомъ въ Лондонѣ), Покини, Барета. Лучшія современныя балерины: Флинтъ, Корнальби и особенно Виржинія Цукки, отъ которой сходила съ ума не только Италія, но и Германія.

Если въ числѣ городовъ, гдѣ хореграфическое искусство процвѣтаетъ, находится Копенгагенъ, то этому обязаны трудамъ замѣчательнаго балетмейстера Бурноввиля. Антонъ Августъ Бурноввиль, сынъ перваго танцовщика Королевскаго театра въ Копенгагенѣ, родился въ этомъ же городѣ въ 1805 году. Онъ учился сначала у отца, затѣмъ пріѣхалъ въ 1824 году въ Парижъ и, поучившись у Вестриса, съ успѣхомъ дебютировалъ въ 1826 г. въ Grand opéra. Послѣ дебютовъ на разныхъ европейскихъ сценахъ, онъ вернулся въ 1830 году первымъ танцовщикомъ, а въ 1836 году назначенъ балетмейстеромъ копенгагенскаго Королевскаго театра. Здѣсь онъ сумѣлъ поднять балетъ, которому грозило паденіе. Кромѣ его настойчивости и административной способности, побѣдить предрасудки публики, которая въ балету относилась съ равнодушіемъ и даже съ презрѣніемъ, ему удалось и балетами собственнаго сочиненія. Послѣдніе отличались живостью и оригинальностью, содержаніе ихъ заимствовано по большей части изъ датской исторіи и національныхъ преданій. Теперь можно сказать, что по части балета копенгагенскій театръ можетъ соперничать съ лучшими сценами Европы. Дѣятельность Бурноввиля была необыкновенна: не считая массы разныхъ па, divertissementовъ, онъ сочинилъ болѣе сорока балетовъ, изъ которыхъ лучшіе: „Waldemar et Eric“, „Menwed“, „Faust“, „Fête d'Albanō“, „Toréador“, „Napoli“, „Raphaël“, „Kermesse de Bruges“.

---

## ГЛАВА VII.

### Балетъ въ Россіи.

Что за призраки прелестны,  
Легки, свѣтлы существа,  
Сонмъ эфирный, сонмъ небесный,  
Тѣни, лица божества  
Въ неописанномъ восторгѣ  
Мой лелѣють, нѣжатъ духъ?

Державинъ (На балетъ „Зефиръ и Флора“).

Начало балетовъ въ Россіи относится къ XVIII столѣтію, хотя танцы, конечно, существовали съ первобытныхъ временъ; ихъ изображеніе сохранилось, напримѣръ, на фрескахъ Кіево-печерскаго собора XII вѣка.

Плясать у насъ учили не только людей, но и медвѣдей. Медвѣжья пляска составляла народную забаву съ глубокой древности, о ней упоминаютъ и „Домострой“ и древнія грамоты. Даже при императрицѣ Елизаветѣ Петровнѣ медвѣдей обучали танцованію въ Невской лаврѣ: въ 1754 году послано было туда изъ дворцоваго кабинета два медвѣдя и келейникъ Каршовъ доносилъ, что „медвѣженокъ де къ наукѣ не понятень, весьма сердитъ“.

Наши духовные отцы смотрѣли на пляску какъ на дѣло позорное, бѣсовское и грозили пляшущимъ проклятіемъ. На картинкахъ страшнаго суда (Д. Ровинскій: „Русскія народныя картинки“) занимающіеся плясаніемъ показаны въ аду, даже подъ особымъ мытарствомъ. Игуменъ Панфилъ слѣдующимъ образомъ описываетъ пляску: „и возбѣются гудѣніемъ струннымъ и всякими неподобными играми сатанинскими, плесканіемъ и плясаніемъ, женамъ же и дѣвамъ и главами киваніемъ, и притомъ ихъ вихляніе и ногами ихъ скаканіе и топтаніе“...

Въ „Великомъ зеркалѣ“ помѣщена глава о пляшущихъ и танцующихъ „и какъ пляшущіе въ ноци Рождества Господа въ провлятіи цѣлый годъ плясаша“. Плясаніе осуждается и въ главахъ: „како зла вещь есть плясаніе, колико есть мерзко предъ Господомъ отъ видѣнія является“.

Въ глубокой древности святые отцы были еще строже. О пляшущихъ „рече святой Нифонтъ: въ сласть любяй гусли и пѣнья, плесканья и плясанья чтитъ темнаго бѣса, иже желаетъ и тщитъ пожрети весь міръ“. Въ одномъ рукописномъ сборникѣ рассказана на устрашеніе танцующимъ слѣдующая легенда: „Дѣвка нѣкая во дни святыхъ, егда паче слово Божіе проповѣдается, обаче въ играхъ, въ веселіи, въ танцѣхъ пребываше, и нѣкоего дни отъ заутра даже и до вечера въ глумленіяхъ и въ танцѣхъ пребываше“.

Возвратившись домой она уснула и во снѣ была похищена бѣсами, которые опалили ей на головѣ всѣ волосы, покрыли тѣло ея вередями, а одинъ демонъ ей „главню горячую въ уста вонзе и рече: имѣй сіе за пѣсни и за танцы и прелестныя ризы, ризы же ея ни слѣду опаленія пріяша“. Когда она проснулась и раз-

сказала всѣмъ бывшее съ нею, былъ призванъ священникъ, и на исповѣди „ни единого смертнаго грѣха обрѣте, едино се, еже все тщаніе имѣ танцѣвати“. Но книжныя угрозы эти оставались въ безсиліи и жизнь шла своимъ чередомъ, не внимая душеспасительнымъ вошлямъ.

Главнымъ увеселеніемъ деревень оставались по праздникамъ хороводы. Во время хороводовъ парень и дѣвушка, находящіеся въ кругу, стараются выполнить въ точности то, что поется въ пѣсняхъ. Это своего рода балеты въ зачаткѣ. Вообще наши деревенскіе танцовщики разудалой пляски не танцуютъ, а въ своихъ хороводахъ плавно ходятъ взадъ и впередъ и кружатся однообразно. Такъ называемая въ балетахъ „русская пляска“ есть видоизмѣненный трепакъ или бычекъ.

Что такое трепакъ, достаточно объясняетъ самое названіе; это не есть танецъ, вылившійся въ какую нибудь неизмѣнную форму,—это то же, что итальянская тарантелла, арагонская хота и парижскій канканъ: плясунъ или выплясываетъ общепринятыя переборки, разнообразя ихъ по своему усмотрѣнію, или же выдѣлываетъ никѣмъ невиданныя колѣнца своего собственного измышленія, — здѣсь все зависитъ отъ личнаго умѣнья и фантазіи исполнителя.

Въ этомъ танцѣ, по большей части, попеременно танцуютъ два плясуна: одинъ выдѣлываетъ разныя колѣнца ногами, стоя на мѣстѣ и пошевеливая плечами; другой-же ломается не на-животъ, а на-смерть, вертится, бросается на колѣна и на землю и носится въ присядку съ разными вывертами и заковырками.

Превосходно описанъ трепакъ со всѣми техническими терминами въ повѣсти графа А. К. Толстаго—„Купецъ Садко“.

Ударилъ Садкò по струнамъ трепака,  
Самъ къ чорту шлетъ царскую ласку,  
А царь, ухмыляясь, упёрся въ бока,  
Готовится, дрыгая, въ пляску.  
Сперва лишь на мѣстѣ поводитъ усомъ,  
Щетинистой бровью киваетъ,  
Но вотъ запыхтѣлъ и надулся, какъ сомъ,  
Все болѣ его разбираетъ;  
Похаживать началъ, плечьми шеведя,  
Подпрыгивать мимо царицы,  
Да вдругъ, какъ пойдетъ выводить вензеля,  
Такъ всё затряслись половицы;  
Пустился на вывертъ пятами мѣситъ,  
Закидывать ногу за ногу;  
Откуда взялася, подумашь, прыть?  
Глядѣть индо страшно, ей-Богу!  
То вынята грудь, на придворныхъ онъ прѣтъ  
Ломаетъ колѣнца назадъ и впередъ,  
Валяетъ загребомъ и свокомъ;  
И все веселѣй и привольнѣй ему,  
Колѣнца выводитъ все круче,  
Отчаяннѣй бьетъ пятернями Садкò,  
Царь бѣшеннѣй мѣситъ ногами;  
Въ присядку понесъ его чортъ ходуномъ,  
Онъ фыркаетъ, пышетъ и дуетъ.  
Гремитъ плясовая, колеблется домъ.  
И море реветъ и бушуетъ.

Трепакъ называется также „Камаринской“. Происхождение этого названія объясняютъ двоеко: оно происходитъ или отъ заглохшей Камаринской дороги, идущей отъ Рязани, или отъ извѣстной „забѣлыми людьми“ Камарицкой волости..

Въ народѣ трепакъ считается собственно не пляской, аскоморошествомъ, и хорошия дѣвушки, даже и парни, плясать трепака не стануть на-показъ. Есть танецъ еще разгульнѣе трепака, — это спира.

Вообще публичная пляска производилась у нас издавна только одними цыганами или пришлыми иноземцами.

Въ цыганской пляскѣ, какъ и въ пѣніи, увлекаютъ рѣзкіе и неожиданные переходы отъ самаго нѣжнаго піаниссимо къ самому разгульному гвалту. Если танцуютъ двое мужчинъ, то одинъ изъ нихъ, обыкновенно старшій и толстѣй, стоитъ на одномъ и томъ же мѣстѣ какъ будто совсѣмъ не пляшетъ, а такъ просто пошевеливаетъ плечами, поворачиваетъ въ рукѣ шляпу, изрѣдка пригигикивая и притоптывая по временамъ одною ногою, какъ будто подзадориваетъ своего молодого товарища, который съ крикомъ и гиканіемъ носится около него мятелицей и разсыпается мелкимъ бѣсомъ. Точно также и въ женской пляскѣ: если пойдетъ плясать граціозная молодая цыганка, то вслѣдъ за ней вскакиваетъ, точно дикій звѣрь, старая растрепанная Матрешка; съ судорожными подергиваніями носится она по эстрадѣ, вскрикиваетъ, взвизгиваетъ, срываетъ съ себя платокъ и останавливается какъ вкопанная, на послѣднемъ взрывѣ табора.

Несмотря на замкнутую жизнь, танцы практиковались въ древней Россіи и въ высшихъ сферахъ. Въ теремѣ царя Михаила Ѳеодоровича Олеарій видѣлъ дѣвушку, которая плясала подъ музыку арфы и скрипки. Во время царя Алексѣя Михайловича при его дворѣ иногда танцевали веселые украинскіе и важныя польскіе танцы, для которыхъ тогдашнее русское платье весьма было удобно. Разказы объ увеселеніяхъ западныхъ европейцевъ подали поводъ Алексѣю Михайловичу въ 1672 году къ составленію при дворѣ чего-то въ родѣ балета, смѣшаннаго съ хорами. Для этого нарочно были вызваны изъ Германіи танцовщики и музыканты подъ начальствомъ лютеранскаго пастора Іогана Годфрида Гри-

гори. Новое зрѣлище изумило всѣхъ присутствовавшихъ. Орфей пѣлъ прологъ въ похвалу царю и танцевалъ между двумя движущимися пирамидами. Въ разрядныхъ книгахъ записано слѣдующее: „Тѣшили великаго государя иноземцы, какъ Олоферну отсѣкла Юдиѣ голову, и на органахъ играли нѣмцы, да люди дворовые боярина Артамона Сергѣевича Матвѣева. Комедія, какъ Артаксерксъ велѣлъ повѣсить Амана и во органы играли и на фіолахъ, и въ струменты и танцовали. Тѣшили великаго государя на заговѣннѣ всякими потѣхами разными“...

При описаніи этихъ новостей, говоритъ Соловьевъ („Исторія Россіи“, т. XIII), останавливается невольно то обстоятельство, что на представленіи присутствовали царица и царевичъ. Но однихъ пріѣзжихъ нѣмцевъ и дворовыхъ людей Матвѣева оказалось недостаточно. Въ 1673 году Матвѣевъ приказалъ въ Новомѣщанской слободѣ изъ мѣщанскихъ дѣтей выбрать 26 человѣкъ въ „камидіанты“ и отвести въ нѣмецкую слободу къ Годфриду. „Такъ, восклицаетъ нашъ исторіографъ, основалось въ Москвѣ театральное училище прежде славяно-греко-латинской академіи!.. Прежде другихъ школъ, устроена была театральная школа для потѣхи великаго государя“.

Подобныхъ зрѣлищъ, безъ сомнѣнія, еще нельзя назвать балетами; въ это время и при дворѣ не знали другихъ танцевъ, кромѣ національныхъ; но при Петрѣ Великомъ, издавшемъ указъ, по которому приказано всѣмъ російскимъ дѣвицамъ, начиная съ 14-лѣтняго возраста, танцовать подѣ страхомъ жестокаго наказанія, благородные кавалеры и дамы стыдились уже неумѣть танцовать менуэта, контрданса или полонеза. При Петрѣ имѣлись также танцы на театрѣ, что видно изъ того

факта, что въ 1704 г. директоръ нѣмецкихъ комедіантовъ Куншта уѣхалъ изъ Россіи инкогнито, не заплатя ни комедіантамъ, ни танцовщикамъ жалованья; „по сему резону объявляемъ, гласилъ указъ что продажа театральнаго украшенія дѣлается на уплату долговъ его“. Въ 1710 г., послучаю празднованія въ Москвѣ Полтавской побѣды, представленіе состояло изъ двухъ частей: преддѣйствія, или пролога, и эпилога; въ немъ заключались различныя дивныя явленія, пѣлись торжественныя пѣсни и танцевался „офицерскій танецъ“ съ словесными похвалами оружія и воинства—интермедіумъ.

Настоящій балетъ является у насъ не ранѣе 1736 года, въ царствованіе Анны Іоановны, по случаю перваго введенія при дворѣ итальянскихъ оперъ, поставленныхъ композиторомъ-капельмейстеромъ Ф. Араія. Для представленій итальянцевъ устроились въ Петербургѣ два театра, а именно: въ Лѣтнемъ саду для лѣтняго времени и во флигелѣ Зимняго дворца для зимняго сезона. Мѣста въ означенныхъ театрахъ раздавались безденежно, по чинамъ и по званію зрителей. На этихъ-то придворныхъ театрахъ, лишенныхъ характера публичнаго театра, и является впервые балетъ.

Именно для перемѣны разъ въ недѣлю были представляемы итальянскія интермедіи съ балетомъ, въ которомъ танцовали кадеты Сухопутнаго корпуса (что нынѣ Павловское училище), лучший танцовщикъ между ними былъ Чеглоковъ, впоследствии камергеръ.

Въ 1736 г., былъ вызванъ для постановки балетовъ на придворной сценѣ отличный балетмейстеръ, танцовщикъ Антоній Ринальдо Фоссана (Фузано). Танцовальное искусство сдѣлала тогда уже значительные успѣхи въ Европѣ, особенно въ Парижѣ; балеты при русскомъ дворѣ давались по прежнему съ итальянскими интер-



медіями. Лучшими танцовщиками были Жозефъ и Томасъ, потомъ Тесси и Джузеппи, танцовщицы солистки: Джулія, жена Джузеппи, и Антонина Константины, дочь пѣвца—буфа.

Потомъ способствовалъ много къ устройству балетной труппы, прославившійся за границею и долго остававшійся въ Петербургѣ, танцовщикъ Жанъ Баптистъ Ланде, который обучалъ танцованію воспитанниковъ Сухопутнаго кадетскаго корпуса; онъ составилъ очень удачно кордебалетъ изъ учениковъ и ученицъ собственной своей школы. Ланде умѣлъ ловко вкратъ въ довѣріе всемогущаго герцога Бирона и обратить на себя вниманіе императрицы Анны, которая осыпала его своими милостями. Государыня выбрала сама изъ дворцовой прислуги двѣнадцать красивыхъ дѣвушекъ и двѣнадцать мальчиковъ сиротъ, которые поступили въ школу Ланде, на казенное содержаніе, и болѣе или менѣе сдѣлались артистами. Въ короткое время развились и усовершенствовались таланты многихъ изъ этихъ питомцевъ, доказывая и здѣсь до какой степени у русскихъ людей можетъ доходить переимчивость и способность къ искусствамъ. Молодой французъ Лебрень считался лучшимъ танцовщикомъ при тогдашней итальянской труппѣ, но нисколько не уступалъ ему и русскій Тимошья Бубликовъ. Русскихъ артистовъ называли тогда по большей части полуименами. Правиламъ хореографическаго искусства обучилъ Ланде еще двухъ замѣчательныхъ танцовщиковъ: Афонася (Топоркова) и Андрея (Нестерова). Танцовщицы Анисья Сергѣева, Елизавета Зорина и Авдотья Тимофѣева также славились своимъ талантомъ, наравнѣ съ иностранками. Необычайный успѣхъ Авдотьи прославилъ Ланде; черезъ нее особенно возвысился этотъ даровитый преподаватель хореографи-

ческаго искусства, между тѣмъ Фузано, его предмѣстникъ, не поладивъ съ суровымъ временщикомъ, принужденъ былъ временно оставить Россію.

При провозглашеніи Анны Леопольдовны правительницею, нѣмецкіе спектакли исчезли съ придворной сцены, но спектакли русскаго балета и итальянской оперы продолжали чередоваться между собою. Въ 1742 г. послѣ коронаціи императрицы Елизаветы, наша балетная труппа выказала свое искусство въ балетахъ: „Золотое яблоко на пирѣ боговъ и судъ Парисовъ“ и „Радость народа о явленіи Астрей на русскомъ горизонтѣ и о возстановленіи золотого времени“.

Осенью въ 1742 г. появляется въ Петербургѣ въ первый разъ французская труппа. Для ея спектаклей передѣлали въ театрѣ Бироновскій манежъ. Въ этомъ же манежномъ театрѣ совершалась постановка и балетныхъ спектаклей. Двери его открываются для всѣхъ лицъ безъ различія чина и сословія, уже съ платою за входъ.

На придворныхъ балетахъ продолжали танцовать „господа кадеты“ шляхетнаго корпуса. Изъ нихъ при Елизаветѣ Петровнѣ отличались кадеты: Бекетовъ, Мелисино, Остервальдъ, Свистуновъ и др. Нѣкоторые вытанцовали себя такимъ образомъ блестящую карьеру, а Бекетовъ имѣлъ даже счастье попасть въ „случай“, но не сумѣлъ имъ воспользоваться. Завѣдывалъ балетомъ по прежнему Ланде, который умеръ въ 1746 году.

Въ 1753 году Фузано, снова опредѣленный къ театру, вывезъ изъ Италіи лучшихъ танцовщиковъ и фигурантовъ. Этотъ Фузано первый вставлялъ въ балетъ русскія пляски. Въ 1757 г. новая труппа была умножена обществомъ Лакателли, котораго балерины Сакки и Беллюци весьма много усовершенствовали

танцы въ Россіи. Любимѣйшіе балеты того времени: „Похищеніе Прозерпины“, „Амуръ и Психея“, „Пиръ Клеопатринъ“, „Госпожи въ Сералѣ“, „Дидона и Эней“, „Аполлонъ и Дафна“, „Возвращеніе матросовъ“, „Пандуры и лондонскій Воксалъ“.

Главной приманкой театра Лакателли для публики были именно его двѣ красавицы-балерины. „Равенство въ пріятностяхъ вкуса и танцованія госпожъ Сакко и Беллюци, писалъ современный рецензентъ, дѣлило на двѣ партіи зрителей, изъ которыхъ нѣкоторые имѣли двѣ деревянныя связанныя лентою дощечки, на коихъ написано было имя той изъ тѣхъ двухъ танцовщицъ, которая больше кому нравилась и коей они больше аплодировать хотѣли. Сія дощечка замѣняла часто ихъ ладони, кои отъ безпрестаннаго хлопанія у многихъ пухли“...

Неумѣренный восторгъ поклонниковъ двухъ балеринъ выражался и въ стихахъ. Одинъ изъ нихъ, гвардіи унтеръ-офицеръ А. А. Ржевскій, напечаталъ въ „Ежемѣсячныхъ сочиненіяхъ“ 1759 года „Сонетъ или мадригалъ Либерѣ Сакѣ, актрисѣ итальянскаго вольнаго театра“. Стихи эти замѣчательны по смѣлому намеку, въ лицѣ „нѣкіихъ дамъ“, на императрицу Елизавету Петровну, которая, какъ оказывается, завидовала, красотѣ и прелести танцовщицъ вольнаго театра.

Ржевскій писалъ:

Небеснымъ пламенемъ глаза твои блистають,  
Тѣнь нѣжную лица черты намъ представляютъ,  
Прелестенъ взоръ очей, осанка несравненна!  
Хоть нѣкіихъ дамъ языкъ клевететь тя хулою,  
Но служить зависть ихъ тебѣ лишь похвалою:  
Ты истинно плѣнять сердца рожденна...

Таубертъ въ вѣдѣніи котораго находились „Ежемѣсячныя сочиненія“, получилъ за мадригаль Ржевскаго сильнѣйшій выговоръ; не поздоровилось вѣроятно поэту, а что касается мадригала, то онъ былъ уничтоженъ во всѣхъ находившихся еще въ редакціи экземплярахъ книжки журнала, его напечатавшаго.

Надобно замѣтить, что въ молодости императрица Елизавета была красавица, очень ловка и танцевала прелестно. Балетмейстеръ Ланде говаривалъ, что нигдѣ не танцовали минуэта съ большею граціею, какъ при русскомъ дворѣ. Елизавета очень любила въ молодости танцевать за мужчину. „Она также, пишетъ Штелинъ, чрезвычайно хорошо танцевала и придворные русскіе танцы, которые хотя вообще и не употребляются больше при дворѣ и въ знатныхъ домахъ, однакоже иногда, а особливо во время придворныхъ маскарадовъ ихъ танцуютъ“.

Въ 1759 г., въ день тезоименитства императрицы и по случаю одержанной 1 августа, надъ прусскими войсками, побѣды при Франкфуртѣ, была дана драма-балетъ „Прибѣжище добродѣтели“, въ 5 дѣйствіяхъ, содержанія аллегорическаго. Балетная труппа въ то время состояла изъ иностранныхъ танцовщиковъ Торди и Фабіана и танцовщицъ Коломба и Фабіано, получавшихъ отъ 1,000 до 1,300 руб. въ годъ жалованія, 5 русскихъ танцовщиковъ и 5 танцовщицъ, получавшихъ отъ 110 до 400 рублей. Вся балетная труппа стоила 33,810 рублей, не считая оркестра.

Послѣ 1759 г., за отъѣздомъ многихъ танцовщиковъ, балеты въ Петербургѣ пришли было въ упадокъ; но выписанный изъ Вѣны балетмейстеръ Гильфердингъ снова оживилъ и усовершенствовалъ ихъ. Лучшій балетъ его: „Побѣда Флоры надъ Бореємъ“ (1760 г.). Извѣстнѣй-

шіе танцовщицы того времени были Пріеръ, Толата и Парадисъ, а танцовщики Сантини, Меркуръ и Пріеръ. Въ это же время въ Ораніенбаумѣ находился искусный балетмейстеръ Кальцеваро.

Въ 1762 г. вступила на престолъ Екатерина II, любимая поговорка которой была: „народъ, который поетъ и пляшетъ,—зла не думаетъ“. Екатерина сама любила танцевать а также переодѣваться за мужчину. Между великолѣпными празднествами, бывшими въ Москвѣ, при коронованіи императрицы, замѣчательнъ былъ подвижной маскарадъ, коего планъ начертанъ знаменитымъ Ѳ. Г. Волковымъ и хоръ сочиненъ А. П. Сумароковымъ. Тогда же (1763 г.) въ московскомъ дворцѣ былъ данъ балетъ: „Радостное возвращеніе къ аркадскимъ пастухамъ и пастушкамъ богини весны“, въ которомъ участвовали знатнѣйшіе вельможи. А по возвращеніи двора въ Петербургъ на Эрмитажномъ театрѣ былъ данъ балетъ „Галатея и Ацисъ“, гдѣ „Его Императорское Высочество Великій Князь въ видѣ брачнаго бога Гименя удивлялъ всѣхъ зрителей искусными и благородными танцами“. На придворномъ театрѣ въ Петербургѣ представленіе балетовъ было почти ежедневное. Балеты сочинялъ Невиль („La coquette punie“, „La Jalousie villageoise“) и Гранже („Le triple Mariage“, „Аполлонъ и Дафна“ и др.).

Балетъ былъ въ такой модѣ, что помѣщики стали обучать балетнымъ танцамъ своихъ крѣпостныхъ дѣвокъ и устраивать изъ нихъ крѣпостные балеты. Особенно славился во второй половинѣ XVIII столѣтія балетъ помѣщика Нащовина. У г. Мельникова „Въ Лѣсахъ“ весьма ярко рассказаны подвиги тогдашнихъ помѣщиковъ по этой части. Впрочемъ и выснія власти подавали имъ въ этомъ хорошій примѣръ; такъ императрица Елиза-

вета Петровна, услыхавъ объ оригинальности камчадалскихъ танцевъ, приказала привезти ко двору шесть камчадалскихъ дѣвушекъ. Посланъ былъ за ними фурьеръ Шахтуровъ; выбрали шесть дѣвицъ самыхъ красивыхъ и изъ самыхъ почетныхъ семействъ; везъ ихъ Шахтуровъ по Сибири цѣлый годъ, и такъ за ними ухаживалъ, что всѣ шесть еще въ Сибири разрѣшились отъ бремени!

Балеты составлялись тогда незамысловатымъ образомъ. Большою честью балетмейстеры-хореграфы брали извѣстный сюжетъ драмы или оперы, заставляли танцовщиковъ рассказывать содержаніе, вставляли танцы, группы — вотъ и все. Если брались мифологическіе сюжеты, то и здѣсь не стѣснялись ничѣмъ: Венеры XVIII столѣтія были въ нанудренныхъ парикахъ и съ фижмами, римскіе и греческіе герои одѣвались какъ модные маркизы.

Тогда опера, какъ и во всей Европѣ, почти была немислима безъ балета, который, естественно, больше приходился по вкусу публикѣ. Балетъ, обыкновенно, не входилъ въ самую оперу, а только механически перемежался съ нею: послѣ cadaго акта оперы полагалась балетная сцена. Впрочемъ, иногда балетъ являлся какъ бы мимическимъ комментариемъ или иллюстраціей содержанія оперы, и нерѣдко, въ то время, какъ „текстъ“ проваливался въ мнѣніи зрителей — „иллюстрація“ его вызывала восторги. Такимъ образомъ, въ непопулярной оперѣ „Король-пастухъ“, „всѣ явленія трехъ помянутой оперы дѣйствій, столь живо изображены были этимъ балетомъ, что для совершеннаго выразумѣнія ихъ не надобно было словъ“, говоритъ Штелинъ, одинъ изъ первыхъ историковъ русскаго театра.

Изъ записокъ Порошина (1765) видно, что Павелъ

Петровичъ, наслѣдникъ престола, нерѣдко танцевалъ на придворномъ театрѣ въ балетѣ. Училъ его танцевать Гранже. Въ балетѣ участвовали, кромѣ придворныхъ, кадетскіе офицеры. Говоря о представленіи 18-го января, Порошинъ пишетъ:

„Весь почти партеръ полонъ былъ зрителей. Отъ хлопанья въ ладоши, въ танцованіи его высочество нѣсколько сбился и оробѣлъ. Конецъ балета танцовали еще разъ. Тутъ шло полутче. Пришедъ къ себѣ, гнѣвался, для чего бьютъ въ ладоши“... Мѣсяцъ спустя въ запискахъ отмѣчено: „Въ балетѣ „Ацисъ и Галатея“ танцовали все фрейлины и кавалеры. Роль его высочества тожъ Именей танцевалъ графъ Н. П. Шереметевъ“. Разсужденія о балетѣ, среди обружавшихъ великаго князя лицъ, судя по тѣмъ же запискамъ, были ежедневныя. Изъ придворныхъ дамъ отличались въ танцованіи графиня Анна Петровна Шереметьева, фрейлина Хитрово и др.

Въ 1766 году выписанъ былъ изъ Вѣны балетмейстеръ Анжоліни, дебютировавшій балетомъ своего сочиненія: „Оставленная Дидона“. Въ 1767 г. Анжоліни, находясь въ Москвѣ, имѣлъ случай узнать всѣ роды русскихъ плясокъ и до такой степени плѣнился ими, что рѣшился составить первый національный русскій балетъ. Въ томъ же году онъ дѣйствительно сочинилъ и поставилъ на придворной сценѣ „огромный въ русскомъ вкусѣ балетъ и, вмѣстѣ въ музыку онаго русскія мелодіи, симъ новымъ ума своего произведеніемъ удивилъ всѣхъ и приобрѣлъ всеобщую себѣ похвалу“.

Въ хореграфіи въ то время, какъ и въ другихъ искусствахъ, господствовалъ приторный пасторально-сентиментальный жанръ, какъ объ этомъ можно судить по однимъ уже названіямъ балетовъ. Вѣроятно въ такомъ же фаль-

шивомъ жанрѣ былъ составленъ и балетъ Анжоліни „въ русскомъ вкусѣ“, но во всякомъ случаѣ ему принадлежитъ честь первой утилизациі въ этой области нашего національнаго элемента. При Екатеринѣ II, въ балетахъ участвовали: танцовщицы Питро, Росси, Меркуръ, Сантини, Лепикъ, Канціани, Сонти, Александрова, танцовщики Жозефъ, Томасъ, Роззети, Лефевръ, Фабіани, Бубликовъ, Парадисъ, Питро, Канціани и Лепикъ. Декораціи рисовалъ Градицій, машины были Бриганція и Дампіера, платья Женара.

Лепикъ былъ европейская знаменитость. Онъ пріѣхалъ въ Парижъ изъ Неаполя и блистательно дебютировалъ въ балетѣ „Прихоти Галатеи“. Благородная осанка, гармонія движеній, невыразимая легкость и искусство скоро сдѣлали его любимцемъ двора и публики. Лепика прозвали Аполлономъ танцованія. Однако же интриги товарищей вынудили его скоро оставить Францію и послѣ дебютовъ въ Неаполѣ и Лондонѣ онъ отправился въ Петербургъ, гдѣ возбуждалъ такой же всеобщій восторгъ, какъ и въ Парижѣ.

Канціани и Лепикъ сочинили много балетовъ. Лучшіе балеты этого времени были: „Дидона“, „Медея и Язонъ“ и „Дезертиръ“. Изъ русскихъ въ этихъ балетахъ прославились: Балашевъ, отличавшійся, вмѣстѣ съ Катериной Ѳеодоровной Барановой, въ русской пляскѣ, усовершенствованною впоследствии Огюстомъ; Гладышевъ; воспитанникъ театральнаго училища Лѣсогоровъ (впоследствии Валберхъ); Анна Пономарева и Марья Колумбусова. Но вообще при Екатеринѣ II господствовали въ балетѣ иностранные танцовщики, хотя тогда же было основано, при управленіи театрами В. И. Бибикова въ 1779 году, театральное училище, сдѣлавшееся впоследствии разсадникомъ у насъ хореграфическаго искусства.



До этого съ 1767 г. управлялъ театрами И. П. Елагинъ. Замѣчателенъ случай, заставившій Елагина оставить свое мѣсто. Онъ былъ человекъ очень умный и благонамѣренный, но въ то же время большой поклонникъ прекраснаго пола. Однажды, пріѣхавъ къ одной изъ извѣстныхъ танцовщицъ, онъ засталъ ее при повтореніи довольно трудныхъ па, передъ зеркаломъ, и въ любезныхъ разговорахъ съ нею вздумалъ самъ дѣлать пируэты; но какъ то оступился и повредилъ себѣ ногу такъ, что долго не могъ ступить на нее, почему и не ѣздилъ нѣкоторое время во дворецъ. Императрица, узнавъ объ этомъ, разрѣшила Елагину имѣть при себѣ трость и даже, когда онъ пріѣзжалъ во дворецъ, позволила ему садиться въ ея присутствіи. Спустя нѣсколько времени прибылъ въ Петербургъ раненый графъ Суворовъ. Все готовилось встрѣтить знаменитаго героя и назначенъ былъ парадный выходъ во дворецъ. Сама Императрица вышла встрѣтить Суворова; въ это время Елагинъ остался спокойно сидящимъ въ той же залѣ, на бреслахъ, и не тронулся съ мѣста; Суворовъ, проходя мимо, окинулъ его взглядомъ съ нѣкоторымъ удивленіемъ и государыня, замѣтивъ это, сказала Суворову: „Извините, графъ Александръ Васильевичъ, Ивана Перфильевича, онъ также получилъ рану, но не въ сраженіи, а у танцовщицы выдѣлывая па“. Елагинъ обидѣлся и отказался отъ должности.

Въ 1785 году возникло въ средѣ публики неудовольствіе на дирекцію, по случаю весьма частаго неисполненія на сценѣ спектаклей, публикуемыхъ въ афишахъ, почему тогда же состоялось высочайшее повелѣніе, чтобы при объявленіи публикѣ о балетахъ непременно и съ крайнею точностью все было исполняемо; если же чего противъ объявленія дано не будетъ, то при выходѣ изъ

театра, зрителямъ возвращать ими заплоченныя деньги. Еще большее неудовольствіе театральная дирекція возбуждала въ самой императрицѣ воровствомъ и безхозяйственностью. Балетъ стоилъ въ 1787 г. 40,170 руб., но затѣмъ расходы были сокращены до 34,180 рублей.

Несмотря на это въ 1789 и 1790 годахъ балеты ставились съ великолѣпіемъ и имѣли отличныхъ танцовщиковъ и танцовщицъ. Въ 1790 годахъ, главными сюжетами балетной труппы были: балетмейстеръ Канціани, получавшій жалованья 5500 р., первый танцовщикъ Пизъ съ жалованьемъ 6500 р.; танцовщики Гіанфонелли 3400 р.; Гульгермени, Антон. Казасси, Дерси, Стелато, Колумбусъ; изъ русскихъ: Ив. Валберхъ, Троф. Слепинъ, Вас. Балащевъ и Ив. Ерошкинъ; танцовщицы: Росси, получ. 5000 р., Стеллато 2600, Капилліа 1400 р., Жюстина Писсионтери, русскія: Зорина и Соф. Валберхова. Къ этому же времени принадлежатъ знаменитый декораторъ изъ Венеціи Гонзаго, ученикъ Гальмани, а въ 1794 году былъ выписанъ извѣстный капельмейстеръ Кавось.

Въ царствованіе императора Павла I, балетъ продолжалъ быть въ модѣ. Содержаніе балетной труппы обходилось только 24,110 р. и труппа состояла кромѣ балетмейстера изъ 4 танцовщиковъ, 4 танцовщицъ, 24 фигурантовъ и фигурантокъ и 4 ученицъ; лучшіе сюжеты получали по 2,000 руб. Балеты обставлялись роскошно, хотя на постановку ихъ отпускалось въ годъ 8,000 руб. Въ 1797 году въ ноябрѣ, въ бенефисъ Казасси, давали большой балетъ „Медея и Язонъ“, поставленный Пикомъ; мужъ и жена Пикъ занимали главныя роли, роль Креона—танцовщикъ Грековъ и Креузы—танцовщица Берилова; въ объявленіяхъ означалось: „съ декорациями Гонзаго“, и дѣйствительно перспективная ихъ

живопись была нѣчто изумительное; группы и танцы были также превосходны.

При Павлѣ мы уже имѣли своего талантливаго русскаго балетмейстера И. И. Валберха. Иванъ Ивановичъ Валберхъ родился въ 1766 году. Прадѣдъ его принадлежалъ къ благородной шведской фамилии и служилъ драбантомъ въ войскахъ Карла XII. Взятый въ плѣнъ русскими, онъ женился въ Петербургѣ и навсегда остался въ Россіи. Внукъ его, Иванъ Валберхъ, отданъ былъ въ театральное училище, которое тогда только-что было учреждено, и вскорѣ способностями своими обратилъ на себя вниманіе Канціани, балетмейстера и учителя танцевъ въ этомъ училищѣ, изъ котораго Валберхъ былъ выпущенъ въ 1786 году, и, занявъ съ успѣхомъ роли первыхъ пантомимныхъ танцовщиковъ, сдѣлался любимцемъ петербургской публики. Въ 1794 году онъ заступилъ мѣсто своего учителя Канціани, сохранивъ также званіе режиссера балетной труппы. Въ началѣ царствованія императора Павла его посылали въ Шеловъ для осмотра балета генерала Зорича, откуда Валберхъ привезъ нѣсколько отличныхъ фигурантовъ и кордебалетныхъ танцовщицъ. Въ 1801 году онъ отправился на казенный счетъ въ Парижъ, для усовершенствованія своего таланта. Возвратившись изъ-за границы, Валберхъ ревностно занялся своимъ искусствомъ; балеты „Инеса де-Кастро“, „Пирамъ и Тизба“, „Беверлей“, „Женщина-дезертиръ“ и наконецъ „Пигмалионъ“ были возобновлены имъ и поставлены по программамъ Канціани. Въ послѣднемъ изъ этихъ балетовъ дебютировала въ первый разъ ученица его, отличная мимическая танцовщица Е. И. Колосова. Валберхъ не ограничился возобновленіемъ лучшихъ балетовъ Канціани: онъ поставилъ на сцену много своихъ собственныхъ произведеній; лучшія изъ

нихъ: „Вертеръ“, „Бланка“ и „Рауль-синяя борода“. Балеты Валберха отличались драматическимъ интересомъ и были ведены съ большимъ искусствомъ, хотя имъ недоставало тѣхъ прекрасныхъ группъ и очаровательныхъ танцевъ, безъ которыхъ не мыслимъ теперь балетъ. Послѣдніе годы своей жизни Валберхъ страдалъ чахоткою и умеръ 4 іюля 1819 года, оставивъ послѣ себя многочисленное семейство. Въ домашнемъ быту онъ отличался добрымъ, тихимъ нравомъ и до послѣдней минуты сохранилъ страсть къ искусству, которому посвятилъ всю свою жизнь. При многочисленныхъ своихъ хореографическихъ занятіяхъ, находилъ онъ еще время постоянно трудиться и для драматическаго и опернаго репертуара.

Въ вознагражденіе долговременной службы Валберха, по смерти его, данъ былъ, 20 іюля 1819 года, бенефисъ въ пользу шестерыхъ его малолѣтнихъ дѣтей; представляли большой дивертисементъ Дидло: „Морская побѣда или освобожденіе плѣнныхъ“, музыка Антолини; вся балетная труппа участвовала въ этомъ дивертисементѣ, а актеры и актрисы русской труппы представляли освобожденныхъ.

Евгенія Ивановна Колосова, урожденная Неелова, о которой сказано выше, воспитывалась въ театральномъ училищѣ. Апогей ея дѣятельности относится къ эпохѣ царствованія Павла I, который весьма любилъ театръ. Во время пребыванія императора въ Гатчинѣ спектакли во дворцѣ бывали каждый вечеръ. Артисты, проживая въ этомъ городкѣ на постоянныхъ квартирахъ, не могли отлучаться въ Петербургъ безъ разрѣшенія начальства. Отпуски были сопряжены съ большими затрудненіями, такъ какъ государь часто измѣнялъ къ вечеру піесы, выбранныя имъ утромъ. Колосову императоръ Павелъ

удостоивалъ особеннаго вниманія за ея граціозность и выразительную фізіономію. На одной изъ репетицій въ Гатчинскомъ театрѣ, государь подошелъ къ ней, посоветовалъ поучиться у Бериловой, а послѣдней выразилъ свое желаніе, чтобъ она не отказала начинающей танцовщицѣ въ своихъ совѣтахъ. Дѣйствительно, эта прекраснѣйшая балерина, въ особенности пантомимистка, будучи притомъ самаго милаго характера, слѣдила за вспѣхами своей семнадцатилѣтней ученицы и передавала ей свои хореграфическія познанія безъ всякой мысли о соперничествѣ. Надобно замѣтить, что Берилова была сама еще молода въ то время. Въ 1804 году, она умерла въ чахоткѣ, 28 лѣтъ отъ рожденія. Настасія Петровна Берилова занимаетъ почетное мѣсто въ исторіи балетнаго искусства въ Россіи, въ концѣ прошлаго столѣтія; она была извѣстна на придворной сценѣ подъ именемъ Настеньки.

„Однажды на Эрмитажномъ театрѣ, рассказываетъ А. Н. Каратыгина (дочь Е. И. Колосовой, знаменитая актриса) въ своихъ воспоминаніяхъ, танцуя въ присутствіи Павла I, Колосова увидѣла, что онъ всталъ со своихъ креселъ посреди перваго ряда, гдѣ имѣлъ обыкновеніе садиться, подошелъ къ барьеру, протянулъ руку, указывая на мою мать и произнося какія то слова, которыхъ за музыкой невозможно было слышать... Къ тому же, какъ извѣстно, голосъ императора Павла былъ глухъ и отчасти хриповать. Не помня себя отъ страха, матушка вообразила, что чѣмъ-нибудь не угодила государю: машинально, кое-какъ она дотанцовала свое рас, и при опущеніи занавѣса, въ безпамятствѣ упала на руки окружавшихъ ее. Такъ нашелъ ее Нарышкинъ, директоръ театровъ, пришедшій сказать ей отъ имени императора, что у нея во время танца отшнвилась

гирлянда цвѣтовъ, шедшая отъ пояса и до низа, и что его величество обезпокоился, чтобы матушка не запуталась въ гирляндѣ и не упала. Отъ этой милостивой заботливости, не понявъ, въ чемъ дѣло, Колосова чуть не умерла со страха“...

Вскорѣ Павлу I прискучили и опротивѣли танцы и прыжки мужчинъ въ балетахъ и онъ приказалъ, чтобы на сценѣ не было ни одного мужчины: роли ихъ должны были исполнять танцовщицы въ мужскихъ костюмахъ. Колосова, будучи отлично сложена, все время танцевала „за мужчину“ съ Бериловой, до самаго приѣзда въ Петербургъ молодаго французскаго танцовщика Огюста, брата превосходной актрисы Шевалье, пользовавшейся особенною благосклонностью государя. Этотъ Огюстъ Пуаро послѣ того былъ балетмейстеромъ и часто плясалъ по-русски какъ истый русакъ. Онъ преподавалъ танцованіе императору Александру Николаевичу.

„Послѣ какой-то репетиціи въ Гатчинѣ, пишетъ Каратыгина въ своихъ запискахъ, Берилова вмѣстѣ съ моею матушкой пошли посмотрѣть разводъ у дворца, Павелъ увидѣлъ, узналъ ихъ и, подѣхавъ къ нимъ, спросилъ: „какъ онѣ очутились тутъ“? На отвѣтъ, что имъ очень нравится это зрѣлище, государь улыбнулся и отѣхалъ съ весьма довольнымъ видомъ... Каково же было общее удивленіе и смущеніе, когда вслѣдъ за тѣмъ въ театральную дирекцію присланъ былъ высочайшій приказъ, чтобы всѣ балетные артисты присутствовали при каждомъ разводѣ войскъ у дворца! Матушка и Берилова послѣ того не знали, куда дѣваться ото всей балетной труппы“...

Въ началѣ царствованія императора Александра I прибыла въ Петербургъ сестра императрицы Елизаветы Алексѣевны. принцесса Баденская Амалия. Ей очень

повправилась русская пляска при исполненіи ея Колосовой. Принцесса пожелала брать у нея уроки. У принцессы Амаліи часто бывала графиня Анна Алексѣевна Орлова-Чесменская, которая сказала Колосовой, что еще въ юности своей она плясывала по-русски, но на старинный ладъ; теперь же, находя, что Колосова облагодарила и усовершенствовала этотъ національный танецъ, просить поучить и ее. Примѣру этихъ двухъ особъ послѣдовали почти все знатныя дѣвицы, и Колосова едва успѣвала давать имъ уроки. Въ то же время, по смерти Бериловой, она занимала въ балетахъ первыя роли.

Доживъ до восьмидесяти шести лѣтъ, Колосова скончалась 30 марта 1869 г., успѣвъ выдать старшую свою правнучку.

Хореографическое искусство въ первую четверть настоящаго столѣтія получило особенно замѣтное развитіе. Балеты давались часто на Большомъ театрѣ, возобновленномъ 1818 г. архитекторомъ Модьи, а иногда и на Маломъ. Тогда балетъ былъ самымъ любимымъ зрѣлищемъ для свѣтской публики. Балетмейстеры этого времени, Валберхъ и вновь приглашенный Дидло, сочиняли и ставили балеты, а танцовщикъ Огюсть сочинялъ и ставилъ русскіе дивертисементы.

Карль Людовикъ Дидло родился въ Стокгольмѣ въ 1767 году. Отецъ его, французъ, былъ балетмейстеромъ шведскихъ театровъ. Маленькій Дидло, отличавшійся страстью къ танцамъ, которая впоследствии обратилась у него въ настоящую мономанію, посланъ былъ, по желанію Густава III, любимцаго театрѣ, въ Парижъ, для усовершенствованія. Прибывъ туда, Дидло, порученный вниманію балетмейстера Доберваля, поступилъ въ такъ называемый „магазинъ Большой оперы“, впоследствии переименованный въ консерваторію, и танцевалъ на мно-

гихъ театрахъ. По возвращеніи въ Стокгольмъ онъ, по порученію короля, сочинилъ танцы и дивертиссементъ для оперы „Фрея“. Блистательный успѣхъ увѣнчалъ первый его опытъ. Король въ награду исполнилъ его желаніе и вторично отправилъ въ Парижъ. Здѣсь, подружившись съ знаменитыми тогда танцовщикомъ Вестрисомъ и балетмейстеромъ Новерромъ, Дидло отправился въ Лондонъ и сочинилъ въ короткое время балетъ „Ричардъ Львиное Сердце“. По возвращеніи въ Парижъ, онъ дебютировалъ три раза на сценѣ Большой оперы и привелъ въ восторгъ столицу Франціи; потомъ танцевалъ въ Бордо, Лионѣ и нѣсколько разъ еще въ Лондонѣ, откуда въ 1801 году былъ ангажированъ въ Петербургъ тогдашнимъ директоромъ императорскихъ театровъ, княземъ Н. Б. Юсуповымъ, и опредѣленъ учителемъ танцевъ въ театральное училище.

Находясь во Франціи и Лондонѣ, Дидло поставилъ много балетовъ. Имя его было уже прославлено этими хореграфическими произведеніями, исполненными необыкновенной прелести, граціи и поэзіи. Лучшимъ изъ нихъ былъ „Зефиръ и Флора“, который поставленъ имъ въ Лондонѣ въ 1796 году и съ тѣхъ поръ имѣлъ необычайный успѣхъ вездѣ, гдѣ его ни давали.

Въ Петербургѣ Дидло дебютировалъ балетомъ „Аполлонъ и Дафна“, даннымъ въ апрѣлѣ 1802 года. Успѣхъ былъ самый блистательный. Въ 1811 году онъ взялъ увольненіе отъ дирекціи и уѣхалъ въ Лондонъ, гдѣ поставилъ нѣсколькихъ новыхъ балетовъ, потомъ жилъ въ Парижѣ. Вновь ангажированный на здѣшнюю сцену, Дидло отказался отъ щедрыхъ предложеній парижской оперы, возвратился въ Петербургъ въ 1816 году и остался въ Россіи до конца жизни. Чтобы поправить разстроенное здоровье, онъ по выходѣ въ отставку, о



чемъ будетъ сказано ниже, отправился въ 1836 году въ южныя губерніи, но 7 ноября 1837 г. скончался, послѣ шестидневной болѣзни, въ Кіевѣ.

Общее направленіе балетовъ Дидло соотвѣтствовало господствовавшему тогда романтизму. Миеологическій балетъ надоѣлъ всѣмъ, балетъ нуждался въ новой формѣ, въ спасительныхъ измѣненіяхъ, почему и облекся въ одежду болѣе дѣйствительной жизни. Онъ истощилъ всѣ эпохи, всѣ нравы, взялъ у мусульманъ и у христіанства самыя высокіе ихъ порывы и олицетворилъ при помощи пластики и мимики лучшіе вымыслы, созданныя романтизмомъ. Главный элементъ балета — танцы употреблялись и у Дидло съ благоразумною умѣренностью всегда кстати и на своемъ мѣстѣ. Герои вели себя съ приличною важностью и пируэты и прыжки допускались, только когда нужно было веселиться по естественному ходу пьесы.

Въ балетахъ этого времени изобиловали мимическія сцены; подчасъ даже разыгрывались цѣлыя трагедіи, между прочимъ „Федра“, цѣликомъ передѣланная изъ пьесы Расина. Въ наше время едва ли кому покажется вѣроятнымъ, чтобы пантомима могла достигнуть подобнаго совершенства, а между тѣмъ, по свидѣтельствамъ стариковъ, балеты Дидло, при участіи въ нихъ Колосовой, могли потягаться съ многими драмами. Современники увѣряютъ, что благодушные зрители не разъ даже обливались слезами въ балетѣ! Теперь какъ то трудно себѣ представить Федру, танцующую предсмертное соло. Само собою разумѣется, что для подобныхъ хореграфическихъ произведеній требовалось отъ артистовъ глубокое изученіе искусства мимики, а не только акробатическая гибкость и крѣпкость мускуловъ.

Всѣ балеты Дидло отличались занимательностію со-

держанія, ясностію и выразительностію пантомимы и живописною прелестью картинъ и положеній. „Когда смотришь балетъ Дидло, кажется, будто читаешь поэму“, говорили современники. Пушкинъ увѣряетъ въ примѣчаніи къ „Онѣгину“, что въ балетахъ Дидло болѣе поэзи, чѣмъ по всей новѣйшей французской литературѣ.

„Ацись и Галатея“ назвали бы мы однимъ изъ лучшихъ произведеній Дидло, писала „Сѣверная Пчела“, если бы когда нибудь видѣли не только балетъ, но даже па, сочиненное симъ великимъ артистомъ, и не достойное его славы. Рѣшительно можно сказать, что въ его твореніяхъ нѣтъ постепенности: все равно прекрасны и все приводитъ въ отчаяніе настоящихъ и будущихъ балетмейстеровъ!“ Вообще Дидло сдѣлалъ для нашего балета въ царствованіе Александра I то же, что князь А. А. Шаховской для драматической труппы, а Кавось для оперы.

Личность Дидло была очень оригинальна: онъ былъ средняго роста, худощавый, рябой, съ небольшою лысиной; длинный горбатый носъ, сѣрые быстрые глаза, острый подбородокъ, высокіе, туго-накрахмаленные воротнички рубашки закрывали въ половину его костлявыя щеки. Онъ постоянно былъ въ какомъ-то неестественномъ движеніи, точно въ его жилахъ была ртуть вмѣсто крови. Голова его безпрестанно была занята сочиненіемъ какого нибудь расъ, или сюжетомъ новаго балета, и потому подвижное его лицо ежеминутно измѣнялось, а всю его фигуру то и дѣло подергивало; ноги держалъ онъ необыкновенно выворотню и имѣлъ забавную привычку одну изъ нихъ каждую минуту то поднимать, то отбрасывать въ сторону... Эту штуку онъ выкидывалъ даже ходя по улицѣ, точно онъ страдалъ

пляскою св. Вита. Кто видѣлъ его въ первый разъ, могъ бы, конечно, принять его за помѣшаннаго, до того всѣ его движенія были странны, дики и угловаты.

Этотъ замѣчательный человѣкъ былъ фанатикъ своего искусства и все свое время посвящалъ на непрерывныя занятія. Онъ ставилъ по два, а иногда и по пяти новыхъ балета въ годъ. Дѣятельность его весьма была изумительна. Ежедневно, по окончаніи классовъ въ училищѣ, онъ сочинялъ или пантомимы, или танцы для новаго балета; передавалъ свои идеи композиторамъ музыки и машинистамъ, составлялъ рисунки декораций, костюмамъ и даже бутафорнымъ вещамъ. Это былъ человѣкъ очень просвѣщенный, начитанный и художникъ, вполне преданный своему искусству.

„Не легко было, пишетъ П. Каратыгинъ въ своихъ воспоминаніяхъ, подчасъ совладать съ нимъ и композиторамъ музыки для его балетовъ; бывали у нихъ вѣчныя столкновенія и бѣдному маэстро приходилось по нѣскольку разъ передѣлывать свои произведенія. Ни одна репетиція новаго балета съ оркестромъ не обходилась безъ исторіи. Тутъ Дидло бывалъ неприступенъ и доходилъ зачастую до совершеннаго изступленія. Малѣйшая ошибка или неисправность приводила его въ бѣшенство; онъ рвалъ на себѣ волосы, бросалъ свою толстую палку и кричалъ неистовымъ голосомъ. Къ концу репетиціи потъ лилъ съ него градомъ и онъ уже совершенно изнемогалъ и терялъ голосъ. Горе тому, кто подвергивался къ нему въ этотъ роковой вечеръ! Онъ не помнилъ себя и готовъ былъ прибить встрѣчнаго и поперечнаго. Вспыльчивый сангвиникъ, онъ былъ неукротимъ въ минуту досады; даже его сынъ Карлъ Дидло (очень хорошій танцовщикъ) не избѣгалъ заушеній и тому подобныхъ родительскихъ внушеній“...

По „Лѣтописи русскаго театра“ П. Арапова и по различнымъ воспоминаніямъ современниковъ не трудно возстановить исторію балета въ царствованіи Александра I въ хронологической послѣдовательности. Въ 1801 г., послѣ шестимѣсячнаго траура, 25 сентября, открылся театръ въ Петербургѣ балетомъ Валберха: „Геній благодати“. Стеченіе публики было многочисленное. Въ 1802 г. на Маломъ театрѣ (Казасси) давали старый балетъ „Инесса де Кастро“. Осенью Дидло въ первый разъ отличился своимъ балетомъ „Аполлонъ и Дафны“. Въ 1803 г. мая 16 Александръ I и вся императорская фамилія, по случаю празднованія столѣтія существованія Петербурга, находились въ Большомъ театрѣ. Данъ былъ новый балетъ Дидло „Роландъ и Моргана“ въ одномъ дѣйствіи. Въ главныхъ роляхъ, были замѣчательны Колосова и Огюсть. Кромѣ того въ томъ же году Дидло поставилъ балетъ „Аполлонъ и Персей“.

Балетная труппа, участвовавшая обыкновенно и въ операхъ, подъ руководствомъ Дидло сдѣлала большіе успѣхи. Изъ первыхъ его ученицъ нужно назвать Иконину, дебютировавшую ролью Креузы въ весьма популярномъ только новомъ балетѣ Дидло „Медея и Язонъ“, въ 1807 году; Медею представляла Колосова, а Язона Огюсть.

1808 годъ былъ особенно счастливъ для нашихъ театровъ и особенно для балета. Анакреонтическій балетъ „Зефиръ и Флора“ былъ поставленъ Дидло, въ январѣ 1808 г., на Эрмитажномъ театрѣ и здѣсь появились въ первый разъ движущіяся крылья изобрѣтеніе этого хореографа. По словамъ „Сѣверной Пчелы“ 1828 г., Державинъ сидѣлъ въ креслахъ во время представленія этого балета. „Невозможно описать того, что изображалось на лицѣ поэта, въ продолженіи всего очарователь-

наго зрѣлища.—Нѣтъ! воскликнулъ онъ по окончаніи спектакля, нѣтъ! самое пламенное воображеніе поэта никогда не можетъ породить подобнаго!“ Подъ впечатлѣніемъ балета творецъ Фелицы написалъ извѣстный „Дионисамбъ“, тогда же напечатанный въ „Драматическомъ Вѣстникѣ“. Кромѣ „Флоры и Зефира“ давали балеты: „Рауль синяя-борода“ (поставленъ въ 1807 году), „Роландъ и Моргана“, „Дезертиръ“, Леника, „Пастухъ и Гамадриада“ соч. Дидло, „Деревенская героиня“, „Графъ Кастелли“, „Евгенія“, „Орфей и Евредика“, соч. Валберха; въ послѣднемъ представляли: Орфея—Валберхъ, Евридику—Колосова. По большей части балеты давались при французскихъ спектакляхъ.

Въ запискахъ Вигеля сохранилось нѣсколько любопытныхъ впечатлѣній отъ балета начала царствованія Александра I. По словамъ Вигеля, двѣ молодыя танцовщицы другъ у друга оспаривали пальму первенства; на нихъ Вигель смотрѣлъ съ особымъ удовольствіемъ. „Одна изъ нихъ французенка, Роза Колинеть, вышла потомъ замужъ за Дидло, другая—русская, Берилова, болѣе извѣстная подъ простымъ, нѣжнымъ названіемъ Настеньки, воплощенная грація, которая черезъ годъ или два послѣ того увяла цвѣткомъ“. О Бериловой мы уже говорили; касательно же танцевальныхъ достоинствъ первой жены Дидло, которая всѣ превозносили, Вигель, судить не беретъ, не будучи знаткомъ; но она недолго тѣшила взоры,—скоро умерла. Роза Дидло была превосходною танцовщицею въ высокомъ стилѣ; она отличалась величественностью осанки и движеній, но за то лицомъ была чрезвычайно дурна. Новерръ называетъ ее перломъ танцовщицъ въ героическомъ стилѣ.

Лучшимъ танцовщикомъ сначала былъ Дютакъ, котораго прозвали Нетакъ; но въ 1808 г., вмѣстѣ съ Жоржъ,

бѣжалъ къ намъ изъ Парижа первый парижскій танцовщикъ Дюпоръ. Это была тогда хореографическая знаменитость, получавшая по 1,200 руб. серебромъ за спектакль или 60,000 руб. (180,000 фр.) въ годъ. А мы теперь ужасаемся жалованью Патти! Правда, искусство, огонь, твердость, сила и гибкость Дюпора было изумительно. Пируеты его были такъ быстры, что отъ нихъ рябило въ глазахъ.

„О причинахъ бѣгства Жоржъ и Дюпора, пишетъ Вигель, о связи ихъ, о чьей-то ревности, о чьихъ-то преслѣдованіяхъ, о всѣхъ по сему случаю кулисныхъ интригахъ подробно тогда рассказывали. Самого Дюпора я никакъ не забылъ, какъ теперь гляжу на него. Всѣ тѣлодвиженія его были исполнены пріятности и быстроты; не весьма большого роста, былъ онъ плотенъ и гибокъ, какъ резинковый шаръ; полъ, на который падалъ онъ погою, какъ будто отталкивалъ его вверхъ; бывало изъ глубины сцены на ея край въ три прыжка являлся онъ передъ зрителями; послѣ того танцы можно было болѣе назвать полетами. Въ короткое время образовалъ онъ шестнадцати или семнадцатилѣтнюю танцовщицу, Данилову, въ которую скоро влюбился весь Петербургъ и которая была превыше всего, что въ этомъ родѣ онъ до толъ видывалъ. Желая удовлетворить страсть къ ней зрителей и деспотически распоряжаясь своими воспитанницами, дирекція безпрестанно заставляла ее показываться; недавъ ей распуститься, убила ее во цвѣтѣ, и она погибла какъ бабочка, проблеставъ одно только лѣто. Для образованія ея Дюпоръ, какъ увѣряли, употреблялъ гораздо больше нѣжныхъ средства, чѣмъ жестокосердный Дидло, который между тѣмъ все продолжалъ быть балетмейстеромъ. Сообразуясь съ новымъ вкусомъ, онъ началъ ставить на сцену одни только

анакреонтическіе балеты, тѣмъ болѣе, что Дюпоръ въ нихъ однихъ соглашался танцовать“.

Дюпоръ дебютировалъ въ первый разъ въ дивертисементѣ послѣ оперы „Севильскій Цирюльникъ“, 21 августа 1808 г., и вызвалъ восторгъ и удивленіе. При пятомъ его дебютѣ, 15 сентября, произошелъ довольно странный случай: большая часть публики была не въ хорошемъ расположеніи духа; по окончаніи балетика: „Одному обѣщано, а другому досталось“, гдѣ танцевалъ Дюпоръ, по обыкновенію, нѣкоторые начали его вызывать, но другіе стали шикать; Дюпоръ, оскорбившись этимъ, выслалъ артиста сказать, что г. Дюпоръ благодарить публику, но за усталостью самъ выйти не можетъ. Негодованіе увеличилось, дѣло дошло до свистковъ; между тѣмъ Дюпоръ тихонько уѣхалъ домой. Черезъ нѣсколько дней, 23 сентября, давали „Магомета“ и шель балетъ съ участіемъ Дюпора; знаменитый актеръ и любимецъ публики Яковлевъ произнесъ къ публикѣ рѣчь, въ коей, отъ имени огорченнаго Дюпора, испрашивалъ прощеніе; раздались громкія одобрительныя рукоплесканія въ залѣ, и Дюпоръ былъ принятъ снова съ восторгомъ.

Дюпоръ появлялся часто въ разныхъ балетахъ и дивертисементахъ. Валберхъ передѣлалъ для него въ балетъ оперету „Маленькій матросъ“. Особымъ торжествомъ Дюпора были балеты: „Зефиръ и Флора“, „Амуръ и Психея“ — Дидло, и „Любовь Адониса или мщеніе Марса“, балетъ въ 2-хъ дѣйствіяхъ собственнаго сочиненія, поставленный 16 октября. Роль Венеры занимала Марія Данилова. По красотѣ эта была настоящая Венера; любимая ученица Дидло она была столько же граціозна какъ и талантлива; публика очень ее любила и принимала съ восхищеніемъ, а Дюпоръ, — какъ

повѣствуетъ воспоминаніе о Даниловой, во всѣхъ отношеніяхъ прекрасной дѣвушки, происходившей изъ благороднаго семейства—быль къ ней равнодушенъ; но непостоянный Зефиръ скоро вспорхнулъ отъ своей Флоры; терзаемая горемъ, она заболѣла и угасла 8 января 1810 г. на зарѣ своей жизни.

Данилова между прочимъ прелестно плясала съ Дюпоромъ русскую пляску, на которую были сочинены стихи:

Что вижу!.. кто крылами машеть?..  
Амуръ!.. такъ, самъ амуръ летитъ,  
И зря Данилову, съ улыбкой говоритъ:  
По-русски Душенька моя съ Зефиромъ пляшетъ...

Кромѣ Даниловой, славились тогда, по словамъ Вигеля, еще двѣ русскія танцовщицы: „Одна изъ нихъ, гораздо прежде нея появившаяся на сценѣ и гораздо старѣе ея лѣтами, должна была вдругъ остаться почти безъ употребленія. Съ выразительными чертами лица, съ прекрасною фігурой, съ величавою поступью, Колосова, лучше чѣмъ языкомъ, умѣла говорить пантомимой, взорами, движеніями, но трагическіе балеты брошены, и нашей Медеѣ ничего не оставалось, какъ, пожимая плечиками, плясать по-русски. Другая, Иконина, была хороша собою, высока ростомъ, молода, стройна, неутомима и танцевала весьма правильно; но всякій разъ, что появлялась, заставляла со вздохомъ вспоминать о Даниловой. Вдругъ напала на нее ужасная худоба; румяны валились съ ея сухихъ и блѣдныхъ щекъ и она сдѣлалась настоящимъ скелетомъ. Тогда еще менѣе она стала нравиться, ибо кому пріятно смотрѣть на пляску мертвецовъ?“

Въ 1809 году Дюпоръ постоянно принималъ участіе въ балетѣ и являлся предъ публикою неутомимымъ. Въ



этомъ году онъ танцевалъ и въ Москвѣ. Поставлены были балеты, для бенефиса Дютака: „Донъ Кихоть“ въ 2-хъ дѣйствіяхъ, соч. Дидло; затѣмъ „Золотая свадьба“, также Дидло; „Американцы или счастливое корабле-врушеніе“, музыка Конопи, соч. Дюпора; „Альмавива и Розина“ (его-же), Въ „Альмавивѣ“ играли: Альмавиву — Огюсть, Розину—Данилова, Фигаро—Дюпоръ. Этотъ балетъ, заимствованный изъ „Севильскаго цирюльника“ и очень эффектный, въ первый разъ шелъ въ бенефисъ Дюпора. Часто давали также дивертисменты съ русскими плясками и польскій дивертисементъ „Краковская свадьба“. Также понравились анакреонтическій балетъ „Судъ Париса“, Дюпора и балетъ „Мелодоръ и Зюлима“ его-же сочиненія, данный 14 іюня 1810 г. въ бенефисъ Жоржъ, послѣ трагедіи. Жоржъ, меньшая сестра знаменитой трагической актрисы, очень красивая собою танцовщица и ученица Дюпора, исполняла роль Зюлимы.

Эта Жоржъ выучилась плясать по русски у Огюста, и плясала съ нимъ въ дивертисментахъ. Къ ней чрезвычайно шелъ сарафанъ. Хорошо были поставлены балеты: „Павель и Виргинія“, „Лаура и Генрихъ“ соч. Дидло, „Простаки или Отчаянія Жокриса“ его же, и „Соланжская Роза“, граціозный балетъ Дюпора. Данилова отличалась здѣсь во всѣхъ роляхъ, гдѣ требовалось изящество, грація, прелесть и увлеченіе. Соперницей Даниловой, въ 1808 и 1809 годахъ, была танцовщица Сенклеръ, имѣвшая большой талантъ; нравились еще танцовщица Делиль-Плетень, Байтисты мужъ и жена, Дютакъ, Лефевръ, занимавшій пантомимныя роли и впоследствии перешедшій на московскій театръ, и наконецъ Леонъ, очень талантливый танцовщикъ. Колосова появилась въ роли нѣмой, произносящей

всего два слова: полночь и всегда, въ оперѣ Николо „Два слова“. Благодаря пантомимной игрѣ Колосовой, опера имѣла такой успѣхъ, что четверть вѣка не сходила съ репертуара.

Въ 1810 году Огюсть передѣлалъ для своего бенефиса, на хореграфическій ладъ. „Мельника“; этотъ балетъ былъ данъ 16 февраля; самъ Огюсть исполнялъ главную роль, пѣлъ съ балалайкой въ рукахъ пѣсню „Ахъ, какъ шелъ старикъ съ старухой изъ лѣсочка“. Обстановка была прекрасная. Въ этотъ-же спектакль былъ данъ балетъ Дидло, муз. Кавоса: „Амуръ и Психея“, какъ сказано въ афишѣ, съ новыми декораціями, полетами людей и живыхъ голубей. Амура изображалъ Дюпоръ, Психею—Сенклеръ. Балетъ очень нравился и его давали безпрестанно. 3 мая въ бенефисъ Баптиста давали „Мореплаватель“, балетъ въ 2 дѣйств. его сочин., въ которомъ участвовалъ и Дюпоръ. Вообще Дюпоръ въ короткое время пребыванія своего въ Петербургѣ протанцевалъ 138 разъ.

7 ноября былъ возобновленъ трагическій балетъ, въ 5 дѣйствіяхъ, „Пирамъ и Гизбе“, сочиненія Канціани; въ этомъ балетѣ отличались Баптистъ и Колосова. А 14 ноября въ бенефисъ Валберха—„Новая героиня“, новый балетъ бенефицианта. 14 декабря поставленъ былъ Дюпоромъ еще балетъ: „Трубадуры“, который имѣлъ большой успѣхъ. Въ концѣ того же декабря сгорѣлъ Большой театръ.

Въ 1812 году балетъ лишился Дюпора, вмѣстѣ съ Жоржъ уѣхавшаго во Францію. „Двое молодыхъ мальчиковъ, пишетъ Вигель, Люстихъ и Шемаевъ, обѣщали было сравниться съ Дюпоромъ, но не сдержали обѣщаннаго; поджилки скоро отказались имъ служить. Члены у русскихъ бываютъ гибки только въ первой мо-

лодости; до старости всегда готовы они и бываютъ въ состоянїи пахать и ратовать, но однимъ французамъ отъ природы дана привилегія до могилы ловко прыгать и вертѣться. Доказательствомъ тому можетъ служить мусью Андре, котораго въ 1803 году видѣли мы довольно пожилымъ французскимъ актеромъ и который, дабы не разставаться со сценою, въ это время неумоимо продолжалъ танцовать, что дѣлалъ и двадцать лѣтъ спустя...“

Если бы Вигель посмотрѣлъ на нашъ балетъ пятьдесятъ лѣтъ позже, то убѣдился бы, что и наши танцовщики выучились прыгать до старости.

Съ 1812 года до окончанія войны, соотвѣтственно патріотическому настроенію, балеты ставились съ пѣніемъ и куплетами à rгopos. 30 августа этого года шелъ балетъ Валберха и Огюста „Любовь къ отечеству“, музыка Кавоса. Въ 1813 году программы балетовъ сочинялъ Корсаковъ. Изъ числа ихъ уважемъ на „Русскіе въ Германіи“, балетъ въ 3 дѣйст. соч. Валберха и Огюста, и „Праздникъ въ станѣ союзныхъ армій“, дивертисементъ съ пѣніемъ. Зловъ пѣлъ тутъ куплеты въ честь Александра I и вождей русскихъ войскъ Кутузова и Витгенштейна. Въ бенефисъ Огюста шелъ „Казакъ въ Лондонѣ“, анекдотическій балетъ сочиненія бенефицианта.

3 іюня 1814 года былъ большой спектакль. Давали балетъ въ 3 дѣйст. Валберха и Огюста „Торжество Россіи, или русскіе въ Парижѣ“, съ пѣніемъ и хорами. Францію изображала—Колосова, геній Россіи—Огюсть и т. д. Театръ былъ полонъ, восторгъ публики и сочувствіе къ побѣдителямъ доходили до изступленія.

Императрица Марія Ѳеодоровна торжествовала великое событіе въ Павловскѣ. По этому случаю на площади передъ Розовымъ павильономъ данъ былъ балетъ: „Возвращеніе героевъ“. Самойловъ пѣлъ куплеты Корсакова:

„Ты возвратился, благодатный“! музыка Антолини; общаго восторга и радостныхъ восклицаній невозможно выразить, казалось они потрясали воздухъ, пишетъ очевидецъ.

Изъ извѣстной оперы „Сандрильона“, Валберхъ и Огюстъ выкроили волшебнаго пантомимнаго балета въ 4 дѣйств., его дали 18 мая 1815 года и оба хореографа участвовали въ немъ: Огюстъ представлялъ принца Рамира, а Валберхъ Алидора волшебника; роль Сандрильоны исполняла очень граціозная танцовщица Новицкая, а конюшняго Дандини—талантливый комикъ въ французской труппѣ, Андре, одинъ изъ самыхъ полезныхъ сюжетовъ французско-комическаго и балетнаго репертуара,—тотъ самый, о которомъ мы привели ироническій отзывъ Вигеля.

30 августа шелъ въ первый разъ балетъ Дидло „Аписъ и Галатея“, музыка Антолини; тутъ дебютировала вторая талантливая ученица Дидло, Истомина (Авдотья Ильинишна), и сразу понравилась. Истомина имѣла большую силу въ ногахъ, апломбъ на сценѣ, и вмѣстѣ съ тѣмъ грацію, легкость, быстроту въ движеніяхъ; пируэтъ ея и элевация были изумительны. Истомина въ продолженіи многихъ лѣтъ неизмѣнно пользовалась любовью публики и сводила съ ума молодежь, въ особенности офицеровъ. Суровый Вигель хвалитъ ее наравнѣ съ первоклассными танцовщицами. Въ числѣ поклонниковъ Истоминой находился нѣкоторое время Пушкинъ, который воспѣлъ ея талантъ въ „Евгеніи Онѣгинѣ“:

Блестательна, полувоздушна,  
Смычку волшебному послушна,  
Толпою нимфъ окружена.  
Стоитъ Истомина;—она,  
Одной ногой касаясь пола,

Другою медленно кружить...  
И вдругъ прыжокъ, и вдругъ летить...  
Летить,—какъ пухъ отъ устъ Эола!  
То стань совѣтъ, то разовѣтъ,  
И быстро ножкой ножку бьетъ.

По свидѣтельству современниковъ, Истомина—имѣвшая, впрочемъ! судя по единственному сохранившемуся ея портрету, весьма полновѣсныя формы—была красивая, стройная, средняго роста брюнетка, съ черными огненными глазами, прикрытыми длинными рѣсницами, что придавало ея фizioноміи особенный характеръ; страстная, увлекающаяся, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, недалекая и безъ всякаго образованія, она легко поддавалась вспышкамъ любви. Истомина имѣла множество обожателей и послужила причиной нѣсколькихъ поединковъ, бывшихъ тогда въ модѣ. Одинъ изъ этихъ поединковъ кончился весьма печально и представляетъ интересъ въ томъ отношеніи, что оказалъ немаловажное вліяніе на судьбу Грибоѣдова.

Въ 1817 г. Грибоѣдовъ жилъ въ Петербургѣ на одной квартирѣ съ своимъ добрымъ пріятелемъ, графомъ Александромъ Петровичемъ Завадовскимъ, который ухаживалъ тогда за Истоминой, счастливымъ обожателемъ которой былъ молодой кавалергардъ Василій Александровичъ Шереметевъ. Грибоѣдовъ былъ знакомъ съ Истоминой, часто встрѣчалъ ее у князя Шаховскаго, но никогда не принадлежалъ къ числу ея поклонниковъ. Какъ-то вздумалось ему пригласить ее къ себѣ, послѣ спектакля, пить чай. Истомина согласилась; но, опасаясь возбудить подозрѣніе въ Шереметевѣ, предложила Грибоѣдову подождать ее у Гостиннаго двора. Все было исполнено согласно ея желанію: изъ кареты она пересѣла въ сани Грибоѣдова и поѣхала къ нему. Шереметевъ, однако,

слѣдилъ за ними; онъ видѣлъ, какъ Грибоѣдовъ и Истомина доѣхали до квартиры графа Завадовскаго и этого было достаточно. Пріятель Шереметева, уланскій штабъ-ротмистръ Александръ Ивановичъ Якубовичъ (впослѣдствіи декабристъ), посоветовалъ ему вызвать на дуэль Грибоѣдова, обѣщая, въ свою очередь, стрѣляться съ Завадовскимъ. Шереметевъ вызвалъ Грибоѣдова; послѣдній, не отказываясь отъ дуэли, предложилъ только помѣняться мѣстами, т. е. чтобы ему, Грибоѣдову, стрѣляться съ Якубовичемъ, а Завадовскому съ Шереметевымъ. Эта двойная дуэль состоялась — при самыхъ суровыхъ условіяхъ — и Шереметевъ былъ убитъ.

Истомина кончила свои любовныя похождения довольно прозаическимъ образомъ: замужествомъ съ второстепеннымъ актеромъ Экунинымъ. Она умерла отъ холеры въ 1847 году.

Вернемся однако къ 1815 году. Для бенефиса Огюста, давали 8 декабря: „Смерть Геркулеса“, траги-пантомимный балетъ въ 5 дѣйств. соч. бенефицианта. 6 сентября 1816 года, въ дивертисментѣ „Праздникъ въ Сералѣ“, дебютировала первая танцовщица изъ Италіи Джіанета.

Въ 1817 года, 11 января, для дебюта Карла Дидло, былъ данъ прелестный дивертисментъ: „Вечеръ въ саду“, въ которомъ очень граціозно танцевалъ маленькій Дюръ (впослѣдствіи превосходный актеръ) съ малюткой Расовой, *pas de deux* съ птичкой въ клеткѣ. Карлъ Дидло очень нравился публикѣ, но недолго оставался на сценѣ за болѣзнью.

20 апрѣля шелъ балетъ „Молодая молочница“ Дидло для дебюта танцовщика Воланжа, а потомъ Шелихова младшаго и танцовщицы Зубовой. 23 мая дебютировала еще прелестная ученица Дидло: Лихутина, въ балетѣ „Ацисъ и Галатея“, и имѣла успѣхъ блистательный.

Балеты въ оперѣ „Телемакъ“ вновь сочинены были Дидло, и Антонинъ, французскій танцовщикъ, восхитилъ въ нихъ 23 іюня публику своимъ талантомъ. Антонинъ получалъ по 25,000 руб. въ годъ жалованія, онъ отличался прекрасною наружностью и изящными формами, но не имѣлъ мимическаго таланта. Для бенефиса Валберха давали: „Марьину Рощу“, національный дивертисементъ бенефицианта, и въ заключеніе „Аполлонъ и музы“, дивертисементъ Дидло.

По свидѣтельству князя П. А. Вяземскаго, и въ 20-хъ годахъ продолжалось въ Петербургѣ прежнее уваженіе къ балету. Директоръ театровъ, князь П. И. Тюфякинъ, подобно своимъ предшественникамъ, покровительствовалъ хореграфическому искусству.

Въ свою очередь любовь публики къ танцамъ вынуждала даже драматическихъ артистовъ пускаться въ плясъ. Въ 1819 г. А. М. Каратыгина вздумала доставить петербургской публикѣ подобное наслажденіе и въ бенефисъ матери своей, 15 октября 1819 г., танцевала *allemande*; говорятъ, публика была въ неописанномъ восторгѣ и не одинъ любитель балета пожалѣлъ, что А. М. не посвятила себя Терпсихорѣ. Узнавъ, что очень многіе желаютъ видѣть ея танцы, она вскорѣ потомъ плясала по-русски, — плясала также безподобно.

Однажды въ ея бенефисъ долженъ былъ идти большой балетъ Дидло „Пирамъ и Тисба“, въ которомъ пантомимные танцовщики Бузани и Валберхъ играли двухъ жестокихъ отцовъ, разлучающихъ влюбленную чету. Въ самый день представленія Каратыгина, прѣхавъ на репетицію, узнаетъ, что Валберхъ захворалъ и большую роль играть рѣшительно некому, да и выучить ее подъ музыку въ нѣсколько часовъ никто не возьмется. Сосницкій, репетировавшій въ то время ка-

кую-то комедию, узнавъ въ чемъ дѣло и видя Каратыгину въ большомъ горѣ, взялся сыграть эту роль вечеромъ, прося только чтобъ ему показали сюжетъ самыхъ пантомимъ. И что же: онъ выучилъ роль въ балетѣ и сыгралъ ее ничѣмъ не хуже любого опытнаго танцовщика. Другой разъ онъ протанцевалъ съ Каратыгиной порусски съ отличнымъ успѣхомъ, замѣнивъ захворавшаго обычнаго ея кавалера Огюста. Впрочемъ, въ характерныхъ танцахъ, въ особенности въ мазуркѣ, Сосницкій въ свое время не имѣлъ соперниковъ. Въ дивертисементахъ онъ постоянно въ первой парѣ танцевалъ съ превосходною танцовщицей Н. С. Новицкой.

Балетная труппа тогда была по преимуществу русская, потому что Дидло, гонясь за идеальнымъ совершенствомъ, хотя рѣшительно мучилъ и истязалъ своихъ учениковъ, но при помощи толстой палки онъ образовалъ много первостатейныхъ танцовщицъ и танцовщиковъ, или какъ тогда называли дансеровъ, а также превосходный кордебалетъ. Къ именинамъ государя 30 августа приготавлился обыкновенно новый балетъ; директоръ князь Тюфякинъ опредѣлялъ каждый годъ довольно значительную сумму на его монтировку. Въ 1817 г. къ этому дню Дидло поставилъ балетъ въ 3-хъ дѣйств., музыка Кавоса: „Карлосъ и Розальба или любовникъ-кукла“; здѣсь игривое воображеніе балетмейстера сгруппировало шалость на шалости. Декорации и машины были замѣчательны; Антонинъ занималъ главную роль; этотъ балетъ повторялся потомъ часто.

17 декабря, въ бенефисъ Колосовой шелъ: „Венгерская хижина или знаменитые изгнанники“, новый балетъ Дидло въ 4 дѣйств., музыка Бенуа. Этотъ балетъ, одинъ изъ самыхъ удачныхъ пантомимныхъ балетовъ, выдержавшій до 100 представленій, былъ поставленъ прекрасно. Слав-



ный хореографъ вложилъ въ это произведеніе цѣлую драму и умѣлъ безъ рѣчей ситуаціями нѣмыхъ сценъ, особенно разставанія матери съ ребенкомъ, сильно расстрогать зрителя. Огюсть, замѣчательный пантомимный танцовщикъ, занималъ роль графа Рагоцкаго, а Колосова его сунруги. Лихутина, также прекрасная пантомимистка и граціозная танцовщица, была прелестна въ роли рѣзвой Муски; престарѣлаго Родрига представлялъ Эбергардъ, который былъ очень хорошъ также въ характерныхъ танцахъ, ловко танцевалъ мазурку и былъ большою необходимостью во всѣхъ балетахъ Дидло.

Итого пять балетовъ Дидло появилось въ одинъ годъ!

Въ 1818 г. въ февралѣ, Дидло въ три дня поставилъ для бенефиса Антонина прелестный балетъ, въ 2-хъ дѣйств. „Молодая островитянка или Леонъ и Тамаида“. Роль донна-Леона исполнялъ бенефициантъ, а впоследствии Карлъ Дидло, Тамаиды—Лихутина. Большой эффектъ производило отраженіе Тамаиды въ зеркалѣ, которое представляла танцовщица Осипова. Этотъ балетъ пользовался блестящимъ успѣхомъ. Въ томъ же мѣсяцѣ былъ возобновленъ „Зефиръ и Флора“ въ томъ видѣ, въ какомъ былъ поставленъ въ Парижѣ. Этотъ балетъ былъ данъ также 20 іюня, въ присутствіи короля Прусскаго и всей царской фамиліи, въ спектакль-гала въ Большомъ театрѣ: главныя роли занимали Антонинъ и Истомина; Александръ I изъявилъ свое особое удовольствіе директору.

30 августа на Большомъ театрѣ шелъ опять новый балетъ Дидло: „Калифъ Багдадскій или приключеніе молодости Гаруна Альрашида“, въ 2 дѣйствіяхъ, музыка Антолини. Занимали роли: Калифа—Антонинъ, вдовы Лалемаины—Колосова, Зетюльбы—Лихутина, Гіофора—Огюсть, Кечи—Овощникова, очень талантливая танцов-

щица. Въ танцахъ и группахъ, коими отличались всѣ балеты Дидло, представлявшіе прелестныя движущіяся картины, участвовали всѣ первые сюжеты балетной труппы. Этотъ балетъ былъ торжествомъ Антонина.

Въ сентябрѣ въ комическомъ балетѣ Доберваля: „Лиза и Коленъ или тщетная предосторожность“, дебютировали пріѣхавшіе изъ Вѣны артисты: въ роли старой Маркелины—Бернаделли, Лизы, его жены—г-жа Бернаделли, Никеза простака—Урбани. Эти танцовщицы перешли вскорѣ на Московскій театръ.

Не смотря на постановку и въ этотъ годъ пяти балетовъ, воображеніе Дидло неистощилось. Въ концѣ 1818 г., для бенифиса Антонина (2 декабря), Дидло сочинилъ новый балетъ въ 3 дѣйств., музыка Кавоса: „Приключеніе на охотѣ“; главныя роли исполняли: графа Альберта—Антонинъ, Земіи—Лихутина, и старухи Маргариты—Андрѣ. Всѣ прочіе аксесуарныя лица соотвѣтствовали сюжету; корь-де-балетъ былъ замѣчательнъ. Балетъ отличался множествомъ удачныхъ мимическихъ сценъ, а также и тѣмъ, что въ немъ въ началѣ 3-го акта представлена была фламандская сцена съ картины Теньера, хранящейся въ Эрмитажѣ. Въ началѣ спектакля шелъ дивертисементъ: „Святочные забавы“.

Въ 1819 году, 5 мая, въ бенефисъ Огюста, былъ поставленъ знаменитый балетъ, въ 5 дѣйств., Дидло: „Рауль-де-Креки, или возвращеніе изъ крестовыхъ походовъ“; обстановка этого балета съ разрушеніемъ замка, кораблекрушеніемъ и великолѣпнымъ спектаклемъ была роскошная, хотя стоила только 5,000 руб. ассигн. Балетъ оказался чрезвычайно эффектнымъ и выдержалъ къ ряду 110 представленій; въ немъ заключалась цѣлая поэма; публика требовала тогда и въ балетахъ содержанія

и интереса, поэтому „Рауль-де-Креки“, какъ и „Венгерская хижина“, состояли сплошь изъ пантомимныхъ сценъ. Костюмы Бабины отличались свѣжестію и изяществомъ; декорациі Каноппи, Кондратьева и Дранше, а также машины Бюссе способствовали усиѣху. Роль Рауля занималъ Огюстъ, графини Аделаиды—Колосова, Алина—Стригановъ, Бодуина—Шемаевъ, прекрасный пантомимный танцовщикъ, весьма красивой наружности. Очаровательные танцы, замѣчательныя по пластикѣ группы, наконецъ, отличная игра Колосовой и Огюста, все это вмѣстѣ приводило зрителей въ восхищеніе, такъ что каждый разъ, когда давали этотъ балетъ, публика стремилась въ театръ толпами.

Въ маѣ въ балетѣ „Зефиръ и Флора“ исполняли роль Амура—Шемаева, стройная красивая пантомистка, а Ги-медея—Телешова меньшая (Екатерина Александровна), впоследствии отличная танцовщица; 16 іюня былъ данъ дивертисментъ соч. Огюста: „Молодая охтянка“; ее представляла Лихутина. 19 числа новый дивертисементъ „Семикъ или гулянье въ Марьиной рошѣ“.

Къ 30 августу, Дидло приготовилъ волшебный китайскій балетъ, въ 4 дѣйств., „Хензи и Тао, или красавица и чудовище“; сюжетъ его заимствованъ изъ извѣстной сказки „Земира и Азоръ“. Балетъ этотъ былъ изъ самыхъ замѣчательныхъ и стоилъ постановкою до 20,000 руб. ассигн.; музыку сочинилъ Антолини; декорациі, костюмы и бутафорскія вещи были великолѣпны и соответствовали восточной роскоши. Первое представленіе было довольно неудачно, отъ произшедшей ошибки въ перемѣнѣ декорациі; самъ Дидло былъ тому виною: онъ стоялъ за кулисами, подалъ два сигнала свисткомъ, тамъ, гдѣ бы оно не слѣдовало; занавѣсы перепутались и произошло нѣкоторый безпорядокъ; но зато второе и по-

слѣдующія представленія „Ханзи и Тао“ шли превосходно. Главныя роли занимали: Новицкая, Антонинъ. Огюсть, Шемаевъ больш., Гольцъ, Люстихъ, Эбергардъ, Лобанова, Артемьева, а сераль составляли всѣ первыя танцовщицы. Впослѣдствіи роль красавицы Ханзи исполняла Азаревичева (Надежда Аполлоновна), прекрасная собою и хорошая танцовщица.

Въ ноябрѣ, въ бенефисъ Новицкой: новый дивертисементъ Огюста: „Новыя святки, или кто во что гораздъ“, и былъ возобновленъ: „Лаура и Генрихъ или Трубадуръ“, волшебнo-героическій балетъ въ 3-хъ дѣйствіяхъ Дидло, музыка Кавоса. Главныя роли занимали: Антонинъ и Новицкая. Настасья Семеновна Новицкая была, говорятъ, несравненно талантливѣе Истоминой, но не очень красива и поведенія безукоризненнаго. Она была учительница танцевъ въ Смольномъ монастырѣ и Екатерининскомъ институтѣ и пользовалась особенною благосклонностью императрицы Маріи Ѳеодоровны. Каратыгинъ рассказываетъ слѣдующее о смерти этой артистки. Графъ Милорадовичъ, вѣдавшій театрами, ухаживалъ за Телешевой. Дидло приготовилъ какой-то новый балетъ, въ которомъ главную роль назначилъ Телешевой, а второстепенную—Новицкой. Последней это показалось обидно; она просила Дидло избавить ее отъ подобной роли. Дидло сказалъ объ этомъ графу Милорадовичу; тотъ призвалъ Новицкую и объявилъ ей, что если она не будетъ танцовать въ назначенной ей роли, то онъ посадитъ ее въ смиренный домъ! Эта угроза такъ сильно подѣйствовала на Новицкую, что она на другой же день захворала нервическою лихорадкою и все время бредила, что ее одѣли въ арестантское платье съ „латкой“ на спинѣ. Императрица Марія Ѳеодоровна, узнавъ о болѣзни Новицкой,

прислала къ ней своего лейбъ-медика Рюля, которому мать бѣдной дѣвушки объяснила причину болѣзни своей дочери. Рюль обо всемъ слышанномъ довелъ до свѣдѣнія государыни. Это дошло до графа Милорадовича, и онъ, желая чѣмъ нибудь загладить свой жестокой поступокъ, пріѣхалъ самъ навѣстить больную. Новицкой въ это время сдѣлалось нѣсколько лучше: она пришла въ память... Но едва ей доложили о пріѣздѣ графа, какъ съ ней отъ испугу сдѣлался новый бредъ, болѣзнь усилилась и черезъ нѣсколько дней (22 марта 1822 г.) Новицкой не стало. Ей было тогда не болѣе 26 лѣтъ отъ роду.

И лѣтомъ постановка балетовъ тогда не прекращалась. Въ іюнѣ 1820 г., въ бенефисъ Андре, шелъ пантомимный балетъ, въ 3-хъ дѣйствіяхъ, „Похищеніе, или Робертъ, атаманъ разбойниковъ“, а 7 іюля, въ бенефисъ Люстиха и Лихутиной: балетъ въ 5-ти дѣйствіяхъ „Карлъ и Лизбета, или бѣглець противъ воли“, Дидло. Антонинъ и Лихутина занимали главныя роли.

30 августа новый балетъ Дидло: „Кора и Алонзо, или дѣва солнца“, героическій въ 5-ти дѣйствіяхъ, музыка Антонолини, съ разнохарактерными танцами, играми, маршами и сраженіями, механическимъ восхожденіемъ и захожденіемъ солнца, землетрясеніемъ, изверженіемъ огнедышащей горы и разрушеніемъ храма солнца! Главныя роли занимали Антонинъ, Истомина, Огюсть, Карлъ Дидло, Лихутина и др. Этотъ балетъ отличался необыкновеннымъ для того времени великолѣпіемъ, успѣхъ имѣлъ огромный и приносилъ большіе сборы. „Дидло выказалъ тутъ свою начитанность, подробно ознакомивъ публику съ нравами, религіозными обрядами, играми древнихъ инковъ, съумѣвъ въ то же время живо

и изящно краснорѣчивою пантомимою изображать всѣ движенія души“, говоритъ Араповъ.

Въ бенефисъ Огюста, 8 декабря, шелъ „Евтимій и Евхариса, или побѣжденная тѣнь Либоса“, трагико-героическій балетъ въ 2-хъ дѣйств., съ сраженіями, явленіемъ тѣни и полетами, соч. Дидло, музыка Жюма. Евтимія представлялъ Огюстъ, Евхарису—Истомина, тѣнь Либоса—Шемаевъ больш., Ипсинилу—Колосова, Зефира—Антонинъ, Флору—Новицкая, Венеру—Монруа; этотъ небольшой балетъ былъ очень эффектенъ. Программу его сохранилъ Глушковскій въ своихъ воспоминаніяхъ о Дидло (Пантеонъ 1851 г. т. IV). Она доказываетъ, какъ гениальный балетмейстеръ смотрѣлъ на балетъ, на его задачу. Кромѣ того программа замѣчательна и въ литературномъ отношеніи.

Въ 1821 г. 7 февраля, въ бенефисъ Колосовой: „Альцеста или сошествіе Геркулеса въ адъ“, опять новый балетъ, въ 5-ти дѣйств., Дидло, музыка Антолини. Представляли: Альцесту—Колосова, Геркулеса—Огюстъ, Миноса—Буткевичъ. Балетъ „Альцеста“ принесъ большіе сборы дирекціи и повторялся часто. Особенное впечатлѣніе производила на зрителей сцена ада, изъ котораго Геркулесъ освобождаетъ Альцесту. Декорація ада рисована Канонни и Гонзаго; машины Грифа; костюмы Бабини.

30 августа „Роландъ и Моргана“, героическо-волшебный балетъ, въ 5 дѣйствіяхъ, музыка Антолини и Кавоса. Балетъ былъ поставленъ великолѣпно. Моргана представляла Колосова больш., Альцину—Истомина, Роланда—Огюстъ, Астольфа—Карлъ Дидло, Сильфиду—Новицкая. Мельту—Иконина. Генія—Гольцъ.

Въ сентябрѣ, въ роли Колена появился прибывшій изъ Парижа танцовщикъ Кастильонъ, дебютъ коего былъ

блистательный, Истомина занимала роль Лизы, а Андре былъ уморителенъ въ роли старухи Марлеситы.

Въ 1821 году дебютировалъ талантливый ученикъ Дидло, танцовщикъ-буффъ Дидье. Въ эту эпоху вошли въ моду двѣ очень талантливыя танцовщицы—Зубова и Телешова, окончившія курсъ въ 1823 г.: первая небольшого роста, быстрая, въ большую силу въ ногахъ и весьма граціозная; вторая, привлекательной наружности, стройная, исполняла впослѣдствіи лучшія характерныя роли въ балетахъ Дидло. Она была родственницею князя Шаховского, почему сразу пользовалась протекціей.

Телешова была, впрочемъ, не столько танцовщица, сколько мимическая актриса. По увѣренію современниковъ, она была неподражаема въ роляхъ чувствительныхъ „пейзанокъ“. Телешова первая играла у насъ роль Фенеллы, которая перешла отъ нея къ Новицкой — Дюръ, а отъ Дюръ къ Рюхиной. Телешева имѣла огромный успѣхъ въ этой оперѣ, равно какъ и въ драмѣ „Ольга, русская сирота“ Скриба, въ „Нѣмомъ“ и въ другихъ пьесахъ съ пантомимными ролями. Телешова была женщина рѣдкой красоты, которую сохранила до преклонныхъ лѣтъ.

На мужчинъ Телешова, понятно, дѣйствовала увлекательно. А. С. Грибоѣдовъ любилъ балетъ и часто посѣщалъ его; онъ особенно восхищался граціозными позами Телешовой въ балетѣ „Русланъ и Людмила“, гдѣ она, какъ волшебница, обольщаетъ Руслана; Грибоѣдовъ написалъ ей слѣдующія стихи:

О, кто она? Любовь, харита,  
Иль Цери, для страны иной,  
Эдемъ покинула родной,  
Тончайшимъ облакомъ обвита?

И вдругъ—какъ вѣтръ ея полеть!  
Звѣздой разсыплется, мгновенно  
Блестить, исчезнетъ, воздухъ вьетъ  
Стопою, свыше окрыленной.....  
Улыбка внятная безъ словъ,  
Небрежно спущенный покровъ  
Какъ будто влаги обаянье,  
Прерывно персей волнованье  
И томной думы полонъ взоръ.

Черты Телешовой сохранены для потомства въ известной картинѣ Брюлова „Итальянка у фонтана“. Умерла Телешева въ 1857 году.

Не одинъ Грибоѣдовъ былъ театраломъ; великосвѣтская молодежь обыкновенно аплодировала отъ души танцовщицамъ и громко вызывала, но по разу, ибо тогда не существовало еще ни цвѣтобѣсія, ни прерыванія сценъ непрерывными вызовами. За то ухаживаніе за воспитанницами училища было, по словамъ Арапова, въ большой модѣ. <sup>1)</sup> Руководителемъ балетомановъ былъ отставной ротмистръ Ч., который дѣлалъ нерѣдко репетицію аплодисментовъ и вызововъ и отряжалъ наемныхъ хлопальщиковъ въ галлерей, гдѣ, по условному знаку, они должны были орать дружно. Въ одинъ прекрасный вечеръ надобно было поддержать выходъ Зубовой; случилось такъ, что передъ ея появленіемъ вышла на сцену совсѣмъ незначительная танцовщица; Ч. въ эту минуту въ разсѣяности, вынулъ платокъ изъ кармана; верхніе парадизные хлопальщики приняли это за сигналъ и такой произвели оглушительный пріемъ, что бѣдная танцовщица смущена была до крайности и въ недоумѣніи

---

<sup>1)</sup> Ухаживаніе за воспитанницами сохранилось до нашихъ дней, а тридцать лѣтъ тому назадъ дошло до такихъ грандіозныхъ размѣровъ, что „линіи“ (омнибусы въ которыхъ возятъ воспитанницъ въ театрѣ) приходилось сопровождать жандармами.



скрылась за кулисами. „Вообще, должно сказать, прибавляетъ Араповъ, много происходило забавныхъ сценъ и внѣ театра, не смотря на строгость, съ какою держала воспитанницъ главная надзирательница училища г-жа Казасси“. Каратыгина рассказываетъ, что однажды явился за кулисами переодѣтый сбитенщикомъ Ягубовичъ, онъ тогда ухаживалъ за воспитанницей Дюмонъ (которая потомъ вышла замужъ за актера Ефремова) и пришелъ на репетицію, чтобъ передать ей любовную записку.

Въ свой бенефисъ, 17 октября 1821 г., Истомина взяла: „Феликсъ или утро журналиста“, одинъ изъ удачнѣйшихъ водевилей князя Шаховскаго, и здѣсь представляла танцовщицу Зефирету; въ первый разъ, въ этой игривой роли, публика слышала ея голосъ. Она протанцовала прелестно цѣлую сцену. Въ заключеніи бенефиса былъ данъ большой дивертисементъ: „Венеціанскій карнавалъ“, составленный Огюстомъ; замѣчательная декорація, изображавшая площадь св. Марка, написана была Каноппи.

14 ноября, въ бенефисъ Огюста, давали небольшой комическо-романтическій балетъ Дидло „въ шотландскомъ родѣ“: „Возвращеніе изъ Индіи или деревянная нога“. Въ немъ особенно были замѣчательны Телешова, въ роли Фанни, и танцовщикъ Кастильонъ, въ роли Джемса. Кастильонъ получалъ 18,000 р. жалованья. 2 января 1822 г. былъ бенефисъ Кастильона; представляли между прочимъ: „Освобожденіе молодой крестьянки отъ разбойниковъ или храбрость русскаго солдата“—анекдотическая сцена, составленная изъ разныхъ національныхъ живыхъ картинъ, съ хороводами, и пѣніемъ. 12 іюня, въ бенефисъ Андре: поставили волшебнo-комическій балетъ „Волшебная флейта или танцовщица поневолѣ“, въ 2 дѣйств., Бернаделли.

Для бенефиса К. И. Ежевой, пользовавшейся покровительствомъ высшей администраціи, 9 октября былъ представленъ: „Принцесса Требизондская или островъ нѣмыхъ“, волшебная комедія-балетъ, съ пѣніемъ, музыкою и пантомимнымъ дивертисементомъ. Въ балетѣ, кромѣ множества танцовщицъ, играли роли: Телешова—Азели, Зубова — Гассемы. Бенефисъ былъ великолѣпный.

Въ 1823 г. 8 января, въ бенефисъ Истоминой, кн. Шаховской поставилъ свою романтическую комедію-балетъ въ 3 дѣйств. съ хорами и пѣніемъ: „Лилія нарбонская или обѣтъ рыцаря“. Въ этой пьесѣ былъ пантомимный дивертисементъ, поединки и церемонія посвященія въ рыцари. Не смотря на великолѣпныя обстановки, комедія успѣха не имѣла. Ангелису представила Истомина, Армура—Карлъ Дидло, Ипполита—Шемаевъ, Лору—Телешова. Кромѣ нихъ принимали участіе Сосницкій, Дюрова и др.

15 января, въ бенефисъ Огюста, новый балетъ Дидло „Кавказскій плѣнникъ или тѣнь невѣсты“, музыка соч. Кавоса, въ 4 дѣйств., сюжетъ заимствованъ изъ поэмы Пушкина, съ прибавленіемъ эпизода (появленіе невѣсты плѣнника), который, по мнѣнію современныхъ рецензентовъ, не только не исказилъ произведеніе нашего великаго поэта, но, напротивъ, содѣйствовалъ его большей ясности. Въ балетѣ представляли: Черкешенку—Истомина, которая дышала востокомъ и была чрезвычайно типична; Ростислава плѣнника—Гольцъ, Гориславу—Величкина, Бранислава—Огюстъ, Свѣнelda—Кар. Дидло, Супчуля—Эбергардъ и т. д. Костюмы Бабини отличались вѣрностью и изяществомъ; 4-й актъ балета окончился славяно-русскою пляскою, въ коей участвовали всѣ первыя танцовщицы. „Кавказскій Плѣнникъ“ былъ дебю-

томъ Гольца по окончаніи училища. Николай Осиповича Гольца еще всѣ помнятъ на здѣшней сценѣ. Онъ родился въ 1800 году, и на 7-мъ году поступилъ въ театральное училище, а черезъ годъ уже танцевалъ съ успѣхомъ на сценѣ Большаго театра solo Амура въ балетѣ „Зефиръ и Флора“. Красивая наружность, граціозность движеній и, главное, замѣчательный мимическій талантъ—послужили въ опредѣленію его по настоянію Дидло въ балетную труппу. Выпускъ артиста состоялся въ 1822 году съ назначеніемъ годоваго оклада въ 1,200 руб.; далѣе мы будемъ говорить о немъ неоднократно; здѣсь замѣтимъ только, что въ 1843 году, по просьбѣ Глинки, Гольцъ поставилъ въ его оперѣ „Жизнь за Царя“ свою мазурку, вмѣсто какихъ-то несоотвѣтствовавшихъ характеру оперы танцевъ балетмейстера Титюса. Такой же успѣхъ имѣла и Славянская пляска, сочиненная и поставленная Гольцомъ въ оперѣ Верстовскаго „Аскольдова могила“

Въ свой бенефисъ 15 февраля Дидло поставилъ дивер. „Гинпанское увеселеніе или маска“. 24 мая, въ бенефисъ Люстиха, шель „Похищеніе“, балетъ въ 3 дѣйств. соч. Огюста. Въ бенефисъ послѣднаго: „Семья простаковъ“ пантомимная-комическая сцена бенефицианта, музыка Париса. Въ ней очень забавны были: Андре въ роли Генриха и Дмитріевъ въ роли старой Вильгельмины. Въ этой же сценѣ прекрасно танцевали Кастильонъ, Люстихъ и Натъе, отличавшаяся своею граціею.

8 января 1824 г. въ бенефисъ Истоминой снова поставили комедію-балетъ „Путешествующая танцовщица-актриса, или три сестры невѣсты“, для которой Алябьевъ сочинилъ музыку. Шаховской, прочитавъ пьесу, остался очень доволенъ и самъ вызвался ее поставить на

сцену. Здѣсь, какъ въ „Фениксѣ“ Шаховскаго, была игровая роль для Истоминой; она исполнила прекрасно три разнохарактерныя роли и публика опять слышала ея лебединый голосъ; сцена ея танцевъ прошла съ оживленіемъ. Монруа, Величкинъ, Шемаевъ и Строгонова содѣйствовали успѣху. Въ заключеніе спектакля шель балетъ въ 1 дѣйстви: „Европеецъ спасенный дикою или разбитый идолъ“, съ участіемъ бенефицианта, Гольца, Барла Дидло и Азаревичевой. Главную роль дикою Тамаиды представляла Телешова.

Въ августѣ въ балетѣ „Альцеста или сошествіе Геркулеса въ адъ“ дебютировала парижская танцовщица, ученица Кулона, г-жа Лонеръ, съ Антониномъ въ *role de deux* и принята была прекрасно публикою. 18 сентября, въ бенефисъ Истоминой, давали балетъ: „Камилла или подземелье“; роль Камиллы исполняла бенефициантка. 8 декабря, въ бенефисъ Огюста: волшебнo-герoическій балетъ, въ 5 дѣйств. „Русланъ и Людмила или низверженіе Черномора злаго волшебника“ (изъ поэмы Пушкина). Этотъ балетъ былъ поставленъ сначала въ Москвѣ, по программѣ Глушковскаго. Въ бенефисъ Огюста, бенефициантъ занималъ роль князя Кіевскаго, Истомина— роль Людмилы, Гольцъ—Руслана; вся балетная труппа участвовала въ спектаклѣ.

Въ маѣ 1825 г. танцоры придворнаго вѣнскаго театра: Коблеръ, Зольбе, Иоанна и Марья Коблеръ и Дильцъ танцовали въ первый разъ, на Большомъ театрѣ въ дивертисементѣ: „Счастливая дикая или торжество любви“.

24 сентября шель трагико-герoическій балетъ „Федра“, въ 4 дѣйств. соч. Дидло, муз. Кавоса и его ученика Турика. Во время появленія Ипполита устремляется чудовище и разбиваетъ его колесницу. Этотъ балетъ

былъ цѣлая трагедія, производившая потрясающее дѣйствіе въ особенности въ сценахъ проклятія Ипполита. Тезеємъ, отчаянія отца, узнавшаго о невинности сына и гнусномъ поступкѣ жены, и внезапной смерти Ипполита. Эти сцены, равно какъ и весь балетъ, были отлично разыграны. Тезея представлялъ Огюсть, Федру—Азлова, Ипполита — Гольцъ, Арисію — Истомина, Терамена—Эбергардъ, Венеру—Иконина, Флору—Телешова мен., Зефира — Антонинъ. Балетъ имѣлъ большой успѣхъ.

29 октября, въ бенефисъ ученицъ Дидло: Телешовой и Азаревичевой, былъ данъ комедія-балетъ: „Батюшкина дочка или нашла коса на камень“. Пьеса эта въ 3 дѣйст., подраженіе Шекспиру (какъ было сказано въ афишѣ), задумана очень замысловато и въ нее введенъ цѣлый балетъ Огюста: „Сатана со всѣмъ приборомъ или урокъ чародѣя“ (сюжетъ изъ извѣстной оперы „Сумбурщица—жена“). Танцы-же, дивертисементъ 1 дѣйствія и волшебный праздникъ, оканчивающій балетъ, сочин. Дидло; музыка—Кавоса и его учениковъ Турика и Шелихова. 2-е дѣйствіе комедіи-балета происходитъ въ театрѣ; декорация представляла продолженіе спектакльной залы съ ложами и, отдѣленную вторымъ занавѣсомъ, сцену, на которой по связи съ комедіей и былъ представленъ балетъ; передъ началомъ онаго, и въ антрактахъ, ходъ пьесы непрерывался; дѣйствующія лица помѣщались въ устроенныхъ для того ложахъ на прежней сценѣ. Комедія „Батюшкина дочка“ показалась длинною, но не лишеною интереса. Въ волшебномъ балетѣ главныя роли занимали: Гольцъ, Азаревичева, Огюсть, Телешева, Антонинъ и Эбергардъ. Въ числѣ геніевъ были: Истомина, Овошникова, Натъе, Селезнева, Ландръ, Реутова, Азарова и проч. Въ заключеніе шель дивертисементъ: „Въ новомъ

родѣ маскарадъ“. Аделина-Каталани пѣла русскую арію съ хоромъ и обѣ бенефициантки плясали подѣ удалую русскую пѣсню.

Графъ Милородовичъ самъ навязывалъ на этотъ бенефисъ билеты, заставляя откупщиковъ и богатыхъ купцовъ платить по 500 рублей за ложу.

---

## ГЛАВА VIII.

### Балетъ въ Россіи.

(Продолженіе).

Но и Дидло мнѣ надоѣлъ.

А. Пушкинъ.

Послѣ траура по смерти императора Александра I балетные спектакли открылись 26-го августа 1826 года большимъ дивертисементомъ „Возвращеніе князя Пожарскаго въ свое помѣстье“, сочиненіе Огюста, въ которомъ участвовали и лучшіе оперные пѣвцы. О балетѣ въ царствованіе императора Николая мы имѣемъ весьма обстоятельныя свѣдѣнія въ книгѣ очевидца г. А. Вольфа „Хроника петербургскихъ театрахъ“. Изъ этой любопытной книги, начинающейся 1826 годомъ, мы заимствуемъ значительную часть данныхъ за періодъ до крымской войны.

Изъ старыхъ артистовъ г. Вольфъ засталъ еще Е. И. Колосову. Монтировка балетовъ показалась бы, по словамъ г. Вольфа, въ настоящее время, конечно, мизерною, но декораціи знаменитаго Гонзаго и нынѣ об-

ратили бы на себя вниманіе. Балетмейстеромъ оставался Дидло.

Въ ноябрѣ, въ бенефисъ Истоминой, онъ поставилъ новый балетикъ „Жертвоприношеніе“, а осенью 1827 цѣлый рядъ дивертисементовъ: „Нина“, „Новая торговка“, „Смерть Кука“, „Квакеры“, „Пажъ герцога Вандомскаго“, „Прачка“, „Угольщикъ“. Послѣдній большой балетъ поставленъ имъ былъ въ бенефисъ Огюста, 24 октября 1827 года, подъ названіемъ „Дидона или истребленіе Карфагена“; кромѣ того, имъ были сочинены маленькіе балеты, въ 1829 г.; „Тетушка лунатикъ“: въ 1830 г. „Калифъ шаха Багамъ“ и „Кораблекрушеніе“, въ 1831 г. „Оправданная служанка“ и „Влюбленный Баярдъ“.

Только въ 1831 году въ балетѣ произошла революція. Дидло, 30 лѣтъ деспотически правившій хореографическимъ царствомъ, былъ внезапно сверженъ съ престола. Директоръ князь Гагаринъ, со вступленія своего въ 1829 г. въ должность, неблагосклонно взиравшій на самостоятельнаго балетмейстера, велѣлъ посадить Дидло подъ арестъ за то, что кордебалетъ медленно одѣвался—Дидло, на котораго не только фигуранты, но и солисты взирали со страхомъ и трепетомъ, какъ на полубога! Полубогъ не смирился, подъ арестъ не пошелъ а предпочелъ выйти въ отставку. Публика потеряла въ Дидло балетмейстера, какихъ ни прежде, ни послѣ у насъ не бывало.

Публика однако не забыла Дидло, и когда, года черезъ четыре послѣ отставки, возобновили „Кавказскій плѣнникъ“, то невозможно было описать восхищенія публики, въ одинъ голосъ потребовавшей автора. Новицкая, Дюръ и Гольцъ, занимавшіе въ балетѣ первыя роли, бросились за кулисы, расцѣловали своего учителя



и вывели его къ публикѣ. Весь театръ дрожалъ и сто-  
налъ отъ криковъ и рукоплесканій, а старикъ плакалъ  
отъ избытка чувствъ. То же самое повторилось и при  
возобновленіи балета „Венгерская Хижина“.

Дидло уѣхалъ въ Кіевъ, и на смѣну ему явился  
Блашъ, балетмейстеръ изъ Бордо, оказавшійся ниже по-  
средственности; при немъ приливъ иностранныхъ вто-  
ростепеннаго достоинства артистовъ усилился.

Еще въ 1828 году на подмогу нашимъ балеринамъ:  
Истоминой, Телешовой и Зубовой, ангажировали фран-  
цузскую танцовщицу Бертранъ, а также г. и г-жу Алек-  
сисъ, всѣ трое сюжеты второстепенные, хотя Алексисъ  
получалъ 18,000 руб. въ годъ жалованія. Г-жа Адель  
Вертрамъ вышла потомъ замужъ за актера здѣшняго  
театра Атрюкса. Она оставалась у насъ до 1840 года  
и умерла недавно въ Парижѣ въ глубокой старости.  
Въ 1830 году ангажирована была парижская танцов-  
щица Круазетъ. Она дебютировала въ лучшемъ балетѣ  
Дидло „Зефиръ и Флора“. Судя по отзывамъ старыхъ  
театраловъ, Круазетъ отличалась необыкновенною гра-  
ціею, выразительною мимикою, но не доставало ей лег-  
кости или балона. Для нея былъ поставленъ въ маѣ  
1831 года новый балетъ Дидло „Клара“, не особенно  
нравившійся публикѣ.

8-го января 1832 г. дебютировала новая балерина  
Лаура Пейсаръ, сестра режиссера французской труппы,  
въ старыхъ балетахъ „Альмавива и Розина“ и „Теле-  
макъ на островѣ Калипсы“, Доберваля. Пейсаръ была  
прелестнѣйшею изъ Калипсъ, способною вскружить го-  
лову не только Телемаку, но и самому Ментору. Амура  
играла воспитанница Шлефохтъ, дѣтъ черезъ семь сдѣ-  
лавшаяся хореографическою знаменитостью.

Пейсаръ плѣнила всѣхъ необыкновенною граціозно-

стію и легкостью. Балетоманы раздѣлились на двѣ партіи,—круазетистовъ и пейсаристовъ. По мнѣнію судей нейтральныхъ, Круазеть брала верхъ надъ своею соперницею мимикою, а Пейсаръ болѣе отличалась въ танцахъ, требующихъ огня и способности „летать какъ пухъ отъ устъ Эола“. Истомина, въ честь которой былъ написанъ этотъ стихъ, начала уже тогда старѣться и удалилась понемногу на второй планъ.

Вслѣдъ за Пейсаръ выступили на сцену еще два вновь ангажированные артиста. Во-первыхъ, Фредерикъ, хорошій пантомимный актеръ, который былъ потомъ учителемъ въ училищѣ, и Флери, танцоръ-буффъ или гротескъ, какъ тогда называли, талантъ въ своемъ родѣ необыкновенный. Первый дебютировалъ въ балетѣ Дидло „Сандрильона“ въ роли Рамира, а второй въ старомъ балетѣ Дидло „Мельники“. Оба имѣли большой успѣхъ. Ангажированы были также: Лашукъ на пантомимныя роли и новый балетный капельмейстеръ Сонне, написавшій музыку для „Донъ Жуана“.

Съ этого времени балеты начали ставить гораздо роскошнѣе и обращено было особое вниманіе на кордебалетъ, такъ какъ императоръ Николай I любилъ очень балетныя представленія и не пропускалъ почти ни одного; даже садился иногда въ кресла, чтобы лучше видѣть весь ансамбль балета.

Помощникомъ балетмейстера, на мѣсто Огюста, удалившагося вслѣдъ за Дидло, опредѣленъ былъ Титюсъ, берлинскій хореграфъ. Первый поставленный имъ балетъ „Швейцарская молочница“, несмотря на участіе Пейсаръ, не удался, зато второй—„Кіа-кингъ“ выдержалъ болѣе двадцати представленій сряду и не сходилъ съ репертуара въ теченіи многихъ лѣтъ.

Блашъ также поставилъ два новые балета: „Донъ-

Жуанъ“ и „Сумбека или покореніе Казани“. Ни тотъ ни другой не понравились публикѣ. Въ „Донъ-Жуанъ“ фигурировалъ цвѣтъ труппы: Круазетъ — Донна Эльвира, Пейсаръ—Серафима, Зубова—Лауретта, Гольць—Донъ-Жуанъ, Фредерикъ — Донъ-Карлосъ. Всѣ нашли, что въ новомъ балетѣ мало танцевъ, въ „Сумбекѣ“ же почти вовсе ихъ не было, но зато много сраженій, почему балетъ и былъ названъ героическимъ. Балетмейстеръ видимо рассчитывалъ на господствовавшую у насъ тогда страсть къ военщинѣ.

Въ 1833 году директоромъ театровъ сдѣлался А. М. Геденовъ, занявшійся весьма ревностно своимъ дѣломъ. Изъ четырехъ новыхъ балетовъ, поставленныхъ въ этомъ году Блашемъ: „Марсъ и Венера или сѣти Вулкана“, „Амадисъ“, „Фюльбертъ“ и „Венеціанскія забавы“, удался только одинъ „Марсъ и Венера“. Главныя роли исполняли: Круазетъ и Пейсаръ, а вторыя — Телешова и М. Д. Новицкая. Въ бенефисъ Лашука, въ балетѣ „Нина или сумасшествіе отъ любви“, мимическую роль исполняла отличавшаяся тогда на Михайловскомъ театрѣ Виржини Бурбье, главнымъ образомъ для того, чтобъ доставить бенефицианту хорошій сборъ.

Для открытія Михайловскаго театра въ томъ же году былъ данъ небольшой новый балетъ Блаша „Амуръ въ деревнѣ“, гдѣ главную роль опять исполняла граціозная воспитанница Шлефохтъ.

Въ сезонъ 1833—34 года была поставлена въ Петербургѣ опера Обера „Фенелла“. Танцы, а болѣе всего *pas de guagache* и *болеро*, протанцованное Пейсаръ съ чисто-итальянскою нѣгой и страстью, сводили всѣхъ съума. Роль нѣмой исполнялась поочередно Телешовою и Новицкою, только что выпорхнувшею изъ театральнаго училища. Мимика Телешовой была гораздо выра-

зительнѣе, но Новицкая имѣла на своей сторонѣ преимущество молодости и красоты самой симпатичной, и природной граціозности. „Послѣ перваго представленія имя Новицкой, говоритъ г. Вольфъ, сдѣлалось знаменитымъ: и у ея прелестныхъ ножекъ очутился рой поклонниковъ, просящихъ конечно не руки, и не сердца, а готовыхъ на всевозможныя жертвы. Красавица однако осталась непреклонною къ ихъ мольбамъ“.

Въ 1834 году, въ балетѣ женскій персоналъ былъ тотъ же, но къ мужскому прибавился выписной танцовщикъ Герино, дебютировавшій въ новомъ балетѣ Блаша „Дафнисъ“. Балетъ оказался плохенькимъ, но танцовщикъ очень граціознымъ, ловкимъ и красивымъ, вслѣдствіе чего онъ весьма понравился прекрасному полу. Пейсаръ была очень мила въ роли Аминты, но балетъ не спасла отъ паденія. „Кесарь въ Египтѣ“, новый балетъ Титюса, съ великолѣпными декораціями, выдержалъ болѣе 20-ти представленій. Въ особенности обратила на себя вниманіе движущаяся декорація, изображавшая рѣку Ниль. Въ бенефисъ Лапука старый балетъ „Волшебная флейта“ былъ обставленъ малолѣтними воспитанниками и воспитанницами училища. Въ числѣ ихъ были: Шлефохтъ, Данилова, Никитина, Пишо, занявшіе впослѣдствіи первыя роли въ нашей балетной труппѣ.

Подражая во всемъ Парижу, нельзя было не поставить у насъ „Влюбленной баядерки“, оперы-балета Обера. Обстановка была блистательная; Круазетъ и Волкова очаровательно танцовали, а первая и отлично сыграла трудную мимическую роль Золое.

Въ 1835 году, Титюсъ поставилъ на нашей сценѣ два новые балета Тальони: „Сильфиду“ и „Возстаніе въ сералѣ“ съ Круазетъ въ главныхъ роляхъ. Оба

чрезвычайно понравились и не сходили съ репертуара впродолженіи всего сезона. Пейсаръ и Герино, неизмѣнный ея партнеръ, съ большимъ успѣхомъ исполняли роли Розины и Альмавивы въ балетѣ того же названія. Особенно понравилась сцена съ зеркаломъ, отражавшимъ танцующихъ такъ, что зрители видѣли ихъ спереди и сзади. Для обоихъ этихъ артистовъ возобновили также „Венгерскую хижину“, одинъ изъ прелестнѣйшихъ балетовъ Дидло.

Въ 1836 году былъ оконченъ Большой театръ, въ которомъ балетная труппа пробавлялась все „Возстаніемъ въ сералѣ“ и „Сильфидою“. О новыхъ балетахъ „Волшебная кошка“ Лашука, „Дикій островъ“ Титюса и „Шотландцы“ Блаша не стоитъ и говорить. Балетъ лишился въ теченіи этого года внезапно двухъ лучшихъ своихъ сюжетовъ: Пейсаръ и Герино, вслѣдствіе слѣдующаго романа, окончившагося весьма трагически. „Танцую всегда вмѣстѣ, пишетъ г. Вольфъ, они воспылали другъ къ другу нѣжнѣйшею страстью и были вполне счастливы довольно долго, но наконецъ вѣтранный красавецъ началъ измѣнять. Послѣдовали сцены ревности, крупныя объясненія и увы! разрывъ. Въ порывѣ бѣшенства покинутая Дидона бросилась съ балкона, но, къ счастью, зацѣпилась ногами за балюстраду и не упала на улицу, но одна нога оказалась переломленною; театральная карьера окончательно закрылась для несчастной“. Герино вслѣдъ затѣмъ оставилъ Петербургъ и былъ замѣненъ Эмилемъ Гредлю, который дебютировалъ въ „Сильфидѣ“, и, по словамъ Вольфа, потомъ долгое время „служилъ подпорою... не то, чтобы балету, но танцовщицамъ, когда онѣ вдругъ опрокидываются послѣ быстрого пируэта“. Герино отправился въ Москву, гдѣ имѣлъ успѣхъ. Бѣлинскій

писалъ о немъ: „Г. Герино показалъ намъ, что и мужчина можетъ имѣть самобытное значеніе въ танцахъ. Онъ столь же превосходный актеръ, какъ и танцовщикъ: жесты его выразительны, танцы граціозны, лицо — говорить. Мимикою и движеніями, онъ разыгрываетъ передъ вами многосложную драму“...

Для нашихъ балетомановъ 1837 годъ былъ необыкновенно счастливымъ. Знаменитая Тальони—Четвертая грація, какъ ее называли, рѣшилась удостоить Петербургъ своимъ посѣщеніемъ. Со времени Дюпора не было у насъ подобной знаменитости. Весь городъ пришелъ въ волненіе при такомъ извѣстіи, и въ день ея дебюта, 6-го сентября, зала Большого театра была переполнена сверху до низу. Билеты брались чуть не приступомъ, что и дало Каратыгину поводъ написать водевиль-à-propos, гдѣ между прочими былъ такой куплетъ:

Объ ней не рассказать словами,  
Не обсудить ее умомъ;  
Что говоритъ она ногами,  
Того не скажешь языкомъ.

Тальони появилась въ лучшей своей роли въ „Сильфидѣ“, балетѣ, сочиненномъ для нея ея отцомъ. Дебютантка превзошла всѣ ожиданія. Восторгъ былъ неописанный. Такой легкости, такой цѣломудренной граціи, такой необыкновенной техники и мимики еще не видали ни у одной изъ танцовщицъ, посѣщавшихъ Петербургъ. Это была не акробатка, думающая только о преодолѣніи трудностей, но великая художница, которая заботится прежде всего о поэтическомъ воспроизведеніи представляемаго ею лица. Роли фантастическихъ существъ, воздушно порхающихъ и едва касающихся земли, были настоящимъ ея призваніемъ. Въ „Сильфидѣ“, въ

„Дѣвѣ Дуная“, въ роли Елены въ „Робертѣ“ и въ „Влюбленной баядеркѣ“ она была особенно хороша.

Облетѣвъ Европу, Тальони повсюду воскресила и обновила балетъ. Изъ романтическаго балетъ ради нея сдѣлался фантастическимъ. Одна Тальони могла дать жизнь и очарованіе этимъ фантастическимъ образомъ, потому что въ ея индивидуальности заключалось ихъ правдоподобіе, въ ея талантѣ — ихъ прелесть.

„Тальони, писалъ одинъ современный критикъ, была граціозна въ высшей степени и въ этомъ ея никто не превзошелъ; она была такъ эфирна, что въ памяти о ней сохранились однѣ изящныя линіи, одни дивныя безплотныя абрисы, какъ изображенія фантазмагоріи. Граціозность ея отличалась спокойствіемъ, плавностью; она была такъ легка и воздушна, какъ только можетъ быть существо, лишенное опредѣленныхъ формъ. Она была газъ. Она подъ газомъ скрывала тонкія ножки, скрывала бюстъ; газомъ и движеніями скрывала всѣ недостатки, которыя давали ей легкость неземную. Она была какъ бы продолговатая тѣнь прекрасной женщины. Тальони не играла, она изображала живыя картины“.

Что касается Тальони отца, то онъ, какъ балетмейстеръ, былъ ниже Дидло. Не будь у него такой исполнительницы для главныхъ ролей, какъ дочь, имя его, конечно, осталось бы неизвѣстнымъ. Онъ пріобрѣлъ себѣ также не совѣмъ лестную репутацію излишнимъ усердіемъ, съ которымъ устраивалъ триумфы для своей дочери. Сама Тальони была ужасна ревнива къ другимъ танцовщицамъ, а по части сбереженія своей репутаціи дошла до того, что ставила себѣ пъявки къ колѣну, дабы увѣрить публику, что у нея „болитъ нога“, хотя она была беременна. Изъ русскихъ поклонни-

ковъ Тальони князь Трубецкой заслужилъ извѣстность тѣмъ, что женился потомъ на ея дочери.

Вмѣстѣ съ Тальони появились въ балетѣ двѣ молодыя воспитанницы: Андреянова и Смирнова, обратившія на себя общее вниманіе. По чистотѣ и отдѣлкѣ па въ техническомъ отношеніи за исключеніемъ алломба, Смирнова не уступала Тальони, но, конечно, не могла достигнуть роскоши аттитюдовъ, мягкости всѣхъ движеній и художественной смѣлости послѣдней. Кромѣ того Смирнова была некрасива собою. Андреянова напоминала Пейсаръ. Ноги ея были arquées, ей недоставало мягкости и чистоты въ выдѣлкѣ па, но сила, смѣлость и роскошь тѣлодвиженій давали ей неоспоримое право на званіе хорошей танцовщицы. Она потомъ играла важную роль на нашей сценѣ.

Въ 1838 году для Тальони отецъ ея поставилъ вновь „Гитану“, имѣвшую огромный успѣхъ (27 представленій). Знаменитая балерина особенно отличалась въ *pas styrien*. Рядомъ съ нею танцовали Андреянова и Смирнова, а Прихунова, еще малолѣтняя воспитанница, явилась въ роли маленькой цыганки. Тогдашніе балетоманы предвидѣли уже въ ней будущую звѣзду хореографическаго міра. Другіе два балета Тальони „Миранда“ и „Креолка“ провалились.

Въ „Фенеллѣ“ дебютировала воспитанница Аполлонская и обратила на себя вниманіе не столько мимическимъ талантомъ, сколько красотою и особенно античными формами. Она вышла потомъ замужъ за извѣстнаго актера Максимова.

По случаю бракосочетанія, въ 1839 году, великой княжны Маріи Николаевны съ герцогомъ Максимилианомъ Лейхтенбергскимъ, былъ данъ для параднаго спектакля новый балетъ Титюса „Хромой колдунъ“, сюжетъ



заимствованъ былъ изъ романа Лесажа. За отсутствіемъ Тальони, Круазетъ снова появилась въ первой роли. Она мастерски протанцовала *el zapateado*, нѣчто въ родѣ качучи. Рядомъ съ нею фигурировали Андреянова, Смирнова, Телешова, Фредерикъ, Флѣри и дебютировалъ Смирновъ, впоследствии перешедшій въ драматическіе любовники на Александринскій театръ.

Зимой для Тальони были поставлены „Тѣнь“ и „Морской разбойникъ“. „Тѣнь“ была одною изъ лучшихъ ролей знаменитой балерины, но, увы, прежняго фурора уже не было. Она приглядѣлась, и капризная петербургская публика, по словамъ г. Вольфа, начала скучать, видя все одно и то же совершенство.

Это повторилось и въ слѣдующемъ году. Тальони танцевала въ двухъ новыхъ балетахъ: „Озеро волшебницъ“ и „Воспитанница Амура“, сочиненіе Тальони-отца, не имѣвшихъ однако, такого, громаднаго успѣха, какъ „Дѣва Дуная“ и „Гитана“. На представленія знаменитой балерины не рвались уже по прежнему, бывали часто и пустыя мѣста. Весною и лѣтомъ первыя роли исполняли Круазетъ, Андреянова, Смирнова и Шлефохтъ. Мужской персоналъ обогатился ангажированіемъ Югансона, который долго занималъ роли первыхъ танцовщиковъ, а теперь состоитъ учителемъ танцованія взрослыхъ воспитанницъ въ театральномъ училищѣ. Югансонъ родился въ Стокгольмѣ [въ 1818 г., учился въ тамошней школѣ, но окончательное хореографическое образованіе получилъ на счетъ наследнаго принца Оскара, въ Копенгагенѣ у знаменитаго Бурнонвиля. Къ намъ Югансонъ явился, желая видѣть Тальони, и дебютировалъ съ большимъ успѣхомъ въ *pas de trois* съ Шлефохтъ и Аполлонской. Югансонъ пользовался особымъ расположеніемъ императора Николая I,

который не называлъ его иначе, какъ „мой граціозный чухонецъ“. Кромѣ Югансона, отличавшагося турдефорсами, молодой танцовщикъ Никитинъ подавалъ надежды; Гольцъ и Лашукъ попрежнему отличались въ мимическихъ роляхъ, а Флери и Дидье—въ комическихъ.

Въ октябрѣ исполнена была „Гитана“ воспитанниками училища. Гитану играла Прихунова. Участвовали также въ балетѣ Пишо и Левкѣева, сдѣлавшаяся впоследствии артисткою Александринскаго театра.

Въ слѣдующій сезонъ Тальони распростилась окончательно съ Петербургомъ, протанцовавъ здѣсь болѣе двухсотъ разъ. Для ея бенефисовъ поставлены были два новые довольно плохіе балета Тальони-отца: „Дая“ и „Герта“. Проводы знаменитой балерины были весьма торжественные. Ее вызвали восемнадцать разъ, и она по-французски благодарила публику за оказанное ей радушіе. Эти вызовы, по обыкновенію, возмущали рецензентовъ. „Кажется, писалъ одинъ изъ нихъ, что мы обязаны публикѣ Большого театра (т. е. балетной) варварскимъ обыкновеніемъ вызывать во время дѣйствія. Этого прежде никогда не было, да и приличіе должно бы воспретить подобный вандализмъ“.

Вліяніе Тальони сохранилось на нашей балетной сценѣ очень долго. До сихъ поръ главная зала въ театральномъ училищѣ носитъ ея имя.

Отъѣздъ Тальони повергъ въ уныніе нашихъ театраловъ: „Исчезла Марія Тальони, писалъ одинъ критикъ—и разлетѣлся весь рой сладкихъ видѣній, зритель проснулся и почувствовалъ всю гнетущую глупость балета. Балетъ палъ въ третій разъ и, истощивъ всѣ сферы, для него доступныя (?), воплотившись во всѣ формы, для него возможныя (?), вѣроятно уже никогда не возстанетъ изъ праха“.

„Послѣ Тальони, писалъ другой критикъ, мы уже за грѣхъ считаемъ смотрѣть нашихъ танцовщицъ, которыми и въ присутствіи Тальони мы нерѣдко восхищались... Что дѣлать? Такова натура человѣческая вообще, и натура петербургской публики въ особенности“... Всѣ эти іереміады само собою не оправдались, и послѣ Тальони бывали для балета красные дни, и послѣ Тальони русскіе таланты, если были только серьезны, находили себѣ справедливую оцѣнку.

Въ 1842 году въ балетѣ была одна только новость, но за то капитальная, а именно: „Жизель“, поставленный Титюсомъ по программѣ Теофиля Готье, съ прелестьюю музыкою Адама. Главныя роли этого балета, продержавшагося на сценѣ Большаго театра десяти лѣтъ и до сихъ поръ дающагося, исполнены были вначалѣ Андреяновою, Фредерикомъ и воспитанникомъ Никитинымъ. Въ концѣ сезона дебютировала въ немъ Люсиль Гранъ, европейская хореографическая знаменитость, но большаго фурора она не произвела, да и врядъ ли какая нибудь знаменитость могла понравиться тотчасъ послѣ Тальони.

Люсиль Гранъ дебютировала у насъ въ „Жизели“ 30 января. Ей было 22 года. Она родилась въ Копенгагенѣ въ 1821 году и училась тамъ же у профессора Ларше. Шести лѣтъ дебютировала она въ роли Купидона и датскіе поэты писали, что „стрѣлами Амура она ранила всѣ сердца“. Четырнадцати лѣтъ она снова выступила въ „Фенеллѣ“ и съ успѣхомъ танцевала во многихъ балетахъ. Шестнадцати лѣтъ поѣхала Гранъ въ Парижъ и, поучившись у Барре, танцевала попеременно въ Копенгагенѣ и Парижѣ. У себя дома, конечно, ею восторгались безусловно. Въ Парижѣ она имѣла менѣе

успѣха, отчасти по своему цѣломудрію, за то отличалась въ Лондонѣ.

Къ намъ Грань пріѣхала послѣ поврежденія ноги, отъ котораго излечилъ ее знаменитый Лисфранкъ. Высокій ростъ, при стройности тѣла, молодость и свѣжесть—были ея преимущества передъ Тальони. Грань была также недурная мимистка, но во всякомъ случаѣ, сравнительно съ Тальони, угловатыя движенія и холодное искусство Грань не могли имѣть вліянія на избалованный вкусъ петербургской публики.

Балетъ влечилъ тогда довольно жалкое существованіе; новаго ничего не поставили, кромѣ маленькаго комическаго балета „Двѣ тетки“ съ танцами Титюса и музыкою Альбрехта. Смирнова исполняла въ этомъ балетѣ главную роль; въ немъ въ первый разъ появились двѣ воспитанницы: Ришаръ и Яковлева, изъ коихъ первая чрезъ нѣсколько времени сдѣлалась первымъ сюжетомъ.

Лѣтомъ Смирнова предприняла поѣздку по заграничнымъ театрамъ и танцевала не безъ успѣха въ Парижѣ и Брюсселѣ.

Андреянова танцевала въ Москвѣ и встрѣтила тамъ сильную оппозицію. Надобно замѣтить, что танцовщица эта занимала особое положеніе. Покойный А. М. Геденовъ былъ у ея ногъ.

Получивъ такой прочный апломбъ за кулисами, Е. И. Андреянова, отличавшаяся только въ характерныхъ танцахъ, конечно не могла имѣть соперницъ, которыя бы осмѣлились стать съ нею на одну доску. Всѣ лучшія па сочинялись собственно для нея. Но—увы! будучи фавориткой директора, она не могла сдѣлаться любимицею публики. Озлобленные театралы обожали другихъ танцовщицъ, болѣе даровитыхъ, нежели она, зача-

стую ей шикали, что много вредило по службѣ тѣмъ изъ ея подругъ, которыя рѣшались съ нею соперничать. Тогда-то Геденовъ, будучи директоромъ театровъ въ обѣихъ столицахъ, заблагоразсудилъ перевести Андреянову на московскую сцену; но и туда переселилась она не на радость. Московскіе театралы, поклонники тамошней балерины Санковской, начали враждебно преслѣдовать петербургскую незванную гостью и зачастую угощали ее шиканьемъ. Какъ москвичи любили свою балерину, видно, напр., изъ слѣдующаго о ней отзыва Бѣлинскаго:

„Въ танцахъ г-жи Санковской столько души и граціи, что восхищенію зрителя нѣтъ предѣловъ. Мы никогда не забудемъ этой граціозности, съ какою „Дѣва Дуная“ старается показаться неловкою и неуклюжею передъ барономъ Вильбальдомъ—это очарованіе!“

Эксцентричный антогонизмъ московскихъ балетомановъ дошелъ, наконецъ, нѣсколько лѣтъ спустя до того, что въ одно изъ представленій, въ которомъ первенствовала Андреянова, выброшена была изъ верхней ложи къ ея ногамъ—мертвая кошка! Виновнаго (это былъ, какъ потомъ обазалось, г. Булгаковъ), разумѣется, не отыскали, но послѣ кошки Геденовъ началъ звѣреть смотрѣть на московскій балетъ и сократилъ на него прежніе расходы.

Осенью единственный новый балетъ „Двѣ волшебницы“ остановился на третьемъ представленіи. Воспитанница Никитина дебютировала въ „Возстаніи въ Сералѣ“ и была хорошо принята. Югансонъ удивлялъ всѣхъ своими пируэтами. Послѣ своихъ дебютовъ во времена Гальони, онъ быстро совершенствовался и сталъ однимъ изъ любимцевъ публики. Лѣтомъ 1845 г. умерла отъ чахотки граціозная Шлефохтъ, недолго пробывшая на сценѣ и подававшая большія надежды.

Ученики танцовальнаго класса исполняли на Большомъ и другихъ театрахъ балетъ „Мельники“ и въ числѣ ихъ были особенно замѣчены: маленькій Стуколкинъ (нынѣшній Стуколкинъ 1-й), Амосова (впослѣдствіи Амосова 1-я) и Ришаръ.

Прима-балерина Андреянова, соблазнившись примѣромъ Смирновой, отправилась также пожинать лавры на европейскихъ сценахъ.

Въ слѣдующемъ сезонѣ въ балетѣ продолжали фигурировать на первомъ планѣ второстепенные сюжеты. Въ новомъ произведеніи Титюса „Талисманъ и танцовщица“ (19-го января 1847 года) танцовали: Ришаръ, Прихунова, Яковлева, а также Гредлю и Югансонъ.

Балетныя представленія давались только по воскресеньямъ и посѣщались лишь присяжными балетоманами и обожателями юныхъ сильфидъ. Критиковать балетъ однако тогда не позволялось цензурой. Давая отчетъ о „Талисманѣ“, Кони прибавляетъ въ выноскѣ: „Если балетъ въ томъ видѣ, какъ онъ здѣсь рассказанъ, покажется темноватымъ для читателей, не привыкшихъ къ такому изящно-сжатому слогу, то долгомъ считаемъ замѣтить, что эти сумерки произошли отъ причинъ, зависящихъ—не отъ редакціи“.

Чтобы освѣжить балетъ, дирекція пригласила изъ Москвы Санковскую и танцовщика Монтасю. Петербургская публика смотрѣла на Санковскую съ-высока, болѣе однако безпристрастно, чѣмъ москвичи относились тогда къ петербургскимъ талантамъ. Санковская была второстепенная балерина, некрасивая, малаго роста и со слабою мимикою; она, впрочемъ, недурно танцевала и съ огнемъ. По поводу ея малаго роста Д. Т. Ленскій сочинилъ даже извѣстную эпиграму:

Санковская въ „Сильфидѣ“ хоть мила,  
Но такъ мала,  
Что, Господи прости грѣха,  
Какъ есть—блоха!

По мѣрѣ того какъ публика охладѣвала къ итальянской оперѣ, балетъ начиналъ опять входить въ моду.

Андреянова возвратилась изъ своего странствованія по Европѣ и заботливая дирекція, къ ней продолжавшая благоволить, поспѣшила поставить два новые балета: „Пахиту“ и „Сатаниллу“.

Первый былъ поставленъ 28 сентября 1847 года Фредерикомъ и Петипа, Мариусомъ Ивановичемъ, нынѣшнимъ нашимъ славнымъ балетмейстеромъ, который въ этомъ балетѣ дебютировалъ въ Петербургѣ.

Г. Петипа, коего имя (petit pas) уже какъ бы создано для балетмейстера, родился въ Марсели въ 1821 году. Отецъ его былъ первымъ танцовщикомъ и балетмейстеромъ въ Брюсселѣ. Преданный своему трудному искусству, онъ серьезно занялся хореографическимъ образованіемъ сына. По совѣту знаменитаго актера Лафона, находившагося проездомъ въ Брюсселѣ, г. Петипа дебютировалъ на королевскомъ театрѣ de la Monnaie рядомъ съ Амбруазинѣ, тогдашней любимицей брюссельской публики. Директоръ театра въ Нантѣ, братъ цѣвца Нурри, также находившійся въ Брюсселѣ, тутъ же за булिसами пригласилъ 16-лѣтняго Петипа первымъ танцовщикомъ и балетмейстеромъ въ Нантѣ.

Пробывъ въ Нантѣ три года и поставивъ тамъ два маленькихъ балета: „La Bohémienne“ и „L'Etoile du matin“, г. Петипа перешелъ въ Парижъ, гдѣ танцовалъ съ Фанни Эльслеръ. Послѣ 4-хъмѣсячнаго пребыванія въ Парижѣ, онъ былъ ангажированъ первымъ танцовщикомъ въ Бордо, гдѣ по болѣзни Альбера танцовалъ

почти каждый день въ теченіе трехъ лѣтъ. Изъ Бордо г. Петипа былъ приглашенъ на три года въ Мадридъ; въ это время онъ въ теченіе трехъ мѣсяцевъ танцевалъ на разныхъ театрахъ въ Андалузїи. По возвращеніи въ Парижъ, черезъ мѣсяць Титюсъ ангажировалъ г. Петипа въ Петербургъ, куда онъ и прїѣхалъ въ маѣ 1847 года вмѣстѣ съ г-жею Вольнисъ. Братъ г. Петипа, Люсіенъ Петипа, также извѣстный танцовщикъ,—онъ ставитъ теперь новый балетъ въ Парижѣ.

Съ „Сатаниллой“ (Le diable amoureux) произошелъ забавный случай: балетъ уже былъ разученъ и назначена генеральная репетиція, но оказалось, что музыку балета забыли выписать изъ Парижа. За недостаткомъ времени, ее оркестровалъ въ три дня А. Н. Лядовъ, новый дирижеръ балетнаго оркестра. Петипа танцевалъ съ Андреяною pas de folie, въ которомъ выказалъ много искусства; но особенно понравилось въ „Пахитѣ“ весьма эффектное pas de manteaux, исполненное въ красныхъ плащахъ первыми сюжетами: Смирновою, Яковлевою, Никитиною, Прихуновою, Амосовою, Соколовою, Пановою. Рядомъ съ ними Югансонъ отличался все тою же легкостію и граціею.

Въ „Сатаниллѣ“ (сочиненномъ Мазилье и поставленномъ Петипа-отцомъ и сыномъ) Андреянова выказала впервые примѣчательный мимическій талантъ и много способствовала успѣху этого прекраснаго балета. Мариусъ Петипа отлично танцевалъ первую роль, но еще болѣе успѣха имѣлъ его отецъ въ роли наставника. Жанъ Петипа былъ приглашенъ преподавателемъ танцевъ воспитанникамъ училища.

Въ октябрѣ слѣдующаго года совершенно неожиданно прїѣхала Фанни Эльслеръ, соперница Тальони. Дирекція противилась, сколько могла, ея ангажементу, не желая



обидѣть Андреянову, и предложила знаменитой балеринѣ самыя невыгодныя условія. Однако Фанни Эльслеръ ихъ приняла, рассчитывая весьма вѣрно, что она вознаградитъ себя другимъ образомъ, и, дѣйствительно, ей было поднесено множество богатыхъ подарковъ, цѣнность которыхъ превышала сумму самого выгоднаго ангажемента.

Каратыгинъ рассказываетъ, что, не получивъ удовлетворительнаго отвѣта, Эльслеръ рѣшилась пріѣхать въ Петербургъ безъ зова. Геденовъ принялъ ее очень холодно и сказалъ ей, что, по финансовымъ соображеніямъ, онъ не имѣетъ возможности въ настоящее время исполнить ея желаніе, зная навѣрно, что такой могучій талантъ срѣжется съ ногъ его фаворитку; но императоръ Николай Павловичъ, узнавъ о пріѣздѣ Эльслеръ, пожелалъ ее видѣть и пригласилъ танцовать въ первый разъ на придворномъ театрѣ въ Царскомъ Селѣ.

Эльслеръ дебютировала на Большомъ театрѣ въ балетѣ „Жизель“, который не пользовался особенною любовью публики, и едва ли этотъ выборъ зависѣлъ отъ нея самой. Можетъ быть дирекція нашла какое нибудь затрудненіе назначить другой балетъ, болѣе эффектный. „Я какъ теперь помню этотъ спектакль, пишетъ Каратыгинъ въ своихъ запискахъ, — петербургская публика иногда удивляется своими странностями: то она повѣритъ на слово заграничнымъ отзывамъ объ артистѣ и приметъ его съ шумными аплодисментами, то какъ-то недовѣрчиво отнесется къ нему, несмотря на европейскую его славу. Последнее случилось и съ Фанни Эльслеръ: при первомъ ея выходѣ въ упомянутомъ балетѣ встрѣтилъ ее ледяной холодъ, ни одна рука не пошевелинулась для аплодисмента; у другой танцовки ноги бы подкосились, но она была не такова. — А! господа (конечно думала

она) вотъ какъ! вы не вѣрите тому, что было обо мнѣ писано въ Европѣ,—такъ я же вамъ докажу, съ кѣмъ вы имѣете дѣло... и пошла писать на славу! Только она кончила свое первое рас, какъ весь театръ разразился оглушительнымъ аплодисментомъ“. Вскорѣ, по высочайшей волѣ, ангажировали Эльслеръ въ Петербургъ, на три года. „Хотя Эльслеръ уже не въ первой своей молодости посѣтила Петербургъ, но дивнымъ своимъ талантомъ, граціей и особенно мимикой, пишетъ Каратыгинъ, могла обворожить любого юношу. О старикахъ я уже не говорю; они всѣ были отъ нея безъ ума, кромѣ Геденова, разумѣется, который не обращалъ никакого вниманія на ея сценическое торжество и видѣлъ въ ней только нарушительницу своего закулиснаго счастья“.

По словамъ г. Вольфа, дебютъ Эльслеръ въ „Жизели“ былъ далеко не блистательный. Какъ у танцовщицы весьма немолодой, у нея не было легкости, необходимой для такого воздушнаго существа, какъ Виллиса, и потому дебютантка понравилась только въ сценахъ мимическихъ. Вслѣдъ затѣмъ она сама поставила на сцену небольшой одноактный балетъ „Мечта художника“, сочиненный для нея въ Парижѣ и въ которомъ она могла выказать свою необыкновенную граціозность и оживленную мимику; въ балетѣ наша будущая знаменитость Муравьева представляла Амура; ей тогда было лѣтъ 13. „Я видѣлъ, пишетъ Каратыгинъ, какъ за кулисами, въ одно изъ представленій этого балета, Эльслеръ цѣловала ее, какъ бы меньшую сестру и наслѣдницу ея славы“. Въ книжкѣ „Артистическое семейство Богдановыхъ“ сказано, что и Богданову Эльслеръ благословляла для будущей карьеры. Должно быть ужъ такая она была охотница благословлять... Въ возобновленномъ старомъ балетѣ „Тщетная предосторожность“ Эльслеръ выказала себя окончательно,

какъ замѣчательная мимистка. Послѣ этого успѣхъ новой звѣзды все шелъ *сгесеendo*, открылся абонементъ, а оставшіяся отъ него мѣста брались въ кассѣ приступомъ.

Само собою всѣ спекулировали на имя новой знаменитости. Самойловъ и Максимовъ 1-й прибѣгали къ помощи Фанни Эльслеръ и знаменитая балерина исполнила въ ихъ бенефисъ роль нѣмой въ Скрибовской драмѣ „Ольга или русская сирота“. Григорьевъ 1-й привлечь къ себѣ толпу если не самой Эльслеръ, то ея именемъ, написавъ водевиль à propos „Мнимая Фанни Эльслеръ“ и заставивъ Мартынова плясать качучу въ женскомъ платьѣ. Балерина пріѣзжала смотрѣть свою каррикатуру, усердно хлопала Мартынову и потомъ сама вызвалась протанцовать качучу въ его бенефисѣ. Такимъ образомъ Фанни Эльслеръ доставила четыремъ бенефициантамъ русской сцены полный сборъ.

Въ это время выписали изъ Парижа новаго балетмейстера Перро. Первый поставленный имъ балетъ „Эмеральда“ имѣлъ громадный успѣхъ и онъ самъ мастерски исполнялъ въ немъ роль студента Гренгуара. Фанни Эльслеръ прелестно протанцовала всѣ свои па, въ томъ числѣ и качучу, а сцену въ тюрьмѣ сыграла неподражаемо. Гольцъ былъ очень хорошъ въ роли Клода Фролло. Въ концѣ сезона Перро поставилъ еще новый балетъ „Катарина“, который также удался. Музыка въ балету, Пуни, была образцовая. Надо сказать, что и окружавшія Эльслеръ, въ то время, танцовщицы чуть ли не на подборъ были красавицы; знаменитый танецъ съ ружьями, подъ предводительствомъ Катарины, производилъ постоянный восторгъ въ публикѣ.

Рядомъ съ европейскою знаменитостью отличались: Ришаръ, Прихунова, Яковлева, Нивитина, Соколова,

Макарова, Амосовы 1-я и 2-я. Почти всё эти корифейки, благодаря своимъ сценическимъ успѣхамъ, отлично устроились и въ частной жизни. Прихунова вышла замужъ за московскаго предводителя дворянства, князя Гагарина, Макарова за бывшаго министра финансовъ г. Грейга и т. д. Партнеромъ балерины былъ обыкновенно Югансонъ.

Если Перро, какъ хореографъ, т. е. творецъ балетовъ, не могъ сравниться съ Дидло, то какъ балетмейстеръ, т. е. поставщикъ танцевъ и картинъ, онъ ему былъ равенъ и даже въ нѣкоторомъ отношеніи выше его. Перро внесъ въ танцы совершенно новый элементъ: онъ придалъ имъ то, что плѣняетъ не одинъ только глазъ, но увлекаетъ и душу зрителя, именно: смыслъ и дѣйствіе. У него каждый танецъ въ то же время и мимическое выраженіе дѣйствія драмы и потому занимателенъ отъ начала до конца. Кордебалетъ въ хореографическихъ созданіяхъ Перро играетъ точно такую же роль, какую играли хоры въ древнихъ трагедіяхъ, а въ настоящее время играютъ въ операхъ. Онъ придаетъ движенію драмы болѣе силы и прелести и въ полной картинѣ представляетъ зрителю разрѣшеніе важной катастрофы, которая можетъ быть ускользнула бы отъ его вниманія или не произвела бы такого впечатлѣнія въ мелкихъ своихъ подробностяхъ. Какъ танцовщикъ, Перро не такъ былъ замѣчателенъ, о немъ остряли только: „что онъ легокъ, какъ перо“. Но какъ мимикъ, Перро, не смотря на неудачную фізіономію, которую портила массу курчавыхъ волосъ, выказалъ себя крупнымъ артистомъ, особенно въ комическихъ роляхъ, и въ этомъ отношеніи въ цѣлой Европѣ ему былъ тогда равенъ только одинъ Луисъ Шнейдеръ, въ берлинскомъ балетѣ. Въ молодости Перро представлялъ въ циркѣ обезьянъ.

Съ возрастающимъ охлажденіемъ публики къ итальянской оперѣ, балетъ болѣе и болѣе началъ входить въ моду. Послѣ Святой давали „Пахиту“ и „Сатаниллу“ и театръ былъ всегда полонъ. 7 мая дебютировалъ танцовщикъ Гюге, долгое время пробывшій въ Петербургѣ и сдѣлавшійся потомъ учителемъ танцевъ въ театральномъ училищѣ. Для перваго опыта ему дали протанцовать *pas de deux* въ испанскомъ костюмѣ въ „Жизни за Царя“! Несмотря на такую несообразность, публика аплодировала дебютанту.

Въ 1849 году успѣхи итальянцевъ снова повредили балету. Ни „Эсмемальда“, ни „Катарина“, ни возобновленная 12 декабря г. Петица „Швейцарская молочница“, гдѣ онъ танцовалъ съ Эльслеръ, ни даже новыя произведенія Перро, Коралли и С. Жоржа: „Лида“, „Тарантула“ и „Питомица Фей“ не привлекали публику въ Большой театръ. Изъ трехъ новыхъ балетовъ „Питомица Фей“ Перро понравился болѣе другихъ. Главную роль исполняла, конечно, Фанни Эльслеръ. Въ роли черной феи Андреянова выказала себя опять отличною мимическою артисткою. Юныя наши корифейки фигурировали въ разныхъ *pas de quatre* и *pas de cinq* и балетоманы привѣтствовали восторженно ихъ первые шаги на театральныхъ подмосткахъ, но тогдашніе критики, а въ особенности нѣкто г. Танъ, относились довольно строго къ возникающимъ талантамъ. По поводу того, что М. П. Соколова не обращала вниманія на руки, онъ глубокомысленно замѣтилъ: „На однихъ ногахъ далеко не уйдешь“...

При окончаніи трехлѣтняго ангажементы Эльслеръ, Геденовъ, по обоюдному соглашенію съ Перро, пригласилъ изъ Парижа балериною Карлотту Гризи (Гризи была фавориткою Перро), а Эльслеръ предложилъ на

одинъ сезонъ перейти на московскій театръ. „Въ Петербургѣ, пишетъ Каратыгинъ, Гризи, смѣнивъ Фанни, не замѣнила ее, а Фанни въ Москвѣ произвела такой же фуроръ, какой и въ Петербургѣ, потому что ей не могли помѣшать никакія московскія знаменитости“. Хотя въ Москвѣ кружокъ почитателей возилъ на себѣ старую Эльслеръ, впрягаясь въ ея экипажъ вмѣсто лошадей, но, судя по болѣе безпристрастнымъ отзывамъ, московская публика была чрезвычайно строга къ Эльслеръ. Въ первое представленіе знаменитая танцовщица была принята холодно. Въ слѣдующіе спектакли громче раздавались рукоплесканія, больше букетовъ летѣло на сцену, чаще вызывали артистку; но все это не походило на тотъ восторгъ, какой, казалось, должна бы пробудить въ Москвѣ эта прославленная танцовщица, которой въ Нью-Йоркѣ сенатъ выходилъ на встрѣчу. Словомъ, фурору не было.

Карлотта Гризи посѣтила насъ еще въ цвѣтѣ лѣтъ и въ полномъ блескѣ своей красоты; она была чрезвычайно мила, хотя ея внѣшность не поражала съ перваго раза. Это была женщина невысокаго роста, съ лицомъ круглымъ, не очень правильнымъ, но съ чертами живыми и веселыми. Большіе глаза ея были блестящи и выразительны; ножки крошечныя, руки роскошно округлены. По виду было трудно повѣрить, что она итальянка, дочь знойнаго юга. У насъ ей пришлось исполнять роли, написанныя для нея въ Парижѣ, обстоятельство весьма выгодное для артистки. Дебютировала она 8 октября въ „Жизели“, а послѣ появилась еще въ „Питомницѣ Фей“, въ „Эсмемальдѣ“, и, наконецъ, въ двухъ новыхъ балетахъ Перро: „Своенравная жена“ и въ „Наяда и рыбакъ“. Во всѣхъ этихъ роляхъ Гризи выказала себя первоклассною танцовщицею и искусною мимическою

артисткою. Оба новые балета, хотя не роскошные, были превосходно обставлены въ хореографическомъ отношеніи, Самъ Перро неподражаемо исполнялъ роль корзинщика въ „Своейравной женѣ“. Петипа игралъ графа, Андреянова—своейравную графиню, а Гризи, конечно, корзинщицу. Рядомъ съ Наядою—Карлоттой Гризи, красовалась Андреянова въ роли Джіанины. Около нихъ группировались лучшія солистки и корифейки: Неваховичъ (Смирнова), Прихунова, Ришаръ, Никитина, Амосова, Соколова, Рюхина, Снѣткова, Ефремова. Иогансонъ, всегдашній партнеръ балеринъ, былъ принимаемъ также восторженно, какъ онѣ сами. Балетъ посѣщался весьма исправно, несмотря на возвышеніе цѣнъ на всѣ мѣста, достигавшія почти до итальянскихъ.

Передъ масляницею пріѣхали варшавскіе танцовщики и танцовщицы и исполняли польскій балетикъ „Крестьянская свадьба“, состоящій весь изъ различныхъ польскихъ народныхъ танцевъ. Варшавскія танцовщицы, конечно, не могли идти въ сравненіе съ нашимъ кордебалетомъ по искусству, но по новости успѣхъ былъ громаднѣй. Кшесинскій былъ ангажированъ въ нашу труппу съ 1853 года. „Съ его легкой руки, замѣчаетъ Вольфъ,—или лучше сказать ноги, мазурка вошла въ моду и въ обществѣ. Множество дамъ большаго свѣта стали брать уроки у Кшесинскаго“.

Въ 1851 году въ балетмейстеры, вмѣсто Перро, временно закончившаго свою карьеру балетикомъ „Балетмейстеръ въ хлопотахъ“, взяли Мазилье, гораздо менѣе талантливаго. Его два балета „Фламандская красавица“ и „Веръ-Веръ“ (сюжетъ изъ поэмы Грессе) не слишкомъ-то понравились. Въ „Веръ-Веръ“ въ первый разъ появилась Радина 1-я въ мимической роли и имѣла значительный успѣхъ. Петипа и Андреяновой

много аплодировали за исполненіе испанскаго танца Тореадоръ, съ краснымъ покрываломъ. Чаще всего давали „Наяду и рыбака“, Перро, гдѣ Гризи была очаровательна въ костюмѣ неаполитанскаго рыбака.

По отъѣздѣ Эльслеръ, Андреянова, какъ видимъ, вернулась въ Петербургъ. Въ Крымскую войну она была въ Одессѣ, а потомъ уѣхала въ Миланъ и Парижъ, гдѣ танцевала безъ особеннаго успѣха, на сценѣ Большой оперы, и, наконецъ, умерла въ Парижѣ въ 1857 г. Она была, по словамъ П. Каратыгина, добрая женщина и зачастую укрощала вспыльчиваго и раздражительнаго Геденова, черезъ котораго, можетъ быть, приходилось ей терпѣть напраслину и клевету.

Въ кордебалетѣ и въ дивертисиментахъ стали отъ времени до времени появляться воспитанницы: Суровщикова, Муравьева и Кошева, сдѣлавшіяся знаменитостями нѣсколько лѣтъ спустя.

Въ 1852 году вновь поставили балетъ „Войну женщинъ“, а въ 1853 г. „Газельду“ Перро, съ музыкою Пуни. Карлотта Гризи была очаровательна. Кордебалетъ также превосходенъ, какъ всегда. Петипа отличался въ характерныхъ танцахъ и мимическихъ сценахъ.

Вмѣсто одной Карлотты Гризи, въ 1853 году ангажированы были три прима-балерины: Флери, Гиро и Телла. Первыя двѣ, дебютировавшія въ „Катаринѣ“ и „Эсмемальдѣ“, не стоили одного пальчика Карлотты. Телла вышла въ „Газельдѣ“ и понравилась немного болѣе своихъ соперницъ. Рядомъ съ нею большой успѣхъ имѣла Суровщикова. Она увлекла всѣхъ своею мазуркою. Знатоки тогда уже предвѣщали, что изъ нея выйдетъ будущая звѣзда нашего балета.

Перро поставилъ въ свой бенефисъ (2 февраля 1854 г.) „Фауста“, одно изъ его самыхъ удачныхъ произведеній,



державшееся долгіе годы на нашей сценѣ. Елла (Маргарита) очень добросовѣстно сыграла свою роль и протанцовала свои па, но Суровщикова (Марта) положительно восхитила всѣхъ своею непринужденною граціею.

Прихунова, Ришаръ, Амосова 2-я, Макарова, Никитина, Радина, Снѣткова и пр., исполняли съ необыкновеннымъ искусствомъ знаменитую сцену: Семь смертныхъ грѣховъ и другіе танцы. Самъ Перро взялъ на себя роль Мефистофеля и еще разъ доказалъ, что онъ первый мимикъ своего времени. Роль Фауста мастерски сыгралъ Петипа. Успѣхъ балета былъ громадный. Елла осталась затѣмъ прима-балериною и танцевала въ „Газельдѣ“, „Катаринѣ“ и въ „Фаустѣ“.

Ришаръ и Прихунова заняли главныя роли въ нѣкоторыхъ балетахъ: первая въ „Войнѣ женщинъ“, „Сильфидѣ“ и „Наядѣ“, а вторая въ „Тщетной предосторожности“ и „Своей правной женѣ“. Ришаръ отличалась врожденною граціею, смѣлостью и тщательною отдѣлкою всевозможныхъ трудностей. Особенно ей удались роли въ „Сатаниллѣ“ и „Жизели“. Прихунова появилась, когда всѣ преклонялись передъ Тальони, и обратила на себя вниманіе граціею, маленькими ножками и миловидною наружностью. Перро пользовался Прихуновой тамъ, гдѣ требовались плавныя и граціозныя танцы, безъ особой чистоты. Главный успѣхъ она имѣла въ „Фаустѣ“, „Тщетной предосторожности“ и „Наядѣ“.

Изъ мужскаго персонала по прежнему фигурировали на первомъ планѣ Перро, Югансонъ и Петипа. Послѣдній женился въ этомъ году на Суровщиковой и серьезно занялся образованіемъ ея таланта. Вновь былъ поставленъ одинъ только одноактный комическій балетъ „Маркобомба“, соч. Перро. 9 января 1855 г. въ бенефисъ французской актрисы Мила, смѣнившей Андреянову въ

расположеніи Гедеонова, Петипа поставилъ большой дивертисементъ: „L'etoile de Grenade“.

18 января 1855 г. былъ прощальный бенефисъ Иеллы, которая при этомъ въ „Фаустѣ“ два раза упала. Окончательно оставила эта балерина нашу сцену, впрочемъ, въ январѣ 1856 г. Некрасивую Иеллу публика не любила, хотя она была трудолюбива. Лучше всего исполняла она сцену сумашествія въ „Фаустѣ“. Иелла умерла въ Вѣнѣ въ концѣ 1856 года, 24 лѣтъ отъ роду. Настоящая фамилія ея была баронесса Габріель фонъ-Шпильманъ. Она принадлежала къ старинной австрійской аристократіи. Какъ Полина Віардо, Иелла имѣла необыкновенную способность къ языкамъ и быстро выучилась говорить по-русски, даже безъ акцента. Танцевать она училась у Карре; до Петербурга танцевала въ Парижѣ и Лондонѣ.

---

## ГЛАВА IX.

### Балетъ въ Россіи.

(окончаніе).

...и передъ балетомъ  
Я преклонился ницъ.  
Готовъ я быть поэтомъ  
Прекрасныхъ танцовщицъ.  
Какъ не любить балета,  
Здѣсь мирный гражданинъ  
Позабываетъ лѣта,  
Позабываетъ чинъ.

Н. Некрасовъ.

По открытіи спектаклей, закрытыхъ вслѣдствіе траура по смерти императора Николая, вновь ангажирована была Фанни Черитто и 8 ноября дебютировала въ балетѣ „Армида“ соч. Перро, который самъ танцевалъ вмѣстѣ съ обоими Петица и Муравьевой. „Армида“, не смотря на хорошенькую музыку Пуни и очень роскошную постановку, обошедшуюся говорятъ болѣе 60,000 рублей (въ первый разъ былъ изображенъ на сценѣ тропическій проливной дождь), была принята публикою холодно; ба-

летъ былъ найденъ слишкомъ растянутымъ, а Черитто пріѣхала въ лѣтахъ не первой молодости, хотя сохранила болѣе свѣжести, нежели Тальони и Эльслеръ, и при томъ была замѣчательно хорошо сложена: руки и плечи ея достойны Венеры. Публика отдавала явное предпочтеніе Муравьевой. Осторожная критика того времени говорила: „Армида конечно первая роль. Но почему же въ ней очень мало танцевъ для первокласнаго сюжета. Занимательность и даже значительность танцевъ рассчитана на Амура (Муравьеву), который выставленъ съ большею рельефностью. Вотъ почему рукоплесканія публики и раздѣлялись, даже иногда Амуръ побѣждалъ въ этомъ отношеніи Армиду“. Кромѣ Муравьевой, всѣ наши корифеи и кордебалетъ заслужили полную похвалу. Говорятъ даже, Фанни Черитто была удивлена, найдя въ Петербургѣ такой отличный кордебалетъ, а она объѣхала передъ тѣмъ всѣ лучшія сцены въ Европѣ.

Въ бенефисъ режисера Марсея, 6-го декабря, Черитто снова была холодно встрѣчена публикою въ балетѣ „Мечта художника“. Понравилась она только въ новомъ испанскомъ танцѣ, Мадриленъ, (въ качучѣ также Черитто приводила въ восторгъ). За то восхищалась публика Ришаръ въ *pas de Diane*. Въ „Жизели“ ея легкость, сила и искусство въ технической отдѣлкѣ превосходили, по словамъ критиковъ, всѣ похвалы; жаловались только на излишнюю серьезность ея весьма некрасиваго лица. Нравилась также и Прихунова, не смотря на холодное исполненіе; для нея возобновили актъ изъ балета XVIII вѣка „Тщетная предосторожность“, идея котораго хотя и пришла Добервалю, какъ извѣстно, въ мѣстѣ... уединенномъ, но который останется постоянно хореографическимъ *chef d'oeuvres*-омъ. Для Прихуновой же былъ, весной 1856 года, поставленъ одноактный

полухарактерный балетъ „Маркидантка“, соч. Сень-Леона (музыка Пуни). Балетъ не важный ни по содержанию, ни по танцамъ. *Pas de six et pas hongroise*—лучшіе изъ послѣднихъ.

По поводу бенефиса Теллы, 19 января того же года, газеты нашли, что не стоило бы говорить о немъ, если бы въ то время при всѣхъ балетныхъ представленіяхъ не замѣчалось новаго направленія—привязанности къ отечественнымъ талантамъ. Когда, напримѣръ, на 23 декабря назначенъ былъ балетъ „Армида“, Черитто въ этотъ день заболѣла; Радина, окончившая курсъ подъ руководствомъ Фредерика, взялась танцовать за нее и исполнила роль съ успѣхомъ, отлично встрѣченная публикой. Рецензенты вспомнили, что было время, когда наша публика вполне довольствовалась своими талантами и только изрѣдка являлись европейскія знаменитости.

2 февраля того же года дебютировала Н. К. Богданова въ балетѣ „Жизель“. Приемъ ей былъ сдѣланъ необыкновенный. Русское самолюбіе удовлетворилось, что явился отечественный талантъ, восхитившій уже первыя столицы Европы. Артистка была вызвана 33 раза.

Надежда Константиновна Богданова родилась въ 1836 году, отецъ ея былъ режиссеромъ московской труппы, мать очень образованная женщина; она развилась очень рано, и шестнадцати лѣтъ явилась одною изъ первыхъ танцовщицъ на одной изъ первыхъ сценъ въ Европѣ. Послѣ артистическаго путешествія по Россіи, Богданова въ 1850 году отправилась въ Парижъ, гдѣ послѣ уроковъ у Сень-Леона смѣло выступила вмѣсто Карлотты Гризи въ „Маркиданткѣ“. Она вышла побѣдительницею, заслужила одобреніе самого Жюль Жанена и съ той поры стала любимицею поклонниковъ Большой оперы. На представленіи „*Juif Errant*“ на нее сыпались уже букеты.

Четыре года являлась она въ разныхъ балетахъ на первомъ мѣстѣ. Мейерберъ нарочно передѣлалъ для нея сцену въ „Робертѣ“. Въ балетѣ „Ophéa“, по странному случаю, главную роль невинности играла Черитто, а сладострастія — дѣвственная Богданова. Воспользовавшись отпускомъ, послѣдняя посѣтила Вѣну во время бракосочетанія нынѣшняго императора и съ большимъ успѣхомъ танцевала въ „Жизели“. Во время Крымской войны любовь къ отечеству и сознаніе собственнаго достоинства заставили Богданову, несмотря на выгодныя предложенія, покинуть Парижъ, что въ свое время сдѣлало сенсацию. По дорогѣ въ Петербургъ она танцевала съ успѣхомъ въ Берлинѣ, а Варшаву привела въ совершенно телячій восторгъ. „Kurjer Warszawski“ сосчиталъ, что она была вызвана тамъ въ общей сложности 337 разъ.

Успѣху содѣйствовали искусныя рекламы въ газетахъ. Въ Петербургѣ на этотъ счетъ отличалась „Сѣверная Пчела“ Булгарина. Даже козлиные прыжки подъ перомъ услужливыхъ рецензентовъ обращались въ нѣчто необыкновенное. Варшавскій корреспондентъ „Пчелки“, г. Павлицевъ, между прочимъ, писалъ: „Всего поразительнѣе въ танцахъ Богдановой были ея полеты съ пособіемъ танцора. Нельзя вообразить той упругости, смѣлости и высоты, съ которою она поднимается вся надъ головою танцора въ положеніи горизонтально летящей фигуры. Она отличалась также пуантами, но характерныя танцы и мелкія кружевныя па не давались ей. Ножка г-жи Богдановой совершенство. Ничего изящнѣе ни Фидій, ни Пракситель не производили и для натурального положенія женщины они не могли бы избрать лучшей модели.“

Въ Богдановой черезчуръ восторженно хвалили гра-

ціозную живость, необыкновенную ловкость ея движеній и силу мускуловъ при какой-то миловидности. Мимику ея нашли также выразительною. Болѣе понимающіе отрицали у ней драматическое дарованіе; у Богдановой не было вовсе пластичности позъ, за то она изумляла отдѣлкою своихъ па и рѣзвостью движеній. Наболѣе понимающій критикъ, г. В. З., писалъ: „Искусство танцевъ дѣло вкуса и моды. Мы не можемъ одобрить всѣхъ парижскихъ нововведеній въ области этого искусства, но и при несогласіи нашемъ видимъ въ г-жѣ Богдановой танцовщицу, приносящую честь своему искусству.“ Подъ нововведеніями надобно разумѣть исключительное преобладаніе танцевъ надъ мимикою и пластикою.

Черитто оставалась и въ сезонъ 1856 года, хотя являлась рѣдко и часто заболѣвала. Изъ новыхъ балетовъ она танцевала въ „Мраморныхъ красавицахъ“, балетъ поставленномъ Перро. Осенью этого года Богданова съ успѣхомъ танцевала въ „Газельдѣ“, въ „Эсмеральдѣ“ и „Фаустѣ“. Къ числу крупныхъ балетныхъ новостей того времени относится отъѣздъ за границу Зины Ришаръ; она сначала съ трудомъ добилась дебюта въ Парижѣ, но затѣмъ имѣла сразу большой успѣхъ, была ангажирована подъ именемъ m-lle Зины въ Большую оперу и вышла замужъ за Меранта. Съ тѣхъ поръ она стала французскою артисткою, а нынѣ занимаетъ въ Парижѣ должность профессора танцевъ. Послѣ Богдановой наибольшую любовью пользовались Прихунова и Муравьева, все еще воспитанницы. Въ бенефисъ Богдановой въ началѣ 1857 года дебютировалъ ея братъ, обѣщавшій быть по гибкости и силѣ хорошимъ танцовщикомъ. Онъ также учился въ Парижѣ.

Лѣтомъ Богданова снова поѣхала за границу и танцевала въ Берлинѣ, Гамбургѣ, Лондонѣ и въ Парижѣ

въ итальянской оперѣ. По случаю коронаціи, петербургскую балетную труппу возили въ Москву; спектакль гала состоялъ изъ одного акта балета „Газельда“ съ Богдановой, Муравьевой, Мариусомъ Петипа, Фредерикомъ и Иогансономъ.

8-го сентября этого года въ „Эсмеральдѣ“ дебютировала питомица московскаго театральнаго училища Лебедева. Лебедева, въ 1855 году неудачно выступившая въ „Энгувильскомъ нѣмомъ“ какъ воспитанница, обратила теперь на себя вниманіе; дирекція перевела ее въ Петербургъ, гдѣ она съ пользою училась танцамъ нѣсколько мѣсяцевъ.

На своемъ дебютѣ Лебедева казалась смущенною; грація, свобода и точность движеній, танцевальныя трудности, которыя она легко побѣждала, и выразительная мимика показали, однако, что юная танцовщица займетъ почетное мѣсто среди русскихъ хореграфическихъ талантовъ. Послѣ удачнаго дебюта она снова вернулась въ Москву.

8 декабря на фермѣ въ Петергофѣ былъ придворный спектакль, для котораго г. Петипа сочинилъ большой дивертисементъ: „Мотылекъ, роза и фіалка“. Музыку написалъ покойный принцъ Петръ Ольденбургскій.

Въ ноябрѣ 1857 года дебютировала въ балетѣ „Сильфида“ Екатерина Фридбергъ, составившая себѣ въ Лондонѣ извѣстность подъ именемъ Катиньки или *mademoiselle Catherine*. Публикѣ она очень не понравилась. Казалось, что она танцевала для собственнаго удовольствія и создана была скорѣе для пантомимы, судя по ея высокому, внушавшему уваженіе, росту. Это обстоятельство особенно рѣзко бросалось въ глаза на нашей сценѣ гдѣ всѣ почти первыя танцовщицы отличались малымъ, хотя и изящнымъ ростомъ. Сфера Фридбергъ была не-



изнурительная: академическія позы, мимика, пластика, вообще выраженіе чувствъ тѣлодвиженіемъ. Фридбергъ имѣла дурную привычку слишкомъ часто прибѣгать къ усиленно живой игрѣ лобныхъ мускуловъ, чтобы эффектно выразить удивленіе. Въ это время, при четырехъ почти равныхъ въ силахъ талантахъ Богдановой, Муравьевой, Прихуновой и Фридбергъ, неистовство балетныхъ хлопальщиковъ дошло до такихъ предѣловъ, что начали не на шутку опасаться дурныхъ послѣдствій, какъ бы эта вражда партій не привела къ столкновеніямъ въ родѣ тѣхъ, какія были въ Византіи за синихъ и зеленыхъ. „Въ другомъ театрѣ, писалъ фельетонистъ „С.-Петербургскихъ Вѣдомостей“, обиліе хорошенькихъ танцовщицъ доставляетъ удовольствіе публикѣ, у насъ оно служитъ мученіемъ для нея, потому что есть господа, которые считаютъ обязанностью покровительствовать какой либо одной въ ущербъ всѣмъ прочимъ...“

Изъ танцовщиковъ продолжалъ приводить въ восхищеніе Іогансонъ, который двадцать лѣтъ подъ рядъ все совершенствовался. Въ своемъ бенефисѣ, въ „Катаринѣ“ онъ поразилъ всѣхъ: въ *pas de deux* съ Фридбергъ въ два воздушныхъ пируэта перелетѣлъ черезъ всю ширину огромной сцены и такъ легко, что, казалось, это не стоило ему не малѣйшихъ усилій. Легкость, мягкость, эластичность движеній составляли преобладающія качества его танцевъ.

9 января 1858 года въ первый разъ былъ поставленъ Перро балетъ „Корсаръ“ по либрето Сень-Жоржа и Мазилье, заимствованному изъ поэмы Байрона. Декорации и костюмы были великолѣпны, а послѣдняя картина съ погибающимъ кораблемъ производила фуроръ; нашли, что Іогансонъ превзошелъ себя. Фридбергъ

публика приняла чрезвычайно холодно, но вызывала Прихунову за *pas de trois*; понравилась также г-жа Радина въ роли Гюльнары. Варшавская танцовщица Козловская, прославленная у себя дома <sup>1)</sup>, здѣсь имѣла только успѣхъ въ испанскомъ па, вмѣстѣ съ Богдановымъ и воспитанницами Лядовой и Кошевой. Изъ прочихъ исполнителей Петипа, Фридерикъ, Пишо и Стуколкинъ содѣйствовали успѣху балета. Перро публика приняла не довольно радушно.

На масляной недѣлѣ 31 января во 2-мъ кадетскомъ корпусѣ кадеты, въ присутствіи покойнаго государя и великихъ князей, исполнили балетъ „Маркобомба“, разученный ими подъ руководствомъ Эбергардта.

Поклонники Богдановой, при отъѣздѣ ея за границу, устроили ей слѣдующую овацію: остановили ея карету на одной изъ станцій варшавскаго шоссе, просили ее выпить шампанскаго, затѣмъ, чтобы балерина не простудила ногъ, разостлали свои шубы по снѣгу и такъ проводили ее до гостиницы. Изъ нашихъ танцовщицъ Ришаръ танцевала лѣтомъ того же года съ большимъ успѣхомъ въ Лондонѣ. Богданова танцевала сначала въ Берлинѣ, а затѣмъ въ Пештѣ, гдѣ, не смотря на неприятыя воспоминанія о русскихъ въ 1849 г., была принята прекрасно. Изъ Пешта Богданова поѣхала въ Вѣну и Неаполь. Фридбергъ также выступила въ Па-

---

<sup>1)</sup> О варшавскихъ артистахъ и варшавскомъ балетѣ мы сочли излишнимъ распространяться по тѣмъ же причинамъ, что и о московскомъ. Къ тому же варшавскій балетъ всегда былъ совершенно второстепеннымъ. Кромѣ упомянутыхъ нами варшавскихъ хореографическихъ артистовъ, дебютировавшихъ въ Петербургѣ, Блазисъ въ своей книгѣ хвалитъ сестеръ Штраусъ, Козловскую и братьевъ Тарновскихъ. Въ послѣднее время въ Варшавѣ слыла первой танцовщицей Холевицкая. Само собою, что польскій патриотизмъ возводитъ въ знаменитости весьма ординарные таланты.

рижѣ въ Большой оперѣ. Рецензенты хвалили ея ростъ, бѣлокурые волосы и красивыя ножки, тонко соединяющіяся съ ступней, но насчетъ танцевъ воздержались высказывать сужденіе. Снисходительно также находили ея некрасивую наружность „милою“. Эта милая наружность не помѣшала ей выйти замужъ за извѣстнаго богача барона Упмана.

Осенью была ангажирована къ намъ Феррарисъ, знаменитая ученица Блазиса, двѣнадцать лѣтъ танцовавшая съ громаднымъ успѣхомъ въ Италіи, а затѣмъ восхищавшая Вѣну и двѣ зимы Парижъ. Феррарисъ возстановила уваженіе къ иностраннымъ знаменитостямъ. „Защитники Богдановой считали себя патриотами, комически восклицалъ одинъ критикъ; очень смѣшно все это теперь, но въ то же время и утѣшительно...“ Еще до дебюта, Феррарисъ показывалась вмѣстѣ съ мужемъ, обращая вниманіе выразительной фізіономіей и матовымъ цвѣтомъ лица. Говорила также о ея необычайныхъ пуантахъ. Дебютировала она 6 ноября въ новомъ балетѣ Перро „Эолина или Дріада“. Новый балетъ понравился, хотя его нашли растянутымъ, а по музыкѣ (Пуни) неважнымъ; декорации также одобрили, только живыя дріады, сидяція на вѣтвяхъ, были найдены неграціозными. Успѣхъ Феррарисъ имѣла громадный. Принятая при выходѣ сдержанно, она быстро вызвала аплодисменты, которые шли *crescendo*; всѣ нашли, что послѣ Эльслеръ не было у насъ подобной танцовщицы. Величайшія трудности преодолевала она шутя.

Такъ, на пуантахъ Феррарисъ дѣлала тройной пируэтъ, держа ногу совершенно перпендикулярно полу. На пальчикахъ она не только ходила, но и прыгала. Она дѣлала скачокъ, становилась на пальцы и при этомъ поворачивалась на нихъ на одной ногѣ такъ плавно,

что все ея тѣло оставалось спокойнымъ, между тѣмъ, какъ лучшія танцовщицы слегка припрыгиваютъ, совершая этотъ поворотъ. Мимика Феррарисъ была менѣе замѣчательна. Собою Феррарисъ была некрасива, страшная неряха и имѣла некрасивыя ноги.

Успѣхъ Феррарисъ не помѣшалъ, впрочемъ, успѣху Муравьевой, Петипа и Югансона. Теофиль Готье, считавшійся первымъ знаткомъ въ Европѣ по части хореографіи, находился въ это время въ Петербургѣ и помѣстилъ въ „Journal de St.-Petersbourg“ статью, гдѣ расхваливалъ нашъ балетъ, и, само собою разумѣется, Феррарисъ. Въ „Фаустѣ“ она имѣла не меньшій успѣхъ. Такой Гретхенъ не было еще у насъ; можно было только пожелать больше страсти и увлеченія въ мимическихъ сценахъ. Муравьева очень мило замѣнила въ этомъ балетѣ Ришаръ. По болѣзни Перро, роль его была передана Богданову, нынѣшнему режиссеру.

Въ томъ же сезонѣ г. Кшесинскимъ былъ поставленъ 3-хъ актный балетъ-фарсъ „Робертъ и Бертрамъ“, берлинскаго балетмейстера Оге, выдержавшій множество представленій, благодаря отличной игрѣ гг. Стуколкина и Кшесинскаго, а 18 декабря 1858 г., въ бенефисъ г-жи Петипа, шелъ новый балетъ въ 2 дѣйствіяхъ „Бракъ во время регентства“, сочиненіе г. Петипа. Это скорѣе дивертисементъ, такъ какъ сюжета не оказалось. Главныя роли, кромѣ бенефициантки, исполняли Муравьева, Прихунова и Над. Амосова.

Между балетными новостями отмѣтимъ еще сильный ушибъ балетнаго режиссера Марселя и возвращеніе Фридбергъ, для которой возобновили „Катарину“, а 29 января 1859 года—балетъ Дидло „Невѣсту лунатика“. По болѣзни Перро балетъ ставила сама Фридбергъ, исполнявшая его въ Парижѣ, и г. Петипа.

Балетъ провалился. Болѣзнь балетмейстера вынудила Феррарисъ танцовать въ свой бенефисъ въ отрывкахъ изъ старыхъ балетовъ „Жизель“ и „Наяда“. Кромѣ того г. Петипа сочинилъ для этого бенефиса па „le Carnaval de Venise“, которое и танцовалъ съ бенефицианткой. Торжество воздушной танцовщицы было полное: ей поднесли массу драгоценныхъ вещей. Также трогательно было и прощаніе при ея отъѣздѣ; балерина и балетоманы плакали. Феррарисъ не вернулась потому, что была впередъ ангажирована въ Парижъ.

Весною снова пріѣзжала изъ Москвы Лебедева и участвовала въ бенефисѣ Петипа, который для бенефиса жены, 23 апрѣля, сочинилъ одноактный комическій балетъ „Парижскій рынокъ“.

Осенью Розати пріѣхала на смѣну Феррарисъ, а Сень-Леонъ замѣнилъ Перро въ качествѣ балетмейстера. Сень-Леонъ пользовался въ Парижѣ и Лиссабонѣ репутаціей отличнаго, серьезнаго танцовщика, искуснаго балетмейстера, прекраснаго скрипача; онъ также изобрѣлъ въ хореграфіи стенографію или искусство писать танцы на 6 линіяхъ пятью знаками. Сочиненіе это, надѣлавшее въ свое время много шума, было посвящено авторомъ императору Николаю I, удостоившему принять это посвященіе. Во всякомъ случаѣ Сень-Леонъ далеко уступалъ Перро, особенно въ искусствѣ располагать танцующими массами (balabile).

Розати дебютировала 13 сентября въ новомъ балетѣ „Жовита“ въ 3-хъ дѣйствіяхъ, Мазилье. Балетъ оказался незначительнымъ, бѣднымъ по содержанію и танцамъ. Публика приняла европейскую знаменитость холодно. Розати предшествовали несовсѣмъ выгодные слухи; говорили, что она толста и что полнота лишила ее легкости и элевации, что она, такъ же какъ Черитто, не

можетъ выдержать длиннаго балета со множествомъ танцевъ. Эти слухи были отголоскомъ споровъ въ Парижѣ, гдѣ часть критиковъ стояла за удобу Эммы Ливри противъ толщины Розати, пока Несторъ французскихъ фельетонистовъ, Жюль Жаненъ, не порѣшилъ спора, сказавъ, что онъ „барельефъ предпочитаетъ доскѣ!“. На дѣлѣ Розати, дѣйствительно, была недостаточно легка, на пальцы почти не становилась; за то она была превосходной мимической артисткой. Къ этому нужно прибавить необыкновенную пластичность ея позъ и движеній, неотразимую грацію и непринужденность и математическую точность движеній. Ножки ея такимъ были совершенствомъ, что имъ позавидовала бы сама Діана.

7 октября Сень-Леонъ выступилъ лично въ балетѣ собственнаго сочиненія „Сальтарелло или страсть къ танцамъ“. Балетъ этотъ не всѣмъ понравился: не было тѣхъ танцующихъ массъ, къ которымъ пріучилъ публику Перро. Самъ Сень-Леонъ танцевалъ мало; изъ танцовщиковъ много аплодировали Югансону, а изъ танцовщицъ отличались Муравьева въ тарантелѣ и Прихунова въ шотландскомъ танцѣ. Послѣдней въ балетѣ досталась главная роль.

31 января 1860 года, въ бенефисъ Гюге, шелъ новый балетъ въ 3 дѣйств. Сень-Леона „Пакерета“. Въ балетѣ не было ничего эффектнаго. Бѣдный по танцамъ и декорациямъ балетъ смотрѣлся, впрочемъ, безъ скуки. Особого вниманія заслужили „La fête de laboueurs“—аллегорическая сцена, гдѣ г-жа Петипа представляла весну, а Розати зиму; понравилось также общее balabilli de visions нѣкоторыми совершенно новыми на нашей сценѣ приемами по части группировки. Съ неподдѣльнымъ ко-

мизмомъ исполнилъ также г. Стуколкинъ роль глупаго Игнаса.

Для бенефиса своей жены 18 апрѣля, г-нъ Петипа сочинилъ новый двухактный балетъ „Голубая георгина“. Балетъ оказался длиноватымъ, а мужскіе персонажи въ немъ изобиловали; танцы напоминали мотивы старыхъ балетовъ; тѣмъ не менѣе балетъ не былъ лишенъ нѣсколькихъ удачныхъ сценъ, недурно исполненныхъ бенефицианткой, Лядовой и г. Ивановымъ, особенно понравилось *apparition du dahlia*.

Розати осталась и на зимній сезонъ, хотя публика продолжала къ ней, не смотря на парижскую репутацію, относиться крайне равнодушно. Только за канканъ — „la Francesine“ въ новомъ балетикѣ „Граціела“ Сень-Леона, данномъ 12 декабря, Розати удостоилась вызововъ. По вторникамъ театръ былъ пустъ; одинъ испанскій посоль, богачъ д'Осунья, аккуратно посѣщалъ представленія Розати. Послѣдняя, впрочемъ, не могла пожаловаться на отсутствіе богатыхъ поклонниковъ. Князь Д. посылалъ ей живыхъ стерлядей въ Парижъ!

Даже въ бенефисъ итальянской балерины, 12 января 1861 года, было довольно пусто, хотя шелъ новый балетъ Сень-Леона „Марикита или Севильская жемчужина“. Въ балетѣ было мало оригинальнаго, но очень понравилась танцы насекомыхъ, изображаемые маленькими воспитанницами и воспитанниками. Болѣе всего аплодировали затѣмъ Розати и Прихуновой. Кошева прекрасно олицетворяла шампанское, а Розати мастерски исполнила *olla podride*, поурри изъ испанскихъ танцевъ, фанданго и *randoretta*. Не менѣе ея аплодировали Солоковой, Амосовой, Радиной и Макаровой за *pas de six* въ послѣдней картинѣ.

Для освѣженія балета приглашена была первая тан-

цовщица мадридскаго театра Пепита де-Олива. У насъ она была ошибана. Публика нашла танцовщицу старою и неграціозною, а ея танцы рѣзкими и не эстетическими. Петина сочинилъ большой дивертисментъ „Терпсихора“, который былъ данъ на придворномъ спектаклѣ 15 ноября въ Царскомъ Селѣ.

Лѣтомъ г-жа Петипа съ мужемъ поѣхали пожинать лавры за границу. Въ Берлинѣ, не смотря на противодействие балетмейстера Павла Тальони, боявшагося соперничества для своей постарѣвшей дочери, г-жа Петипа танцевала въ „Парижскомъ рынкѣ“ и „Своенравной женѣ“. Успѣхъ былъ полный и король Вильгельмъ пожаловалъ г. Петипа табакерку. Въ Парижѣ г-жа Петипа также вышла съ честью изъ состязанія. Въ ея бенефисъ 6 августа, въ присутствіи Наполеона III, императрицы Евгеніи и короля шведскаго, она танцевала въ „Парижскомъ рынкѣ“ и въ дивертисментѣ, сочиненномъ г. Петипа. Въ спектаклѣ принимали участіе Тамберлибъ и г-жи Віардо и Сасъ. Залъ былъ полонъ и сборъ дошелъ до 18,000 франковъ, не считая 1000 фр., которыя жаловалъ всегда Наполеонъ III бенефициантамъ.

Для бенефиса Богдановой, вернувшейся изъ за-границы еще въ предшествовавшемъ году, Сень-Леонъ сочинилъ новый балетъ „Метеору“. Два первыхъ дѣйствія новаго балета оказались слабыми и безсодержательными, за то выручило послѣднее дѣйствіе; особенный эффектъ произвели танцы звѣздъ-женщинъ. Искусство Богдановой и ея брата, грація Лядовой и комизмъ Стуколкина и Пишо спасли балетъ отъ паденія и онъ долго держался на афишѣ. Розати продолжала оставаться и зимою, но первыя роли въ „Эолинѣ“, „Марикитѣ“, „Фаустѣ“ заняла г-жа Петипа. У этой балерины образовалась въ партерѣ весьма вліятельная партія, которая вела неустанныю



войну съ партіей розатистовъ. Богданова также имѣла небольшую партію, но сравнительно очень слабую. Послѣ Феррарисъ ея техника казалась второстепенною.

Съ конца года начали говорить о великой новости, предстоящей въ бенефисъ Розати, которой красота, плавность и строгій классическій стиль танцевъ по прежнему не увлекали публику, а именно о балетѣ „Дочь Фараона“, по программѣ Сень-Жоржа, но поставленномъ Петипа съ новой музыкой Пуни. Балетъ былъ сочиненъ въ 6 недѣль, потому что состарѣвшійся Сень-Жоржъ замедлилъ программой, а директоръ Сабуровъ, хотя очень ухаживалъ за Розати, думалъ было обойтись безъ новаго балета. Для Розати же, которая оканчивала свою артистическую карьеру, было желательно проститься со сценою въ чемъ либо эффектно. Новый балетъ былъ данъ 18 января 1862 года въ бенефисъ Розати съ громаднѣйшимъ успѣхомъ; декорации, роскошная постановка и музыка очень понравились, танцы также имѣли успѣхъ. Хотя публика не любила Розати, но ея грація, мимика и какая-то особенная женственность невольно побѣдили равнодушіе. Въ особенности аплодировали ей въ *pas de chasseresses* и въ танцѣ съ лютней. Послѣ Розати болѣе всѣхъ хлопали въ новомъ балетѣ Мадаевой (за фантастическое характерное па, исполненное Невю), Кошевой (Конго), Радиной и Кеммереръ. Мадаева имѣла тогда множество поклонниковъ и настойчивыя оваціи послѣднихъ много содѣйствовали оживленію спектаклей. Чрезвычайно понравился еще *grand pas des cotales* въ послѣднемъ дѣйстви.

„Дочь Фараона“ вошелъ въ страшную моду. Такъ какъ въ это время самая распространенная газета была „Сынъ Отечества“, то остряки увѣряли, что публика путала и требовала билетовъ на „Сына Фараона“ и но-

меровъ „Дочери Отечества“. Балетъ этотъ поддержаль у насъ репутацію балета, начинавшую было падать. Петипа былъ приглашенъ въ маѣ вторымъ балетмейстеромъ.

Къ осени ни Богданова, ни Розати не вернулись на нашу сцену. Роли первой перешли къ Муравьевой, которую все время пребыванія здѣсь Розати дирекція поддерживала въ Москвѣ, второй—къ Петипа, а вмѣстѣ съ тѣмъ наши балетоманы раздѣлились на двѣ партіи „муравьевистовъ“ и „петипистовъ“. Первую чаще всего видѣли въ „Метеорѣ“, вторую въ „Дочери Фараона“. Этотъ балетъ почти не сходилъ съ афишъ, пока, 6 декабря, не былъ поставленъ въ бенефисъ Муравьевой новый балетъ въ 3-хъ дѣйствіяхъ Сенъ-Леона „Сирота Теолинда“. Постановка балета, лучшаго изъ сочиненныхъ до того Сенъ-Леономъ, была блестяща. Необыкновенно эффектны были: зеркальное озеро, въ которомъ отражались Муравьева и Радина; фотографическая карточка „Духа Долины“, которая растетъ передъ глазами зрителей и обращается также въ живое существо — г-жу Радину. Музыка Пуни, весьма оживленная, съ своей стороны содѣйствовала успѣху. Муравьевой, вромѣ овацій отъ публики, артисты убрали цвѣтами уборную.

Дѣйствительно, Муравьева въ „Теолиндѣ“ восхитила публику легкостью, граціей и танцами, которые она довела до нес-plusultra. Нѣкоторые исполненные ею па были до такой степени трудны, что выполненіе ихъ рѣшительно было недоступно ни для одной изъ тогдашнихъ европейскихъ тинцовщицъ. „Руки ея, писалъ восторженно „Голосъ“, говорятъ также умно, какъ и ноги!“ Всѣ наши лучшія солистки отличались одна передъ другой въ этомъ балетѣ, а особенно М. П. Соколова, Радина, Кеммереръ, Ефремова и Мадаева. Балетъ имѣлъ

громадный успѣхъ и привлекалъ публику. Недостатокъ его былъ въ маломъ движеніи группъ, отчего соло не достаточно рельефно выдвигались. Въ бенефисъ кривобокаго Сень-Леона, ему подали вѣнокъ съ надписью: „что посѣешь, то пожнешь“.

Поклонники г-жи Петипа также не дремали. „Корсаръ“ возобновленъ съ новыми танцами; поднесли подарковъ на четыре тысячи рублей.

Сверхъ весьма пріятной наружности, Петипа обладала и красивыми ногами, пластическимъ очертаніемъ формъ, миниатюрными чертами лица, живою мимикою, придававшюю чрезвычайно выразительную прелесть игрѣ ея. Въ исполненіи характерныхъ танцевъ она была мастерица.

Для ея бенефиса, 13 декабря 1863 года, была поставлена новинка: балетъ г. Петипа „Ливанская красавица, или горный духъ“, на современную тогда тему войны друзовъ съ маронитами. Это сочиненіе Петипа было менѣе удачно, нежели „Дочь Фараона“. Программа, сочиненная г. Рапапортомъ, оказалась галиматъей, а въ танцахъ и группахъ много стараго. Преобладали танцы характерные. Увѣряютъ впрочемъ, что поклонники Сень-Леона нарочно унижали достоинства сочиненія товарища. Лучшимъ мѣстомъ былъ танецъ г-жи Петипа *la Charmeuse*, исполненный съ какой-то страстной граціей. Кромѣ Петипа много аплодировали Мадаевой, Кеммереръ, Гранкенъ и г. Кшесинскому. Обратили также на себя вниманіе великолѣпные костюмы, сдѣланные по рисункамъ Шарлеманя. Балетъ выдержалъ довольно много представленій и былъ возобновленъ въ 1867 году.

Въ свою очередь, для Муравьевой, слава о которой распространилась и за-границей, 13 февраля 1864 года,

поставили новый балетъ Сенъ-Леона „Фіаметта“. Оваціи балеринѣ достигли колоссальныхъ размѣровъ, букеты буквально возили возами, а вѣнки были величиною въ двери; заграничная молва очевидно подогрѣла жаръ балетомановъ. „Фіаметта“ оказался балетомъ скромнымъ по обстановкѣ, но за то нелишеннымъ фантазіи и здраваго смысла и отличающимся хорошою музыкою. Въ балетѣ были также два-три очень эффектныя па. Лучшее изъ нихъ, совершенно оригинальная *Zigancs berceuse*. Кромѣ того, понравилось па четвертаго дѣйствія Муравьевой вмѣстѣ съ Кеммереръ. Новостью въ постановкѣ было появленіе привидѣній посредствомъ наведенныхъ зеркалъ и электрическаго освѣщенія. Въ первое представленіе, однако, эта новинка не совсѣмъ удалась. Затѣмъ нельзя не отмѣтить, что въ балетѣ мужчины почти не танцовали, что также было заимствованіемъ заграничной моды.

Новый балетъ „Конекъ-горбуновъ“ въ бенефисъ Муравьевой (3 декабря 1863 г.) былъ новымъ торжествомъ нашей славной балерины. О балетѣ почти за годъ шли толки. Балетъ положительно свелъ публику съ ума, ни за какія деньги нельзя было достать ложи, и до сихъ поръ, по прошествіи восьми лѣтъ, онъ всегда даетъ хорошій сборъ. Это объясняется тѣмъ, что хотя въ „Конькѣ“ есть классическіе танцы, но это былъ, послѣ длиннаго промежутка времени, первый балетъ, поставленный на русскую тему. Сенъ-Леонъ, хотя французъ, справился съ своею задачею. Тогда Катковъ былъ въ модѣ и остряки говорили, что балетмейстеръ старался угодить ему, заставляя всѣ народности, обитающія въ Россіи, плясать по русской дудкѣ.

Балетъ не въ первый разъ, впрочемъ, употреблялся, какъ политическое средство. Весною 1864 года, когда депутація польскихъ крестьянъ пріѣзжала въ Петер-

бургъ, ихъ возили смотрѣть „Крестьянскую свадьбу“ (Wesele v Ojcowie). Крестьяне само собою сидѣли розиня ротъ отъ изумленія. Такое же дѣйствіе, четыре года спустя, нашъ балетъ произвелъ на пословъ бухарскаго эмира, а въ 1873 году на шаха персидскаго.

Муравьева въ новомъ балетѣ танцевала хорошо, по обыкновенію. Музыкальные критики съ Ростиславомъ во главѣ жаловались, зачѣмъ русскую музыку для балета сочинялъ итальянскій композиторъ Пуни. Знатоки въ новомъ балетѣ критиковали также отсутствіе живописныхъ группъ. Декорации были роскошны, но грубоваты по фантазіи. Даже о „химическомъ освѣщеніи“ г. Шишко была полемика въ газетахъ; не забудемъ еще г. Троицкаго, создавшаго роль Иванушки.

Изъ солистокъ въ это время были любимы Лядова 2-я, отличавшаяся въ „Граціелѣ“, и Паркачева — въ „Крестьянской свадьбѣ“. „Парижскій рынокъ“ съ г-жею Петица также имѣлъ успѣхъ, но Муравьева окончательно побѣдила свою соперницу. Къ прискорбію балетомановъ, Муравьева вышла замужъ за г. Зейфарта, предводителя дворянства петербургскаго уѣзда, и совершенно покинула сцену. Эта прелестная артистка въ частной жизни отличалась такими же достоинствами, какимъ талантомъ выдавалась на сценѣ.

Въ Парижѣ, куда дирекція послала ее на казенный счетъ, для усовершенствованія, Муравьева танцевала съ большимъ успѣхомъ лѣтомъ 1862 и 1864 годовъ въ Большой оперѣ. Фіорентино писалъ: „Муравьева имѣетъ дивную талію, тонкія черты, лицо ея нѣсколько худощаво, но нога нервна и отлично сложена. Ея танцы вѣрны и отчетливы до невозможности. Носки ея весьма тверды, туловище всегда покойно, но что особенно возвысило ея успѣхъ — это элевация и бѣглость“. Другой

критикъ, расхваливая блескъ исполненія Муравьевой, замѣчаетъ: „ея движенія быстры, судорожны; она все выполняетъ правильно и въ полномъ смыслѣ проникнута чувствомъ „ритма“; взмахомъ своей ноги она привела бы въ настоящій тактъ цѣлый оркестръ, если бы онъ сбился“. Вообще французскіе критики отзывались съ похвалою о русской танцовщицѣ, замѣтивъ въ ея танцахъ только нѣкоторую сухость, обусловливаемую недостаткомъ пластичности. Замѣчаніе вѣрное. Но если у Марѳы Николаевны не доставало того чувственного элемента, который зовутъ пластичностью, то этотъ недостатокъ смягчался изящною нѣжностью, которыми было проникнуто каждое движеніе танцовщицы. Своего совершенства она достигла въ па, сочиненномъ на музыку извѣстнаго „Венеціанскаго карнавала“. Она скончалась довольно молодою въ Петербургѣ, въ 1878 году.

Вмѣсто Муравьевой была приглашена извѣстная уже Петербургу московская танцовщица Парасковія Прохорова Лебедева, избравшая для своего выхода балетъ „Фіаметта“, въ 3-й картинѣ котораго были сдѣланы дополненія. „Конька“, не сходившаго съ афиши, танцевала Мадаева, въ первый разъ рискнувшая его танцевать по болѣзни Муравьевой. Лебедеву провожали изъ Москвы торжественно, съ пролітіемъ слезъ. Она обѣщала скоро вернуться. Дѣйствительно артистка пользовалась въ Москвѣ общею любовью. Всякій ея выходъ былъ предметомъ спекуляцій. Поэтому рассказываютъ, что однажды, когда лошади понесли артистку, барышники, рискуя жизнью, остановили лошадей. Когда она стала благодарить за участіе, они отвѣчали: „Помилуй, родная! Какъ намъ тебя не беречь. Вѣдь ты насъ поишь и кормишь съ малыми дѣтками...“ Принятая при выходѣ холодно, Лебедева имѣла у насъ успѣхъ, хотя,

конечно, Муравьеву замѣнить была не въ силахъ. Она отличалась пластикою позъ. Болѣе всего понравилась она въ *bergseuse*—которую, замѣтимъ, въ Парижѣ, при исполненіи „Фіаметты“ Муравьевою, хотѣла выпустить, какъ танецъ якобы тривіальный,—и въ *pas d'action* послѣдняго дѣйствія. Рядомъ съ Лебедевой дѣлила триумфы послѣдней Кеммереръ, занимавшая иногда первыя роли.

Александра Николаевна Кеммереръ, ученица Фредерика, вышла изъ училища въ 1858 году. Въ ея манерѣ танцовать было много жизни и экспрессіи, почему ей особенно удавались характерныя танцы; и въ мимическомъ отношеніи она не была лишена дарованія.

Г-жа Петипа продолжала танцовать въ „Фаустъ“, „Фараонъ“; для нея былъ поставленъ 4 декабря 1865 г. балетикъ г. Петипа „Путешествующая танцовщица“, названный эпизодомъ. Такой же крошечный балетикъ: „Волшебная флейта или танцовщикъ по неволѣ“, былъ поставленъ въ бенефисъ г. Богданова, исключительно для воспитанниковъ и воспитанницъ училища. Здѣсь въ первый разъ обратили на себя вниманіе г-жи Симская и Станиславская. Въ тотъ же бенефисъ Лебедева выступила въ балетѣ „Пакерета“, передѣланномъ для нея Сенъ-Леономъ, съ цѣлью выказать мимическій талантъ танцовщицы, который она и проявила въ сценѣ, когда Пакерета кокетничаетъ съ сержантомъ, стерегущимъ ея осужденнаго на смерть жениха. Затѣмъ ничего новаго Лебедева не танцевала, хотя оваціямъ и подаркамъ не было конца. Въ послѣднемъ масляничномъ спектаклѣ ей было брошено 100 букетовъ. Вообще всѣ выдающіяся танцовщицы получали тогда тысячные подарки, что зависѣло отъ плохаго состава итальянской оперы.

Для г-жи Петипа, 20 января 1866 года, былъ поставленъ ея мужемъ новый балетъ въ 3-хъ дѣйствіяхъ „Флорида“, оказавшійся длиннымъ дивертисементомъ, сочиненнымъ съ цѣлью представить балерину, уже упавшую въ силахъ, въ самыхъ разнообразныхъ видахъ, въ наиболѣе благопріятномъ свѣтѣ. Она появлялась десять разъ, и русскимъ мужичкомъ, и даже разыграла не совсѣмъ удачно сцену изъ трагедіи à la Rachel. Мадаева дублировала въ „Флоридѣ“ г-жу Петипа.

Въ этомъ году Югансонъ отпраздновалъ 25-лѣтіе своей службы. Товарищи поднесли ему въ юбилей золотой вѣнокъ и украсили уборную цвѣтами и именами двадцати пяти балеринъ, съ которыми онъ танцевалъ въ Петербургѣ.

6 апрѣля прибыла сюда по собственному желанію вѣнская танцовщица Клодина Кукки и выступила въ балетъ „Катарина“. Кукки, старая и худая какъ щепка, принадлежала къ школѣ Феррарисъ. По части техники отличалась головоломными пируетами и мельчайшими варіаціями, но слишкомъ быстрыя движенія лишали ея танцы всякой граціозности и художественности. Въ „Эсмеральдѣ“ она доказала еще въ придачу, что плохая мимическая артистка. Публика не обратила на Кукки ни малѣйшаго вниманія. Да и время (около 4 апрѣля) было не такое, чтобы думать о балетѣ.

18 ноября для параднаго спектакля во дворцѣ великой княгини Елены Павловны г. Петипа поставилъ нарочно для того сочиненный, одноактный балетъ „Титанія“.

Лебедева лѣтомъ поучилась у Югансона и, по мнѣнію критиковъ, танцы ея какъ будто-бы стали легче. Публика приняла ее радушно въ „Сатанилѣ“, заново возобновленномъ. Въ этомъ балетѣ Лебедева постоянно



правила въ Москвѣ, и дѣйствительно, кажется, лучше всего въ немъ танцевала, особенно, комическое соло 1-го дѣйствія *grand pas de seduction*. Прелестны были еще Мадаева и г. Гердтъ въ *pas de deux*. Балетъ имѣлъ усиѣхъ большій, чѣмъ во времена Андреяновой; г-жа Радина дублировала въ этомъ балетѣ Лебедеву. На одномъ изъ представленій „Сатаниллы“ Лебедевой повредили молніей глазъ. Она не могла танцевать, поэтому дирекція обратилась въ Москву, гдѣ Адель Гранцева танцевала съ осени, но также серьезно хворала. Только къ новому году пріѣхала Гранцева въ Петербургъ, а замѣнь ее въ Москву была послана Кеммереръ, гдѣ москвичи нашли, что она танцуетъ слишкомъ торопливо и не отчетливо. При первомъ выходѣ, 17 января 1867 года, въ „Метеорѣ“, Гранцева разбила себѣ руку въ кровь. Эта неудача не помѣшала, однако, успѣху. Публика признала, что такого соединенія граціи, изумительнаго искусства, легкости и отчетливости она не видала со временъ Тальони и Эльслеръ. Соперничество съ иностранною знаменитостью для Лебедевой, о которой всѣ забыли, начиная съ Сень-Леона, стало трудно, и она рѣшилась покинуть сцену.

Бенефисъ Гранцевой 19 февраля былъ торжествомъ. Публика, снова бросившаяся въ балетные спектакли, наполняла залу. Гольцъ надѣлъ на талантливую танцовщицу лавровый вѣнокъ, а Москва прислала депутата съ вѣнкомъ и адресомъ. Также трогательно было и прощальное представленіе Гранцевой. Уборная артистки была украшена цвѣтами отъ товарищей. Замѣчательная техника, необыкновенная мягкость и легкость движеній, грація и эластичность составляли характеристическія черты танцевъ Гранцевой. Само собою, что дирекція успѣшила ангажировать ее на слѣдующій годъ за 8,000

бимицѣ публики выказать свой талантъ и по части мимики. До того артистка подвизалась только въ безсодержательныхъ балетахъ Сень-Леона. Гранцева, однако, мимикою не выдалась, но ея танцы, особено *pas de basque* въ танцѣ съ вѣрами, смѣлый прыжокъ на диванъ и узоры, которые она рисовала носками, среди цвѣточныхъ группъ въ *jardin animé* (вновь поставленномъ г. Петипа), произвели сильное впечатлѣніе. Въ „Корсарѣ“ дебютировала ученица Гюге, воспитанница Шапошникова, оказавшаяся потомъ отличною танцовщицею съ очень сильными ногами, слишкомъ только холодною. Масса драгоценныхъ подарковъ, поднесенныхъ Гранцовой поклонниками, уборка ея квартиры цвѣтами, встрѣча съ трубачами Конно-гвардейскаго полка и пр., возмутили нѣсколько газеты, такъ какъ это совпадало съ извѣстіемъ о голодѣ почти въ половинѣ Россіи.

30-го января Марія Петровна Соколова, одна изъ лучшихъ солистокъ, давала прощальный бенефисъ. Она удивила всѣхъ знатоковъ своими антраша *six royal*. Товарищи поднесли ей медальонъ съ изображеніемъ „улетающей птички“, но птичка не улетѣла, а осталась еще на четыре года. 6 марта въ театральномъ училищѣ для другой Соколовой (Евгеніи Павловны), еще воспитанницы, г. Петипа поставилъ маленькій балетъ „*L'Amour bienfaiteur*“.

Послѣ Святой, 5-го апрѣля, дебютировала въ „Жизели“ варшавская танцовщица Камила Стефанская и хотя была принята публикою изъ поляковъ порядочно, но въ сущности провалилась, оказавшись второразрядною солисткой безъ всякой шеолы, изящества, граціи и пластичности. Съ своими руками она никакъ не могла справиться. При второмъ дебютѣ, въ бенефисѣ г. Пино, Сте-

фанская была жестоко ошканила и, что оригинально для польской танцовщицы, за исполнение мазурки.

Въ апрѣлѣ возобновили на маріинскомъ театрѣ знаменитую оперу Глюка „Орфей“. Нашъ неутомимый балетмейстеръ придумалъ и поставилъ для этой оперы мимическія группы, которыя были чрезвычайно замѣчательны и имѣли большой успѣхъ. А 27-го апрѣля для придворнаго спектакля въ Царскомъ Селѣ онъ-же сочинилъ большой дивертисментъ „Рабыня“.

Начало осенняго сезона 1868 года ознаменовалось блестящимъ дебютомъ въ „Корсарѣ“ пріѣзжей балерины Генриетты Доръ, ангажированной на три мѣсяца. Доръ родилась въ Вѣнѣ и училась подъ руководствомъ своего отца, перваго тамошняго танцовщика. Мать ея г-жа Дансъ также была извѣстная въ Вѣнѣ танцовщица. Сама Доръ съ большимъ успѣхомъ подвизалась въ Парижѣ, Миланѣ, Лиссабонѣ, Берлинѣ и Лондонѣ. Она отличалась сценической, хотя и грубоватою, наружностью, но имѣла неудовлетворительную мимику, почему и провалилась въ роли Аспичіи; зато Доръ удивляла элевацией, силою носковъ, быстротой движеній, двойными pirouettes reversées. „Это просто вьюга“, писалъ о ней Ушаковъ. Дебютировала Доръ 3-го сентября

17-го октября для Доръ былъ поставленъ новый балетъ „Царь Кандавлъ“ въ 4-хъ дѣйствіяхъ, сочиненный Петица по программѣ Сень-Жоржа. Балетъ имѣлъ успѣхъ, чему, кромѣ роскоши постановки, содѣйствовало то, что всѣ наши балерины: Кеммереръ I, Ваземъ и Мадаева танцовали въ качествѣ простыхъ солистокъ. Доръ имѣла большой успѣхъ, особенно въ pas de Venus. Она всѣхъ изумила въ adagio, сдѣлавъ пять медленныхъ оборотовъ, стоя на пальцахъ лѣвой ноги, а правую дѣ-

лая баттемань. Кеммереръ отличилась въ анакреонтическомъ дивертисементѣ „Любовь Діаны“, а Ваземъ въ полномъ поэзіи па—„Рожденіе мотылька“. Старичкамъ очень понравились въ балетѣ группы купающихся въ ваннѣ танцовщицъ. „Кандавлъ“ не сходилъ съ афиши, хотя балеты давали тогда по три раза въ недѣлю.

Затѣмъ Доръ поѣхала въ Москву, гдѣ, сопровождавшему ее для постановки „Кандавла“, г. Петипа московская балетная труппа сдѣлала 16-го декабря овацію: поднесла золотой вѣнокъ и серебряные хлѣбъ-соль. Въ Петербургъ на смѣну Доръ явилась Адель Гранцева, но послѣ двухъ дебютовъ въ „Метеорѣ“ захворала и весь балетный репертуаръ держался на г-жахъ Вергиной и Ваземъ. Первая, однако, танцевала весьма слабо для балерины, хотя имѣла партію поклонниковъ. Крайне неудачно она замѣнила Доръ въ роли Нисси.

Въ этомъ сезонѣ дебютировали три воспитанницы театральнаго училища: г-жи Ев. Соколова, Амосова и Станиславская (въ „Кандавлѣ“). Наибольшій успѣхъ имѣла первая, по своеобразной граціозности въ танцахъ и счастливой сценической наружностью. Назначеніе Югансона на мѣсто Гюге учителемъ танцованія высшаго класса въ училищѣ въ короткій срокъ принесло плоды. Изъ малолѣтнихъ ученицъ обратили на себя вниманіе въ „Кандавлѣ“ Жукова и Петрова.

Дирижеромъ оркестра сдѣлали г. Папкова. „Кандавлъ“ былъ послѣднимъ сочиненіемъ Пуни (умершаго въ 1870 г.). Пуни—уроженецъ Генуи, написалъ 312 балетовъ, 10 оперъ, 40 церковныхъ мессъ и 20 отдѣльныхъ па. Къ намъ онъ былъ приглашенъ изъ Лондона. Замѣчательна скорость, съ которой работалъ этотъ музыкантъ партитуру балетовъ. „Дочь Фараона“ онъ написалъ въ 6 недѣль, „Наяду“ въ три недѣли, знаменитую „Эсмемальду“ въ 2

недѣли, „Катарину“ въ 12 дней, а „Мечту художника“ въ 1 день.

Сочинять музыку къ балету вовсе не такое легкое дѣло, какъ думаютъ, — не даромъ этимъ не брезгалъ и Бетховень. У насъ Чайковскій — даровитый композиторъ, попробовалъ было въ 1877 году сочинить музыку для балета „Лебединое озеро“, поставленнаго въ Москвѣ, но усыпиль только публику и танцовщиковъ. Любопытно будетъ, какъ совладаетъ съ этимъ А. Рубинштейнъ, сочиняющій, по слухамъ, музыку для балета. Покойный принцъ Ольденбургскій также писалъ иногда балетную музыку; между прочимъ ему принадлежитъ музыка къ *pas de l'esclave* въ 1-мъ дѣйстви „Корсара“.

По нездоровію Гранцевой новый балетъ пришлось отложить до будущаго сезона. А взамѣнъ того Сень-Леонъ, покинувшій вскорѣ Петербургъ, поставилъ одноактный балетъ „Василискъ“ и небольшой дивертисементъ „Пастухъ и пчелы“ для г-жъ Радиной и Канцревой. „Василискъ“ исполняли въ первый разъ 4-го февраля. Содержаніе его весьма незамысловато, обстановка была старая. Изъ танцевъ, обратили на себя вниманіе финальное адажіо съ двойными пируэтами на носкахъ, весьма недурно исполненное Вергиной, а въ испанскомъ *pas de manteau* понравилась Кеммереръ. Не обошлось также безъ канканчика, къ которому Сень-Леонъ былъ большой охотникъ. Въ „Пчелахъ“ Прихунова, съ ея мягкими, отчетливыми, хотя и холодными движеніями, съ Радиной, красивой въ мужскомъ костюмѣ, отличались подъ музыку, заимствованную изъ оперы Галеви „Странствующій еврей“. Для г-жи Ваземъ возобновили „Теолинду“, но значительно сокращенную. Эта добросовѣстно относившаяся къ своему искусству тан-

цовщица все болѣе и болѣе обращала вниманіе силою носковъ и смѣлостью нѣкоторыхъ па.

Г-жа Петина окончательно оставила сцену, простившись въ „Дочери Фараона“. Театръ въ дни балета былъ обыкновенно пустъ; особенно малые сборы давала „Золотая рыбка“. Всѣ бросились въ итальянскую оперу, снова вошедшую въ моду благодаря Патти. У балета былъ отнятъ для оперы четвергъ.

28-го января 1869 г. шелъ въ сотый разъ „Фаустъ“, и по этому поводу послана была въ Парижъ на имя Перро поздравительная телеграмма. Маргариту танцевала Вергина, которая, поучившись у г. Югансона, сдѣлала замѣтные успѣхи въ технику. Для Кеммереръ, лучшей изъ тогдашнихъ солистокъ, Петина возобновилъ въ „Робертѣ“ танцы въ томъ видѣ, какъ ихъ создала Тальони.

На зиму думали было ангажировать вновь Сальвиони, но пригласили Доръ. Она продолжала удивлять своею техникою. „Въ pas de Venus въ „Кандавлѣ“, писалъ Ушаковъ—открывшій спеціальный отдѣлъ о балетѣ въ „Голосѣ“—наитруднѣйшій темпъ, состоящій изъ 8 туровъ на пальцахъ при чистѣйшихъ баттеманахъ, исполняла Доръ безъ поддержки танцовщика, т. е. безъ малѣйшей точки опоры, чего еще не достигала ни одна изъ балеринъ“. Рядомъ съ Доръ г-жа Е. Соколова своею пластичностью, элегантностью и акуратностью движеній заслужила вниманіе и показала, что лѣтомъ поработала. Г-жа Морева въ характерныхъ танцахъ выказала въ „Корсарѣ“ врожденное *brío*.

Отложенный новый балетъ „Лилія“ былъ данъ, наконецъ, 21 октября, для возвращенія Гранцевой. „Лилія“ передѣлана изъ русской сказки „О лягушкѣ и богатырѣ“ съ примѣсю сценъ изъ балета „La source“, что вмѣстѣ

составило совершенно безмысленный балетъ изъ китайской жизни! Не смотря на роскошь постановки, балетъ оказался скучнѣйшимъ и пустѣйшимъ, музыка Минкуса цѣликомъ заимствованною, вдобавокъ главная роль была не у балерины, а у г-жи Радиной, а Гранцевой не досталось ни одной мимической сцены. Гранцева по прежнему щеголяла элеваціей, мягкостью и какою-то бархатностью движеній, что особенно замѣтно было въ пліе и въ мелкихъ варіаціяхъ въ большомъ па во 2-мъ дѣйствіи. Поэтична также была Гранцева и въ послѣднемъ дѣйствіи; но публика пришла въ ужасъ, видя, какъ балерина играла ногами на инструментѣ изъ колокольчиковъ, что приличествовало скорѣе балагану. Изъ солистовъ аплодировали г. Гердту, г-жѣ Шапошниковой и особенно Е. Соколовой. Гранцева, однако, скоро опять заболѣла и къ началу 1870 года едва могло состояться по одному балетному спектаклю въ недѣлю. Г-жа Ев. Соколова выдвинулась поэтому на первый планъ.

Въ октябрѣ, Гранцева, проболѣвшая болѣе восьми мѣсяцевъ, снова явилась къ намъ и танцевала съ прежнимъ успѣхомъ. Новаго ничего въ балетѣ не было, но 30 декабря на одной изъ фигурантокъ Прокофьевой, неосторожно приблизившейся къ газовому рожку лампы, вспыхнуло платье. Несчастная умерла отъ обжоговъ въ страшныхъ мученіяхъ. Событіе это взволновало на нѣсколько дней Петербургъ и похороны танцовщицы были весьма трогательны.

Успѣхъ Патти въ итальянской оперѣ и особенно мода на оперетки, перешедшая и на русскую сцену, опять повредили балету. Новое произведеніе г. Петипа въ 3-хъ дѣйствіяхъ „Трильби“, сюжетъ котораго заимствованъ изъ извѣстной сказки Шарля Нодье, имѣлъ успѣхъ 17 января 1871 года только благодаря блестящей по-

становкѣ, виртуозности Гранцевой и легкой, увлекательной музыкѣ Гербера. Изъ исполнительницъ, особенныхъ вызововъ удостоилась воспитанница Симская—Трильби.

Сезонъ 1871 года не обошелся безъ Гранцевой и снова публика встрѣтила ее восторженно. Новый балетъ г. Петипа „Донъ-Кихотъ“, поставленный 9 ноября, (въ Москвѣ онъ шелъ съ Собошанской еще въ 1869 году) отданъ былъ Вергиной, которая въ немъ была далеко не безукоризнена по части техники. Зато г. Стуколкинъ въ изображеніи Донъ-Кихота выказалъ истинный драматизмъ. Г-жи Шапошникова, Радина въ „чика“, хорошенькая Симская 2 и особенно Кеммереръ и Мадаева—въ „Арагонской хотѣ“, а изъ танцовщиковъ гг. Кшесинскій и Гердтъ поддержали прежнюю репутацію. Вообще балетъ былъ принятъ публикою очень холодно; почти никого не вызывали. Программа балета, неудачно выкроенная изъ безсмертнаго созданія Сервантеса, и растянутость при довольно скромной постановкѣ содѣйствовали неуспѣху. Единственно развлекъ публику живой осель, на которомъ ѣхалъ Санхо-Панса. Въ это время балетные спектакли въ обыкновенные дни были пусты, даже знаменитая „инфернальная ложа“, откуда произносились приговоры дебютанткамъ, не была абонирована <sup>1)</sup>).

---

<sup>1)</sup> Вообще балетоманы 70 годовъ уступали своимъ предшественникамъ 20—40 годовъ. Въ 40 годахъ волокитство въ балетѣ приняло громадныя, чудовищныя размѣры; такихъ фанатиковъ балетомановъ какъ на примѣръ преображенскіе офицеры, Васильевъ и Свуратовъ теперь нѣтъ и въ поминѣ; извѣстно, что Васильевъ, влюбленный въ Андреянову, положительно не помнилъ себя въ разныхъ невѣроятныхъ выходкахъ: стоя въ караулѣ въ день балета, онъ внезапно, во время представленія „Возстаніе въ сералѣ“, явился въ ложѣ директора А. М. Геденова, который, конечно, былъ пораженъ этимъ. „Будьте покойны и не выдавайте меня ваше превосходительство, мнѣ только взглянуть на нее и я сейчасъ же уѣду“,



Въ началѣ 1872 года, прїѣзжала московская танцовщица г-жа Станиславская, пансіонерка Муравьевой, и танцевала въ балетѣ „Пери“. Станиславская очень некрасива собою; движенія ея пластичны и округлены, танцуетъ она недурно, хотя не оправдала возлагавшихся на нее въ школѣ надеждъ \*). 30 января распрощалась

---

сказаль, Васильевъ. Зная буйный характеръ Васильева, испуганный директоръ не отвѣчалъ ни слова и Васильевъ чрезъ четверть часа улетѣлъ. Число балетомановъ въ то время простиралось до 100 человекъ молодежи, преимущественно военной; изъ стариковъ былъ только одинъ графъ Потемкинъ, за всѣми ухаживавшій и всѣми надуваемый.

Невѣроятнымъ конечно, покажется, что былъ на примѣръ такой случай: двое изъ страстно влюбленныхъ г. Г. и графъ Ш. пробрались въ театральную школу въ костюмѣ полотеровъ; или: гусарь кн. В—ій увезъ изъ школы воспитанницу К—хъ...

Словомъ общество балетомановъ заставляло тогда говорить о себѣ въ городѣ.

\*) Намъ могутъ поставить въ упрекъ, что мы только вскользь говоримъ о московскомъ балетѣ и тамошнихъ хореографическихъ артистахъ. Но подробности о московскомъ балетѣ завлекли бы насъ далеко и безъ особой нужды увеличили бы объемъ книги, которая не есть спеціальная историческая монографія балета.

Въ Москвѣ устройствомъ балета много обязаны англичанину М. Е. Медоксу, сначала компаніону кн. Урусова, а затѣмъ съ 1780 г. самостоятельному антрепренеру Петровскаго опернаго театра. Въ 1784 г. Бецкій, найдя неприличнымъ, чтобы дѣвцы Воспитательнаго дома танцевали на публичной сценѣ, уступилъ Медоксу казенные театры, впрочемъ уступилъ ему и привезенныхъ въ Москву для балетовъ 50 воспитанницъ Воспитательнаго дома. Въ театрѣ Медокса настоящихъ танцовщицъ было четыре и три танцовщика, полагая въ томъ числѣ и балетмейстера. Привиллегія Медокса окончилась въ 1796 году, но была продолжена еще на два года, послѣ чего московскій театръ сталъ казеннымъ.

Кромѣ упомянутыхъ уже московскихъ танцовщицъ, отличавшихся болѣе или менѣе въ Петербургѣ, мы не должны пройти молчаніемъ имена трехъ чисто московскихъ балеринъ: Ирки Матіасъ, Собошанской и г-жи Карпаковой.

окончательно со сценою М. П. Соколова, послѣ 24 лѣтъ службы.

16 января, въ бенефисъ г. Богданова, возобновленъ одноактный балетъ „Двѣ звѣзды“. Почему балету дано такое названіе, угадать мудрено: это миеологическія картины, мало интересныя; сочиненіе Петипа. Въ первый разъ балетъ былъ поставленъ въ январѣ 1871 г., главные роли исполнялись г-жами Ваземъ и Вергиной и г. Гердтомъ. Въ томъ же бенефисѣ Числова—великая сила

---

Ирка Матіась, парижская еврейка, за границую не танцовавшая на большихъ сценахъ, въ Москвѣ пользовалась большимъ успѣхомъ главнымъ образомъ по своей миловидности; худенькая и живая, какъ танцовщица она была второстепенная. Собошанская танцевала холодно и тяжело; танцовщица, впрочемъ, она была серьезная, только пересаливала иногда излишнимъ увлеченіемъ и стремленіемъ казаться соблазнительною. Она была недурна и какъ мимистка. Не смотря на некрасивую наружность Собошанская пользовалась покровительствомъ мѣстныхъ властей.

Въ настоящее время первую балериною въ Москвѣ считается Палагея Михайловна Карпакова (по мужу Милліоти), ученица московской театральной школы. Она окончила курсъ въ 1865 г. Карпакова красива собою, но танцы ея тяжелы и ей недостаетъ выразительной мимики. Безъ особой протекціи она не пошла бы далѣе корифейки. Въ Москвѣ еще есть балерина весьма, посредственная, г-жа Гельтеръ, для которой ставятъ теперь балетъ „Кошелія“.

Изъ солистокъ въ послѣдніе годы въ московскомъ балетѣ нравились Александрова, Дюшенъ—имѣвшая много природной граціи и легкости, но съ недостаточно подвижною мимикою, Борегаръ (для характерныхъ танцевъ), Савицкая, Николаева, Мазанова и др., изъ танцовщиковъ Никитинъ, Соколовъ. Кордебалетъ въ Москвѣ отличается усердіемъ и толстыми ногами. Балетмейстеромъ, вмѣсто нигуда негоднаго Рейзингера, приглашенъ не такъ давно г. Ганзенъ, балетмейстеръ ковентгарденскаго театра, довольно опытный; но московскій балетъ вообще въ упадкѣ, какъ показали послѣднія постановки балетовъ „Бабушкина свадьба“, „Дѣва Ада“, „Лебединое Озеро“.

за кулисами—танцевала фолшонъ, который, по требованію публики, былъ повторенъ.

22 февраля, Николай Осиповичъ Гольцъ праздновалъ пятидесятилѣтній юбилей своего добросовѣстнаго служенія хореографическому искусству. Въ продолженіе своей долголѣтней службы, онъ участвовалъ въ спектакляхъ болѣе двухъ тысячъ разъ, слишкомъ въ 80-ти балетахъ, поставленныхъ въ разное время 16-тью балетмейстерами, и въ которыхъ главныя женскія роли занимали одна за другою 47 балеринъ.

Къ зимнему сезону г-жи Гранцева, Вергина и Ваземъ остались на сценѣ. 17 декабря въ бенефисъ Гранцевой былъ поставленъ новый балетъ Петипа, по программѣ Сень-Жоржа, съ музыкою Минкуса, „Камарго“. Балетъ оказался изъ второстепенныхъ, но по части танцевъ очень недурнымъ, хотя для такой балерины, сочетавшей легкость и пластичность—два противоположныхъ полюса балетнаго искусства, не было болѣе трудностей. Лучшая картина въ балетѣ — вторая. Здѣсь выдался восхитительный вальсъ Гранцевой и г. Гердта и чрезвычайно характерная венгерская пляска (г. Кшесинскій и г-жа Амосова). Въ картинѣ лѣта Гранцева, въ видѣ сильфиды, отличилась классическими па, а затѣмъ въ картинѣ зимы протанцевала съ Гольцемъ русскую пляску. Патриоты рукоплескали, но пуристы находили, что пляска не удалась Гранцевой, какъ по ея бранденбургскому происхожденію, такъ и по врожденной легкости движеній. Картина „зимы“ вообще имѣла успѣхъ. Градъ, иней, ледъ, снѣгъ, всѣ эти продукты холода были представлены такими танцовщицами, которыя не только не въ состояніи были заморозить кого либо, но скорѣе растопили самыя холодныя сердца.

На масляной недѣлѣ 1873 года, Гранцева окончательно

покинула Петербургъ, чтобы, благодаря неумѣлости какого-то нѣмецкаго коновала, вскорѣ покинуть вовсе жизненное поприще. Съ тѣхъ поръ намъ по-неволѣ пришлось довольствоваться исключительно отечественными талантами. Невыгодное въ экономическомъ отношеніи, это положеніе само собою имѣетъ неудобства и по отношенію къ судьбамъ хореграфіи въ Россіи. Русскія балерины не отодвинули назадъ своего искусства, но, являясь только подражательницами своихъ славныхъ предшественницъ, не могли подвинуть его впередъ, тогда какъ публика, естественно, требуетъ въ каждомъ искусствѣ движенія и усовершенствованія.

Съ удаленіемъ Гранцевой, наиболѣе выдающимся дарованіемъ въ балетѣ безспорно остается г-жа Ваземъ (по мужу Гринева). Все, что можно завоевать у хореграфическаго искусства осмысленнымъ трудомъ и стараніемъ, г-жа Ваземъ приобрѣла. Такимъ образомъ у этой балерины выработка техники стоитъ всегда выше поэтической стороны хореграфическаго искусства. Отдѣлка ея на поразительна по отчетливости, точности, чистотѣ; сила и подвижность ногъ—рѣдкая; самоувѣренность въ переходахъ къ труднымъ позамъ по-истинѣ изумительна. Природа можетъ быть лишила ее нѣжности и строгаго изящества въ манерахъ и движеніяхъ, зато по части техники танцевъ эта артистка положительно первоклассная и едва-ли не лучшая изъ всѣхъ извѣстныхъ современныхъ европейскихъ танцовщицъ.

Балетъ начала заѣдать, такъ же какъ и другія труппы, экономія барона Кистера, смѣнившаго въ качествѣ директора, больнаго и ни во что не входившаго, С. А. Геденова, до котораго директоромъ былъ, мало понимавшій въ театральномъ дѣлѣ, графъ Борхъ. Рядъ подобныхъ администраторовъ естественно

отразился на сборахъ. Съ 1860 до 1867 г. валовой сборъ отъ балета колебался между 150 и 200,000 руб. Въ 1867 г. отъ введенія 4-го абонементъ въ итальянскую оперу сборъ равнялся 92,000 руб. Въ 1870 г. черезъ введеніе 5-го абонементъ у итальянцевъ, сборъ еще упалъ до 85,000 руб., наконецъ, при 6-мъ абонементѣ въ 1873 и 1874 г., сборъ противъ 1870 г. упалъ почти на половину. Бѣдный балетъ не могъ даже найти дней для своихъ представленій. Случалось, что балеты давались утромъ, хотя очень трудно на тощій желудокъ, съ возбужденной энергіей и свѣжей головой, переноситься въ сонный міръ фантазій и воображать себя въ магометовомъ раю, когда знаешь, что черезъ часъ или два предстоитъ исполненіе разныхъ безотлагательныхъ и непріятныхъ дѣлъ.

Въ 1874 году балетная труппа состояла изъ 167 персонажей, получавшихъ въ общей сложности 90,516 руб. содержанія; содержаніе это колебалось отъ 180 до 6,000 руб. для cadaго, не считая поспектакельныхъ (отъ 5 до 35 руб.) и бенефисовъ. Въ числѣ персонажей были 112 женщинъ и 55 мужчинъ. Пресловутый балетъ Парижской оперы въ прошломъ столѣтіи состоялъ всего изъ 40 лицъ.

6-го января 1874 года, въ бенефисъ г-жи Ваземъ, поставленъ былъ балетъ „Бабочка“, по программѣ Сень-Жоржа, пріобрѣвшій печальную извѣстность тѣмъ, что въ этомъ балетѣ сторѣла въ Парижѣ Эмма Ливри. По содержанію и по танцамъ это одинъ изъ незначительныхъ балетовъ; довольно сказать, что въ Индіи въ этомъ балетѣ танцуютъ мазурку! Постановка его также была не изъ блестящихъ. Содержаніе „Бабочки“ непонятно безъ объясненій, и притомъ довольно скучно, комическаго элемента нѣтъ вовсе. Публика приняла балетъ холодно, а г-жу Ваземъ также.

Между тѣмъ балерина въ роли Фарфалы блистательно протанцовала вариацию на тему вальса Венцано, пущеннаго тогда въ моду Патти, и сценическое на 3-го дѣйствія, гдѣ г-жа Ваземъ удивляла, по обыкновенію, „стальною крѣпостью носка“. Кромѣ прима—балерины понравились публикѣ Мадаева, Кшесинскій и Ивановъ въ персидскомъ танцѣ, Радина и тотъ же Кшесинскій въ малабарской пляскѣ, Кеммереръ въ танцѣ очаровательницы змѣй. Въ танцѣ бабочекъ и насѣкомыхъ Глаголева и Жукѣва начали „подавать надежды“ присяжнымъ балетоманамъ. Первая ихъ не оправдала.

Къ слѣдующему сезону Вергина покинула окончательно сцену, выйдя замужъ за молодаго графа Баранова, но взамѣнъ ея возвратилась г-жа Е. Соколова, также на два съ половиною года покидавшая балетъ по случаю гименеевыхъ узъ съ г. Мининымъ. Къ труппѣ прибавились еще г-жа Марія Петипа, ученица своего отца, дебютировавшая 17 лѣтъ, 12 января 1875 года, въ бенефисъ г. Гердта въ „Голубой Георгинѣ“, и ученикъ г. Петипа, г. Карсавинъ, о которомъ ходили лестные слухи. Оба, въ особенности первая, не вполне оправдали ожиданія. Г-жа Петипа въ воспоминаніе ея матери, была принята, впрочемъ, публикою чрезвычайно сочувственно.

Въ эту зиму умеръ К. П. Ушаковъ, знатокъ и фанатикъ балета; рецензенты потеряли въ немъ опытнаго цѣнителя техническихъ тонкостей, почему начали бродить яко бы во тмѣ.

Новый балетъ „Бандиты“ пошелъ 26-го января 1875 года въ бенефисъ г-жи Ваземъ. Театръ не былъ полонъ, да и балетъ оказался обставленнымъ мизернѣйшимъ образомъ: старыя декорации, отсутствіе превращеній, живой воды и пр.; этотъ балетъ г. Петипа хо-

тѣль взять изъ реальной жизни, безъ малѣйшей примѣси фантастическаго элемента, что въ отношеніи танцевъ представляетъ немаловажныя трудности. Но подобный „реализмъ“, хотя и модный, нельзя одобрить. Одни характерныя танцы надоѣдаютъ своимъ однообразіемъ, или представляютъ смѣсь самыхъ несродныхъ между собою элементовъ. Эта „винигретность“ доходила до того, что въ одномъ танцѣ въ „Бандитахъ“ соединялось до пяти различныхъ характерныхъ танцевъ, что прилично развѣ въ кафе-шантанѣ. По танцамъ лучшее дѣйствіе первое и въ немъ г-жа Ваземъ въ *grand pas d'action* превзошла себя въ техническихъ туръ де форсахъ. Эта чисто классическая танцовщица теряла, конечно, въ подобномъ балетѣ. Передъ апоѳеозомъ ей пришлось проплясать „Европу космополитку“—смѣсь качучи, канкана, вальса, джига и русской. Сильно утратившая свой жаръ Кошева (она вскорѣ покинула сцену, чтобы всецѣло посвятить себя семейнымъ обязанностямъ), Амосова и Радина, а изъ юныхъ пикантная красавица Оголейтъ 1-я и Жукова 2-я поощрялись публикою.

Вѣроятно вслѣдствіе жалобъ рецензентовъ на преобладаніе характерныхъ танцевъ, г. Петица, въ слѣдующемъ балетѣ, данномъ въ бенефисъ Ев. Соколовой, 18 января 1876 года, а именно въ трехъ-актномъ балетѣ „Приключенія Пелея“ вернулся къ чистѣйшему классицизму (который не надобно смѣшивать съ классицизмомъ г. Каткова). Балетмейстеръ поработалъ надъ Овидіемъ, но не избѣгъ и здѣсь кое-гдѣ канканнаго элемента. Балетъ, самъ по себѣ не важный, успѣхъ имѣлъ посредственный; публика собралась не бенефисная, а давно ли передъ тѣмъ мѣсто въ театрѣ на бенефисъ балерины получить было труднѣе, чѣмъ чинъ XIV класса!

Танцы „Пелея“ ничѣмъ не были замѣчательны, рав-

нымъ образомъ и группы; въ придачу г-жа Соколова танцевала довольно посредственно; лучше еще она была въ *pas de huit*—Дань красоты, гдѣ весьма кокетливо исполнила соло на мелкихъ пуантахъ. Съ необыкновеннымъ огнемъ и увлеченіемъ Кеммереръ танцевала съ Л. Ивановымъ inferнальный танецъ. Недурна была и Радина въ вакхическомъ танцѣ, Амосова въ танцѣ царства Нептуна и Жукова 1-я Амуромъ. Постановка балета оказалась изящною, хотя не роскошною, музыка Минкуса скучноватою. Бенефициантку поклонники принимали сочувственно и кромѣ подарковъ поднесли стихи—плодъ музы поэта, не заслужившаго съ тѣхъ поръ безсмертія.

1876 годъ замѣчателенъ тѣмъ, что (были наконецъ разрѣшены театральныя представленія въ великомъ посту; это нѣсколько помогло сборамъ въ балетѣ увеличивъ число его представленій на 15, да еще въ такое время, когда не было всепоглощающей конкуренціи итальянской оперы.

23 января 1877 года, въ бенефисъ г-жи Ваземъ былъ поставленъ новый балетъ Петица „Баядерка“ въ 4-хъ дѣйствіяхъ, съ громаднымъ успѣхомъ. И по сюжету, и по отличнымъ танцамъ, и по роскошной обстановкѣ, превосходнымъ декорациямъ и изящнымъ этнографически вѣрнымъ костюмамъ, балетъ произвелъ прекрасное впечатлѣніе, только машинная часть по прежнему хромала. Музыка Минкуса также была лучше его послѣднихъ произведеній. Фантастическому элементу отведено было опять мало мѣста, но само собою разумѣется, балетный псевдо-реализмъ грѣшилъ массою отступленій отъ индѣйской дѣйствительности. Начиная съ того, что балерина была сдѣлана индѣйской принцессой, а въ Индіи могутъ танцевать только публичныя женщины.



Чрезвычайно эффектенъ былъ „Праздникъ огня“, гдѣ плавные сладострастные танцы баядерокъ смѣняются изступленными движеніями факировъ. Всѣ обратили вниманіе на успѣхи, сдѣланные бенефицианткою, какъ по отношенію къ элеваци, которая стала у ней все шире и воздушнѣе, такъ и съ точки зрѣнія неимовѣрной быстроты въ кабриоляхъ—турнанъ и чистоты въ отдѣлкѣ мелкихъ темповъ. Особенно это сказалось въ труднѣйшихъ варіаціяхъ въ „танцахъ тѣней“ и въ раз d'action 7-й картины, исполненномъ драматическихъ движеній, пластическихъ позъ и самыхъ разнообразныхъ темповъ.

Г-жѣ Горшенковой, выпущенной передъ тѣмъ изъ училища, досталась нѣсколько несвойственная ей мимическая роль, съ которой эта танцовщица, чрезвычайно напоминающая по манерѣ Эмму Ливри, впрочемъ справилась. Нельзя также пройти молчаніемъ превосходныхъ солистокъ нашей труппы Мадаевой, Прихуновой, Шапошниковой, Радиной (индѣйскій танецъ) и граціозной воспитанницы Никитиной.

Одно длинное перечисленіе этихъ именъ показываетъ, какъ неправъ былъ нашъ великій поэтъ, сказавшій:

...Только врядъ  
Найдете вы въ Россіи цѣлой  
Три пары стройныхъ женскихъ ногъ.

Изъ маленькихъ воспитанницъ Недремская и Вишневская премило танцовали танецъ Ману. Изъ исполнителей мужскихъ ролей Гольцъ, Югансонъ и Ивановъ въ мимическихъ роляхъ, а Гердтъ по части танцевъ поддержалъ свою прежнюю репутацію.

„Баядерка“ поддержала сборы и хотя балеты давались только по разу въ недѣлю, но съ ухудшеніемъ

итальянской оперы число поклонниковъ балета увелилось. Последнее тѣмъ болѣе замѣчательно, что постановки балетовъ дѣлались дирекціей все „хозяйственнѣ“: декорации писались самыя дешевенькія, а объ улучшеніи машинной части не заботились; недоставало, чтобы балеты, гдѣ все основано на наружномъ эффектѣ, исполнялись въ затрапезныхъ платьяхъ. Къ счастью еще, кордебалетъ, особенно танцовщицы, не понижался въ достоинствѣ, и новыя дебютантки не уступали ни въ чемъ прежнимъ, дѣлая честь своему профессору г. Югансону.

29-го января 1878 года, въ бенефисъ г-жи Ев. Соколовой, былъ поставленъ г. Петица новый балетъ „Роксана или краса Черногоріи“. Программа балета принадлежала г. Худекову, редактору „Петерб. Газеты“, знатоку балета и автору программы „Баядерки“ и др. балетныхъ программъ. „Роксана“ по содержанію незамысловата, а 3-й актъ похожъ на „Жизель“. Зато музыка г. Минкуса отличалась мелодичностью и игривостью. Маршъ изъ „Роксаны“ вошелъ въ моду и былъ очень любимъ покойнымъ государемъ. Обстановка балета была не богата, кромѣ черногорскихъ костюмовъ, великолѣпныхъ и совершенно вѣрныхъ дѣйствительности, насколько, конечно, позволяютъ это балетныя условія.

Танцы балета зависятъ во многомъ отъ исполнителей, такъ какъ балетмейстеръ сочиняетъ ихъ, прямо принаравливая къ наличнымъ средствамъ труппы. Ожидать чего-либо особеннаго было нельзя, ибо главная роль досталась г-жѣ Соколовой. По части техники и особенно по части акробатическаго искусства въ побѣдѣ надъ техническими трудностями, эта миловидная танцовщица не очень выдается. За то она всегда будетъ

нравиться людямъ со вкусомъ своимъ кокетливымъ изяществомъ, пластичностью и въ особенности граціей. Для балерины требуется такое сочетаніе силы, легкости, граціи, мимики и пластики, которое встрѣчается слишкомъ рѣдко, чтобы быть черезчуръ строгимъ... Изъ солистовъ болѣе другихъ досталось аплодисментовъ г-жѣ Радиной за ея воинственный танецъ „Равіола“. Но и другія заслужили не меньшаго одобренія. Въ большомъ *pas de deux*, чары царицы вильт г. Гердтъ 1-й—достойно поддержалъ свою репутацію первокласснаго танцовщика. Изъ воспитанницъ появились здѣсь и понравились г-жи Воронова и Оедорова 2-я. Последняя сдѣлалась потомъ одною изъ лучшихъ танцовщицъ-корифеекъ.

Въ слѣдующемъ году балету снова оставленъ былъ одинъ день и снова экономія преобладала, такъ что трудно было сыскать дня для генеральной репетиціи новаго балета г. Петипа „Дочь снѣговъ“, который былъ поставленъ въ бенефисъ г-жи Ваземъ 7 января. Балетъ этотъ, по словамъ одного цѣвителя, долженствовалъ быть не „большой машиной, а симфоніей разыгранной ногами“. Онъ относился къ числу дешевыхъ: сшили новые костюмы, намазали три декорациі—и дѣло готово; въ придачу и декорациі полярной природы не особенно были удачны. Конецъ балета также вышелъ какъ будто скомканнымъ. Первый актъ балета посвященъ танцамъ характернымъ, а два послѣдніе классическимъ. Здѣсь-то отличалась г-жа Ваземъ, принятая отлично публикою. Торжество балерины было въ варіаціяхъ 3-го дѣйствія, подъ увлекательные звуки скрипки г-на Ауэра, названныхъ: сценой возрожденія любви. Кромѣ г-жи Ваземъ, трудное соло досталось на долю г-жи Никитиной; г-жа Радина и Кшесинскій имѣли

громадный успѣхъ въ цыганской пляскѣ, г-жа Кеммереръ менѣе понравилась въ норвежскомъ танцѣ. Для Радиной и Кеммереръ это были своего рода лебединныя пѣсни. Кеммереръ покинула сцену, а Радина состарилась и отяжелѣла, хотя еще нравится верхамъ.

По поводу сюжета балета, „Новое Время“ иронически замѣтило: „Кто это пустиль въ ходъ, что балетъ самое отсталое искусство, ничего общаго не имѣющее съ современной жизнью? Наоборотъ, ни одно искусство не отзывалось такъ чутко на явленія, происходившія на бѣломъ свѣтѣ... Балетъ постоянно шель въ уровень съ вѣкомъ: началъ Лесепсъ строить въ Египтѣ Суэзскій каналъ, у насъ г. Петипа ставитъ сейчасъ „Дочь Фараона“; генераль Черняевъ принялся колотить средне-азиатскихъ хановъ—„Конекъ-горбунокъ“ изображаетъ тѣ же манипуляціи на балетной сценѣ; поѣхалъ „Донъ-Карлосъ“ воевать съ испанцами, а тутъ сейчасъ идетъ „Донъ-Кихотъ“; россияне захотѣли отымать у англичанъ Индію, не имѣя о ней понятія, нашъ неутомимый балетмейстеръ наглядно знакомитъ будущихъ завоевателей, а нынѣ гвардейскихъ поручиковъ съ Индіей при помощи „Балдерки“; черногорцевъ, геройски поднявшихся на помощь возставшей славянской братіи, онъ прославляетъ въ „Роксанѣ“. Наконецъ, не успѣлъ неутомимый Норденшельдъ замерзнуть во льдахъ сѣвера, какъ является балетъ „Дочь снѣговъ“, изображающій фантастическія приключенія одной изъ полярныхъ экспедицій. Чего же еще нужно зоиламъ балета? Навѣрное, значительная часть петербургской великосвѣтской публики узнала о Черногоріи, Индіи, о тамошнихъ нравахъ и обычаяхъ только изъ балета, да такъ съ этими знаніями и помретъ“.

• 11 марта въ бенефисъ кордебалета, г. Петипа поста-

вилъ новый балетъ въ 1-мъ дѣйствии „Фризакъ“ съ г-жею Никитиной въ главной роли. Эта прекрасная солистка, образецъ легкости и изящества, и добросовѣстно занимающаяся своимъ искусствомъ, имѣла по обыкновенію успѣхъ.

Лѣтомъ, по случаю пріѣзда итальянскаго наслѣднаго принца, въ Петергофѣ, на Ольгиномъ островѣ, былъ поставленъ на открытомъ воздухѣ маленькій балетъ: „Сонъ въ лѣтнюю ночь“, сочиненіе г. Петипа. Первую роль танцевала г-жа Ев. Соколова. Эффектъ былъ восхитительный. Неутомимое усердіе г. Петипа было вознаграждено пятою медалью высочайше пожалованною, на этотъ разъ на андреевской лентѣ, что считается высшей наградой для артиста.

На долю бенефиса г-жи Соколовой, 2 декабря 1879 г., достался новый балетъ „Млада“, сочиненный неутомимымъ г. Петипа, по программѣ покойнаго С. А. Геденова, который хотѣлъ вмѣстѣ съ Сѣровымъ написать оперу-балетъ, т. е. возвратиться къ XVIII столѣтію <sup>1)</sup>. По мысли авторовъ, роль героини балета Войславы предполагалось поручить пѣвицѣ, а роль тѣни княжны Млады балеринѣ. Что программа „Млады“ принадлежала извѣстному ученому, видно было изъ программы объяснявшей публикѣ, что „при постановкѣ балета приняты въ соображеніе тѣ, можетъ быть преувеличенныя, извѣстія о славянской роскоши и образованности, которыя намъ оставили: Массуди, жизнеописатель св. Оттона, Адамъ Бременскій, Гельмгольдтъ, Саксо-Грамматикъ и др.“. Педантизмъ тѣмъ болѣе странный, что въ

---

<sup>1)</sup> Такую попытку дѣлали французы въ 40-хъ годахъ, а у насъ въ 1873 году, въ Москвѣ, былъ поставленъ „Снѣгурочка“, опера-балетъ, слова Островскаго, музыка Чайковскаго.

той же программѣ допущены многіе историческіе анахронизмы, напр. пляска цыганъ.

Постановка балета послѣ скромныхъ постановокъ послѣднихъ лѣтъ—если выключить „Баядерку“ — вышла довольно роскошная, въ особенности по части костюмовъ, на которые не пожалѣли шелковыхъ матерій; относительную вѣрность ихъ эпохѣ гарантировало имя знатока археологіи, г. Прохорова. Машинная часть осталась слабою и на столичной сценѣ наводненіе возможно было бы изображать и не допотопнымъ дрыганіемъ солдатскихъ ногъ подъ полотномъ. Музыка г. Минкуса къ балету не важна.

Изъ танцевъ лучшими показались „гопакъ“ и классическій „танецъ тѣней“. Г-жа Е. Соколова танцевала съ обыкновенными достоинствами и недостатками. Г-жѣ Горшенковой, которая болѣе всего отличается балономъ, къ сожалѣнію, пришлось исполнять вовсе не идущія къ ней пластическія па Клеопатры въ „египетскомъ танцѣ“. Балетъ особаго успѣха не имѣлъ.

Болѣзнь Гольцу, кажется, въ первый разъ за шестьдесятъ лѣтъ, помѣшала принять участіе въ новомъ балетѣ. Вскорѣ послѣ того Гольцъ умеръ. Этотъ артистъ въ нѣкоторыхъ роляхъ, требующихъ внушительной наружности и благородства, до сихъ поръ никѣмъ не замѣненъ.

Для бенефиса г-жи Ваземъ, 24 февраля 1880 г., ограничили возобновленіемъ балета „Дѣва Дуная“. Этотъ балетъ, который во времена Тальони имѣлъ такой успѣхъ на нашей сценѣ и обошелъ всѣ сцены Европы, показался очень жиденькимъ, доказывая записнымъ театрамъ, что, не смотря на ихъ восхваленія того, что было въ старину, балетъ несомнѣнно дѣлаетъ шаги впередъ. Правда, что „Дѣва Дуная“ поставлена была у насъ едва

ли не бѣднѣе того, какъ въ 30-хъ годахъ, машинная часть балета была ужасна и нѣкоторые эффекты вовсе пропали.

По части техники г-жа Ваземъ здѣсь достигла совершенства; эта блистательная техника, состоящая главнымъ образомъ въ неимовѣрной силѣ и математической точности, особенно появилась съ выгодной стороны въ *pas de trois* первой картины, въ вальсѣ и труднѣйшемъ адажіо въ послѣднемъ *grand pas d'ondines*. Одобренія заслужили затѣмъ г-жа Горшенкова, участіе которой было, слишкомъ, впрочемъ, незначительно, и г. Гердтъ. Послѣдній старательно сыгралъ сцену сумасшествія, чѣмъ доказалъ — что понимаетъ истинное значеніе балета. Балетъ безъ мимики, это все равно, что опера, гдѣ пѣвцы не разѣвали бы рта, а только махали руками.

Въ сезонъ 1880—81 г., дирекція взялась, наконецъ, за умъ. Она открыла для балета четверговые спектакли въ Маринскомъ театрѣ, гдѣ неглубокость сцены не дозволяетъ, однако, ставить большинства балетовъ цѣликомъ.

Возобновленіе въ бенефисъ г. Ев. Соколовой балета „Корсаръ“ произошло безъ неумѣстной бережливости. Новыя декорации были приличны, а костюмы роскошны; аксессуарныя вещи также сдѣланы со вкусомъ. Великолѣшіе постановки особенно проявилось въ картинѣ, называемой „оживленный садъ“, гдѣ танцовщицы, изображающія различныя цвѣты, подъ музыку Лео Делиба, образуютъ красивыя группы, освѣщаемыя электрическимъ свѣтомъ. Изъ солистокъ пальма первенства досталась г-жѣ Никитиной, замѣчательно легко и прелестно протанцовавшей свое соло въ „танцахъ одалисокъ“, и г-жѣ Шапошниковой, очень отчетливо танцовавшей большое соло въ „танцахъ невольницъ“. Одобренія удостои-

лась и граціозная г-жа Іогансонъ, дочь и ученица знаменитаго танцовщика.

Балетный мірокъ былъ взволнованъ приглашеніемъ московскаго танцовщика г. Манохина. Послѣдній дебютировалъ, однако, съ большимъ успѣхомъ. Этотъ артистъ отличается легкостью и выворотностью ногъ, но нѣсколько слабое здоровье не позволяетъ ему рассчитывать своихъ силъ. Кромѣ того, онъ плохо владѣетъ руками и мѣстами угловать.

Бенефисъ г-жи Ваземъ, 1-го февраля 1881 года, прошелъ блистательно, и новый балетъ „Зорайя или мавританка въ Испаніи“, имѣлъ громаднѣйшій успѣхъ, которымъ г. Петипа по справедливости имѣлъ право гордиться. Богатая фантазія нашего талантливаго балетмейстера въ избранномъ имъ сюжетѣ нашла полную возможность развернуться. Дѣйствіе происходитъ въ Испаніи, а испанскіе танцы, сколько ихъ ни эксплуатируютъ, остаются неисчерпаемымъ источникомъ хореграфическаго вдохновенія. Г. Петипа, какъ мы говорили, жилъ въ Испаніи и на мѣстѣ изучилъ тамошніе танцы. Если балетъ не производитъ еще болѣе сильнаго впечатлѣнія, то потому что наши сѣверныя танцовщицы, воспитанныя въ строго классическихъ традиціяхъ, не подходятъ вообще къ характеру испанскихъ танцевъ. „Человѣкъ, ведущій самую строгую жизнь, говоритъ знаменитый Блазисъ въ „Manuel de la danse“, не можетъ увидѣть „Фанданго“ безъ того, чтобы въ немъ не загорѣлись грѣховныя желанія“. У насъ тотъ же „Фанданго“ не произвелъ никакого впечатлѣнія. За то „Вилано“ сразу поднялъ температуру въ театральной залѣ на десять градусовъ. Тутъ балетмейстеръ поставилъ въ ранжиръ самыхъ хорошенькихъ танцовщицъ: Недремскую Вишневскую и



особенно Оголейтъ 3-ю. Послѣдняя—представительница цѣлаго семейства красивыхъ танцовщицъ.

Декораціи новаго балета написаны мастерски и почти всѣ скопированы съ дѣйствительности, конечно, исправленной и прикрашенной по рисункамъ. Декорація магометова рая, написанная г. Бочаровымъ, прелестна, хотя быть можетъ павильоны въ раю и напоминаютъ кафе-шантаны въ Елисейскихъ поляхъ въ Парижѣ. Вниманіе на себя обратили и роскошные костюмы. Изъ танцевъ слѣдуетъ отмѣтить *grand pas d'action* 2-й картины, замѣчательное живописными группами, и большой танецъ гурій (соло г-жи Ваземъ). Г-жа Горшенкова была очень энергична въ испанско-цыганскомъ танцѣ „*gondenio*“ и въ особенности, когда въ финалѣ ее подхватываютъ на руки и несутъ на авансцену, причемъ кажется, будто бы танцовщица летитъ по воздуху. Въ виду упадка балета въ Москвѣ, дирекція думала перевести туда г-жу Горшенкову, но объ отъѣздѣ послѣдней кружокъ ея поклонниковъ плакался напрасно. Дирекція, *dans sa haute sagesse*, порѣшила ее оставить въ Петербургѣ, даже дала ей возможность выступить въ качествѣ балерины въ „Донъ-Кихотъ“. Этотъ дебютъ на масляной былѣ, само собою разумѣется, предлогомъ для разныхъ овацій—довольно впрочемъ скромныхъ. Эта воздушная танцовщица танцуетъ не хуже иныхъ балеринъ, но за то у ней нѣтъ граціи и пластичности. Вообще у г-жи Горшенковой много огня, энергіи и отличныя ноги, но достоинства эти сильно уменьшаются недостатками рукъ и верхней части корпуса, почему въ исполненіи ея нѣтъ никогда желательнаго совершенства, притомъ въ этомъ исполненіи всегда замѣчается утрировка.

Новый балетъ еще тѣмъ, что въ немъ вовсе не было

мужскихъ соло и наши талантливые танцовщики ограничивались поддержкой танцовщицъ.

Успѣхъ „Зорайи“ былъ чрезвычайно великъ; приходилось записываться, чтобы получить мѣсто. Это обѣщало, что балетъ снова войдетъ въ моду, но катастрофа 1-го марта прекратила театральныя зрѣлища.

Такимъ образомъ, несмотря на безконечные повороты въ общественномъ мнѣнii, нашъ балетъ не останавливался въ своемъ развитii. Мы имѣли рядъ даровитыхъ балетмейстеровъ; прежніе исполнители навѣрное не превосходили настоящихъ въ искусствѣ побѣждать техническія трудности; съ другой стороны балетъ очень много выигралъ отъ развитія химii, физики и музыки: отъ болѣе удачнаго освѣщенія, отъ новыхъ красивыхъ цвѣтовъ въ аксессуарахъ, и отъ эффектной оркестровки. На немъ вообще отразилось движеніе вкуса и роскоши, которые въ настоящее время далеко оставляютъ за собою все, что знали по этой части наши предки. Замѣтимъ еще, что нашъ балетъ можетъ считаться первымъ въ мірѣ въ смыслѣ хореграфической школы, съумѣвъ сохранить у себя чисто классическія традиціи.

Закончивъ съ историческимъ очеркомъ нашего балета, мы позволимъ себѣ прежде чѣмъ проститься съ сей матеріей, столько же важной, сколько пріятной, сдѣлать нѣсколько замѣчаній касательно нынѣшняго положенія балета въ Петербургѣ.

Какъ труппа, нашъ балетъ можетъ служить образцомъ для другихъ. Она составлена изъ людей знающихъ свое дѣло, воспитанныхъ съ дѣтства въ извѣстныхъ сценическихъ традиціяхъ и повинующихся не собственнымъ капризамъ, а волѣ балетмейстера, лица въ хореграфическомъ искусствѣ наиболѣе компетентнаго. Это, конечно, зависитъ прежде всего отъ условій ба-

лета. Въ драматическую труппу можно приготовиться въ два мѣсяца, въ оперную—въ два года, въ балетной—будь хоть семи пядей во лбу—нельзя сдѣлаться даже посредственнымъ артистомъ, если не проработаешь въ потѣ лица лѣтъ десять. Мало того, и на службѣ въ балетѣ нельзя держаться на извѣстной высотѣ безъ постоянныхъ упражненій, тогда какъ въ другихъ труппахъ достаточно сгибать поясницу передъ начальствомъ.

Но, признавая вліяніе самаго хореграфическаго искусства на созданіе школы, надобно приписать самостоятельное появленіе послѣдней у насъ и заботливой постановкѣ этого дѣла. Еще съ прошлаго столѣтія, когда императрицы сами выбирали дѣтей для обученія театральнымъ танцамъ, а наслѣдникъ престола танцевалъ въ придворныхъ балетахъ, администрація, какъ мы видѣли, прилагала всѣ старанія, чтобы изъ русскихъ, знавшихъ одинъ трепакъ съ колѣнцами, создать жрецовъ Терпсихоры. Положимъ, эти старанія были не всегда безкорыстны. Хорошенькіе глазки танцовщицъ служили лучшимъ побужденіемъ, нежели интересы искусства, но какъ бы то ни было, театральное училище, главнымъ образомъ, существовало для балета и преподаваніе танцевъ шло систематическимъ образомъ, держась постоянно на уровнѣ европейской техники. Поэтому уже въ XVIII вѣкѣ наши Тимошки и Настеньки удивляли знатоковъ, а въ нынѣшнемъ русскія балерины Смирнова, Андреянова, Ришаръ, Муравьева и др., являясь на заграничныхъ сценахъ, сразу становились на ряду съ тамошними первоклассными талантами, чего нельзя сказать ни о какихъ другихъ представителяхъ нашего искусства—пѣвцахъ, музыкантахъ, живописцахъ и т. д.

Оцѣнивая достоинства русской хореграфической школы,

нельзя, однако, утверждать, будто бы въ нашемъ балетѣ все обстоитъ благополучно и онъ не нуждается въ улучшеніяхъ. Напротивъ. Приведенныя нами въ одномъ изъ эниграфовъ слова стариннаго писателя, что „рѣдко голова управляетъ ногами; и какъ духъ и способности не въ ногахъ имѣютъ жилище, то весьма часто заблуждаютъ“, остаются справедливыми. Балетные артисты, заботясь исключительно о томъ, чтобы держать прямо корпусъ и выворотню ноги, забываютъ, что хореографія, подобно всѣмъ другимъ изящнымъ искусствамъ, не допускаетъ рутинны, а въ интересахъ публики требуетъ постоянно новаго.

Прежде чѣмъ обратиться къ этому вопросу, надобно рѣшить два другихъ: слѣдуетъ ли сохранять балетъ въ числѣ казенныхъ театровъ, и затѣмъ, слѣдуетъ ли сохранять балетъ въ видѣ самостоятельной труппы и не удобнѣе ли соединить его съ оперой? По нашему мнѣнію, первый вопросъ, особенно для Петербурга, рѣшается положительно, второй—отрицательно.

Если признавать казенные театры школою изящнаго вкуса, то немислимая вещь не имѣть въ этой школѣ той отрасли искусства, которая по преимуществу занимается пластикою, мимикою и граціозными движеніями. Всѣ сценическія искусства—родныя сестры и преподаваніе ихъ теоретическое и наглядное на театрѣ должно идти рука объ руку. Какъ пойметъ, напримѣръ, оперный пѣвецъ значеніе мимики, если онъ не видалъ отъ роду мимическаго артиста; или какъ водевильная субретка будетъ развязна, если она не училась танцовать.

Съ другой стороны, содержаніе порядочнаго балета не только у насъ, въ Россіи, но и за границей невозможно на частныя средства. Если учиться танцовать нужно десять лѣтъ, то кто же нибудь долженъ оплачивать эти

годы обученія; равнымъ образомъ и хореографическій артистъ, дѣлаясь въ сорокъ лѣтъ, благодаря условіямъ человѣческаго организма, неспособнымъ оставаться на сценѣ, имѣеть право на обезпеченіе своей участи. Такимъ образомъ, является надобность въ училищѣ и въ пенсіяхъ—два расхода, которые невозможно возложить на частнаго предпринимателя. Государство, поощряющее вообще искусства и содержащее школы для рисованія, музыки и т. п., обязано имѣть хотя одну школу для хореографіи. Здѣсь смѣшно толковать о серьезномъ и не-серьезномъ, высокомъ и низкомъ искусствѣ, потому что съ утилитарной точки зрѣнія, конечно, справедливъ афоризмъ: „сапоги выше Шекспира“, но съ эстетической—пируэтъ талантливой танцовщицы серьезнѣе доклада какого нибудь департамента, хотя бы на ста листахъ.

Наши газеты въ этомъ случаѣ содѣйствовали курьезному пуританству. Одно время писать о балетѣ литературными каллунами считалось чуть не неприличіемъ. Что же удивительнаго, если публика, руководимая единственно инстинктами, продолжаетъ предпочитать пляску скомороховъ изящному адажіо или мимической драмѣ.

Соединеніе балетной труппы съ оперной, рекомендуемое нѣкоторыми, существенной экономіи не сдѣлаетъ, потому что расходы на театральное училище и на пенсіи останутся (или вмѣсто пенсіи прійдется давать двойныя противъ нынѣшняго вознагражденія балетнымъ артистамъ), между тѣмъ это стѣснить балетъ, не доставивъ большаго удовольствія и посѣтителямъ оперы. Въ Парижѣ и въ Италіи любятъ, когда въ оперы вставляются огромные дивиртисменты, у насъ, напротивъ, публика этого терпѣть не можетъ. И она права даже съ эстетической точки зрѣнія, потому что одни голые танцы—довольно бѣдное зрѣлище; въ балетѣ ихъ значеніе

повышается соединеніемъ съ мимическими сценами и декоративными эффектами.

Сохраняя балетную труппу самостоятельной, надобно, однако, утилизировать ее болѣе толково. Теперь зарядили изъ году въ годъ ставить по одному новому большому балету, извѣстнаго шаблоннаго образца. Совсѣмъ не то было, какъ мы видѣли, напримѣръ, въ 20-хъ годахъ, когда балетъ пользовался особою популярностью въ Петербургѣ. Кромѣ фантастическихъ балетовъ, тогда ставились и балеты-оперы и мимическія драмы и балеты-водевили и самые разнообразныя дивертисменты, патріотическіе, мифологическіе, народныя. Тогда Истомина, случалось, пѣла, а Сосницкій, наоборотъ, отличался въ мазуркѣ. И въ настоящее время можно бы, напримѣръ на Маломъ театрѣ, поставить большую феерію съ остроумными куплетами и діалогами, или на Маринскомъ — оперу-балетъ. Разнообразіе, повторяемъ, одно изъ условій успѣха. Само собою, что подобная утилизациа хореографическихъ силъ не должна мѣшать главному. Первенствующимъ останется пантомимный балетъ, съ его классическими танцами и строгой школой. Касательно его улучшенія мы сдѣлаемъ немногія замѣчанія.

Прежде всего надобно обезпечить за балетомъ по крайней мѣрѣ два представленія въ недѣлю. Если представленія бывають рѣже и особенно если они перемѣщаются изъ одного театра въ другой, то публика отучается посѣщать подобные спектакли. Съ перенесеніемъ русской оперы въ Большой театръ не будетъ никакого затрудненія оставить за балетомъ два дня въ недѣлю, а при толковомъ управленіи сборы отъ балета, упавшіе чуть не втрое противъ 50-хъ годовъ, снова поправятся. Надобно обратить также вниманіе на постановку балетовъ

и дивертисментовъ лѣтомъ на театрахъ Каменноостровскомъ и Красносельскомъ.

Теперь сборы искусственно губятся ради бенефисовъ. Новый балетъ, который могъ бы привлекать публику, не дается, а приберегается для бенефисовъ; такимъ образомъ, изъ-за желанія дать артисту 300 рублей лишняго сбора, дирекція теряетъ нѣсколько тысячъ рублей, а публика вынуждена смотрѣть прискучившіе ей отрывки изъ старыхъ балетовъ, нисколько не интересные. Въ придачу ихъ не умѣютъ обставлять еще порядочнымъ образомъ, т. е. освѣжать своевременно составъ исполнителей, а также костюмы, декорации и механическія приспособленія.

Балетмейстеру трудно, безъ сомнѣнія, удовлетворить всѣхъ желающихъ имѣть соло, ради возможности показаться передъ своими поклонниками въ болѣе привлекательномъ видѣ, во всякомъ случаѣ въ балетѣ нельзя руководиться числомъ лѣтъ службы. Теперь же каждая молодая артистка остается въ тѣни, пока у ней не изобьются ноги; тогда начинаютъ ее выдвигать впередъ. Такое вниманіе къ старости заставляетъ однихъ артистовъ оставаться на службѣ долѣе, нежели слѣдуетъ, а у другихъ отнимаетъ практику, необходимую для развитія таланта. Стоитъ ли усовершенствоваться надъ разными головоломными па, если знаешь, что никогда не придется исполнять ихъ передъ публикою, изъ опасенія, что это повредитъ балеринѣ, которая, быть можетъ, не въ силахъ протанцовать съ успѣхомъ того же. Нѣсколько новыхъ одноактныхъ балетовъ и дивертисментовъ, на которыя г. Петипа такой мастеръ, дали бы скорѣе всего молодымъ талантамъ возможность проявить себя.

Мимическая часть также въ сильномъ упадкѣ.





723

24

12-08

5 000 000

417871/1918

**A** 573673