

ЕВГЕНИЙ
ТРОСТИН



**БАЛЕТ
БОЛЬШОГО**

ИСКУССТВО ПОКОРИВШЕЕ МИР

Покорившие мир

Евгений Тростин
**Балет Большого.
Искусство, покорившее мир**

«Алисторус»

1923

УДК 82-94
ББК 85.374

Тростин Е. А.

Балет Большого. Искусство, покорившее мир / Е. А. Тростин —
«Алисторус», 1923 — (Покорившие мир)

ISBN 978-5-00180-977-7

«Русские хорошо умеют делать три вещи - балет, коньяк и танки», - говорил Уинстон Черчилль. В советское время балет стал настоящей визитной карточкой страны - и в этой книге мы расскажем о тайнах и победах великого советского балета. Впрочем, речь пойдет о всех главных триумфах и звездах балета Большого театра - от эпохи Пушкина, который воспевал «полувоздушную» Авдотью Истомину, до нашего времени, когда на сцене блистает всемирная прима Светлана Захарова. В формате PDF А4 сохранен издательский макет книги.

УДК 82-94

ББК 85.374

ISBN 978-5-00180-977-7

© Тростин Е. А., 1923

© Алисторус, 1923

Содержание

Два слова перед книгой	6
Глава 1	7
Пролог истории	7
Застывшая музыка	11
«Летит, как пух от уст Эола...»	14
Минкус – известный и неизвестный	19
Балетный дебют Чайковского	24
Конец ознакомительного фрагмента.	30

Евгений Тростин Балет Большого



© Тростин Е., 2023

© ООО «Издательство Родина», 2023

Два слова перед книгой

Балет – летящее слово... Торжественное, возвышенное, завораживающее, но далекое, даже таинственное. И как хочется приблизиться к этому миру, почувствовать его не из зрительного зала, а словно заглядывая за кулисы. Образ Большого театра давно стал узнаваемой эмблемой России, а наш балет – визитной карточкой страны. И это не просто яркая традиция, а высокая культура, которую пестовали не одно столетие. Труд и талант людей, ставших легендами искусства. О них мы и поведем речь.

Евгений Тростин

Глава 1

Императорский театр

Пролог истории

В разгаре 247-й сезон Большого театра. Его главные спектакли по-прежнему идут «на исторической родине» – в старом добром здании, священном для каждого театралы. История Большого отсчитывается с 28 марта 1776-го, когда императрица Екатерина II дала высочайшее соизволение князю Петру Васильевичу Урусову «содержать театральные всякого рода представления, а кроме его, никому никаких подобных увеселений не дозволять во все назначенное по привилегии время, дабы ему подрыву не было». Урусов занимал пост московского губернского прокурора, но главным его призванием было меценатство. На искусство он не жалел ни денег, ни усилий. Повсюду искал лучших артистов, интересовался драматургией, музыкой. Труппа Урусова (всего лишь 43 человека, включая балетмейстера), регулярно выступавшая в усадьбе Воронцовых на Знаменке, уже была известна московским поклонникам Мельпомены и Терпсихоры. Князь мечтал о настоящем московском театре, добивался – и, наконец, получил разрешение на строительство театра. Получил своего рода монополию. По высочайшему распоряжению, Урусов был обязан в течение пяти лет построить в Москве театр «с таким внешним убранством, чтобы он городу служил украшением...».

Местом будущего храма искусств выбрали улицу Петровку – и началось строительство, прерванное пожаром. Деревянный театр Урусова сгорел до открытия... Неудачное предприятие дорого стоило Урусову. Дело князя подхватил его компаньон, Михаил (Майкл) Медокс – учёный, антрепренёр, фокусник и предприниматель, «часовых и театральных дел мастер». Выпускник Оксфорда, он приехал в Россию из Англии, чтобы обучать математике будущего императора Павла I. Урусов разорился, с князьями это случалось, и привилегию, полученную от императрицы, уступил более удачливому партнёру – за 28 000 рублей. На эти деньги семейство князя могло безбедно существовать несколько лет. Пуд пшеничной муки в те годы стоил рубль, курица на рынке – до двадцати копеек.



Илл.1 – Первый Петровский театр в Москве

Медокс взялся за дело энергично, вложив в строительство колоссальную по тем временам сумму – 130 000 рублей. Наверное, он понимал, что театр не сможет быстро вернуть такие вложения, но он был влюблён в искусство, в мир кулис, в круговерть репетиций, премьер – и смело шёл на риск. Впервые в первопрестольной Москве с таким размахом создавали здание специально для театра. Его строили на месте нынешнего Большого, только фасад выходил не на площадь, а на Петровку, потому и называли театр Петровским. Руководил строительством зодчий Христиан Розберг. Впрочем, по архитектуре первый Петровский не был похож на Большой театр, который мы знаем – ни колоннады, ни Аполлона с квадригой. Куда интереснее фасада выглядело внутреннее убранство театра. В разработке пышного декора главной залы принимал участие и неутомимый Медокс. Построили театр в рекордно короткие сроки: за пять месяцев. В день открытия Петровского – 30 декабря 1780 года – «Московские ведомости» писали: «В удовольствие почтенной публике за нужное считаем сообщить для сведения, что огромное сие здание, сооруженное для народного удовольствия и увеселения, по мнению лучших архитекторов и одобрению знатоков театра, построено и к совершенному окончанию приведено с толикою прочностью и выгодностью, что оными превосходит оно почти все знатные Европейские театры. Что же до желаемой безопасности публичного сего дому касается, то в рассуждении оной, кажется, взяты все возможные меры и ничего не упущено, что могло бы служить к совершенному доставлению оной...».

По традициям того времени, в театре не только восхищались спектаклями и отдавали должное буфетам, но и играли в карты. Медокс оборудовал для этого специальные комнаты, которые привлекали московскую знать и обыкновенных вертопрахов. Лучшего места для азартных игр в Москве не было.

Медокс был не только управляющим, но и художественным руководителем театра. Он одним из первых в мире учредил даже некое подобие худсовета, в который входили актёры, меценаты и литераторы. Они коллективно обсуждали репертуар, решали творческие вопросы, возникавшие в труппе. Медокс не слыл диктатором, к актёрам относился доброжелательно. В

1789-м году он разорился и передал управление театром Опекунскому совету. Новые хозяева театра милостиво оставили Медокса директором.



Илл.2: Екатерина Великая

Москвичи полюбили Петровский, но наслаждались его спектаклями только четверть века: в октябре 1805 года театр сгорел – как тогда говорили, по вине гардеробмейстера. В огне уцелел маленький домик, стоявший рядом с театром: там жил Медокс с семьёй. Он не бросил труппу, помогал устраивать выступления в разных московских залах.

В развалинах театр просуществовал шестнадцать лет. Возможно, его бы и не стали восстанавливать, если бы не масштабное строительство, развернувшееся в Москве после пожара 1812 года. Управленцы и архитекторы, восстанавливавшие город из руин, вспомнили, кроме прочего, и о Петровском театре.

Застывшая музыка

Театр начинают не драматурги, не композиторы, не режиссёры. Первыми за дело берутся градостроители, архитекторы. От их творчества зависит многое: неслучайно архитектуру называют «застывшей музыкой». Трудно подобрать более точное определение к зданию Большого театра. Эта музыка остаётся неизменной столетиями и предваряет нашу встречу с театром каждый вечер из года в год. Когда мы произносим: «Большой театр» – в памяти встают не только сцены из балетов и опер, не только мелодии Чайковского и Прокофьева, но и величественный фасад, массивные белые колонны, Аполлон, парящий над площадью...

Архитекторам Осипу Бове и Андрею Михайлову удалось создать одно из самых запоминающихся зданий Москвы, которое стало одним из символов города. Всё началось с того, что после освобождения Москвы от французских захватчиков, нужно было восстанавливать спалённый город. Главным архитектором центра Москвы «по фасадической части» назначили Осипа Бове – молодого ученика Матвея Казакова и Карла Росси. На месте бывшего Петровского театра Бове увидел заболоченные развалины. Было принято решение строить на этом месте новый театр – теперь уже не частный, а императорский. В конкурсе на проект театрального здания победил маститый зодчий Андрей Михайлов. Но Бове, руководивший строительством, внёс в проект важные коррективы. Именно Михайлов и Бове создали привычный облик Большого, напоминая о родине театрального искусства – о Древней Греции. Над портиком установили квадригу с Аполлоном. Античный покровитель искусств, по замыслу Бове, как будто выезжал из театра, взнуздывая лошадей. По размерам московский Большой уступал только одному театру того времени – миланскому Ла Скала. Не удивительно, что даже Бове (который славился умением экономно расходовать средства!) в два раза превысил смету расходов.



Илл.3: Большой Петровский театр

Назвали театр Большим Петровским. Торжественное открытие состоялось 6 января 1825 года. В тот вечер давали балет испанского композитора Фернандо Сора «Сандрильона» (Золушка), а в начале представления зрители овацией приветствовали Бове, создавшего в возрождённой Москве настоящее чудо – необычайно величественный театр. «На широкой площади возвышается Петровский театр, произведение новейшего искусства, огромное здание, сделанное по всем правилам вкуса, с плоской кровлей и величественным портиком, на коем возвышается алебастровый Аполлон» – писал юный Михаил Лермонтов, не раз бывавший в театре в те годы.

Театр всё чаще называли просто Большим, название «Петровский» постепенно забывалось. Возрождённый театр славился балетной труппой – одной из лучших в России и Европе. В 1843-м году, всего через два года после премьеры в Париже, на сцене Большого поставили «фантастический» балет Адольфа Адана «Жизель», навсегда ставший одним из популярнейших произведений в репертуаре театра.

Но злейшим врагом театра оставался огонь... 11 марта 1853 года москвичи ужаснулись, увидев чёрный клубы дыма над Театральной площадью. Пламя, появившееся в столярной мастерской, быстро охватило весь театр. Огромное здания театра было одним из крупнейших в тогдашней Москве, и зарево пожара было видно со всех концов города. Два дня горел Большой. Погибли роскошные «императорские» декорации, уникальные костюмы, музыкальные инструменты... Ущерб оценивали в колоссальную сумму – 10 миллионов рублей (директора правительственных департаментов в те годы получали от 3 300 до 5 000 рублей в год «жалованья и столовых»). От великолепного театра сохранились огромные обгорелые развалины: портик, колонны, часть стен.



Илл.4: Пожар в Большом Петровском театре

Для восстановления театра пригласили Альберто Кавоса – известного петербургского архитектора, сына популярного композитора Катерино Кавоса. Альберто построил в столице Российской империи несколько театров, среди них – Мариинский и Михайловский. Неудивительно, что и москвичи поручили ответственный объект именно ему. Зодчий слегка изменил

архитектуру Михайлова и Бове, сохранив колонны и уцелевшие стены. Алебастровую квадригу Аполлона, полностью сгоревшую, заменили скульптурой из металлического сплава, покрытой красной медью. Скульптура, отлитая на гальванопластических заводах герцога Лейхтенбергского, была выполнена по модели знаменитого петербургского скульптора Петра Клодта. Кавос был опытным театральным зодчим, он досконально изучил тайны акустики и считал оптимальным устройство зрительного зала по принципу устройства скрипки. Архитектор скрупулёзно рассчитывал косые линии стен зрительного зала, углубил и расширил оркестровую яму, в конструкции которой использовал деревянную деку. Зал превратился в музыкальный инструмент: стены обшили резонансной елью, которую используют при создании скрипок. Еловыми были деки плафона, панели обшивки стен, конструкции балконов ярусов, сам пол партера. Все элементы роскошного убранства сделаны из папье-маше – это тоже способствовало акустике. Перед непосредственным золочением их прогрунтовали меловой смесью, а уж потом зал засверкал. Зал, созданный Кавосом, задышал, зазвучал...

Для работы Кавосу потребовалось 16 месяцев. Театр открылся 20 августа 1856 года. Отныне он назывался Императорским Большим театром. «Это массивное здание отличается некоторой тяжеловесностью. Но в этой тяжеловесности есть своеобразная прелесть и импонирующая величественность. Зрительный зал Большого театра славится своей величиной и необыкновенной акустикой. Считая партер, в нём 6 ярусов, и вмещает он 2,5 тысячи зрителей», – читаем мы путеводителе «Прогулки по Москве», который вышел в свет в январе 1917-го.

28 октября 1941 года театр пострадал при авианалёте. 500-килограммовая бомба пробила стену фасада и разорвалась в вестибюле. Ремонтные работы начались тут же, в неотопляемом здании, под руководством академика архитектуры Александра Великанова. Восстанавливали стены, лепнину, скульптуры. 26 сентября 1943 года труппа театра, вернувшаяся из эвакуации, возобновила свои выступления на основной сцене Большого. Шедевр русского зодчества сберегли, восстановили. Застывшая музыка времён императорского театра остаётся лучшим украшением города...

«Летит, как пух от уст Эола...»

От художников остаются полотна, от писателей – книги, от архитекторов – дома, а от артистов, в особенности – до появления кинематографа, остались только легенды. В балете это чувствуется особенно остро: судьбу балетного артиста нередко сравнивают с жизнью бабочки, которая подарит миру красоту – и быстро исчезает. От балета первых ста лет существования Большого (Петровского) театра осталась прекрасная легенда.

Классический танец прижился и расцвёл в России удивительно быстро. Уже первые поколения русских балерин вызывали восхищение знатоков. Наверное, в русском национальном характере есть черты, позволяющие делать успехи в области классического танца: терпеливость, умение вложить душу в любимое дело, умение прилежно подчиняться замыслу балетмейстера, не теряя собственной личности. Балет показал красоту, душу, талант русских женщин, зажатых домостроевским укладом. Да, он воспринимался в России как «экзотический цветок на снегу». Но очень скоро русские таланты раскрыли в искусстве балета национальные черты. Трудлюбие, самоотречение и душевная открытость, северная сдержанность и вольнолюбие – всё это пленяло в русских танцовщицах, составляло их своеобразие.

Балет пришёл в Россию из Европы вместе с другими искусствами, науками, ремёслами, которые Российская империя перенимала у западных соседей. Первыми балетмейстерами театра Медокса и руководителями московской балетной школы были итальянцы – братья Козимо и Франческо Морелли.



Илл.5: Авдотья Истомина

Русскому балету начала XIX века – тех времён, когда Большой назывался Петровским – подарил бессмертие Александр Сергеевич Пушкин, воспевший Авдотью Истомину, а вместе с ней – всех тогдашних лучших балерин Петербурга и Москвы:

Блистательна, полувоздушна,
Смычку 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 быстрой ножкой ножку бьет.

На московской балетной сцене во времена Пушкина царил Адам Глушковский – ученик знаменитого Шарля Дидло, танцовщик и балетмейстер, сделавший больше всех для становления самобытной московской балетной школы. С 1823 года в Москве выступала парижская танцовщица Фелицата Гюллен-Сор, жена испанского композитора и гитариста Фернандо Сора, в балетах которого она танцевала. Она полюбила Россию, увлекалась русской фольклорной пляской, стала истинной москвичкой. В первые годы существования нового здания Петровского театра на сцене блистали Глушковский и Гюллен-Сор. Именно она выступала в главной роли в премьерном балете театра – в «Сандрильоне». Глушковский подготовил своеобразный ответ иностранным коллегам – «Русскую Сандрильону», балет по сюжету сказки Василия Андреевича Жуковского. Патриотически настроенные литераторы, регулярно бывавшие в Петровском театре, – Денис Давыдов, Пётр Вяземский – бурно одобряли идею Глушковского бороться за русскую тему в классическом балете... И артисты балета не обманывали их ожиданий. В 1830-м году был поставлен патриотический «народный дивертисмент» (то есть – балетный спектакль, состоящий из отдельных номеров) – «Возвращение храбрых донцов из похода», посвящённый победному завершению русско-турецкой войны 1828 -29 гг. Участник той войны, поэт-гусар Денис Давыдов был благодарным зрителем этого спектакля.

Глушковский обращался и к пушкинским сюжетам: поставил «Руслана и Людмилу» и балет «Черная шаль, или Наказанная неверность». Один из самых популярных дивертисментов Глушковского назывался «Татьяна прекрасная на Воробьевых горах» на музыку Николая Титова. Это истинно московское зрелище по повести писателя-сентименталиста Владимира Измайлова долго шло в Петровском. Для балетных спектаклей сочиняли музыку талантливые композиторы – Александр Алябьев, Александр Варламов, которых охотно ставили и иностранные балетмейстеры. Так, Гюллен-Сор создала популярный в те годы балет «Хитрый мальчик и людоед», который Варламов написал по сказке Шарля Перро «Мальчик с пальчик».



Илл.6: Адам Глушковский

В год открытия нового Петровского театра, в 1825-м, состоялся сценический дебют Екатерины Санковской. Десятилетней девочкой Катя сыграла роль мальчика Георга в балете композитора Антуана Венюа «Венгерская хижина». Она с детских лет играла и в драматических спектаклях, и в балетах, а актёрскому мастерству училась у Михаила Щепкина – корифея Малого театра. В 1836 году Гюллен-Сор за свой счет повезла Санковскую во Францию и Англию знакомиться с искусством великих балерин – Марии Тальони и Фанни Эльслер. Оцените благородство русско-французской примы по отношению к возможной конкурентке. Дело в том, что Фелицата Ивановна, как называли её в России, не только блистала на сцене, но и была первой в России женщиной-балетмейстером. Она стала наставницей для молодых русских балерин. Гюллен-Сор и Санковская видели Тальони в «Сильфиде» композитора Жана

Шнейцхофера. Именно в этом легендарном спектакле Тальони ввела в балет столь привычные для нас пуанты и пачку. В России первой балериной на пуантах и в пачке станет Санковская.

Да, путешествие не пропало даром. Ровно через год Тальони приехала на гастроли в Россию. 6 сентября танцевала Сильфиду в Петербурге. В тот же самый день в Москве Сильфиду танцевала Санковская. И танцевала не менее успешно, чем признанная королева балета того времени. Санковская уступала Тальони в технике, но она помнила уроки Щепкина и, по сравнению с великой итальянкой, усиливала драматическое начало образа, перевоплощалась... Её выступления сопровождалось неслыханным ажиотажем: в Санковской видели символ русского балета, она стала кумиром «студенческой галерки» – громкой, восторженной. В финале первого бенефиса Санковской московское студенчество преподнесло ей золотой лавровый венок, купленный по подписке – то есть, по копейке, «всем миром». Такой чести в истории московских театров удостоивались только трое – кроме Санковской, её современник, актёр Малого Павел Мочалов и, через много лет, Мария Ермолова. Один из молодых поклонников Санковской вспоминал: «Роли ее отличались именно тем, чего большею частью недостает у балетных артисток: идею, характером... Венцом ее репертуара, конечно, была Сильфида. Как рельефно изображала артистка эту знакомую человеку борьбу лучших идеальных стремлений с земными житейскими условиями! То-женщина, то-дух, то-невеста, то-Сильфида – перед зрителем постоянно носился кроткий, задумчивый образ воплощенной грёзы... Сладость благородного подвига, сладость подвига общественного окрыляли душу, а громкое имя артистки заключало в себе магическую неисповедомую силу... Она была знаменем, под веянием которого мы шли на всякое благородное великодушное дело».

Более краток, но зато патетичен был поэт Афанасий Фет: «Руки – ленты, что удар ее носка в пол, в завершение прыжка, всепобеден». О том, как москвичи любили Санковскую, можно вспоминать бесконечно. А можно просто припомнить старинный театральный анекдот. Когда на гастроли в Белокаменную прибыла прима из Санкт-Петербурга Елена Андриянова, московские балетоманы бросили ей под ноги дохлую кошку – с галёрки на сцену. На шее у кошки была прикреплена записка: «Лучшей балерине». Москвичи были убеждены: на сцене Петровского театра должна быть одна полновластная хозяйка – Екатерина Санковская. И заезжих прим не жаловали.

Минкус – известный и неизвестный

Этому композитору досталось куда меньше славы, чем его балетам... Вот уже полтора века, с 1860-х годов, балеты Минкуса не исчезают из репертуара Большого театра. В то же время юбилеи Минкуса отмечаются скромно, в его честь не переименовывают улиц, о нём не снимают фильмов... О нём почти не осталось воспоминаний. Фотографии сохранили черты лица композитора, но черты его характера нам неизвестны. Минкус остался в истории человеком-загадкой.



Илл.7: Людвиг Минкус

В России его называют Людвигом или Леоном Фёдоровичем. В те годы было принято русифицировать имена иностранцев на русской службе. Настоящее полное имя композитора – Алоизий Бернар Филипп Минкус. Он родился в Вене, в семье состоятельного виноторговца,

чеха из Моравии, державшего в Вене ресторан, в котором всегда звучала музыка. Алоизий с самых малых лет полюбил бывать на репетициях ресторанного оркестра, а в четырёхлетнем возрасте начал заниматься скрипкой. Через несколько лет, к восторгу родственников, он стал выступать публично – и газеты признали его скрипачом-вундеркиндом. Ещё через десять лет он уже понемногу писал музыку и дирижировал оркестрами. В двадцать шесть лет он получил завидное место первого скрипача Венской Королевской оперы. Блестящая карьера! Но авантюрный характер тянул Минкуса в дальнюю дорогу. Может быть, он чувствовал, что слава ждёт его не в блестящей Вене, которая считалась одной из музыкальных столиц мира, а в загадочной северной империи. . . Щедрый меценат, князь Николай Юсупов пригласил Минкуса в свой петербургский крепостной оркестр капельмейстером. Крепостной театр Юсупова – это далеко не Венская опера, но Минкус согласился. Началась почти сорокалетняя одиссея Минкуса в России. Это было в 1853-м году, а через три года его позвали в Москву, в Большой театр – скрипачом. Вскоре в оркестровой яме Большого он встал за дирижёрский пульт. Одиннадцать лет Минкус служил в Большом театре и преподавал в Московской консерватории. В Москве он всерьёз полюбил балет и, будучи аккомпаниатором, готовился к поприщу балетного композитора, постигал тайны танцевальной музыки. В те годы на балетных репетициях аккомпаниаторами традиционно выступали не пианисты, а скрипачи. Скрипач Минкус сполна использовал возможность познать балет изнутри. В первый год службы в Большом он написал балет – «Свадьба Пелея и Фетиды», который поставили только в Юсуповском театре. В 1862-м году состоялся подлинный дебют Минкуса как балетного композитора на сцене Большого театра – одноактный балет «Два дня в Венеции». Спектакль не получил громкой известности, но открыл Минкусу дорогу к балетному будущему. Он получает солидную должность инспектора оркестров московских театров. Но главным для него становится не дирижёрская деятельность, а сочинение балетов.

Первым серьёзным успехом стал спектакль «Пламя любви, или Саламандра». Мировая премьера этого балета прошла в Большом, в постановке балетмейстера Артюра Сан-Леона, который стал одним из первых поклонников музыки Минкуса. Любопытно, что каждая из трёх следующих постановок этого балета выходила под новым названием: в Петербурге – «Фиаметта, или Торжество любви», в Париже – «Немея, или Отмщённый Амур», в Триесте – «Рождение огня любви».

Кульминацией творческой судьбы Минкуса в Москве считается балет «Дон Кихот», навсегда ставший одним из балетных символов Большого театра. Мнения артистов и музыкантов об этом балете (да и вообще о музыке Минкуса) диаметрально противоположны. Танцовщицы от этой музыки в восторге: в ней есть огонь, ритм, она «ложится под ногу», она удобна для балерины. . . А музыканты скептически разводят руками: примитивно! Цирковая музыка, годящаяся для парада-алле. Говорят и ещё беспощаднее: «Лошадиная музыка!». Минкус – ремесленник, ему всё равно, о чём писать, он способен работать только на заказ, по кальке балетмейстера. . . Так говорят строгие критики. Пренебрежительно отзывался о Минкусе и Чайковский, называвший его балеты «площадными измышлениями». В то же время, работая над балетами, Чайковский изучал партитуры Минкуса.

Да, Минкус стремился к доходчивости. Он стремился к быстрому успеху, вдохновлялся от зрительского успеха. Да, он создал по роману Сервантеса *комический балет*, который до сих пор остаётся лучшим русским балетом в этом жанре. Минкус и балетмейстер Мариус Петипа, написавший либретто, не ставили задачу отразить глубины одной из величайших книг в истории человечества. Хитроумный идалго в этом балете – герой заглавный, но не главный. В центре внимания – история любви Базиля и Китри, которые исполняют на городской площади стилизованные испанские и цыганские танцы. Отец хочет выдать красавицу Китри за родовитого и состоятельного дворянина, но она влюблена в цирюльника Базиля. . . Во время праздника Базиль имитирует самоубийство. Китри просит отца у смертного одра Базиля благосло-

вить их любовь. Тут же оказываются Дон Кихот и Санчо – потешная пара, тонкий и толстый. С помощью Кихота, Китри получает отцовское благословение – и Базиль тут же оживает и пускается в пляс... Начинается праздник в честь влюблённых.



Илл.8: Большой театр в XIX веке

Мировая премьера этого поистине зажигательного действия состоялась в Большом, 14 декабря 1869 года. В роли Китри блистала лучшая московская балерина того времени Анна Собещанская, показавшая кокетливый и темпераментный танец. Спектакль был для неё бенефисным. Базиля танцевал опытный Сергей Соколов, который к тому времени прославился и как балетмейстер. Лёгкий, искрящийся, как шампанское, балет публика полюбила безоговорочно. Нехитрый сюжет давал возможность Петипа проявить свой талант и в вариациях героев, и в массовых праздничных сценах. Спектакль подтвердил репутацию Минкуса как модного, кассового композитора, а время показало, что у него получилась не однодневка, а балет, который не устареет никогда.

После московского успеха Петипа захочет видеть автора «Дон Кихота» в Петербурге – и в Мариинском Минкус получил почётное звание «композитора балетной музыки при дирекции Императорских театров» и недурную ставку с контрактным обязательством: писать не менее двух балетов в год. Шедевром петербургского периода стала «Баядерка», которую, конечно, не раз ставили и в Большом. Петипа, прибегнув к помощи журналиста Сергея Худекова, написал либретто по классической индийской драме «Шакунтала» легендарного поэта Калидасы и балладе Иоганна Вольфганга Гёте «Бог и баядерка». Привлекла экзотическая индийская фактура и мистическая история любви и смерти... Баядерка Никия – храмовая танцовщица – любит воина Солора, но в неё влюблён и Великий Брамин, забывший об обете безбрачия. Никия и Солор на священном огне клянутся в вечной любви, Брамин, подсматривавший за ними, намерен отомстить... Солор забывает клятву, он берёт в жёны дочь Раджи Гамзатти, и Никия должна танцевать перед ними. Во время праздника её смертельно жалит змея, сброшенная Гамзатти, и Брамин обещает дать противоядие, если она забудет Солора. Но Никия верна клятве, она погибает, оставив Солора безутешным. Ему видится царство теней, в кото-

ром пребывает Никия... В финале, на бракосочетании Солора и Гамзатти, свершается воля богов: герои гибнут в наказание за клятвоотступничество. Вот такой романтический сюжет, замешанный на индийской мифологии.

Есть такой анекдот. Когда в СССР приехал премьер-министр Индии Джавахарлал Неру, его, разумеется, пригласили на балет. В ЦК решили: а давайте удивим Неру балетом на индийскую тему! Этот балет близок нашему индийскому гостю, он напомнит ему о Родине. «Как вам наша «Баядерка»? – спросили премьер-министра Индии после спектакля. «Прекрасно, мне очень понравилось! Только я не понял, в какой стране всё это происходит?», – ответил Неру. В этой шутке есть доля правды: балет – условное искусство, историческая и этнографическая подлинность здесь не столь важна.

Минкус исправно поставлял балеты «к столу» Петипа (вместе они создали шестнадцать спектаклей). Он работал безотказно, следовал веяниям моды, не боясь упреков во «всеядности» (композитор Борис Асафьев писал: «Минкусу решительно всё равно, в какие страны путешествовать»). Поставив балеты «на поток», он утратил постепенно изобретательность, присутствующую ему в «Дон Кихоте» и «Баядерке». В новых спектаклях не было столь разнообразных танцевальных мотивов, но успех среди поклонников балета Минкусу по-прежнему сопутствовал.

В 1886-м году пришло время бенефиса в честь композитора, на котором ему вручили два венка – от артистов и от оркестрантов. После того, как Минкус ушёл на покой, нового «композитора балетной музыки при дирекции Императорских театров» не появилось, должность просто-напросто упразднили. Пенсию ему назначили скудную: Минкус, принесший театрам колоссальную прибыль своими балетами, не умел «пробивать» деньги и награды... Последние годы своей долгой жизни он провёл на родине, в Вене, где и умер 7 декабря 1917-го, на девяносто втором году жизни. Жил тихо, уединённо, в неизвестности. Показательно, что разные источники называют разные даты смерти композитора... Новых балетов в Вене он не писал, а старые – написанные в Москве и Петербурге – шли по всему миру. Его нередко называют русским композитором, и в известном смысле это верно: он стал композитором в Москве, в Большом театре, и подарил Большому и Мариинскому несколько незабываемых балетов.

Балетный дебют Чайковского

Гораздо менее плодовитым балетным композитором был Пётр Ильич Чайковский. Но образы балетов Чайковского стали символами русского императорского балета, традиции которого продолжились и в советскую эпоху. Именно лебедей из балетов Чайковского мы вспоминаем в первую очередь, когда заходит речь о балете. В огромном и разнообразном наследии великого композитора три балета – «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик» – это три немеркнущих бриллианта, которые не раз сверкали по-новому, когда к ним обращались талантливые хореографы.



Илл.9: Пётр Чайковский

С юности Чайковский любил театр, восхищался балетом, сам в молодые годы недурно танцевал. Именно театр скрашивал годы учёбы в ненавистном Чайковскому «питомнике чиновничества» – Петербургском училище правоведения. Он полюбил «Жизель» – балет Адана, который стали ставить в России вскоре после мировой премьеры, позже (уже, будучи маститым композитором) он восхищался балетом Лео Делиба «Сильвия»... В начале 1860-х Чайковский бросил деловую карьеру и полностью посвятил себя музыке. Мечтая о *своём* балете, Чайковский искал сказочный, фантастический сюжет, который помог бы создать музыкальный гимн любви – трагической, но всепобеждающей.

В 1875-м году дирекция Большого театра предложила Чайковскому написать музыку для балета. Заведующий репертуаром московских императорских театров Владимир Бегичев просил Чайковского создать романтический спектакль. Композитор сразу же набросал «лебединую» тему балета. За несколько лет до этого Чайковский написал «несерьёзный» детский балет «Озеро лебедей», который поставили в домашнем театре сестры композитора, Александры Ильиничны Давыдовой, в Каменках – имении под Черкассами. Некоторые темы из того детского спектакля войдут в окончательный вариант всемирно известного балета.

Идея феерии об «Озере лебедей» захватила Бегичева, который самолично взялся за либретто, пригласив к работе и балетного профессионала – знаменитого танцовщика Василия Гельцера. Они взяли на вооружение известные фольклорные сюжетные ходы – и создали трагическую сказку таинственного лебединого озера, которую знают все любители балета. Как забыть историю любви королевы лебедей, заколдованной девушки Одетты и принца Зигфрида? Им строит козни злой гений – волшебник Ротбарт, чья дочь – Одиллия, двойник Одетты – становится невестой Зигфрида... Поняв ошибку, Зигфрид на берегу озера молит Одетту о спасении. Ротбарт устраивает бурю, в которой герои погибают. Через 18 лет брат композитора, литератор Модест Чайковский, исправил либретто, придав ему оптимистический финал: злой волшебник погибает, и «...солнце прорезает своим лучом рассеивающиеся тучи, и на успокаивающемся озере появляется стая белых лебедей».

В работе над балетом Чайковский черпал вдохновение не только в европейском средневековье с его замками и озёрами, но и воспоминаниями о родном Воткинске, о большом заводском пруде, где ребёнком он любовался лебедями. Музыкальное настроение образа королевы лебедей навеял Чайковскому его друг, французский композитор Камиль Сен-Санс, а именно – его композиция «Лебедь» из цикла «Карнавал животных». Эта музыка Сен-Санса не была предназначена для балета. Но через много лет хореограф Михаил Фокин превратит её в балетный шедевр и подарит Анне Павловой «Умирающего лебедя» – легендарный номер, который после Павловой прославят Галина Уланова и Майя Плисецкая.

С весны 1876-го в Большом уже шли репетиции, а Чайковский всё работал над партитурой. В письме Николаю Андреевич Римскому-Корсакову композитор признавался: «Я взялся за этот труд отчасти ради денег, в которых нуждаюсь, отчасти потому, что мне давно хотелось попробовать себя в этом роде музыки». В те годы знаменитые классические композиторы пренебрежительно относились к балетной музыке, оставляя эту епархию «узким специалистам» – балетным композиторам, таким, как Минкус и Цезарь Пуни. Авторы симфоний, концертов и опер относились к ним свысока – как к одарённым ремесленникам, не более. Чайковский был исключением из правил, и не случайно именно он первым из признанных, выдающихся «симфонических» композиторов стал создавать балеты. Балет Чайковского – своего рода музыкальная поэма, в которой образы созданы в музыке. Героев Чайковского мы узнаём не только по танцам, но и по звукам, по лейтмотивам. Чайковский в дебютном балете показал себя великим мастером танцевальной музыки, его вальсы, полные тревоги и печали, пленили уже первых слушателей на репетициях.



Илл.10: На сцене – Анна Собошанская

Главную роль репетировала Анна Собошанская – главная прима Большого в те годы, о которой говорили, что «не трудностью прыжков и быстротою оборотов производит она наилучшее впечатление на зрителя, но цельным созданием роли, в которой танец является истолкователем мимики». Но её не устраивало, что в третьем акте композитор не написал для неё ни одного сольного номера. Строптивная балерина отправилась в Петербург, к Петипа и Мин-

кусу. Минкус – профессионал из профессионалов – написал для неё танцевальную музыку, а Петипа поставил соло для третьего акта «Лебединого озера». Но Чайковский категорически отказался включать в спектакль музыку другого композитора... В конце концов они примирились: Чайковский написал свою музыку, совпадающую по тактам с музыкой Минкуса и – соответственно – подходящую к хореографии Петипа. Музыка так понравилась Собещанской, что она попросила Петра Ильича написать ещё и вариацию, что и было сделано. Дирекцию театра своенравное поведение Собещанской не устраивало – и к премьере её не допустили. Но па де де, поставленное Петипа, Собещанская оставила за собой и его зрители впервые увидели не на премьере, а только после ввода Собещанской.

Этот день навсегда останется в истории русского театра – 20 февраля 1877 года. Премьера «Лебединого озера» в Большом. О том спектакле сохранились неоднозначные отзывы: балет провалился, а музыка Чайковского снискала успех... Хореограф Вацлав Рейзингер не приблизился к пониманию партитуры Чайковского. Обаяние молодой балерины Полины Карпаковой, которая танцевала Одетту-Одиллию, не засверкало в неудачном спектакле. Критики отмечали, что балерине не хватает мимического таланта. Другая рецензия гласила: «По танцам «Лебединое озеро» – едва ли не самый казенный, скучный и бедный балет, что даётся в России». Больших сборов балет Чайковского не приносил, и всё-таки его не снимали с репертуара. В четвёртом по счёту спектакле «спасать» балет вышла Анна Собещанская. Вот тогда-то она и исполнила впервые в третьем акте па де де Одиллии с Зигфридом – знаменитое «чёрное па де де», поставленное Петипа. Знаменитая прима привлекла публики к спектаклю: первые представления «Лебединого» с Собещанской давали почти такие же сборы, как премьеры. Знатки балета Собещанскую принимали лучше, чем Карпакову, и всё-таки цельного впечатления балет не производил. Москвичи ходили на «Лебединое» главным образом из-за пленительной музыки Чайковского.

Известный музыкальный критик того времени Герман Ларош писал: «По музыке «Лебединое озеро» – лучший балет, который я когда-нибудь слышал... Мелодии, одна другой пластичнее, певучее и увлекательнее, льются как из рога изобилия; ритм вальса, преобладающий между танцевальными номерами, воплощен в таких разнообразных грациозных и подкупающих рисунках, что никогда мелодическое изображение даровитого и многостороннего композитора не выдерживало более блистательного испытания. Музыка «Лебединого озера» вполне популярна; то, что немудреные любители прозвали «мотивами», находится в ней никак не в меньшем, а скорее в большем изобилии, чем в любом балете Пуни. С легкостью, которой никто бы не предположил у ученого автора стольких симфоний, квартетов и увертюр, г. Чайковский подметил особенности балетного стиля и, принаравливаясь к ним, снова выказал ту гибкость, которая составляет одно из драгоценнейших достояний творческого таланта. Его музыка – вполне балетная музыка, но вместе с тем вполне хорошая и интересная для серьезного музыканта».

Этапной в истории Большого театра была постановка «Лебединого озера» в 1901 году балетмейстером Александром Горским. К тому времени уже состоялся триумф «Лебединого озера» в Петербурге, в постановке Льва Иванова и Мариуса Петипа. Хореография Иванова-Петипа стала основой постановки Горского, которая не раз возобновлялась в Большом. Авторами одной из самых удачных версий были Евгения Долинская и Асаф Мессерер. Мессерер по-новому решил финал балета: в яростном поединке Зигфрид одолевает Злого Гения, отрывая у него крыло. Эта постановка стала канонической: и искусствоведы, и зрители в те годы на «Ура» принимали героический пафос победы Добра. В этом балете, начиная с тридцатых годов, блистали «Одетты-Одиллии» Марина Семёнова, Галина Уланова и Майя Плисецкая и их прекрасные принцы – Асаф Мессерер, Михаил Габович, Юрий Жданов и Николай Фадеев. В 1956-м году вышла новая версия этого спектакля.

Во второй половине XX века все поклонники балета знали, что в Большом есть два «Лебединых озера» – старое и новое. Классическое – Мессерера, которое чаще шло в Кремлёвском дворце, и «философское», в постановке Григоровича.

Юрий Григорович решил обратиться к самому трагическому варианту либретто. Декорации Симона Вирсаладзе настраивали на мистический лад. Исчезли благостные картонные лебеди, над сценой навис туманный, расплывчатый замок. В спектакле образовались две пары двойников-антагонистов: Белый лебедь (Одетта) – Черный лебедь (Одиллия), «белый» (принц Зигфрид) и «черный» (Злой гений). «Я убрал то, что с моей точки зрения мне казалось неправильным, потому что ведь в общем все эти лебеди – это некий внутренний мир нашего героя, а герой – это принц Зигфрид. Это он мечтает о какой-то идеальной и светлой любви, и вот злой гений, или будем говорить так – судьба, она, тень, судьба, двойник – как хотите называйте, вот, судьба ведет его на эту встречу», – рассказывает Юрий Григорович.

Зрители погружались в глубокую грусть Зигфрида, для которого Злой Гений (он у Григоровича стал не мимическим, а танцующим героем) является не «супостатом», а тёмной стороной собственной души... В финале влюблённые разлучены навсегда: Одетта погибает, а одинокий принц Зигфрид остаётся в отчаянии... Версия Григоровича предназначалась для гастролей в Лондоне 1969 года. Но министр культуры Екатерина Фурцева попросила убрать мрачный финал. В Лондон поехала классическая мессереровская редакция, а Григорович вскоре был вынужден «пришить» к своему философскому балету голливудский «хэппи-энд». И Зигфрид, и Одетта оставались живыми, над ними восходило солнце... Таким спектакль увидела Москва, на премьере – с Натальей Бессмертной и Николаем Фадеевым в главных партиях. Злого гения не только танцевал, но и играл в полном смысле слова Борис Акимов.

В постановке 2000 года Григорович вернулся к своему первоначальному «пессимистическому» замыслу. Цензуры не было, и фантазию балетмейстера никто не ограничивал. По драматургии, Злого Гения и Зигфрида (в отличие от Одетты и Одиллии) не может играть один артист в одном спектакле: у них есть общие сцены. Но Николай Цискаридзе в спектакле Григоровича познал, воплотил и сыграл обе роли, но исполнял их в разные дни, чередуя Зигфрида и Злого Гения с другими танцовщиками. Ему удалось подняться на уровень замыслов композитора и балетмейстера, показать раздвоенность и бурю страстей... А из современных исполнителей ролей Одетты-Одиллии нельзя не выделить Светлану Захарову, которая уже выступала в нескольких редакциях «Лебединого озера» в разных городах и странах, в том числе и в московском спектакле Григоровича.

В советское время просмотр «Лебединого озера» в Большом стал дипломатическим ритуалом. Известно, что некоторые американские послы смотрели «Лебединое озеро» в Большом по 100–150 раз. Кроме того, билетами на «Лебединое» традиционно премировали делегатов всяческих съездов. «Официальные лица» были вынуждены каждый год присутствовать на одном и том же балете десятки раз. Даже самый прекрасный балет может набить оскомину после тридцатого просмотра... Известно, что Никита Хрущёв жаловался своим помощникам: «Как подумаю, что вечером опять «Лебединое» смотреть, просто тошно становится, аж, ком к горлу подступает». А Леонид Брежнев даже во время визита во Францию пожаловался в интервью, что, хотя балет «Лебединое озеро» и прекрасен, но и прекрасное приедается!.. Казалось бы, нетрудно было пригласить очередного гостя на «Спящую красавицу», «Ромео и Джульетту» или «Спартак», но... политики снова и снова выбирали испытанное «Озеро». Причин тому было немало: во-первых, гости знали о традиции и нередко хотели побывать именно на «Лебедином озере», во-вторых этот балет не вызывает политических ассоциаций, в-третьих, этот балет – наш, отечественный и написан не по Гофману или Перро, а на оригинальное либретто. Но главное – мелодии, благородные классические шлягеры и проверенная временем гармоничная хореография... Традиция прекратилась в августе 1991 года. Тогда, в первый день политического кризиса, по всем общесоюзным программам пустили запись «Лебединого озера». У

победивших «демократических сил» этот балет стал ассоциироваться с «путчем ГКЧП», и с тех пор иностранных премьер-министров и президентов водят на «Лебединое озеро» нечасто. Побаиваются.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.