

# ИЗ ИСТОРИИ БАЛЛЕТА В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ

**О**НИ танцуют как боги!.. С какой жизненной силой, с какой неоскорбленной страстью, с каким техническим совершенством здесь танцуют. И при этом москвичи с таким абсолютным совершенством владеют техникой, что каждый шаг, каждый поворот, каждая поддержка совершенно непосредственно вытекают из эмоционального состояния героя и из хода действия. Вся техника естественно служит развитию драматического повествования, — восхищаются в наши дни искусством балета Большого театра артисты разных стран и континентов.

Страстность, сила, драматическая осмысленность — таковы черты балета Большого театра, приписанные ему мировой славой, кристаллизовавшиеся на протяжении столетий. Собственно история московского балета началась еще до тех двух столетий, которые отмечаем мы сегодня. При желании историю можно продолжать вглубь, и там, за давностью лет, уловить то начало, где иконичность и ритуал, которые мы до сих пор считаем, что это не только в том, что за его лет до открытия знаменитого Петровского театра в Москве в 1780 году здесь был показан первый балет в России «Сказание об Орфеи и Эвридика», который асфальт на мальчишках из Немецкой слободы вскоре стали исполнять дети московских служивых людей. Впервые к французскому театру год 1789, когда в Москве в антресолях итальянца Локателли был открыт первый общедоступный музыкальный театр — не привидный, но артистически-театральный. Здесь существовала и теоретическая школа, где

любили и с приемами русского скоромнишества, и с бытовыми городскими танцами. Прислав в Москву, иностранные хореографы не только пропагандировали здесь достижения западноевропейского балета, они сами испытывали влияние Москвы, а зачастую обретали в ней и вторую родину. И началось это не со знаменитого петербургского балетмейстера К. Дидло — намного раньше, а веке XVIII. Еще поставщик Антонио Сакки, покинув Россию, поставил в Копенгагене балет «Русский казак». Еще ставивший в Петербурге серьезные драматические балеты Г. Анжюлини, посетив Москву, на основе русских народных песен сочинил свои «Заряды о саятках», а работавший у Медокса Д. Соломоны в 1804 году создал «Балет русских», в котором танцевали В. Балашов и две родные дочери Соломоны.

Стихия бытовых divertissementов, столь популярная в Москве, позволила Петровскому театру органично включать в свой репертуар и постановки балетов западной Европы. Не зря знаменитая «Птичка-перелетница» Ж. Дюверналя обрела здесь жизнь, равную, чем в Петербурге, и многие десятилетия под разными названиями вновь и вновь появлялась на сцене. Не случайно первый русский хореограф И. Вальберг поставил своего знаменитого «Нового Вертера», обратившись к «собщитию, случившемуся в Москве».



А. Глушковский

А рядом — нищета, бедность, тяжелейшие условия работы. В 1806 году Петровский театр спорел. Долгие годы труппе пришлось скитаться по разным помещикам. Перебравшись из одного места в другое, кроме одной комнаты, где актеры делали репетиции, — пишет приехавший на гастроли из Петербурга Вальберг, — я весь в пути перемены был в холодном чуждом чужие. Здесь же состоял в одной комнате, которую отгораживают ширмами для женщин. Под качелями в театре больше есть убогий для танцующих и поилинхен, чем в зрительном зале. В Петербурге же не привидный театр. Вальберг писал эти горькие строки в 1808 году, за три года до этого официально московский театр и его балетная труппа получили наименование императорского.

Но росло московское искусство танца, все более тесные связи налаживало оно с жизнью. Любимый жанр — divertissement накануне войны 1812 года стал своеобразной формой проявления национальных чувств, с подмостков театра он переходил в салы того года.

**С**ОБЫТИЯ 1812 года союзились в divertissement своеобразный театральный патристический концерт. В 1815 году московская сцена отлила его в законченную форму — И. Абелль поставил свой «Семик, или тулунские и казанские рожденья». До 1819 года прожигались на сцене, пленяла москвичей «разнообразное и приятно русское народ-

Н. ЧЕРНОВА,  
редактор искусства

ного цветения». А как танцевали тогда? Как уловить стиль, манеру московских танцовщиков тех лет? Чем восхищала зрителей «живая, увлекательная черноволосая цыганочка Ноникова» или «чистейшо-рокошная Т. Глушковская»?

Да, наверное, «красиво, увлекательно, царственно рокошное?». Разве не восхищаемся мы всем этим сегодня!

Война 1812 года заставила русское общество заново взглянуть на свою роль в мировой истории и на историю собственную. Вернувшись после победителей, осознавали себя личностями, способными к переустройству жизни, частью истории России. Жажда личности охватила жизнь, стремление зрыпнуть себя как можно больше пластов привели к любви к театру, к его волшебствам, где балет играл роль далеко не последнюю. В Петербурге Дидло ставил свои разномыслия драмы, беря для них, как правило, сюжеты западноевропейские. В Москве его ученик А. Глушковский, создав к этому времени самостоятельную профессию, занял труппу, заменив постановки учителя и ставил балеты собственные.

Когда уже в начале нашего века другого реформатора московского балета А. Горского стали брать за его приспособление к реальности, стремление раскрыть на сцене историческую конкретность произведений, между хореографами разных эпох установились прямая связь. Оба они показались победителями своего искусства танца. И хореографика века прошлого, и реформатора начала века нынешнего возмнили не столько в стилистическом, сколько в конкретном, конкретным, которыми пленяли москвичей их любимые танцовщицы.

И актеры, и хореографы демократизировали «высокий стиль». В 1801 году Глушковский поставил первый балетный спектакль на пушкинский сюжет «Русан и Людмила», своеобразную предмет великой оперы Глинка. То было типично московское соединение демократического жанра мелодрамы с жанром национальной divertissement. Его «Черная шаль», тоже дань любви Пушкину, превратилась в настоящий балетный вариант русской мелодрамы, стиль которого был изложен музыкальным балетом Москвы. Кстати, в «Черной шали», опять же в сниженном варианте, проступали урюки пиджана в это время в Москве балета «Очелло», поставленного здесь учеником великого итальянского хореографа С. Виттано — Ф. Бернарделли. Это было начало балетной пекширизации на русской сцене. Бернарделли, как когда-то Соломоны, тоже умер в Москве. Вслед за ним обрела в московском балете свою вторую родину французская Ф. Голлен-Сор. Ей мы обязаны воспоминаниям лучших танцовщиц московского театра его романтической поры. И в первую очередь Е. Санковской, «душа московского балета», о ней писали Великий, Герцен, Салтыков-Щедрин, поборники студийского московского Сильверия — Санковская принципиально отличалась от создательницы этого образа великой Марии Тальони. Тальони была мимикой, задумчивой и безразличной. Санковская назвала современников «жучей, пламенной идеей».

О партнерше Санковской Т. Герцго и «Деве Дуная», прославленном В. Великим, современники говорили: «Санковская и Герцго — это два великих критика писав о гениальном П. Моцарте».

Партнерша Санковской Т. Герцго и «Деве Дуная», прославленном В. Великим, современники говорили: «Санковская и Герцго — это два великих критика писав о гениальном П. Моцарте».

**И** СНОВА названия балетов, имена, характеристики — лица наиболее выдающиеся труппы Большого театра. Валерия П. Лебедева в конце прошлого века соединил в себе замечательный драматический талант с замечательным настолько же хореографическим искусством. Вот так и дышит у нее выразительность, жизнь». Игра московских актеров сравнивается, ставится наравне с игрой актеров драматических, будь то Д. Гейтс, Д. Рославлев, А. Джурри, замечательный мимист В. Гельцер.

«О танцевальных сцен в опере, как классических «вкладных», как писалось когда-то, па ди вертигентам шло накопление московским балетом академического профессионализма. В 1843 году москвичи во время гастролей в Петербурге балетмейстер Е. Андреевой впервые увидели жемчужину романтического мирового репертуара — «Жизель». В 1845 году в ней выступила Санковская: «Мне запомнилось, когда Жизель узнали, что Лейб перелетел траф, срывает с себя цепь, подражая ей терпеливой, и с презрением бросает к ее ногам. Сие сумасшествие г-жа Санковская сумела возбудить в зрителях такое участие к судьбе бедной Жизели, что мы все с каким-то конвульсивным движением смотрели, как Жизель узнает, что ее любящий — перелетел траф, что он женится и любит другое... он не верит этому, бедный ее рассудок не может вместить мысли этой — она сходит с ума».

Еще Гюльден-Сор обращался к музыке русских авторов. Она поставила А. Виртмана и А. Алдыбея. (Кстати, «Мальчик-с-пальчик» на музыку Алдыбея ставил на заре своей балетмейстерской деятельности Ю. Григорович). Но, конечно, не только в развитии балетного искусства своего развития русский хореографический театр достиг в XIX веке с приходом в него П. Чайковского.

**К**ОГДА зрители вошли в зал Большого театра в 1877 году, в оркестре звучала лирическая тема девушек-лебедь: состоялась премьера «Лебединого озера». Его партитуру композитор написал по заказу Большого театра. Но настоящая жизнь этого великого балета началась уже в веке нашем. В 1901 году к нему обратился А. Горский. В советский период над спектаклем работал А. Мессерер. В наши дни оригинальную его редакцию создал Ю. Григорович.

В 1898 году Москва увидела



Сцена из второго акта балета «Спящая красавица», постановка 1898 года.

«Спящую красавицу» — балет, тоже имевший на сцене Большого театра свою сценическую историю. В 1816 «Птичка-перелетница» постановке Горского, сейчас обретенного новую жизнь в самостоятельной версии Ю. Григоровича. Так родился и утвердился в Большом театре балетный театр Чайковского. В нем в наши дни постановки балетов А. Глазунова — «Реймольд» (1900), «Пя-

той симфонии» (1916), симфонической картины первых революционных лет «Степная Рама» (1918).

Психологическая глубина, скрупулезное развитие образов, новые принципы музыкальной драматургии балетных партитур — замечательных русских композиторов поведи балет Большого театра к постижению новых глубин «жизни человеческого духа», к новым качествам балетной образности. Одновременно, а в конце прошлого столетия в труппе театра продолжала жить, развивалась, устанавливала новые контакты с жизнью его истинная традиция — связь с бытовой стилистикой, с открытостью драматического театра. На этой почве и родилось на рубеже веков такое истинно московское явление, как экспериментальные постановки А. Горского. Они не просто связывали органично классику и а там, что происходило в Мамонтовской московской опере, и с ранними опытами Художественного театра. Отсюда выросли у нас — его готовности на все, ради верного и яркого изображения аффектов», его «равность к драме, где все мотивировано», его поиски «спонтанного, доступного, объяснимого документом». И новые редакции классических спектаклей, осуществленные хореографом, и его знаменитые мимодрамы «Саламбо», «Дочь Тулузы» были новым сценическим демократизацией балетного театра в Москве, на новом этапе его истории. Недаром самым ярким, самым любимым в Москве балетом стал сразу после «Лебединого озера» «Жизель», которую Горский перевел в Большой театр из Петербурга, создав авторскую редакцию спектакля. «Дон-Кихот» стал своеобразным завершением и данью тому уютному divertissementу, которым жила Москва в начале века XIX, памятник той зрелищно-эмоциональной конкретности, которой добивался в своих работах Глушковский, демократизация буржуазно-романтической оперы, всей демократической стихии балета Большого театра. Не зря спектакль этот олимп на первых победил театр артистов, что воплотили зал Большого театра после Великого Октября.

Горский не был одинок в труппе. Постепенными участниками его спектаклей стали замечательные мастера классического театра Е. Гельцер и В. Тихомиров, ученики хореографа — А. Балашова, В. Коралли, одна из самых бытнейших балерин тех лет



Сцена из второго акта балета «Спящая красавица», постановка 1898 года.

С. Федорова, целая плеяда молодых актеров. В Тихомирове стал воплощением целой плеяды танцовщиц, которые привнеси славу мужскому исполнительству труппы: С. Мона Сюлли, Коллежонне сравнивали игру его ученика — мужественного, пластичного М. Мордана. Мужской балетом было провозглашено искусство А. Во-

(Продолжение на 4-й стр.)