

# ПУШКИН И БАЛЕТ

Н. ШУВАЛОВ

„Узрю ли русской Терпсихоры  
Души исполненный полет...“

**Н**Е только отношение Пушкина к балету, но и отражение пушкинских произведений в балетном театре — вот что составляет основное содержание настоящей работы.

Сразу же подчеркнем, что специфика балета заключена в танце, являющемся ядром балетного спектакля. Хореографический образ, в отличие от драматического, оперного, музыкального, литературного, строится при помощи различных танцевальных движений, создаваемых балетмейстером.

Балетмейстер — это центральная фигура в процессе постановки того или иного балета, так как именно балетмейстер дает хореографическому образу танцевально-пантомимный рисунок, определяющий собою трактовку этого образа.

Разумеется, тут нельзя забывать композитора и художника, которые являются соавторами балетмейстера в творческом процессе, но все же балетмейстер определяет собою в основном (я не имею в виду импрессионистический балет Фокина) работу и композитора, и художника.

Повторю, останавливаясь только в нескольких словах на вопросе об отношении Пушкина к театру вообще и балетному театру в частности, мы подвергли изучению работы разных балетмейстеров, ставивших балеты на пушкинские сюжеты, обратив особое внимание на трактовку ими пушкинских образов и на причины этой трактовки.

При жизни Пушкина такими балетмейстерами были Дидло и Глушковский, а после смерти Пушкина — Сен-Леон, Петипа, в некоторой степени Фокин и, наконец, в наше время Захаров.

Конечно, размеры статьи не позволили нам дать исчерпывающий разбор работ этих балетмейстеров, заставив нас ограничиться выяснением лишь наиболее важных моментов в их творческом отношении к Пушкину.

## I

В пушкинские времена на балах танцевали больше всего вальс и мазурку в четыре пары. Конечно, танцевали и другие танцы — гавот, полонез, экосез, краковяк, кадрили, — но все же менее, чем вальс и мазурку.



Общий вид бала в конце 30-х годов XIX века. Рис. де Бальмена.

Естественно поэтому, что Пушкин поэтически преломил в „Евгении Онегине“ наиболее характерные танцы своего времени, оставив нам замечательные по яркости и красочности описания вальса и мазурки.

Мазурка раздалась; бывало,  
Когда гремел мазурки гром,  
В огромном зале все дрожало,  
Паркет трещал под каблуком,  
Тряслися, дребезжали рамы...

И перед нами рождается картина шумной, бравурной мазурки на дворянском балу первой половины XIX века.

Большой двусветный зал, в центре на потолке сверкающая множеством свечей бронзовая люстра, на стенах свечные бра, массивная, даже неуклюжая мебель красного дерева.

По навощенному паркету зала стремительно несутся пары. Мелькают гусарские и армейские мундиры, блистают белизной обнаженные плечи танцующих молодых девушек и дам.

Словом, типичная картина бала 30-х годов, отраженная в мазурке и в то же время рассказанная специфическим языком мазурки.

Мазурка переходит в вальс, то ускоряющийся, то замедляющийся:

Однообразный и безумный,  
Как вихорь жизни молодой,  
Кружится вальса вихорь шумный,  
Чета мелькает за четой...

В поразительном по яркости описании вальса чувствуется самый характер танца, как бы идущего под музыку с традиционным счетом на три, с характерным для вальса темпом, несколько замедленным в начале и ускоряющимся в конце.

Пушкин чрезвычайно скупо и в то же время выразительно рисует детали бала:

Толпа мазуркой занята;  
Кругом и шум и теснота;  
Брячат кавалергарда шпоры,  
Летают ножки милых дам...  
Там теснота, волнение, жар,  
Музыки грохот, свеч блистанье,  
Мельканье, вихорь быстрых пар...  
Шум, хохот, беготня, поклоны,  
Галоп, мазурка, вальс...

Пушкин понимал, если можно так выразиться, *дух танца*, умел показать лаконично и просто специфику каждого танца.

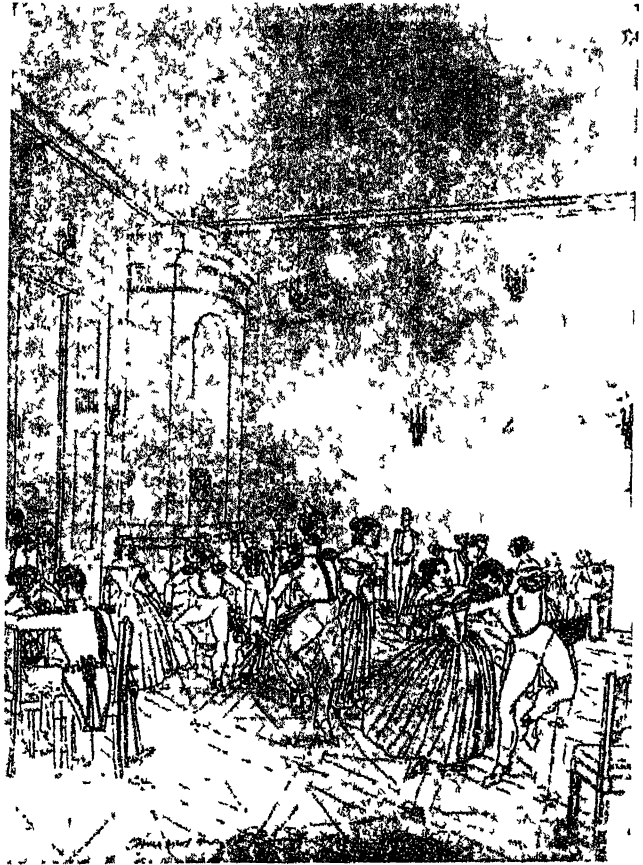
С каким, например, исключительным мастерством Пушкин дает картину придворного бала петровских времен в „Арапе Петра Великого“:

„Во всю длину танцевальной залы, при звуке самой плачевной (какая уже характерная деталь! — *Н. Ш.*) музыки, дамы и кавалеры стояли в два ряда друг против друга. Кавалеры низко кланялись, дамы еще ниже приседали, сперва прямо против себя, потом поворотясь направо, потом налево, потом опять прямо, опять направо, и так далее...“



Уголок бального зала.  
Рис. де Бальмена.

Противоположный угол  
бального зала.  
Рис. де Бальмена.



(Какая скрупулезная точность, дающая чрезвычайно правдивую и характерную для XVIII века фигуру танца! — *Н. Ш.*). Приседания и поклоны продолжались около получаса; наконец, они прекратились, и толстый господин с букетом провозгласил, что церемониальные танцы кончились, и приказал музыкантам играть менуэт...

Кавалеры стали шаркать и кланяться, а дамы приседать и постукивать каблучками с большим усердием и уж вовсе не наблюдая каданса“.

Естественно, что, любя танец, понимая его специфику, раскрывая, как мы уже сказали, дух танца, Пушкин любил также театр вообще и танцевальный театр в частности. Театр для Пушкина — это „волшебный край“, это „рай небесный“, но вместе с тем это арена для свободных высказываний и для обличения пороков общества.

Выбравшись в июле 1823 г. из Кишинева в Одессу, после ряда томительных лет, проведенных в изгнании, Пушкин пишет восторженное письмо своему брату, отмечая: „Я нигде не бываю, кроме в театре“ (подчеркнуто мною — *Н. Ш.*).

В письме к Дельвигу, написанном в ноябре того же года, Пушкин спрашивает:

„Правда ли, что едет к вам (т. е. в Петербург — *Н. Ш.*) Россини и итальянская опера? Боже мой! Это представители рая небесного! Умру с тоски и зависти!“ (подчеркнуто мною — *Н. Ш.*).

Говоря о театре, Пушкин в первой главе „Евгения Онегина“ перечисляет всех главнейших деятелей русского театра на рубеже XVIII и XIX веков, давая каждому образную характеристику:

... Там в стары годы,  
Сатиры смелой властелин,  
Блистал Фонвизин, друг свободы,  
И перемчивый Княжнин;  
Там Озеров невольны дани  
Народных слез, рукоплесканий  
С молодой Семеновой делил;  
Там наш Катенин воскресил  
Корнеля гений величавый;  
Там вывел колкий Шаховской  
Своих комедий шумный рой;  
Там и Дидло венчался славой:  
Там, там под сению кулис  
Златые дни мои неслись.

Признавая за театром огромную воспитательную роль, Пушкин выражает свою симпатию Фонвизину за то, что он был „друг свободы“ и обличал пороки дворянского общества силою своей смелой сатиры.

## II

Среди перечисленных Пушкиным имен в процитированном выше отрывке мы находим имя Дидло, знаменитого балетмейстера первой четверти XIX века, одного из крупнейших деятелей балета, создателя нового направления в русском балете пушкинской эпохи.

Шарль-Луи Дидло родился в Стокгольме в 1767 г. Отец его, по национальности француз, был танцовщиком при Шведском театре.

Дидло в своей практической деятельности пошел по пути отца и, получив превосходное танцевальное образование у лучших танцовщиков своего времени (как, например, у Доберваля в Париже), вскоре выдвинулся как отличный исполнитель и обладающий богатой фантазией балетмейстер — постановщик балетов.

В 1801 г. Дидло начал свою работу в петербургском балете в качестве балетмейстера, учителя театральной школы и первого танцовщика.

По воспоминаниям московского балетмейстера А. П. Глушковского, который в период Дидло был артистом балета на петербургской сцене, Дидло танцевал очень грациозно, с большой чистотой выделял каждое па, но не имел большой элевации в антраша и прыжках. Дидло создал для себя особый род танцев: грациозные позы, плавность, чистоту и быстроту в скользящих па (*pas à terre*), изящное положение рук и живые пируэты.

Первым сочиненным Дидло большим балетом был „Аполлон и Дафна“, в котором интересно задуманные танцы сочетались с живописными группами.

Затем Дидло поставил балеты „Зефир и Флора“ (1808 г.) и „Амур и Психея“, которые поразили зрителей замечательными воздушными полетами и группами.

Г. Р. Державин написал даже дифирамб на балет „Зефир и Флора“, начинающийся следующими словами:

Что за призраки прелестны,  
Легки, светлы существа?  
Сонм эфирный, сонм небесный,  
Тени, лица божества  
В неопisanном восторге  
Мой лелеют, нежат дух.  
Не богов ли я в чертоге?  
Прав ты, прав ты, Шведенбург!



Балетмейстер  
Ш. Дидло.

Дидло был чрезвычайно типичной фигурой своего времени. Будучи реформатором в балете, решительно выступая против старого придворного балета XVIII века, он был большим консерватором в практике педагогической и балетмейстерской работы.

„До сих пор вижу его, как будто на яву, — рассказывает о нем историк русского театра Арапов,<sup>1</sup> — в танцевальном фойе Большого театра, в коротком коричневом сюртучке, расстегнутом, без жилета, с цветным платочком на шее и большими белыми воротничками до ушей, с вязовой дубинкою в руке, которою он постукивал в каданс игравшей скрипке, а перед ним целая шеренга взрослых девиц в белых коротких платьицах, выделывающих экзерсисы: балансэ, батеманы и пируэты“.

Для воспитанников балетной школы Дидло давал уроки классического танца в помещении школы, находившейся тогда, кстати сказать, недалеко от Львиного переулка, в доме, выходящем на Офицерскую ул. и на наб. Екатерининского канала. Это была балетная школа, в окна которой нередко заглядывал Пушкин, увлекаясь оставшейся неизвестной воспитанницей-танцовкой.

Анекдотические стихи, приводимые Плещеевым в его книге „Наш балет“, как раз относятся к этой именно школе:

Мне рассказывал квартальный,  
Как из школы театральной  
Убежала Кох.  
В это время без Кохицы  
Все за ужином девицы  
Кушали горох...

<sup>1</sup> См. „Летопись русского театра“ Пимена Арапова, СПб. 1861.

Но все сколько ни гадали,  
От прислуг одно узнали  
Под конец угроз —  
То же, что сказал квартальный,  
Кох из школы Театральной  
Вяземский увез.<sup>1</sup>

Дидло в балетной школе пользовался неограниченными правами и хотя и был просвещенным французом, но не умел себя сдерживать и почти ежедневно награждал своих учеников палочными ударами.

Боялись все его, как огня, и, по словам П. А. Каратыгина, „синяки часто служили знаками отличия будущих танцоров. Малейшая неловкость или непонятливость сопровождалась тычком, пинком или пощечиной“.<sup>2</sup>

Справедливость требует отметить, что Дидло совершенно одинаково, как и к прочим воспитанникам, относился к своему сыну Карлу.

„Бедному Карлуше также не было ни потачки, ни снисхождения, — рассказывает Каратыгин, — он подвергался одинаковой участи со всеми. Неукротимый отец, как новый Брут, в минуту гнева готов был бросить в руки ликторов свое единственное детище!“

„Дидло ужасно был смешон, — рассказывает Головачева-Панаева, — когда стоял за кулисами и следил за танцовщицами и танцорами на сцене. Он перегибался, улыбался, семенил ногами и вдруг начинал злобно топтать ногой. А когда танцевали маленькие дети, то он грозил им кулаком, и беда им была, если они путались, составляя группы. Он набрасывался на них за кулисами, как коршун, кого схватит за волосы и тербит, кого за ухо и если кто увертывался от него, то давал ногой пинка так, что девочка или мальчик отлетали далеко. И солисткам доставалось по окончании танца. При шуме рукоплесканий счастливая танцовщица убегала за кулисы, а тут Дидло хватал ее за плечи, тряс изо всей силы, осыпал бранью и, дав ей тумака в спину, выталкивал на сцену, если ее вызывали. Часто Дидло гонялся за кулисами за танцовщицей, которая из предосторожности убегала со сцены в противоположную сторону и пряталась от него. Взбешенного Дидло отливали водой“.<sup>3</sup>

На петербургской сцене Дидло работал почти 30 лет, если не считать небольшого перерыва, в связи с его отъездом за границу на 4 года.

Создатель многочисленных балетов, исполненных „живости воображения и прелести необыкновенной“ (Пушкин), Дидло в 1831 г. должен был покинуть театр, поссорившись с тогдашним всемогущим самодуром, директором театров князем Гагариным. Дидло был замещен балетмейстером из Бордо, по фамилии Блаш, отставным артиллерийским офицером, который поставил несколько весьма посредственных балетов. Скончался Дидло в 1837 г., через несколько месяцев после смерти Пушкина.

### III

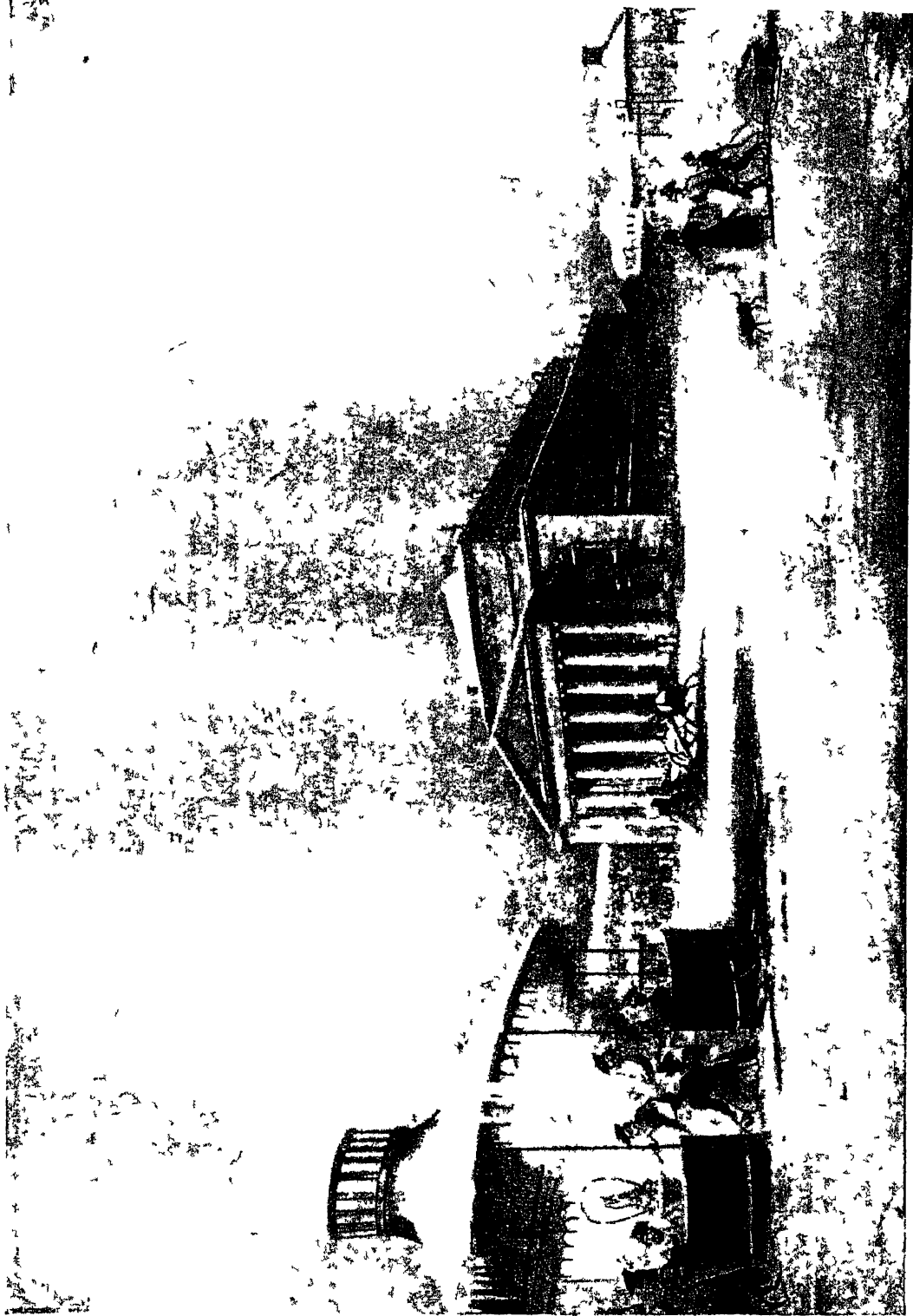
Рассмотрим творческую концепцию Дидло, практически реализованную им на Большом театре в Петербурге и отчасти на Московском театре.

Во вступлении к настоящей работе мы уже отметили, что специфика балета заключена в танце.

<sup>1</sup> Плещеев. Наш балет. СПб. 1896, стр. 94—95.

<sup>2</sup> Каратыгин. Записки. СПб. 1880.

<sup>3</sup> Цит. по книге Плещеева. Наш балет. СПб. 1896, стр. 59.



Вид Большого театра в Петербурге в начале XIX века.



Однако Дидло, будучи балетмейстером, никогда не представлял себе танца, оторванного от действия, танца как такового, вне зависимости от содержания, им выражаемого.

По мнению Дидло, танец должен быть драматически выразительным, он должен выражать индивидуальность роли, исполняемой танцовщицей или танцовщиком.

Так, серьезные танцы Дидло всегда ставил в медленном темпе, подчеркивая этим как бы их значительность и важность, усиливая это впечатление маршеобразной мелодией. В то же время Дидло придавал особую плавность танцевальному рисунку главного лица, избегая пируэтов<sup>1</sup> и антраша.<sup>2</sup>

Для танцев менее важных и значительных Дидло широко пользовался различными скорыми и мелкими па, а также пируэтами, ставя эти танцы на музыку в живом легком темпе.

Для комических танцев Дидло изобретал всевозможные прыжки, осложняя их турами в воздухе с движениями корпуса и рук.

В принципиальном вопросе о характере балетного спектакля и о его танцевальной структуре Дидло всецело придерживается взглядов знаменитого реформатора балетного театра Ж. Ж. Новерра (род. 27 апреля 1727 г. близ Парижа, ум. 19 ноября 1810 г. в Saint-Germain-en-Laye), который также боролся за осмысленный танец, а не за тот, в котором без всякого смысла делают всевозможные пируэты или прыжки.

Между тем, как раз в старой феодальной придворной опере-балете танцы употреблялись не по смыслу, а скорее по традиции, что вызывало едкие, высмеивающие критические высказывания Новерра. Так, структура придворной оперы-балета была строго традиционная: в прологе всегда исполняли пасспье (passepiéd), в 1-м акте — обязательно мюзетт или вольтку, во 2-м акте — непременно тамбурин, в 3-м — чаконну и, наконец, в 4-м — пассакалью.

Нечего и говорить, что эти танцы никакого внутреннего содержания не имели и никак не были связаны с сюжетом оперы или балета в целом.

Критикуя сюжетную бессодержательность французского феодально-дворянского балета XVIII века, Новерр резко выступает против всех тех бессмысленных движений, которые рассчитаны только на блеск виртуозной техники. В своих знаменитых „Письмах о танце“ Новерр шуточно говорит, что тени мимов древности не могли удержаться от смеха, когда их спросили, делали ли они в свое время антраша в шесть и восемь, кабриоли<sup>3</sup> и пируэты в семь кругов.

Этим самым Новерр не хотел сказать, что он отвергает сложные технические движения; он от них не отказывался, но хотел подчеркнуть, что не может быть танца механического или технического, оторванного от танца пантомимического или действительного.

Целиком солидарный с Новерром, Дидло считал, что танец лишь тогда приобретает жизненность, придающую ему особый интерес, лишь тогда он говорит, выражает чувства, рисует страсти, когда к механическим танцевальным движениям присоединяется пантомимическое действие.

Под пантомимическим действием или пантомимой следует понимать художественную выразительность всего тела, рисунок которого, со-

<sup>1</sup> Пируэт представляет собой быстрое вращательное движение исполнителя.

<sup>2</sup> Антраша — легкий прыжок, во время которого ступни исполнителя быстро скрещиваются.

<sup>3</sup> Кабриоль — удар ногой об ногу, делаемый в воздухе во время прыжка в конце каденции, когда тело находится в воздухе.

вместно с жестикующей рук и выразительностью или мимикой лица, дает отчетливое представление о персонаже балета.

Пантомима — это душа технического танца, которая придает танцу жизнь, вносит в него действенность и насыщает выразительностью. Поэтому-то Дидло особо большое внимание обращал на мимику, беспрестанно повторяя, что язык танцовщика — это мимика.

При этом, строя свою творческую концепцию на принципах Новерра, Дидло постепенно преодолевал условный классицизм первых лет XIX века и во второй половине своего творческого развития вплотную подошел к романтическому балету.

Таким образом, творческий путь Дидло делится на два различных периода, из которых в первом Дидло еще всецело стоит на позиции рассудочно-холодного мифологического балета, тогда как во втором он переходит к балету романтическому.

В самом деле, первый период — это период псевдо-классический, хотя и тесно связанный с танцевальной концепцией Новерра, но в то же время еще не преодолевший традиционных сторон балета XVIII века, в котором преобладала высокопарно-серьезная классическая струя.

Характерными для XVIII века балетами были мифологические и аллегорические балеты, обычно ставившиеся в связи с тем или иным значительным событием. Так, по случаю коронации Елизаветы в 1742 г. были поставлены балеты „Золотое яблоко на пиру у богов и суд Париса“ и типичный аллегорический балет „Радость народов по поводу появления Астреи на российском горизонте и восстановления золотого времени“.<sup>1</sup>

В 1760 г. венский балетмейстер Гильфердинг, уделявший, как и Новерр, большое внимание пантомиме, но отрицавший жанр комедийного балета, поставил на придворной сцене балет „Победа Флоры над Бореем“, музыка Штарцера, декорации Бригонци. Тот же Гильфердинг в 1763 г. в Москве поставил балет на тему радостного возвращения весны и приема ее пастухами и пастушками Аркадии. В заключение балета зрители увидели роскошный сад, который появился на пустынном месте по приказанию Флоры. В этом саду началось веселое пиршество, где прислуживали зефиры, амуры и эльфы.

Наконец, можно упомянуть о чрезвычайно характерном балете XVIII века, сочиненном и поставленном балетмейстером Анджолини и исполненном на придворной сцене в 1768 г. Это был аллегорический балет „Побежденный предрассудок“, поставленный Анджолини по случаю выздоровления Екатерины II и ее сына Павла после привития оспы. Персонажами этого балета явились Минерва, Рутения (Россия), Гений науки, Суеверие, Невежество, Химера, Эскулап.

Дидло в первом периоде своего творческого развития как бы продолжал эту линию мифологического и аллегорического балета, но вносил сюда воспринятую им танцевальную рассудочность Новерра. Этому периоду отвечали такие балеты, как „Аполлон и Дафна“ (1802 г.), „Медея и Язон“ (1807 г.), „Зефир и Флора“ (1808 г.), „Амур и Психея“ (1810 г.), „Ацис и Галатей“ (1815 г.).

Все перечисленные балеты, отличаясь рассудочной действенностью Новерра, одновременно поражают своей величавой холодностью, в иных случаях надменной высокопарностью, манерностью, чрезмерной патетикой и отсутствием комедийного элемента. Сюжеты этих балетов обычно серьезные и в то же время отвлеченны — так, в одном балете

<sup>1</sup> См. Записки Я. Штелина о музыке и балете в России XVIII в., перевод с нем. Загурского под ред. Асафьева, изд-во „Тритон“, Ленинград 1935, стр. 153.

рассказывается о любви Амура к Психее и о приключениях Психеи, начиная от брачного ложа и кончая пропастью ада, в другом балете зритель видит похождения легкомысленного сына Авроры, Зефира, влочащегося за нимфами, и страдания любящей его Флоры.

О серьезности и даже важности этих балетов говорят и финалы, необычайно пышные и торжественные, обычно изображающие Олимп с восседающими там богами, принимающими в свою семью новых молодых богинь.

К тому же и сами персонажи этих балетов указывают на их характер: это Зефир, Флора, Венера, Амур, Психея, Меркурий с жезлом, это Плутон, восседающий на троне, это Медея, Язон, Галатея, Атис, Аполлон, Дафна, это треглавый Цербер, перевозчик душ Харон, это фурии, которые куют кинжалы и стрелы, это, наконец, грации, пастушки, фавны, сатиры, вакханки, тритоны, nereиды.

Напротив, второй период творческого развития Дидло, проходящий также под знаком концепции Новерра, характеризуется уже своеобразной романтической теплотой, снимающей традиционный для XVIII века и первых лет XIX века налет величавой холодности и манерности. Отвлеченная патетика, столь свойственная первому периоду, уступает место взволнованной человеческой эмоции; на смену богам и богиням, нимфам и пастушкам приходят обыкновенные люди — рыцари, невольники, путешественники, крестьяне, разбойники, охотники, воины и т. д.

Возвышенная и торжественная серьезность, приличествующая анакреонтическим сюжетам, заменяется волнующей зрителя трагичностью человеческих положений в одних балетах, комедийными моментами в других балетах.

Дидло либо рассказывает танцевальным языком о комических приключениях Луки, влюбленного в Нисетту, охраняемую злым драконом, в лице ее бабки Боби, либо он рассказывает о благородном и самоотверженном трубадуре Генрихе, любящем молодую графиню Лауру, но встречающем на этом пути многочисленные препятствия.

Даже балеты с мифологическими и анакреонтическими сюжетами, поставленные Дидло в этом периоде, носят иной характер, чем в первом периоде. Они также очеловечиваются, и обычная высокопарная патетика в них заменяется глубоким трагизмом.

В этих балетах мы видим либо знаменитого рыцаря Роланда, ведущего борьбу со злой волшебницей Морганой (балет „Роланд и Морганна, или Разрушение очарованного острова“ — поставлен в 1821 г. на сюжет поэмы Ариосто „Orlando furioso“), либо великолепного греческого бойца Евтимия, побеждающего мрачную тень Либаса, чтобы освободить свою возлюбленную, молодую гречанку Евхарису (балет „Евтимий и Евхариса, или Победенная тень Либаса“ — поставлен в 1820 г.), либо, наконец, древнегреческого героя Геркулеса, освобождающего от власти ада молодую Альцесту (балет „Альцеста, или Сошествие Геркулеса в ад“ — поставлен в 1821 г.).

Наиболее характерными балетами второго периода являются „Венгерская хижина, или Знаменитые изгнанники“ (поставлен в 1817 г.), „Молодая молочница, или Нисетта и Лука“ (поставлен в 1817 г.), „Рауль де Креки, или Возвращение из крестовых походов“ (поставлен в 1819 г.), „Лаура и Генрих, или Трубадур“ (поставлен в 1819 г.), „Калиф багдадский, или Приключение молодости Гаруна-аль-Рашида“ (поставлен в 1818 г.), „Кора и Алонзо, или Дева солнца“ (поставлен в 1820 г.), наконец, балеты, поставленные Дидло на сюжеты, заимствованные у Пушкина — „Кавказский пленник, или Тень невесты“

(1823 г.) и „Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника“ (1824 г.).

Неудивительно, что Глушковский, один из самых последовательных учеников Дидло, замечает о балете: „Венгерская хижина, или Знаменитые изгнанники“, что в нем, „видишь высокий трагический элемент: во многих сценах невольно у зрителя навертываются слезы“.

Балет стал очеловеченным, и персонажи его волновали зрителя своей драматической напряженностью и глубокой эмоциональностью.

#### IV

Прежде всего обратимся к балету „Кавказский пленник, или Тень невесты“,<sup>1</sup> сюжетом которого послужила одноименная поэма Пушкина. Балет был поставлен на Большом театре в Петербурге 15 января 1823 г. в бенефис режиссера балетной труппы и помощника балетмейстера, Огюста Пуаро (начал работать с 1 апреля 1798 г., уволен со службы на пенсию с 1 марта 1833 г., умер 4 августа 1844 г.). Музыка к этому балету написал небезызвестный в то время композитор Кавос (Катерино Альбертович Кавос, родился в Венеции 30 октября 1775 г., прибыл в Россию в 1798 г., умер в Петербурге 28 апреля 1840 г.).

В предисловии к либретто балета Дидло говорит, что балет, „ныне мною публике представляемый, взят из прекрасной поэмы „Кавказский пленник“ сочинения Пушкина. Все литераторы хвалят сие отличное произведение русской поэзии“.

Так как Дидло не знал русского языка, то ему был сделан перевод поэмы, и он нашел содержание ее весьма интересным.

С грустью Дидло признается, что, „конечно, гораздо бы лучше было, если б я мог прочесть подлинник, чтобы почувствовать все красоты слога и богатство идей...“

Однако Дидло нашел, что окончание балета, подобное окончанию поэмы, вызвало бы у зрителя невольное сожаление о печальной участи пламенной черкешенки.

Чтобы объяснить причину, почему пленник не мог воспылать взаимной любовью к черкешенке, пришлось предположить, что пленник имеет невесту, так как иначе действительно было бы почти невозможно „ясно и скоро выразить пантомимой причины, по коим пленник отказывается от любви прелестной своей избавительницы“.<sup>2</sup> Но как показать в балете сердечную драму пленника, которая произошла задолго до встречи его с черкешенкой?

Для этого Дидло решает ввести в балет невесту пленника и превратить его сердечную драму из прошлой в настоящую. По этому поводу в своих воспоминаниях Булгарин отмечает:

„Дидло говорил весьма умно, что в балетах никогда не должно связывать прошедшее с настоящим, а должно только изображать настоящее, потому что мимикой и танцами нельзя растолковать прошлого, и что зритель, доискиваясь смысла балета в программе, уже лишается половины наслаждения, а именно нечаянности“.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> „Кавказский пленник, или Тень невесты“, большой пантомимный балет в четырех действиях, соч. г. Дидло, коего сюжет взят из известной поэмы г. Пушкина; музыка соч. г. Кавоса, аранжированная для оркестра учеником его г. Жучковским; новые декорации г. Кондратьева; костюмы г. Бабини; машины г. Натъе. Представлен в первый раз на Большом театре в пользу танцовщика г. Огюста, Генваря 15 дня 1823 года. Санкт-Петербург, в типографии императорских театров, 1823 года.

(Титульный лист либретто).

<sup>2</sup> См. предисловие Дидло к балету „Кавказский пленник, или Тень невесты“.

<sup>3</sup> Ф. Булгарин. „Театральные воспоминания моей юности“, „Пантеон русского и всех европейских театров“, 1840, ч. 1, стр. 87.



Композитор К. Кавос.  
Миниатюра  
неизвестного художника.

Таким образом, отвергая для балета выражение действий прошедшего и будущего, Дидло ставит пленника между двух женщин, которых он любит одинаково.

Вкратце содержание балета сводится к тому, что черкесы захватили в плен некоего Ростислава, которого страстно полюбила молодая черкешенка.

Непостижимой, чудной силой  
К тебе я вся привлечена;  
Люблю тебя, невольник милый,  
Душа тобой упоена...

Она умоляет Ростислава соединить свою жизнь с нею, но Ростислав колеблется и показывает ей, наконец, кольцо своей невесты.

В это время возвращающиеся со второго набега черкесы приводят захваченную в плен невесту Ростислава — израненную Гориславу.

Ростислав спешит к ней на помощь и проявляет ей всю свою любовь, не обращая внимания на страдания черкешенки.

Наконец, черкешенка, убедившись в глубокой любви Ростислава к своей невесте, пожелала спасти их из плена.

Беги, сказала дева гор:  
Нигде черкес тебя не встретит.

Спеши, не трать ночных часов;  
Возьми кинжал: твоих следов  
Никто во мраке не заметит".

Она провожает их до берега Терека.

На другом берегу стоят русские, и пленник, держа в своих сильных руках Гориславу, переплывает бурную реку.

В тот момент, когда Ростислав ступает ногою на твердую землю, он слышит всплеск воды и, обратившись назад, видит, что черкешенка бросилась в воду.

Вдруг волны глухо зашумели,  
И слышен отдаленный стон.

Тогда Ростислав спешит к ней на помощь, спасает черкешенку и выносит ее на берег.

Однако за это время силы окончательно покинули Гориславу, она умирает и превращается в „тень“ — излюбленный персонаж романтических балетов. Став этой пресловутой романтической „тенью“, Горислава полна великодушия и предлагает Ростиславу заключить брачный союз с черкешенкой.

Балет поэтому оканчивается весьма благополучно свадебным пиром в чертогах князя Бранислава.

Говоря о постановке балета „Кавказский пленник, или Тень невесты“, московский балетмейстер того времени Глушковский, между прочим, замечает, что „верно никогда еще поэт не перелagal поэта в новые формы так полно, так близко, так красноречиво, как это сделал Дидло, переложив чудные стихи народного поэта в поэтическую немую прозу пантомимы. Местность, нравы, и воинственность народа — все схвачено в этом балете. Есть много групп истинно поэтических. Так, вы видите парящего орла с похищенным ребенком. Все в ужасе. Орел с дитятею спускается на высокую скалу и кладет ребенка в свое гнездо.

Отчаянная мать, как змея, вползает на вершину скалы и крадется, чтобы взять дитя. Испуганный орел бросает добычу. Мать в восторге: все бросаются к ней на скалу и, сплетая из древесных сучьев носилку, несут ее на сцену. В то же время видите вы разостланную на земле бурку и на ней черкеса, который точит свое оружие об скалу; подле скалы под древесной тенью сидит женщина, укачивая ребенка. Какую бы придумать качалку для черкешенки в бедной ее сакле? Дидло дает группе характер воинственный, приличный изображаемому народу: в дерево воткнута гибкая шашка, с рукоятки висит конская сбруя, в нее вложено широкое седло, в котором спит малютка, прикрытый вместо покрывала мехом шакала. Игры, борьба, стрельба — все верно и естественно списано им с природы, но все прикрыто колоритом грации и поэзии. Балет сделан в руках Дидло великолепной иллюстрацией поэмы".<sup>1</sup> Таким образом Дидло показал впервые на балетной сцене театрализованные нравы и танцы черкесов, обстановку кавказской природы, взаимоотношения между угнетателями — русскими и угнетаемыми — черкесами.

Характерно, что образ Кзелкайи — черкешенки, а не славянки — подан Дидло в мягких, симпатичных тонах. Кзелкайя представляется зрителю в виде страдающей женщины, безумно любящей Ростислава

<sup>1</sup> А. П. Глушковский. „Воспоминание о великом хореографе К. А. Дидло“, „Пактеон и репертуар русской сцены“, изд. под ред. Ф. Кови, т. II, апр., книжка 4-я, 1851 г., стр. 11—12.

и в то же время готовой на то, чтобы соединить Ростислава с Гориславой и погибнуть самой. К тому же Кзелкайя — это конкретная фигура. О ней известно, что она сирота, воспитанная Сунчулеем, ханом черкесов, взявшим с малолетства ее в плен в другой орде.

В роли черкешенки Кзелкайи выступила знаменитая современница Пушкина — балерина Авдотья Ильинишна Истомина (1799—1848), воспетая Пушкиным в бессмертных стихах:

Театр уж полон, ложи блещут,  
Партер и кресла, все кипит;  
В райке нетерпеливо плещут,  
И, взвившись, занавес шумит.  
Блистательна, полувоздушна,  
Смьчку волшебному послушна,  
Толпою нимф окружена,  
Стоит Истомина; она,  
Одной ногой касаясь пола,  
Другую медленно кружит —  
И вдруг прыжок, и вдруг летит,  
Летит, как пух от уст Эола;  
То стан совет, то разовьет  
И быстро ножкой ножку бьет.

В то время когда Дидло ставил своего „Кавказского пленника“ Пушкин находился в Кишиневе и оттуда интересовался всеми петербургскими новостями.

Через 15 дней после премьеры „Кавказского пленника“ Пушкин просит своего брата Льва Сергеевича Пушкина:

„Пиши мне о Дидло, о черкешенке Истоминой, за которой я когда-то волочился, подобно Кавказскому пленнику“.

Истомина впервые появилась на сцене Большого театра в Петербурге 30 августа 1815 г. в балете „Ацис и Галатея“ и сразу же обратила на себя общее внимание. Она окончила петербургскую балетную школу, где было прекрасно поставлено преподавание танцев и отвратительно преподавание общеобразовательных предметов. Как говорят, Истомина еле-еле подписывала свою фамилию.

Истомина явилась виновницей трагической дуэли между конногвардейским офицером Шереметевым и приятелем Грибоедова, графом А. П. Завадовским. Дуэль эта окончилась смертью Шереметева. Очевидно, на Пушкина эта дуэль произвела известное впечатление, так как сохранился рисунок поэта, изображающий кутил, сидящих за столом, на котором стоит женщина в коротком платье и с распущенными волосами. Женщина сбрасывает ногой бутылки со стола. За спиной же кутил проходит как бы наметившая себе жертву смерть.

Кроме того, в плане повести „Две танцорки“, выделившейся из наброска романа „Русский Пелам“, Пушкин предполагал описать дуэль между Шереметевым и Завадовским как одну из деталей жизни двух танцорок.

Приходится глубоко сожалеть, что остались только черновые наброски и планы намеченного романа „Русский пелам“ и повести „Две танцорки“.

Итак, с легкой руки Дидло в 1823 г. на балетной сцене появились совершенно новые персонажи: черкесы, черкешенки, татары, славяне, славянки, бояре, гусяры и т. п.

Дидло стремился показать эти персонажи в их естественном виде, и для этой цели он даже специально изучал распространенный в те годы исторический и географический словарь о России Всеволожского, как отмечает он в предисловии, связывая действие балета „Кавказский



Танцовщица  
А. И. Истомина

пленник, или Тень невесты“ с исторической миссией князя Хворостинина, посланного царем Федором Ивановичем в области черкесов, где „князь черкесов“ Сунчулей построил городок по ту сторону реки Терека.<sup>1</sup>

Пушкин высоко ценил балеты Дидло, особенно второго периода, подчеркивая их внутреннюю содержательность и эмоциональность. Прогрессивно-буржуазная концепция Новерра, усвоенная Дидло в России, окрашенная в светлые романтические тона, находила в Пушкине горячего ее поклонника и почитателя.

В примечаниях к „Евгению Онегину“ Пушкин пишет: „Балеты Дидло исполнены живости воображения и прелести необыкновенной. Один из наших романтических писателей находил в них гораздо более поэзии, нежели во всей французской литературе“.

Очевидно, Пушкин даже не возражал и против того, что Дидло превратил пленника из равнодушного к жизни и ее наслаждениям человека в трагически влюбленного в двух женщин и разрешил эту коллизию смертью Гориславы и превращением ее в „тень“.

Само собой разумеется, что Дидло вносил эти изменения, стремясь лишь к тому, чтобы создать в балете хореографическими сред-

<sup>1</sup> Dictionnaire géographique et historique de l'empire de Russie contenant le tableau politique et statistique de ce vaste pays. Par N. S. Vsevolojky. Moscou Imprimerie d'Auguste Semen, Imprimeur de l'Académie impériale Médico-Chirurgicale, 1823.

Географическо-исторический словарь Российской империи, содержащий политическую и статистическую картину состояния этой обширной страны. Н. С. Всеволожского. Москва, Типография Августа Семена, типографа императорской Медико-хирургической Академии, 1823 г.



ствами яркий и выразительный образ романтического пленника. По дошедшим до нас сведениям это ему вполне удалось.

## V

Второй пушкинский балет Дидло — „Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника“<sup>1</sup> — был поставлен сначала в Москве по программе ученика и почитателя Дидло, Глушковского, а затем в Петербурге 8 декабря 1824 г.

Истомина играла в этом балете роль Людмилы; роль Руслана исполнял крупнейший актер-танцовщик XIX века, Н. О. Гольц, роли волшебниц, принимающих вид красавиц для обольщения Руслана, — Змеяны, Зломиры и Злославы, — исполняли Азаревичева большая, Телешова меньшая и Натъе.

Зломирой-Телешовой увлекался Грибоедов, восхищаясь ее грациозными позами в роли волшебницы, обольщающей Руслана.

Грибоедов посвятил Телешовой стихи, в которых заметно несомненное влияние Пушкина:

О, кто она? Любовь, Харита,  
Иль Пери для страны иной  
Эдем покинула родной,  
Тончайшим облаком обвита?  
И вдруг — как ветер ее полет!  
Звездой рассыплется, мгновенно  
Блеснет, исчезнет, воздух вьет  
Стопою, свыше окрыленной...  
Не так ли наш лелеет дух  
Отрадное во сне виденье,  
Когда задремлет взор и слух,  
Но бодро в нас воображенье?  
Улыбка внятная без слов,  
Небрежно спущенный покров,  
Как будто влаги обаянье,  
Прерывно — персей волнованье,  
И томной думы полон взор:  
Созданье выпренного мира  
Скользит, как по выбям эфира  
Несется легкий метеор.

Катерина Александровна Телешова действительно была изумительной пантомимной танцовщицей. Самый бесстрастный зритель увлекался ее совершенной игрой, унаследованной ею от Евгении Ивановны Колосовой, знаменитой мимической актрисы, блиставшей еще на рубеже XVIII и XIX веков.<sup>2</sup>

Дидло в петербургской постановке „Руслана и Людмилы“ использовал московскую программу Глушковского, и вместе с другим балетмейстером, Огюстом, создал „большой, волшебнo-герoический балет“

<sup>1</sup> „Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника“, большой волшебнo-герoический балет в пяти действиях, украшенный великолепным спектаклем с сражениями, маршами, превращениями, полетами, машинами. Взятый из известной поэмы Пушкина и по программе г. Глушковского поставленный на сцену и вновь переделанный г-дами Огюстом и Дидло; музыка соч. г. Шольца; сражение г. Гомбурова; декорация г-д Кондратьева и Федорова; машины, полеты, движение чудовищ и превращение туловища Полкана г. Тибо; движение и разрушение головы Полкана г. Натъе; костюмы г. Бабини.

Санкт-Петербург, в типографии императорских театров.

(Титульный лист либретто).  
<sup>2</sup> Евг. Из. Колосова (1782—1869), артистка петербургского балета, мать известной трагической актрисы Ал. Мих. Колосовой-Каратыгиной (1802—1880), с 1827 г. бывшей замужем за трагиком В. А. Каратыгиным (1802—1853).

в пяти действиях, украшенный великолепным спектаклем с сражениями, маршами, превращениями, полетами, машинами“.

Музыку к этому балету написал малоизвестный композитор Шольц. Дидло, как и в „Кавказском пленнике“, производит в этом балете некоторые переделки в сюжете поэмы, добиваясь максимальной хореографической выразительности.

1-е действие открывается свадьбой Руслана и Людмилы в покоях князя Киевского. Во время танцев раздается страшный удар грома, вызывающий общий переполох.

...Вдруг  
Гром грянул, свет блеснул в тумане,  
Лампада гаснет, дым бежит,  
Кругом все смерклося, все дрожит,  
И замерла душа в Руслане...

Гости видят спускающееся облако, из которого выходит безобразный Черномор, превращающийся тотчас же в розовый куст. Из этого куста выходит волшебница Злотвора, покровительствующая Черномору, и уносит потерявшую сознание Людмилу.

В это время на помощь Людмиле бросаются ее жених Руслан и ее отец, князь Киевский, но Злотвора своим магическим жезлом приводит их в состояние одупления. Мечи выпадают из их рук.

Людмила исчезает вместе с облаком и туманом.

Руслан отправляется на ее поиски и в лесу встречает добрую богиню Добраду, которая дает ему богатырское оружие для борьбы с Черномором.

Облачившийся в это оружие Руслан побеждает гигантскую отрубленную голову богатыря Полкана, служащую неприступной стражей к замку Черномора и испускающую пламя из своей пасти.

Голова разваливается на части, из нее выходит воин, он нападает на Руслана, но терпит поражение и обращается в бегство.

В это время голова превращается в пещеру, из которой выбегают два чудовища с огненными мечами. Они нападают на Руслана, но погибают под ударами его меча, и Руслан проникает во владения Черномора.

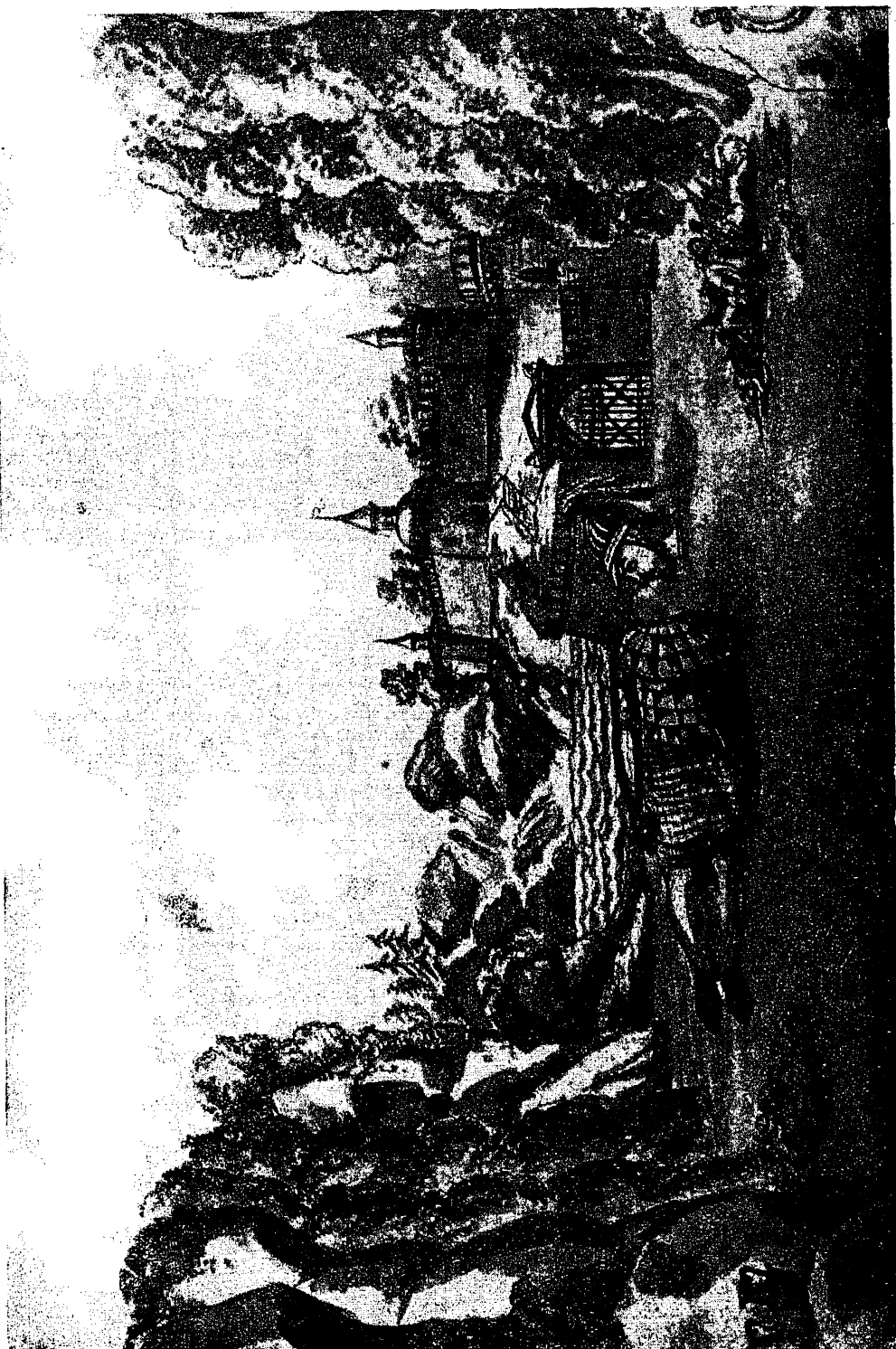
Во 2-м действии зритель переносится в сад Черномора, где живет похищенная им Людмила. Чтобы рассеять печаль Людмилы, Черномор приказывает начать танцы, во время которых объясняется Людмиле в любви.

Вдруг раздаются звуки труб, возвещающие приближение врага. Взбешенный Черномор спешит с воинами навстречу Руслану.

В 3-м действии перед зрителем открывается внутренний вид замка Черномора. Посредине возвышается трон, украшенный змеями и чудовищами. В разных местах видны жертвенники. Справа стоит огромная фигура оракула с одним глазом во лбу, держащего сверток, на котором являются предсказания. Слева находится магическое зеркало. Повсюду разбросаны гробницы, и возле стен выстроились челоуеческие скелеты. Черномор пытается заклинаниями отвлечь опасность и получить расположение Людмилы.

В 4-м действии нимфы с лирой, венком и гирляндой и с кубком яда пытаются прельстить своей красотой Руслана, но жених Людмилы остается ей верен. Руслан разрушает храм Черномора и освобождает Людмилу.

5-е действие служит традиционной концовкой, в которой происходит празднество по случаю возвращения Руслана.



Декорация 2-й картины 1-го акта балета Дидло „Руслан и Людмила“ в петербургской постановке 1824 г.  
Публикуется впервые.



Декорация 4-го акта балета Дидло „Руслан и Людмила“ в петербургской постановке 1824 г. Публикуется впервые.

Исходя из специфики танцевального театра, Дидло выкинул совершенно соперников Руслана — Рогдая, Фарлафа и Ратмира, так как обилие действующих лиц могло бы затемнить основное содержание балета. Кроме того, отдавая дань мифологическому балету начала XIX века, Дидло превратил вешего Финна в богиню Добраду, спускающуюся с небес, чтобы объявить Руслану о том, что она ему покровительствует. Что же касается Наяны, то она выводится в балете под именем Злотворы.

Наиболее существенное — это человеческие (порою даже комические) черты персонажей, принадлежащих к волшебному миру. Даже „злой волшебник“ Черномор обрисован Дидло как своеобразный селадон, который не столько думает о борьбе с Русланом, сколько о расположении к нему Людмилы.

Дидло, излагая этот сюжет сочным хореографическим языком, мастерски оживляет „волшебные“ персонажи, добываясь огромного действенного эффекта.

## VI

Третьим балетом на сюжет Пушкина, поставленным при его жизни, был балет „Черная шаль, или Наказанная неверность“.<sup>1</sup> Поставлен он был в Москве в 1831 г. учеником Дидло Адамом Павловичем Глушковским.

<sup>1</sup> „Черная шаль, или Наказанная неверность“. Пантомимный балет в одном действии, взятый из известной молдавской песни: Гляжу я безмолвно на черную шаль и проч. соч. А. С. Пушкина. Здесь поставленный г. Глушковским, с принадлежащими к нему турецкими, сербскими, молдавскими, арабскими, валахскими и цыганскими плясками; музыка набрана из разных авторов; сражения г. Иванова. Москва. В типографии Н. Степанова при императорском театре. 1831.<sup>4</sup>

(Титульный лист либретто.)

Основой балета явилось известное стихотворение Пушкина „Гляжу, как безумный, на черную шаль“. Глушковский сумел с большой изобретательностью переделать это стихотворение для одноактного балета в двух картинах.

Содержание этого балета весьма несложно, хотя и насыщено драматизмом.

Молодая гречанка Олимпия тайно любит армянина Вахана. Об этом узнает ее повелитель, молдавский князь Муруз, который выслеживает свидание Олимпии с Ваханом.

Застав их на месте преступления, он приказывает своим служителям убить обоих и тела их бросить в Дунай.

Удовлетворенный мщением Муруз подходит к берегу Дуная и вдруг замечает на земле упавшую с гречанки черную шаль. Она столь сильно действует на его воображение, что он падает в беспмятстве.

В этом балете балетмейстер Глушковский целиком исходит из постановки балета „Кавказский пленник“. Подобно Дидло, который в „Кавказском пленнике“ дает кавказскую обстановку, взятую в приближении к этнографии, Глушковский в балете „Черная шаль“ пытается воссоздать на балетной сцене молдавские нравы и обстановку, вводя в действие характерные местные танцы.

Этим самым в Москве, как и в Петербурге, с балета снимался прежний нейтральный анакреонтический характер с летающими и танцующими нимфами и сатирами и устанавливался новый конкретный характер, основанный на танцах различных национальностей, конечно, сильно обработанных балетмейстером.

Во всех этих трех балетах Дидло и Глушковский не только строго следуют указанию Новерра о насыщении технического танца рассудочной пантомимой, придающей ему жизнь и выразительность,—рассматривая каждое техническое движение как подсобное для развития сюжетной стороны балета, Дидло и Глушковский преимущественное внимание обращают на тематику балетов. Они отказываются от прежней абстрактной величественной приподнятости мифологического балета и создают на балетной сцене красочные танцевальные сцены из реальной жизни, придавая им местный характерный оттенок, то арабский, то черкесский, то татарский, то славянский, то молдавский.

Что же касается ирреальной жизни, то сценам из нее Дидло и Глушковский сообщают реальный, жизненный оттенок, придавая различным ирреальным персонажам человеческие черты, порою даже комедийного характера, что было совершенно недопустимо как в XVIII веке, так и в начале XIX века.

Это „очеловечивание“ персонажей балетного спектакля, произведенное Дидло и Глушковским, вместе с тем было связано с внесением в балет романтической теплоты, растворённой в волнующей зрителя неразгаданной таинственности.

Дидло и Глушковский поистине создают для „русской Терпсихоры“ тот „души исполненный полет“, о котором как раз и мечтал Пушкин в замечательных стихах:

Мои богини! Что вы? Где вы?  
Внемлите мой печальный глас;  
Все те же ль вы? Другие ль девы,  
Сменив, не заменили вас?  
Услышу ль вновь я ваши хоры?  
Узрю ли русской Терпсихоры  
Души исполненный полет?



Со второй половины XIX века русский балетный театр вступает в полосу упадка. Начинается отход от содержательности в сторону формальной изощренности, пышности, крайней отвлеченности. Техника танца превалирует над его содержанием, и главным достоинством в танцовщице начинают считать выносливость пальцев ее ног. Рождается знаменитый „стальной носок“.

Так, говоря о танцах Леняни, А. Плещеев — дореволюционный балетный критик — между прочим замечает, что ее танцы — „это тончайшие кружевные узоры, облачающие феноменальную неутомимость и смелость балерины. Это не техника, это что-то близкое к машине, потому что только машина способна работать так отчетливо, безошибочно и неустанно“.<sup>1</sup>

В другом месте тот же Плещеев говорит, что „очень может быть, что Тальони превосходила Леняни грацией, легкостью, Эльслер — мимикой, темпераментом, но нынешняя балерина их уничтожила бы техникой“ (подчеркнуто мною — Н. Ш.).<sup>2</sup>

В этом уходе от реальной действительности и жизненной романтики в область отвлеченной романтики так называемого классического балета, в этом отступлении в область тончайших движений, изысканно грациозных и в то же время технически сложных, настолько виртуозных, что некоторые из них граничили с акробатизмом, — выражалась идеология уходящих с арены истории классов дворянства и буржуазии, теряющих твердую почву под ногами в обстановке развития классовой борьбы и созревания революционных конфликтов.

Уход в технику классического танца, лишенного внутреннего содержания, начался еще с 60-х годов XIX века, но на рубеже XIX и XX веков этот процесс принял особенно широкие размеры.

Пионером этой чистой танцовальности явился балетмейстер Сен-Леон, работавший в Петербурге в середине XIX века.

В 1867 г. балетмейстер Сен-Леон ставит балет „Золотая рыбка“,<sup>3</sup> построенный на материале пушкинской сказки о рыбаке и рыбке. Однако Сен-Леон мастерски сочинял только отдельные танцы, но не любил пантомиму и был равнодушен к вопросам сюжета. Для Сен-Леона драматическая канва балета имела второстепенное значение. На первом плане у него стояла забота о различных танцах, никак не связанных с действием.

В первом действии мы видим село на берегу Днепра. Направо видна хата рыбака Тараса, налево — шинок. Выходящие из шинка крестьяне затевают гопака. Появляется Тарас, которого выгоняет из хаты его сердитая жена Галя. Толпа крестьян провожает уезжающего Петро, плачет его суженая Мотря. Затевается обручение Петро и Мотри, по случаю которого развивается танцовальный дивертисмент. После этого происходят превращения, описанные в сказке Пушкина. Старое корыто превращается в новешенькое, липовое, будто сейчас только с базара. Затем ветхая хата превращается в будинки, как у пана-атамана. Далее будинки превращаются в хоромы с челядью.

Во втором акте хоромы превращаются в роскошный дворец. Происходит праздник во дворце и снова дивертисмент: танцы польские,

<sup>1</sup> „Наш балет“, изд. 1896 г. стр., 14—15.

<sup>2</sup> Там же стр. 3.

<sup>3</sup> „Золотая рыбка“, балет в 3 актах и 7 карт. Соч. М. Сен-Леона. Сюжет заимствован из сказки Пушкина. Муз. Минкуса, СПб. 1867 г., (см. либретто балета)

отанцованные народные песни, пляски баядерок и в заключение „царицын котильон“.

В третьем акте Галя с Тарасом улетают на ковре-самолете на остров Роз. Галя превращается в русалку, а затем в царицу роз. Дух-бесенок, под видом которого скрывается золотая рыбка, издевается над Галей.

И наконец, Галя и Тарас оказываются в прежней рыбацкой хижине. В это время возвратился Петро. Начинается веселая пляска, в которой принимают участие Петро, Мотря, Галя, Тарас, парубки, дивчата и молодичи.

По существу балет „Золотая рыбка“ не имеет ничего общего с пушкинской „Сказкой о рыбаке и рыбке“. Лишь отдельные положения сценария заимствованы из оригинала.

Типичные для пушкинской сказки старик и старуха превращены Сен-Леоном в молодых супругов, причем жена рыбака наделена несвойственным ей кокетливым характером. Она увлекается прекрасным персом, добываясь от него взаимности.

Таким образом, пушкинская сказка была искажена; отдельные элементы ее были поданы в условных фальшивых тонах, и выведенные в балете всевозможные парубки, молодичи и дивчата резали глаза именно своим неестественным „пейзанским“ видом.

Однако балетоманы того времени как раз особенно ценили этот отход от художественной правды; нельзя забывать, что „это было кукольное искусство своего времени“, как правильно указывал ЦО „Правда“ в статье „Балетная фальшь“.

Продолжателем традиций Сен-Леона в дальнейшем явился М. И. Петипа, знаменитый балетмейстер XIX века, который заслуженно считается „дивертисментных дел мастером“, т. е. мастером дивертисментного танца, не связанного с сюжетом балета. Балетами, характерными для творчества Петипа, являются „Бабочка“, „Дочь снегов“, „Приключения Пелея“, „Спящая красавица“, „Синяя борода“, „Волшебное зеркало“, отчасти „Лебединое озеро“.

В 1903 году этот „властитель дум балетного театра“ XIX века, продолжая и развивая линию Сен-Леона, ставит фантастический балет „Волшебное зеркало“,<sup>1</sup> используя в качестве литературного материала „Сказку о мертвой царевне и о семи богатырях“ Пушкина, а также сказки братьев Гримм.

Музыку к этому балету пишет Корещенко; декорации рисует Головин.

Первое действие происходит в саду перед королевским дворцом. Выходят король и королева, и „пейзане“ танцуют сельский вальс. После покупки королем волшебного зеркала, показывающего самую красивую женщину в мире, придворные исполняют мазурку. Прежде чем передать волшебное зеркало в руки придворных, которым надлежит отнести его в дворцовые комнаты, королева еще раз смотрится в зеркало и с ужасом видит в нем образ принцессы — дочери короля от первого брака. Она решает уничтожить свою соперницу по красоте.

Во втором действии королева приказывает служанке завести принцессу в лес и там ее умертвить, но служанка, отведя принцессу в лес,

---

<sup>1</sup> „Волшебное зеркало“, фантастический балет в 4 актах и 7 карт.; сюжет заимствован из сказок Пушкина и Гримма; либретто составлено М. И. Петипа и \*\*\*, муз. А. Н. Корещенко. СПб. 1903 г. (См. либретто балета).



не убивает ее, а, сжалившись, оставляет ее в лесу на произвол судьбы. Возвратившись во дворец, она сообщает королеве об исполнении ее приказа. Однако королева узнает об обмане с помощью волшебного зеркала и решает сама расправиться с принцессой. Она одевает крестьянское платье и в этом костюме приходит в жилище гномов, где находится принцесса. Переодетая королева дарит принцессе отравленное яблоко. Не подозревающая ничего дурного, принцесса ест это яблоко и умирает.

Между тем, на поиски принцессы отправился некий молодой принц. Он находит ее в хрустальном гробу. Принц разбивает хрустальный гроб принцессы; яблоко от толчка выскакивает из ее горла, и принцесса оживает. Старая королева в испуге сходит с ума. В заключение балета — традиционные танцы по случаю обручения принца и принцессы.

Балет „Волшебное зеркало“ представляет собой характерный образец спектакля периода упадка балетного театра в России. По существу это грандиозный дивертисмент из различных танцев, механически связанных между собой крайне условной пантомимой.

К названному уже сельскому вальсу и мазурке прибавим веселый танец гномов, танец принцессы с гномами, танец солнечных лучей, танец звезд, большой танец принцессы, провожаемой Зефиром и звездами, танец цветов — иммортелей и, наконец, характерные танцы и классическое *pas de deux* в сцене обручения.

Балет этот никоим образом не выражал стилистику пушкинской „Сказки о мертвой царевне и семи богатырях“, волею либреттиста превращенных в этом балете в армию гномов. Более того, балету этому был скорее придан немецкий характер, чем русский, и поэтому сказки братьев Гримм превалировали в глазах либреттиста над сказками Пушкина.

В 1908 г. балетмейстер Фокин ставит балет „Египетские ночи“. Однако, хотя название балета и наводит на мысль о том, что в данном случае был использован сюжет пушкинских „Египетских ночей“, в действительности, как это ни странно, русский постановщик „Египетских ночей“ в основу балета берет не произведение Пушкина, а известную французскую новеллу Готье „Ночь Клеопатры“. Вместо трех поклонников Клеопатры — поседелого в боях Флавия, молодого мудреца Критона и неизвестного юноши, — как это мы читаем у Пушкина, в балете фигурирует только один поклонник — молодой воин Амуни, любовь которого к Клеопатре осложнена любовью к нему со стороны служительницы храма Таор (в поздней редакции названной Береникой). Кроме того, в балет введена наперсница Клеопатры, Арсиноя.

Музыкальным фоном балета явилась программная музыка Аренского, разбавленная в ранних редакциях музыкой Мусоргского (пляски персидок из „Хованщины“), Римского-Корсакова (танцы из „Млады“) и Глазунова (Вакханалия из „Времен года“). Впоследствии этот музыкальный эклектизм Фокин преодолел, оставив только музыку Аренского. Написанная на рубеже XIX и XX веков, эта музыка не претендовала на воссоздание подлинных звучаний Египта, — скорее всего она подавала Египет в том утонченно-салонном понимании, какое сложилось к тому времени.

Добиваясь некоторой реалистичности в постановке, путем подчинения танца тематике произведения, Фокин, однако, не реставрировал, как археолог, картину жизни в древнем Египте, он только „стилизировал“ эпоху, пытаясь проявить, по выражению Мейерхольда, „синтез данной эпохи“.

Фокинский Египет навеян очарованием европейских музеев в том виде, как это очарование закрепилось в сознании самого Фокина. Движения танцующих, их позы и положения напоминали собой античные барельефы с сохранением присущей им условности.

Таким образом, не воссоздание подлинного Египта было важно Фокину, а реализация в сценическом действии сложной гаммы впечатлений об Египте, полученных в европейских музеях. Это признавали и тогдашние критики. Например, у Готье-Вилара есть замечания, что в „Египетских ночах“ „нет педантизма ученого, восстанавливающего по фрескам полуразрушенных храмов архитектуру египетской пластики. Здесь только целый ряд деликатных художественных намеков, данных в костюмах и декорации, в сгибе руки танцовщицы, в поклоне головы, в движениях“.<sup>1</sup>

Подобная импрессионистическая вуаль, наброшенная Фокиным на балет „Египетские ночи“, сильно затушевывала отмеченный нами некоторый реализм этого балета.

Фокин, находящийся ныне в белой эмиграции, не случайно очевидно прошел мимо богатейшего материала пушкинских „Египетских ночей“, в котором мы находим столь яркие краски для постановки балета. Чего стоит одно такое описание:

И вот уже сокрылся день,  
И блещет месяц златорогий;  
Александрийские чертоги  
Покрыла сладостная тень;  
Фонтаны бьют, горят лампады,  
Куруется легкий фимиами,  
И сладострастные пролады  
Земным готовятся богам;  
В роскошном золотом покое,  
Средь обольстительных чудес,  
Под сенью пурпурных завес,  
Блещет ложе золотое...

Каковы же выводы, вытекающие из рассмотрения всех балетов на сюжеты Пушкина, поставленных до Великой пролетарской революции?

Прежде всего отметим определенную грань между балетами Дидло и Глушковского, с одной стороны, и балетами второй половины XIX века — с другой. Действенное начало, внесенное в танец Дидло и Глушковским, окрашенное в романтические тона, по существу выделяет эти балеты от прочих, поставленных до 1917 г.

Для балетов Сен-Леона и Петипа характерно увлечение техникой танца в ущерб содержанию балета. Это отразилось также и на балетах, поставленных на пушкинские сюжеты. Эти балеты, по существу, не раскрывали Пушкина, но до некоторой степени искажали его. Поэтому такие замечательные произведения Пушкина, как „Сказка о рыбаке и рыбке“, „Сказка о мертвой царевне и семи богатырях“, „Египетские ночи“, остались непереверденными на язык хореографии. Эти произведения безусловно еще нуждаются в талантливом интерпретаторе — балетмейстере, способном возможно более полно раскрыть их средствами балетного театра.

Что же касается сюжетов Пушкина, взятых Дидло и Глушковским, то сами по себе они не столько нуждаются в новой их интерпретации, поскольку Дидло и Глушковский сумели схватить существо пушкинских произведений, сколько в углублении и развитии прежней интерпретации, сделанной еще в первой половине XIX века и получившей санкцию самого Пушкина.

<sup>1</sup> Светлов. „Современный балет“

Конечно, это не снимает вопроса о возможности совершенно новой интерпретации „Руслана и Людмилы“, „Кавказского пленника“ или „Черной шали“, так как мы смотрим на эти произведения уже другими глазами, нежели современники Пушкина или люди 60-х годов XIX века.

## VIII

Наконец, обратимся к балету, поставленному в 1934 г. балетмейстером Р. В. Захаровым на сюжет пушкинского „Бахчисарайского фонтана“.<sup>1</sup>

Наравне со многими произведениями Пушкина „Бахчисарайский фонтан“ подвергся как сценической переработке, так и многократному переложению на музыку.

Еще при жизни Пушкина „колкий“ Шаховской вывел на свет рампы свою романтическую трилогию в 5 действиях, с пением, хорами и танцами, под названием „Керим-Гирей, крымский хан“. Представлена была эта трилогия 28 сентября 1825 г. на Большом театре в Петербурге.

Главные роли в этом спектакле исполняли: Керим-Гирея — Каратыгин большой, Марию, дочь польского князя Владислава, — Дюрова, Зарему, грузинку, жену Керим-Гирея, — Семенова большая. По воспоминаниям историка русского театра Арапова, эта трилогия была поставлена и исполнена прекрасно. Особенно рельефно вышла сцена, когда Зарема любовалась спящей Марией. Монолог Заремы, обращенный к Марии, сопровождался бурными аплодисментами.

Кстати сказать, это место в особенности удалось и в балете „Бахчисарайский фонтан“. Поставленные балетмейстером Захаровым танцы Заремы, обращающейся с мольбой к Марии, ярко передают дух пушкинского стиха:

„Оставь Гирея мне: он мой;  
На мне горят его лобзанья,  
Он клятвы страшные мне дал,  
Давно все думы, все желанья  
Гирей с моими сочетал;  
Меня убьет его измена...  
Я плачу, видишь, я колена  
Теперь склоняю пред тобой,  
Молю, винить тебя не смея,  
Отдай мне радость и покой,  
Отдай мне прежнего Гирея...“

В трилогии Шаховского с большим успехом проводил роль Керим-Гирея Каратыгин. Страстно произносил он свой монолог в последнем явлении:

„В Крыму мне тесно,  
Задавлен, скован я тоской;  
Здесь нет дыхания свободы.  
Мой конь, товарищ верный мой,  
Умчи меня, чрез степь, чрез воды,  
Туда, где я искал побед!  
Пусть гонятся за мною вслед  
Марии тень, Заремы вопли,  
Я ужас наведу на них!  
Ах! Силы крепких мышц моих

<sup>1</sup> См. выпущенный Театром оперы и балета им. С. М. Кирова сборник статей Мануйлова, Волкова и Богданова-Березовского о балете „Бахчисарайский фонтан“. Муз. Б. В. Асафьева. Л., 1934 г.

Еще с убийцей не утопи,  
 Не умерли с убитой, нет!  
 Еще со мной мои татары  
 Напомнят сечи прежних лет;  
 Убийством, заревом пожара  
 Еще мой дух возвеселят...  
 Но, ах, ни битвы, ни набеги  
 Марии мне не возвратят!..  
 Не возвратят... но гнусной неге  
 Не дам я жизнь мою продлить,  
 Марии нет, — зачем мне жить?..  
 Шуми, фонтан, будь скорбным знаком,  
 Покрытый черною плитой,  
 Что смерть Марии вечным мраком  
 Сокрыла солнце предо мной.  
 Заржали кони, пуля свищет,  
 Сверкает пикою гонец,  
 За мной весь Крым!.. На Дон! там сыщет  
 Гирей страданиям конец".<sup>1</sup>

Мы привели этот отрывок не для того, чтобы проиллюстрировать весьма незначительные поэтические способности Шаховского, — мы хотели только показать огромную действенную напряженность финала романтической трилогии, чего нельзя сказать о финале балета „Бахчисарайский фонтан“.

К тому же окончание трилогии Шаховского более отвечает Пушкину, чем окончание балета „Бахчисарайский фонтан“.

Ведь Пушкин указывает, что:

Дворец угрюмо опустел;  
 Его Гирей опять оставил;  
 С толпой татар в чужой предел  
 Он злой набег опять направил;  
 Он снова в бурях боевых  
 Несется мрачный, кровожадный .. (подчеркнуто мною. Н. Ш)

Между тем в постановке Захарова в ленинградском Театре оперы и балета имени С. М. Кирова балет оканчивается эпизодом „воспоминаний Гирея“, сидящего посреди затемненной сцены и видящего появляющуюся „тень“ Марии. Эти ноты пассивного созерцания чужды финалу пушкинской поэмы.

Либретто балета „Бахчисарайский фонтан“, написанное Н. Д. Волковым, приближается к плану оперы того же названия А. А. Ильинского (первое действие совпадает почти полностью). В то же время существует некоторая связь между либретто Волкова и либретто для пантомимы в 3 переменах, составленном в 1896 г. балетмейстером Ф. Л. Нижинским, заимствовавшим все основные персонажи из романтической трилогии Шаховского.

Основным недостатком либретто Н. Д. Волкова следует признать его растянутость. Это противоречит пушкинской простоте и выразительной скупости языка. По существу следовало бы объединить второй и третий акты балета в одно целое.

Другим и крайне существенным недостатком балета является показ не столько эпохи взятого сюжета, сколько эпохи, которая этот сюжет создала.

Такое противопоставление одной эпохи другой (а не их синтетическая увязка) приводило к отказу от отображения в балете конкрет-

<sup>1</sup> Цит. по „Летописи русского театра“ Арапова. СПб, 1861 г.

ной крымской историко-этнографической среды и обстановки, как об этом правильно указывает т. Эрнст в своей статье об этом балете.<sup>1</sup>

В балете даже не пахнет Крымом, с горечью констатирует т. Эрнст, а между тем „историческая художественно-бытовая культура крымских татар в ее классовом разнообразии весьма реальна и очень богата, и в частности крымские татары имеют чрезвычайно интересную музыку“.

Действительно, в музыке Б. В. Асафьева к „Бахчисарайскому фонтану“ не нашли никакого отражения ни крымские мотивы в частности, ни татарский мелос вообще. Музыка Б. В. Асафьева имеет своей целью воссоздать эпоху, создавшую сюжет „Бахчисарайского фонтана“. Поэтому Б. В. Асафьев не уделяет никакого внимания конкретному Бахчисараю, создавая музыкально-романтическую ткань, свойственную светскому музицирующему Петербургу 20-х годов XIX века, с отзвуками Моцарта и Россини и романсом Гурилева, органически связанным с композицией автора. Стилизуя с большим тактом и умом эпоху создания Пушкиным „Бахчисарайского фонтана“ средствами музыкального языка Петербурга 20-х годов, Асафьев не может, однако, раскрыть жизненную правду пушкинской поэмы.

Рафинированная культура композитора, как это ни странно, помешала художественной правдивости непосредственного восприятия.

„Единственно-подлинные крымские костюмы в балете,—иронически замечает т. Эрнст,— в сцене купания жен гарема в трусиках и бюстгалтерах — совсем как на наших пляжах“.

Доказывая, что крымский сюжет Пушкин использовал не случайно, что как раз Крым был исключительно подходящей почвой для развертывания мотива о перерождении „дикаря“ через посредство любви и что именно Крым представлял собою благодарную историческую почву, средоточие перекрещивающихся культурных влияний и арену воздействия более передовых культур на местные, сравнительно отсталые, элементы,— т. Эрнст замечает, что полное отсутствие в балете конкретной историко-этнографической обстановки „производит объективно впечатление великодержавного пренебрежения к богатой местной окраинной национальной культуре и истории хорошо известной и доступной“.

Нельзя не согласиться с этим весьма дельным замечанием. Делая акцент не на реальном крымском колорите, а на якобы особом романтическом жизнечувствовании Пушкина 20-х годов, превращаемом в эстетское любование содержанием поэмы, театр, несомненно, обеднял Пушкина.

„Тавриды сладостной поля“, узкие улочки Бахчисарая, наконец, восточно-пышный бахчисарайский дворец, столь рельефно данные Пушкиным в поэме, — все это несколько стиралось тем нейтральным, „ориентальным“ фоном, который был создан театром.

Пушкинский байронический романтизм в „Бахчисарайском фонтане“ выражался не в том, что он уходил от окружающей его среды в неопределенную ориентальную обстановку. Подобно Байрону, который избрал местом действия своих поэм лондонского периода Грецию, Пушкин в „Бахчисарайском фонтане“ дает историческую обстановку ханского Крыма, служащую фоном для развития действия поэмы. Поэтому театр значительно обесцветил конкретные и яркие краски пушкинской поэмы, имея широкие возможности для внесения в балет специфических татарских танцев и татарской музыки. Р. В. Захаров,

<sup>1</sup> Журнал „Литература и искусство Крыма“ за 1935 г.



Артист балета М. А Дудко в роли Гирея. Балет „Бахчисарайский фонтан“  
Захаров — Асафьева в ленинградском Театре оперы и балета им. С М. Кирова.  
1934 г.

например, ставит пляску татар, возвратившихся с набега, находясь под известным влиянием полонезских плясок из оперы „Князь Игорь“, поставленных в свое время Фокиным. Этим самым накладывается на типичные татарские пляски общий ориентальный колорит, и действие с одинаковым успехом можно было бы перенести из Бахчисарая в Смирну или любой восточный город.

Почему же, несмотря на все перечисленные недостатки, спектакль оказался интересным и ярким? Положительная сторона спектакля несомненно заключена в огромной драматической насыщенности, передающей до некоторой степени романтическую коллизию „Бахчисарайского фонтана“. Спектакль овеян теплотой и жизненностью, сконденсированной в осмысленных движениях классического танца. Драматическая насыщенность и танцевальная осмысленность резко отличают этот балет от балетов Фокина, Петипа и Сен-Леона и в то же время раскрывают на новой основе существо балетов Дидло, столь лестно аттестованные Пушкиным

Эта линия внесения в балет драматической насыщенности, человечности, глубокой конкретности, переданной сочным и доступным языком действенного танца, ведет нас к подлинному советскому балету, в котором будет отображена величая героика гражданской войны и строительства социализма. Начало этому ныне положено постановкой балета „Партизанские дни“, но, не успокаиваясь на достигнутом, мы должны идти вперед к еще более совершенному отображению в балете конкретной советской действительности.

Наша советская Терпсихора теперь завоевала себе тот „души исполненный полет“, который был утрачен балетным театром после смерти Пушкина на протяжении второй половины XIX века.

Необходимо это завоевание закрепить, приступив к отображению в балете героики сегодняшнего дня.

Мы не отказываемся от блестящей техники XIX века, но мы подчиняем эту блестящую технику внутреннему содержанию балета, добиваемся того, чтобы технически отточенный танец сверкал красками жизни, волновал своей эмоциональностью и образностью. В советском балете не может быть кукольности, ходульности, фальшивого отношения к жизни. Напротив, в советском балете жизнь берется во всей ее полноте, со всеми ее нюансами. Это не значит, конечно, что мы должны копировать танцевальный фольклор, брать лишь одну этнографическую сторону во всех ее проявлениях. Мы берем танцевальный фольклор и этнографию, как правильно указывает в статье „Балетная фальшь“ ЦО „Правда“, лишь в основу балетного спектакля, развивая далее эту основу с тем художественным вкусом и умением, которые помогут довести спектакль до сознания миллионов зрителей.

Танец в советском балете глубоко эмоционален, он насыщен действенной пантомимой и в то же время он конкретен, отображая в себе самом специфику определенного персонажа.

Поэтому-то в советском балете возможна и необходима блестящая техника, поданная осмысленно, — не ради любования формой, а ради доведения смысла балета до зрителя.

Будущее советского балета чрезвычайно радостно. Своею осмысленностью, конкретностью, действенностью, своею высокой культурой он привлекает к себе внимание самых широких масс. Наш советский балет наравне с драмой служит делу социалистического переустройства общества, учит массы делу борьбы за грядущий коммунизм.