

Е. О. В А З Е М

ЗАПИСКИ БАЛЕРИНЫ  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО  
БОЛЬШОГО ТЕАТРА

---

1867 ~ 1884



EX LIBRIS  
TATASHIN

ПОД РЕДАКЦИЕЙ  
И С ПРЕДИСЛОВИЕМ  
Н. А. ШУВАЛОВА

"ИСКУССТВО"  
ЛЕНИНГРАД ~ 1937 ~ МОСКВА

Ответственный редактор  
*Н. А. Шувалов*  
Технический редактор  
*Э. Ю. Блейх*

Сдано в набор 8 мая 1937 г.  
Подписано к печ. 1 сент. 1937 г.  
Формат бумаги  $72 \times 104 \frac{1}{2}$  з.  $7 \frac{1}{4}$   
п. л.  $\frac{35}{8}$  бум. листа В 1 сум.  
л. сг. 118,400 п. ян. Тираж  
3000 экз. „Искусство“ № 346.  
Заказ № 1918. Лейт-эрит  
№ 4407

3-я типография ЛОИС

# П Р Е Д И С Л О В И Е

В шестидесятых годах по всей стране разразилась революционная агитация, развернутая еще Герценом, подхваченная революционерами разночинцами — этими, по выражению Герцена, „молодыми штурманами будущей бури“.

В конце 60-х гг. организуется народнический кружок Нечаева, в 1882 г. замученного царским правительством в Алексеевском рavelине Петропавловской крепости.

Семидесятые годы полны огромного напряжения. В Одессе и Петербурге возникают первые рабочие организации и на всю Россию звучат пророческие слова ткача Петра Алексева на судебном процессе: „Поднимется мускулистая рука миллионов рабочего люда, и ярмо деспотизма, огражденное солдатскими штыками, разлетится в прах“.

От всей этой бурной политической жизни был очень далек санкт-петербургский императорский Большой театр, отвечавший на революционные события балетами-феериями „Голубая георгина“, „Ливанская красавица“, „Бабочка“, „Дочь снегов“, „Волшебные пилюли“, „Гарлемский тюльпан“.

Эти сказочные, яркокрасочные балеты, насыщенные технически-изощренными танцами, пытались утверждать на сцене иную действительность,

нежели та, которая была в реальности,—действительность, как бы символически определявшую своим внешним феерически блестящим видом иллюзорные внутренние ресурсы царизма.

Ведь, в отличие от прочих театральных жанров, балетный жанр всегда пользовался особым расположением самодержавия и тех реакционных кругов и слоев, которые стояли непосредственно за самодержавием.

Балетный театр еще с XVIII в. удерживал традицию аристократического, по преимуществу, развлечения, а жрицы Терпсихоры сплошь и рядом превращались в придворных куртизанок. Особо-привилегированное положение балетного театра бросалось в глаза многим. Недаром даже такой архибуржуазный критик, как А. Левинсон, говорит о глубоко засевшей в русском интеллигенте и литераторе враждебной подозрительности к балету как искусству для привилегированных и праздных. Заметим к тому же, что специфический характер балетного театра, космополитический по своим танцевально-выразительным средствам (да еще достигшим столь высокого технического совершенства в условиях крепостнической России), выдвигал этот театр на положение ведущего в системе императорских театров.

Балетный спектакль служил для официальной демонстрации пышного „великолепия“ самодержавного двора, адресуясь в первую очередь к иностранным представителям, аккредитованным при российском императорском правительстве.

Это ведущее, можно бы даже сказать, политическое положение балетный театр особенно устойчиво занимал во второй половине XIX в., в те годы, когда „властителем дум“ в балете был М. И. Петипа, а одной из лучших танцовщиц — балерина Екатерина Оттовна Вазем, затмившая своей танцо-



вальной техникой всех иностранных балерин, гастролировавших тогда в России.

Е. О. Вазем танцевала в балетах, поставленных тремя балетмейстерами — Перро, Сен-Леоном и Петипа.

Разумеется, лично она не знала Перро, так как последний уехал за границу в 1859 г., т. е. в то время, когда она училась в 3-м классе Театрального училища. Зато Вазем знала Сен-Леона и еще в годы пребывания Сен-Леона в Петербурге (1859—1869) танцевала в его балетах „Теолинда, или Дух долины“ и „Золотая рыбка“, исполняя в обоих балетах главные партии.

Однако и Перро и Сен-Леон промелькнули в петербургском балете блестящими метеорами, уступив место балетмейстеру М. И. Петипа, ставшему создателем того специфического стиля русского императорского балета, который пышно расцвел во второй половине прошлого столетия.

Мариус Иванович Петипа прибыл в Россию еще в 1847 г., т. е. за год до приезда Перро, по приглашению тогдашнего директора императорских театров А. М. Геденова и был зачислен в балетную труппу в качестве первого танцовщика и мима.

Первое десятилетие, проведенное Петипа в России, было ознаменовано постановками небольших балетов, дивертисментов и переделками старых балетов других балетмейстеров. Эти годы Петипа посвятил серьезному изучению работы балетмейстера Перро, поставившего тогда свою „Эсмеральду“, „Армиду“, „Фауста“, „Наяду и рыбака“, „Катарину“ и др. балеты, в которых драматическая сторона преобладала над танцевальной.

В конце этого десятилетия пребывания Петипа в Петербурге как раз и происходит замена балет-

мейстера Перро другим балетмейстером, а именно Сен-Леонам.

Начиная с 1859 г., Сен-Леон ежегодно приезжает в Петербург для постановки новых балетов.

И вот, второе десятилетие своей работы в России Петипа посвящает уже большой постановочной работе, результатом которой являются такие монументальные балеты, как „Дочь фараона“ (1862 г.) и „Царь Кандавл“ (1868 г.).

В этот же самый период Сен-Леон ставит свои снискавшие громкую известность балеты: „Конька-Горбунка“ — по сказке Ершова и „Золотую рыбку“ — по сказке Пушкина.

Постановки балетов „Дочь фараона“ Петипа и „Конек-Горбунок“ Сен-Леона вызвали ожесточенную борьбу двух балетмейстеров, вылившуюся в форме столкновения партии „петипистов“, т. е. сторонников жены Петипа М. С. Петипа-Суровщиковой, блиставшей в роли Аспиччи в балете „Дочь фараона“, и „муравьистов“, т. е. сторонников М. Н. Муравьевой, исполнявшей роль Царь-девицы в „Конке-Горбунке“ Сен-Леона.

Это столкновение носило откровенный характер борьбы двух балетных жанров: с одной стороны, жанра содержательного балета, тесно связанного с традициями Новерра и романтического балета, с другой — жанра чисто-танцевального, технически-изощренного балета, в котором содержанию отводилось второстепенное место.

Представителем первого жанра — жанра содержательного балета — являлся Петипа, который в то время еще целиком следовал заветам Перро; представителем второго жанра был Сен-Леон, который не любил пантомимы и не настаивал на развернутом сюжете, ограничиваясь преимущественно постановками блестящих сольных танцев. Это был мастер танцевальной техники, создававший эффект-

ные танцы, не имевшие, однако, никакого отношения к непосредственному содержанию балета. Так, например, балеты Сен-Леона „Конек-Горбунок“ и „Золотая рыбка“ были буквально перенасыщены великолепными танцами, но ни сказки Ершова, ни сказки Пушкина, конечно, не передавали.

В этой схватке двух балетмейстеров, несмотря на вынужденный, в результате интриг Петипа, отъезд Сен-Леона из Петербурга, победило все же сенлеоновское направление.

Вазем, эта прирожденная техничка, также склоняется на сторону Сен-Леона, отмечая слабое понимание „петипистами“ хореграфического искусства, но в то же время указывает, что бесспорным плюсом М. С. Петипа была ее выразительная мимика, чем как раз не могла похвастаться М. Н. Муравьева.

Действительно, после отъезда Сен-Леона за границу Петипа, став монополистом в балетных постановках, безоговорочно присоединяется к творческой платформе своего противника, но берет последнюю не в „чистом“ виде, а переработанной, измененной и значительно усложненной.

Займствуя хореграфические приемы парижских бульварных театров и феерическую сторону английской рождественской пантомимы, Петипа выдвигает на первый план виртуозную технику танцев, не связанных с развитием действия, но обрамленных вместительными рамками волшебной феерии.

Балеты Петипа прежде всего представляют собою блестящий арсенал остро отточенных движений не только отдельных исполнителей (что было и у Сен-Леона), но и всей массы исполнителей. По существу это — высшая школа хореграфического мастерства. притом такая школа, в которой техника неизмеримо превалирует над драматической игрой.



Как стрелы, выбрасывают арабески, делают антраша с 6-ю, 8 ю и 10-ю заносками, бешено пируэтируют, вертятся в турах, удивляют двумя, даже тремя турами в воздухе, взлетают в кабриолях, кружатся на пальцах . . .

Так, в связи с постановкой балета „Бабочка“, крайне слабого по содержанию, но богатого своей танцевально-дивертисментной стороной, критика того времени в исполнении Вазем отмечала не столько выразительность, сколько „большую легкость и замечательную силу мускулов в ногах“. Говорили о том, что Вазем „исполняет несколько па „на носках“, в том числе вальс, поражавший зрителя необыкновенной быстротой темпа“ (см. „Всемирную иллюстрацию“ за 1874 г.).

В биографии Вазем, напечатанной в 1876 г. в журнале „Всемирная иллюстрация“, также отмечается ее исключительная техника, позволяющая ей соперничать с первыми европейскими знаменитостями, а также то, что „сила в носках и отчетливость в танцах доведены ею до совершенства“.

По поводу другого балета, поставленного в 1878 г., „Роксана, или Краса Черногории“, критика указывала: „мимическая часть в плачевном состоянии. Балет выезжает на характерных танцах. В классических танцах преобладает эквилибристический элемент“ (см. „Петербургскую газету“ за 1878 г.).

Да и основные работники балетной группы того времени, не говоря уже о Вазем, совсем не претендовали на выразительную мимику. Ни Кеммерер, ни Муравьева, ни Горшенкова, ни Никитина — никогда не блистали выразительной мимикой.

Эта виртуозная танцевальная техника росла в балетах Петипа с каждым годом и к приезду тальянок-гастролерш 90-х гг. Дель-Эра и Леняни достигла исключительной зрелости. Во всяком

случае, появление так наз. „фюзэттэ“, т. е. быстрых вращательных движений на пуанте одной ноги, нашедших себе отражение в сохранившихся до наших дней на ленинградской сцене балетах „Лебединое озеро“ (pas de deux графа и Одиллии) и „Дон-Кихот“ (постановка А. А. Горского, где pas de deux Китри и Базиля достигает такой виртуозности, что находится на грани циркового номера), знаменует появление в балете виртуозного трюкачества, оправленного в рамку классического танца, которое превращало балет в искусство, близкое по своему характеру к мюзик-холлу или цирку.

Петипа по праву может быть назван крупнейшим мастером дивертисментного танца, льющегося широким потоком в каждой его балетной постановке.

Не заботясь о соответствии танцев содержанию балета, Петипа в процессе драматургического развития танцевального действия обычно бывает аналогичен: танец возникает неожиданно, неоправданно, и следующий за ним танец не вяжется с предыдущим. Однако эти танцы сделаны с поразительным мастерством, они доходят до зрителя своей экстравагантностью, смелостью, бравурностью.

В своих балетах Петипа преследует лишь одну цель—создать пышный, величественный спектакль, в котором могли бы, пусть даже неоправданно разорваться, как бомбы, эффектные в техническом отношении танцы. Все спасает феерия, требующая как можно больше блеска, неожиданностей, яркости и полного неправдоподобия.

Совершенно неправильно утверждение некоторых исследователей, что балетмейстеры второй половины XIX в., в частности Петипа, создавали свои балеты применительно к тем или иным политически-актуальным моментам. Дореволюционный балетный публицист К. А. Скальковский сам иронизировал в газете „Новое время“ по поводу подобных утвержде-

ний, насмешливо указывая, что „балет постоянно шел в уровень с веком: начал Лессепс строить в Египте Суэцкий канал—у нас Петипа ставит сейчас „Дочь фараона“; генерал Черняев принялся колотить средне-азиатских ханов— „Конек-Горбунок“ изображает те же манипуляции на балетной сцене; поехал Дон-Карлос воевать с испанцами, а тут сейчас идет „Дон-Кихот“; россияне захотели отымать у англичан Индию, не имея о ней понятия,—наш неутомимый балетмейстер наглядно знакомит будущих завоевателей, — а ныне гвардейских поручиков, — с Индией при помощи „Баядерки“; черногорцев, геройски поднявшихся на помощь восставшей славянской братии, он прославляет в „Роксане“. Наконец, не успел Норденшельд замерзнуть во льдах Севера, как является балет „Дочь снегов“, изображающий фантастическое приключение одной из полярных экспедиций“.

Остановимся хотя бы на последнем балете „Дочь снегов“.

Что общего, спрашивается, между экспедицией Норденшельда и этим балетом-феерией?

Действительно, в первом акте балета показывается отъезд в полярную экспедицию, служащий поводом для целой серии танцев, не только никак не связанных между собою, но вообще не имеющих отношения ни к отправлению экспедиции, ни к северным странам.

Это — кельтрингерс или танец северных цыган (откуда они взялись?), затем комический семейный танец, далее свадебный норвежский танец (совсем несообразно — почему свадебный?), танец с кубком (сочинен этот танец, очевидно, для вящего эффекта), скандинавская цыганская пляска, наконец, общий финальный танец.

Уже одно перечисление этих танцев, долженствовавших быть связанными с отъездом полярной

экспедиции, но на самом деле представляющих типичный традиционный дивертисмент, говорит о том, что балет „Дочь снегов“ в одинаковой мере может соответствовать и походу на Северный полюс и открытию Суэцкого канала! . .

Второй акт балета „Дочь снегов“ изображает прибытие в полярные льды. Как обычно и балете того времени, откуда-то вылетает гений Ледовитого океана, окруженный духами в коротких тюниках, а за ними грациозно выскальзывает на воображаемый лед сама „Дочь снегов“. Разумеется, пылкий полярный капитан мгновенно влюбляется в „Дочь снегов“, забывает свою невесту и в экстазе любитесь большим танцем снежинок, возглавляемых „Дочерью снегов“.

В третьем акте доверчивый капитан платится своей жизнью, став жертвой „Дочери снегов“.

Комментарии, кажется, будут излишними.

Балет Петипа не только не отвечает политически-актуальным моментам, но всячески стремится не допустить какого бы то ни было проникновения в балет элементов реального мира. В этом-то и заключается его политическое назначение—больше эффектных танцев, больше алогизмов и меньше здравого смысла, связанного с „низкой“ прозой жизни.

Пресловутые „испанцы“ из балета „Дон-Кихот“—ведь это кукольные испанцы, не имеющие ничего общего с подлинными испанцами! Таковы же крестьяне в балетах Сен-Леона „Конек-Горбунок“ и „Золотая рыбка“, заслужившие по праву печальное прозвище сусальных „пейзан“.

Эта боязнь реальной действительности (а отсюда полное пренебрежение этнографической и исторической верностью представления) буквально проходит красной нитью по всему балету второй половины XIX в.

На это-то как раз и указывала „Правда“ в статье „Балетная фальшь“: „Пейзан не раз показывал балет в разные времена. Выходили принаряженные кукольные „крестьяне“ и „крестьянки“, пастухи и пастушки и исполняли танцы, которые назывались „народными“. Это не был обман в прямом смысле. Это было кукольное искусство своего времени“.

Можно было бы еще остановиться на присущей балетам Петипа женственности. В них балерина играет всегда ведущую роль.

Петипа, переняв эту традицию у романтического балета 30-х гг. XIX века, переводит ее в новое качество. Балерина в балетах Петипа не является главным действующим лицом балета, но лишь исполнительницей определенной танцевальной партии с теми или иными техническими трудностями. Поэтому балерина лишена красок жизненного образа, она — абстрактная техничка, претендующая не на драматическую выразительность, а на ловкость, силу, быстроту, элевацию.

Та же чистая танцевальность рождает стандартный и типичный для классического балета второй половины XIX в. костюм танцовщицы — короткий тюник, одинаковый и для Испании и для Средней Азии, и для Египта, и для Индии; его дополняют трико телесного цвета и розовые туфли.

С другой стороны, чистая танцевальность вызывает распад балета на так называемые „вставные номера“, легко изымаемые из балета и по существу ничем не связанные друг с другом.

Появление в балете „вставных номеров“ указывает, что эмоционально-смысловая нагрузка балета сведена почти к нулю и поэтому танец лишается своего действительного выражения.

Наличие в балетах Петипа присущей им кукольности, сусальности, акцентация на виртуозной тех-

нике с принижением роли содержания, наличие крайне условной, манерно-вычурной пантомимы не могут, конечно, заслонить собою те здоровые элементы в балетах Петипа, которые советский балетный театр критически осваивает в процессе создания советского балетного спектакля.

Этим здоровым элементом в балетах Петипа является их блестящая танцовальность. Танцовальная стихия балетов Петипа необычайно празднична, ярка, зажигательна, она пенится, бурлит и клочечет. Достаточно вспомнить последний акт в балете „Спящая красавица“, чтобы создать себе представление об этой грандиозной танцовальной стихии — классическое *pas de quatre* волшебных фей сапфиров, золота, серебра и бриллиантов сменяется характерным дуэтом кота в сапогах и белой кошечки. За ним следует снова классическое *pas de deux* Голубой птицы и принцессы Флорины, затем танцовальный дуэт Красной шапочки и волка, далее танцовальный дуэт Золушки и принца Фортюна и, наконец, классический дуэт принцессы Авроры и принца Дезирэ. Танец льется здесь, как из рога изобилия, поражая зрителя неожиданностью, своеобразием, каким-то внутренним блеском; и то же мы видим в любом балете Петипа: и в „Бабочке“, и в „Дочери снегов“, и в „Зорайе“, и в „Раймонде“.

Танцовальная стихия балетов Петипа была родной для Е. О. Вазем. Ее исключительные технико-танцовальные способности позволяли ей блистать в самых трудных вариациях, которые она исполняла всегда безошибочно-точно и высокохудожественно. Вазем была той русской танцовщицей, которая задолго до появления на сцене заезжих гастролерш-итальянок уже показала образцы поразительного танцовально-технического мастерства.

Но мы не можем ограничиться одним танцовальным мастерством. Для нас танцовальная тех-

ника является не самоцелью, а тем средством, при помощи которого советский артист балета показывает шедевры выразительного и содержательного танца.

Отказываясь от кукольности и сусальности, выдвигая на первое место содержательность в балете, советский балетмейстер прежде всего обращается к богатейшему материалу народно-танцевального фольклора, показывая в реалистических художественных образах „современную жизнь советского народа, используя его творчество, песни, пляски, игры“. Вместе с этим советский балетмейстер не отказывается от лучших традиций танцевальности в понимании М. Петипа, насыщая, однако, эту танцевальность элементами содержания, наполняя ее той действительностью, которая, по словам Новерра, придает танцу „жизнь, выразительность, и, обольщая глаз, пленяет сердце и наполняет его трепетным волнением; это то, что обосновывает искусство“.

Предлагаемые вниманию читателя воспоминания балерины Е. О. Вазем, составленные по ее рассказам Н. И. Носиловым — сыном балерины, дают несколько протокольную, но очень широко взятую картину петербургского балета второй половины XIX века.

Конечно, Вазем не могла критически отнестись к состоянию балета того времени,—она сама вышла из его недр и связана с ним слишком тесными узами. Тем не менее, внимательный читатель, даже в той добродушной характеристике, которую дает Вазем балету 70-х годов, различит и интриганство, и произвол „властей предержавших“, и волчье отношение одних к другим (чего стоит, например, „цена“ товарищеских похвал по мнению Сен-Леона, см. гл. III Воспоминаний), и чудовищно-бесправное положение женщины.

Все это отошло ныне в область далекого прошлого. Исчезли титулованные балетные мотыльки,

обжигавшие себе крылья на фигурантках, корифейках солистках, исчезли все эти пошленькие балетоманы, взлелеянные под надежной защитой крепостнических установлений.

Наша советская балетная школа готовит артистов балета — общественников, вооруженных не только танцевальными знаниями, но и общеобразовательными в объеме средней школы.

Наши советские „балетоманы“, если можно так выразиться, как небо от земли, далеки от прежних балетоманов.

Это прежде всего трудящиеся, которые высоко ценят искусство балета.

Такими же искренними ценителями балетного искусства, очевидно, были в годы работы Вазем рабочие находившейся возле театра типографии, которые приветствовали балерину с последних скамеек галереи бурными рукоплесканиями. Об этом рассказывает сама Е. О. Вазем, ныне проживающая в Ленинградском доме ветеранов сцены.

Огромна разница и в системе работы прежнего императорского балета и нашего советского балета. Вазем рассказывает, что еще в училище учащимся устанавливалось определенное место в балетной труппе. Если, скажем, N. выходила в разряд фигуранток, т. е. теперешнего кордебалета, она оставалась в этом разряде всю свою балетную жизнь.

Теперь этого нет. Все оканчивающие балетную школу поступают в кордебалет, где проходят как бы испытательный стаж и затем, в зависимости от своих способностей, выдвигаются — либо в балерины, либо в солистки.

Книгу Е. О. Вазем с интересом прочтут не только работники искусства, но все вообще интересующиеся прошлым русского театра: она насыщена интересными фактами, меткими характеристиками, ценными профессиональными замечаниями и отлично



восполняет пробел в области наших знаний о русской балетной сцене 60-х гг.

Нам необходимо знать наше прошлое, чтобы более полно и глубоко понимать наше настоящее, чтобы суметь оценить те широкие возможности, которые имеет для своего всестороннего развития советское искусство в счастливую эпоху социализма.

*Н. Шувалов*

*Детство.—Петербургское Театральное училище.—Мои учителя танцев.*

Автобиографии сценических деятелей большей частью начинаются с указания на то, что они вступили на артистический путь либо в прямой связи со своим происхождением, т. е. как близкие родственники артистов, либо по собственному влечению к сцене. Я не могу похвастаться ни тем, ни другим. Моя семья всегда очейь далеко стояла от театра, сама же я в детстве не интересовалась решительно никаким искусством, а о балете не имела ни малейшего понятия.

Мой отец Отто Филиппович Вазем служил по учебной части в Москве. Там я и увидела свет 13 января 1848 г. Потом отца перевели на службу в Петербург, где он вскоре умер, когда я была совсем крошкой.

Первые годы моей жизни в Петербурге не оставили у меня воспоминаний. Знаю только, что после смерти отца я жила с матерью и братом, который был старше меня на один год. Смугло начинаю разбираться в окружавшем меня лишь с семилетнего возраста. Помню, что во время Крымской кампании вся наша семья, по заведенной в то время моде, щипала корпию для раненых. Помню погребение Николая I, потому что мне тогда подарили

силуэтное изображение похоронного шествия. Помню празднества по случаю приезда в Петербург кевесты старшего сына Александра II, Николая Александровича, датской принцессы Дагмары, ставшей после его смерти женой его брата, Александра III. Тогда от напора толпы, любовавшейся иллюминацией на Невском проспекте, сломались перила на Полицейском мосту, и многие попадали в Мойку,—этому была очевидицей моя мать.

Приблизительно одновременно с этими событиями, мать отдала меня во французский пансион Гарбус, помещавшийся на углу Ивановской и Николаевской улиц. Все науки проходились там на французском языке. Учащиеся должны были разговаривать между собою один день по-французски, другой день — по-немецки. Русская же речь была вовсе изгнана из обихода.

В теплое время года нас водили гулять на Семеновский плац. Тогда Семеновский плац представлял собою обширное поле, разрезанное полотном недавно построенной Царскосельской железной дороги. Мы собирали здесь цветы и любовались проходящими поездами как новинкой. В мою память врезался внешний вид тогдашних вагонов III класса. Они, как и впоследствии, были зеленого цвета, но вместо окон имели наверху маленькие остекленные отверстия, как теперь бывает в так называемых „телячьих“ вагонах.

Во время моего пребывания в пансионе у начальницы его Гарбус состоялся большой вечер, и, по заведенному порядку, все питомицы должны были в присутствии гостей показать свои таланты. Некоторые из моих сверстниц исполнили совместно какое-то „pas de châles“, я же, восьми лет от роду, танцевала сольный танец — „болеро“. Танцы ставил наш танцмейстер, фамилии которого не помню. Кажется, это был артист балетной труппы Пишо.<sup>1</sup>

Успех мой был настолько очевиден, что начальница сочла нужным вызвать к себе мою мать и лично выразить ей свое одобрение по поводу моих танцев.

Возвратившись от начальницы, мать моя с гордостью рассказала об этом своей соседке Крюгер, державшей красивую мастерскую. Сын Крюгер, артист русской оперной труппы, был женат на кордебалетной танцовщице Машеньке Крюгер,<sup>2</sup> которая, прослышав об успехе моего первого „дебюта“, посоветовала моей матери отдать меня в Театральное училище. Та послушалась этого совета, и участь моя, таким образом, стала предрешенной.

В 1857 г. я была приведена на приемный осмотр в училище. Меня нашли способной, и я была принята, но только не на казенный счет, так как для этого нужна была сильная протекция, которой у меня не было, а своекоштной воспитанницей. За неимением у моей матери средств на уплату, этот расход приняла на себя моя тетка, сестра моей матери, Амалия Петровна Малер, собственница нескольких дач в Павловске. Тетка платила за меня около трех лет, но затем перестала платить, поссорившись с моей матерью, кажется, из-за дела какого-то наследства, и платежи за меня в училище до самого моего выпуска не поступали. Однако меня и не пытались исключить за неплатеж, а когда мне исполнилось 17 лет, мне было официально объявлено, что во внимание к моим успехам накопившиеся за мною недоимки мне прощены. Эта милость стала одновременно и западней, так как театральная дирекция закабалила меня на „обязательную службу“ на казенной сцене.

Во время моего поступления в училище директором императорских театров был Александр Михайлович Геденов,<sup>3</sup> но я его в училище не видела ни разу. Редко показывался у нас и заведующий

училищем, он же и начальник репертуарной части Павел Степанович Федоров.<sup>4</sup> Его мы видели преимущественно лишь в торжественные дни. Постоянный надзор за нами осуществляла главная надзирательница женского отделения училища. При моем поступлении это место занимала m-me Рулье.

Видная, со следами былой красоты на увядшем лице, представительная, в синем мурантиковом платье, она производила весьма импозантное впечатление. Держала она себя всегда с замечательным достоинством и распорядилась в училище с замашками зажиточной помещицы доброго старого времени.

M-me Рулье в должности главной надзирательницы сменила Елизавета Осиповна Ришард, сестра известной парижской балерины Зинаиды Ришард или Ришар,<sup>5</sup> жены балетмейстера „Большой оперы“ Меранта.<sup>6</sup> Под ее „надзором“ я состояла до самого выпуска из Театрального училища.

Состав надзирательниц моего времени был довольно своеобразный. Вспоминаю Дарью Ивановну Грехову, которая была почти безграмотной и, кажется, дальше десяти считать не умела. Воспитанницы, зная ее уязвимое место, нарочно обращались к ней с просьбами объяснить им, как решить ту или другую арифметическую задачу, на что она неизменно отвечала:

— А вы посмотрите в книгу...

Не менее любопытный тип являла собою Елизавета Казимировна Флемминг, прозванная нами „Казимиркой“. Она была „протее“ Минны Ивановны Бурковой,<sup>7</sup> фаворитки министра двора, графа Владимира Федоровича Адлерберга,<sup>8</sup> — одной из петербургских „достопримечательностей“ своего времени по ее вссильному влиянию на административные, а в особенности на театральные дела. Поступив на должность классной дамы и явившись в первый раз на службу, „Казимирка“, чтобы занять вверен-

ных ее надзору детей, не нашла ничего лучшего, как предложить им поучить их танцевать. Над этим любезным предложением юные жрицы Терпсихоры, конечно, много смеялись.

Из других забавных инцидентов с Флемминг памятен мне случай, как она, проходя по спальне, нашла на полу чулок. Посмотрев на метку и увидя букву „С“, она преважно заявила:—Я так и знала, что это чулок Лезенской<sup>9</sup>... Экая неряха!..

Этот случай с „С“—Лезенской долго служил нам предметом потехи и, кажется, даже вошел в изустные предания Театрального училища.

Далее вспоминаю Надежду Ивановну Черухину, отличавшуюся главным образом любовью к сладостям. Воспитанницам часто предоставлялись в театрах ложи, но для выезда в театр, помимо разрешения заведующего училищем П. С. Федорова, требовалось еще согласие дежурной классной дамы, которая должна была нас сопровождать. И вот, бывало, мы пристаем к Надежде Ивановне с просьбой поехать с нами в театр, а она отказывается, ссылаясь на усталость или другую причину. Тогда мы конфиденциально ей сообщали, что в театре мы рассчитываем получить конфеты от кого-либо из знакомых, и этого было довольно, чтобы уговорить нашу менторшу.

Однажды, во время летнего пребывания вместе с другими воспитанницами на казенной даче на Каменном острове, мы всем классом отправились под наблюдением Черухиной на прогулку. По дороге мы встретили нескольких морских офицеров, которые любезно предложили нам покатать нас на катере, а после этого посетить и осмотреть их яхту, стоявшую тут же у Каменного острова. Конечно, мы ухватились за это приглашение, вносящее некоторое разнообразие в нашу скучную и бездельную дачную жизнь. Уговорить классную даму было

нетрудно. Накатавшись вдоволь, мы отправились на яхту, где угостились на славу предложенными нам фруктами и сладостями. Но насколько были приятны минуты, проведенные на гостеприимной яхте, настолько печально было наше возвращение... Уже приближаясь к нашей даче, мы узрели фигуру П. С. Федорова, стоявшего у балкона со всеми признаками начальственного гнева. Оказалось, что он уже знал о нашей прогулке, — каким образом, нам, конечно, неизвестно — думается мне, что у него были свои доносчики. Нам всем вообще, а Черухиной в особенности, был учинен обстоятельный разнос. Но этим дело и кончилось. В позднейшие времена за такую проделку классную даму, конечно, немедленно уволили бы, но в то патриархальное время на дело смотрели гораздо проще, и все недоразумения разрешались, так сказать, по-домашнему, по-семейному. П. С. Федоров, как я уже упоминала, вообще редко показывался в стенах училища, но всегда был в курсе всего в нем происходившего. Это и наводило на мысль, что у него среди училищного персонала были свои лазутчики.

Преподавание общеобразовательных предметов было поставлено у нас не бог весть как высоко. В этом отношении я могла бы сказать словами Пушкина, что

Мы все учились понемногу,  
Чему-нибудь и как-нибудь...

В первую очередь вспоминаю учителя истории Лосева, прекрасного педагога, обладавшего редким умением оживлять внимание учащихся во время даваемых им объяснений. Когда он замечал, что внимание слушателей падало, он рассказывал какой-нибудь анекдот, а затем постепенно переходил к прерванной нити лекции. Я отлично знала историю и этим

считала себя всецело обязанной этому отличному преподавателю.

Фамилии учителя географии не помню, но у меня сохранилось воспоминание об изобретенном нами трюке для подсказки вызывавшимся им к карте воспитанникам. Карта была, как говорится, „немая“, т. е. географические названия на нее нанесены не были, но государства были расцвечены разными красками. Мы собрали шерстинки соответствующих цветов и при вопросах учителя, где находится та или другая страна, впереди сидящие прикладывали шерстинку подходящего цвета к волосам, и этого „цветного телеграфа“ было совершенно достаточно для правильного ответа.

Когда меня вызывал к доске учитель арифметики Галанин, я, не особенно сильная по части математических наук, отвечала ему, что очень устала от вчерашнего школьного спектакля, у меня-де болят ноги, и я стоять не могу.

— Да, вы, действительно, вчера прекрасно танцевали,—соглашался он,—можете отвечать с места.

А этого только мне и надо было. Я оставалась сидеть, а решение задач мне подсказывали мои товарки.

Хорошо помню преподавателя словесности Рахманова, ученого и дельного человека, к сожалению, в конце моего учения заболевшего душевной болезнью, что и было причиной оставления им службы в училище. Особенно врезалась мне в память его манера декламировать пушкинское стихотворение „Пророк“.

И гад морских подводный ход,  
И дольней лозы прозябанье...

На первой строке он опускал указательный палец к полу, а на второй — тыкал оттопыренным большим пальцем в сторону.



Французскому языку первоначально учил нас м-р Фабер. В старших классах, когда мы уже более или менее знали французский язык, с нами занимался Гильмо. Он особенно любил устраивать между лучшими ученицами считки пьес Корнеля, Расина и др. французских классиков. В них главным образом отличалась хорошо знавшая французский язык воспитанница Клеопатра Александровна Глухарева, впоследствии, под фамилией Каратыгиной, известная в провинции и Петербурге драматическая актриса.<sup>10</sup>

Немецкий язык у нас не был обязательным предметом, но, по желанию, его можно было проходить. Его преподавал Негг Гольдфридрих. Я принадлежала к числу его учениц и хорошо помню, как подчас, во время урока, услышав на улицах военную музыку, мы бросались к окнам и садились на подоконники смотреть на проходивших по Театральной улице солдат, а учителя просили дежурить у дверей и дать нам знать в случае приближения классной дамы. Бедный немец, опасаясь потерять своих и без того немногих учениц (а следовательно, и свой заработок), потакал нашему озорству и исправно нес у дверей караул.

Учителем рисования был художник Телешов. Я никогда не обладала способностью к этому искусству и умела рисовать разве только садовую лейку с вытекающей из нее водой. Когда Телешов давал нам задания, я всякий раз предлагала нарисовать лейку, чем мой снисходительный учитель вполне удовлетворялся.

Талантливым преподавателем игры на фортепиано был Сантис,<sup>11</sup> отличный пианист и композитор. Воспитанницы сплошь и рядом, чтобы увильнуть от урока, просили его показать им, как нужно исполнять ту или другую музыкальную пьесу. Виртуоз садился за инструмент и по мере игры так воодушевлялся, что не замечал, как проходило

время, назначенное для урока. Другим учителем фортепианной игры был Петерсон, строгий и педантичный немец, сообщавший ученикам бездушную, деревянную манеру игры.

Всех нас учили также и пению, и мы проходили сольфеджио и прочие вокальные упражнения. Преподавательницей была некто Ковалькова.

Кроме фортепиано, на „мужской половине“ училища желающим преподавалась игра и на всех оркестровых инструментах. Преподавателями были солисты-виртуозы из оркестра Большого театра, как скрипач Венявский,<sup>12</sup> арфист Цабель,<sup>13</sup> виолончелист Зейферт,<sup>14</sup> флейтист Чиарди,<sup>15</sup> на корнет-а-пистоне — Вурм,<sup>16</sup> на кларнете — Каваллини<sup>17</sup> и др. Мне с ними дела иметь не приходилось, и о них я ничего сообщить не могу.

Помню врачей училища—Гейденрейха, Бесса, Экка и др., но какие обязанности они несли—не ведаю, так как в случае необходимости немедленной их помощи обычно ни одного врача в училище не оказывалось. Так, однажды, во время репетиции школьного спектакля, я занозила ногу деревянной щепкой, вонзившийся в пятку через танцевальный башмак. Боль была адская. Меня снесли в лазарет. О случае со мной сообщили директору театров графу Борху.<sup>18</sup> Последний потребовал дежурного врача, но, несмотря на самые тщательные поиски, такового найти не могли. Я обливалась слезами от боли. Разгневанный директор распорядился послать за доктором в медицинский „физикат“ (впоследствии медицинский департамент министерства внутренних дел), помещавшийся на Театральной улице, против училища. Спустя короткое время оттуда, действительно, явился врач, который и извлек из моей ноги огромную занозу, крестообразно разрезав мне пятку. Из служащих училища того времени не могу

не вспомнить с чувством глубокой благодарности об училищной буфетчице Авдотье Трофимовне Медведевой, которая с самого моего поступления в школу принимала во мне самое сердечное участие. Познакомилась я с ней благодаря ее дочери Александре Ивановне Медведевой,<sup>19</sup> бывшей в то время старшей воспитанницей училища, а впоследствии кордебалетной танцовщицей в балетной труппе, обслуживавшей русскую оперу Мариинского театра. В то время в училище был обычай отдавать маленьких воспитанниц под надзор старших, которые должны были наблюдать за их поведением, внешним порядком и пр. Ко мне и была приставлена в качестве такого „ока“ воспитанница Медведева. Ее мать меня сердечно полюбила и не только старалась делать мне поблажки как буфетчица, припрятывая для меня булки и т. п., но относилась ко мне прямо-таки по-матерински, скрашивая этим невеселую на первых порах долю ребенка, оторванного от родных.

Впоследствии — в 1887 г. — я вышла вторым браком замуж за овдовевшего мужа А. И. Медведевой, профессора хирургии И. И. Носилова<sup>20</sup> и стала мачехой четверых ее детей.

Перехожу к моим наставникам в сфере моей специальности — к преподавателям балетных танцев.

Первой моей учительницей была некто Волкова,<sup>21</sup> отличавшаяся необыкновенной грубостью, которой она наводила на нас, маленьких, панический страх. Меня она не называла иначе, как „косматый чорт“ (из-за моих длинных, густых, плохо подчинявшихся гребню волос), и на первом же уроке накинулась на меня с бранью за то, что я не знала балетного экзерсиса. Я же до тех пор не видала никогда не только хореграфических упражнений, но и балетных танцев, и мне в школе никто экзерсиса не показывал. К счастью, я учн-

лась у Волковой недолго, особенных успехов не сделала, да ее скоро и уволили, кажется, из-за невозможного обращения с воспитанницами.

От Волковой я перешла в класс к Льву Ивановичу Иванову,<sup>22</sup> известному артисту, режиссеру и балетмейстеру, но у него далеко в смысле успехов не пошла. На уроках я ленилась и шалила, тем более, что стояла в самом последнем ряду танцующих. Л. И. Иванов никогда не был хорошим педагогом—главным образом вследствие природной мягкости и апатичности своего характера. Он не был способен заставить учиться и не умел поддерживать дисциплину. Мои отметки по танцам были в то время очень невысоки, и П. С. Федоров угрожал мне даже увольнением через год, если я не исправлюсь.

Преподавание балетных танцев производилось тогда приблизительно так же и в той же постепенности, как это делается и теперь. В младшем классе проходилась элементарный экзерсис у палки и на середине зала.

Мое серьезное учение началось только после перехода в средний класс к Алексею Николаевичу Богданову,<sup>23</sup> впоследствии балетному режиссеру. Здесь экзерсис был посложнее. Мы проходили разные позы, арабески,<sup>24</sup> аттитюды,<sup>25</sup> нетрудные танцевальные темпы. Число движений увеличивалось—начинались движения на полупальцах.

Богданов являлся отличным учителем. Прекрасно распоряжаясь танцующей массой учениц, он замечал достоинства и недостатки всех и умел внимательно за всем следить. Он сразу заметил меня, поставил в первую линию и этим как бы поощрил меня: действительно, я стала учиться весьма старательно. Скоро моя подруга К. И. Канцырева<sup>26</sup> и я стали лучшими ученицами, и Богданов, в виде награды за хорошие успехи, стал часто приносить

нам сладкие булочки — штрицели, а однажды даже подарил маленькие золотые колечки, изображавшие крест, якорь и незабудку.

У Богданова я училась сравнительно недолго и перешла в старший класс к французцу Гюге,<sup>27</sup> превосходному учителю танцев, которому главным образом я обязана всей своей последующей артистической карьерой. Гюге сразу оценил мои способности и направил их развитие должным образом. Мне тогда было лет четырнадцать.

Гюге принимал в свой класс только лучших учениц, которых можно было подготовить к занятию ответственных мест на сцене. Менее способные воспитанницы, предназначавшиеся только к ансамблевым танцам, обучались другим преподавателем, и их класс был несравненно проще. Своих будущих учениц Гюге подбирал как по экзаменационным отметкам, так и путем личного выбора, неизменно присутствуя на всех экзаменах. В старшем классе происходила окончательная подготовка танцовщиц к сцене. Здесь они проходили высшую хореографическую премудрость, постижение которой необходимо артистке образцового балетного театра, здесь определялись хореографический жанр той или иной ученицы и объем танцевальных возможностей будущей артистки.

*Школьный быт и товарищи.—Училищные спектакли.—Мои первые сценические шаги*

Петербургское театральное училище в 50-х и 60-х годах прошлого столетия помещалось там же, где и теперь, — в верхних этажах дома театральной дирекции на Театральной улице. Кажется, и расположение комнат с тех пор осталось без изменения.

Жизнь наша в училище, как водится, протекала по расписанию. Утром, встав от сна, пили чай с небольшой дозой синеватого, разбавленного водой молока и неизменными двумя булками: одной маленькой сладкой и другой обыкновенной полуторакопечной.

После чая имел место один общеобразовательный урок, а затем следовал танцевальный класс, после которого мы „завтракали“, если можно назвать завтраком полуторакопечную булку и кусок черного хлеба. Желавшим иметь собственный чай предоставлялся кипяток. Впрочем, в последние годы перед выпуском нескольким лучшим ученицам (в том числе и мне) ежедневно, для подкрепления сил, после урока танцев давали по рюмке хереса, а затем — бифштекс с картофелем. Обыкновенно горничная приносила из кухни, помещавшейся в самом

верхнем этаже, в столовую (т. е. этажом ниже) эти бифштексы уже разложенными на тарелках, причем последние, для удобства носки, клали друг на друга. Понятно, все старались получить верхний слой стопки тарелок. В великом посту мясо заменялось селедками.

Позавтракав, мы отправлялись на происходившие в помещении училища балетные репетиции, независимо от того, были ли сами заняты в них, или нет. Присутствие воспитанниц на всех репетициях было обязательно. Сидя на полу, мы наблюдали за танцующими и, прислушиваясь к разным замечаниям, делавшимся артистам балетмейстером, ненольно запоминали все „па“ и сцены так, что могли сами повторить все виденное, что мы обычно и делали.

После репетиции мы получали обед из трех блюд, довольно скудный по объему порций и очень однообразный. Из подававшихся блюд я, между прочим, запомнила, в качестве сладкого, жареную тыкву, которой нас пичкали в продолжение чуть ли не целого года, так как нашему эконому удалось приобрести по дешевой цене целую партию тыкв, которыми он нас и потчевал.

После обеда шли снова уроки общеобразовательных предметов, а после пяти мы были свободны до самого ужина, представлявшего собою ухудшенное повторение обеда. После ужина ложились спать. Довольно часто проводили вечера в театрах — в специально нам предоставленных ложах (из числа непроданных).

Как читатель мог видеть, наше питание не было очень сытным. Поэтому воспитанницы старались (конечно, втайне от классных дам) восполнить этот недостаток, кто чем мог. Дорогих яств покупать было не на что. Довольствовались печеной брюквой, сушеным в печной трубе хлебом,

покупали на уличных лотках пряники, толокно с квасом и т. д. Особенным же успехом у нас пользовались селедки.

В свободное время мы изрядно шалили. Я была большой шалуньей, и все классные дамы уже наверняка знали, в случае происшедшей среди воспитанниц какой-нибудь „истории“, что в ней участвовала „Катенька Вазем“. Но главным нашим развлечением были танцы. Много с нами занимались старшие воспитанницы, но чаще всего мы танцевали одни, повторяя виденное на репетициях. Помнится, я в детстве очень любила роли королев и старалась всегда их играть, причем для большего эффекта вместо короны надевала на голову чалму, сделанную из казенного синего платка. В этих импровизированных дивертисментах я танцевала партии балерин, причем моим неизменным „кавалером“ являлась моя подруга Леонович, отличавшаяся удивительной для ее возраста силой, которая позволяла ей не только „поддерживать“ меня, но даже поднимать на воздух.

Рассказ об этих хореографических упражнениях, не могу обойти молчанием один случай, едва не окончившийся для меня трагически. Незадолго до польского восстания 1863 г., когда политическая атмосфера была чрезвычайно сгущена, а правительство было занято розыском и пресечением „крамолы“, которую готовы были усмотреть в чем угодно, — вздумалось мне с подругами исполнить незадолго до того виденное на репетиции какое-то „pas de fusils“ (танец с ружьями). Так как необходимых для этого ружей в нашем распоряжении не оказалось, мы стали искать, чем их заменить, и в углу танцевального зала нашли длинные шесты с воткнутыми в них гвоздями. Это были планки, приготовленные для ремонта больших училищных шкафов. Мы решили, что эти шесты сыграют у нас



роль ружей, и станцовали с ними интересовавший нас танец. Затем, от нечего делать подошли к висевшему в том же зале большому портрету Александра II и задумали померить, кто из нас достанет выше шестом его фигуру. Сначала водили по холсту мои подружки, а затем очередь дошла и до меня. Так как я была очень маленького роста, а достать хотелось повыше, я подскочила и хлопнула шестом по лику царя. На мое несчастье, как раз на том конце планки, которым я прикоснулась к портрету, торчал гвоздь острием наружу. Вонзившись в холст, гвоздь разрезал лицо царя от глаза до щеки. Я, конечно, сразу не поняла всей важности моего проступка и лишь после создавшегося переполоха догадалась, что провинилась очень крупно. Прибежало все наше начальство во главе с П. С. Федоровым, который до того растерялся от содеянного во вверенном ему попечению училище „революционного акта“ (в то время и не такие еще факты истолковывались в революционную сторону), что, став передо мной, пятнадцатилетней девочкой, и всплеснув руками, воскликнул с сердцем:

— Сударыня, как вы это сделали?!

Криками и возмущением горю помочь было нельзя. Я только и ждала, что меня уволят из училища. Но Федоров решил, и не без основания, что лучшим выходом из положения будет замять дело и уладить прискорбный инцидент домашними средствами. Был спешно вызван наш учитель рисования Телешов, который наскоро реставрировал портрет так, что порез стал заметен лишь при внимательном разглядывании. В то же время дочь Федорова, Евдокия Павловна, незаурядная художница, начала писать новый царский портрет, который ей удался вполне. Когда он был готов и повешен на место прежнего, на него были наве-

дены два рефлектора, и в ближайший приезд в училище царя он сразу обратил на себя его внимание. Александр выразил свое удовольствие по поводу действительно хорошо исполненного его изображения и, спросив имя художника, сказал Федорову несколько любезных слов. Таким образом, мое „революционное“ поведение не только не доставило Федорову неприятностей, но и дало повод проявлению к нему „монаршего благоволения“. Портрет этот, насколько мне известно, находился в зале училища до самой Февральской революции.

В год моего поступления в училище пансионерками его были: Марфа Муравьева,<sup>28</sup> впоследствии знаменитая наша балерина, которая, кстати сказать, наблюдая на уроках за моими танцами, первая предсказала мне хорошую сценическую будущность; Фанни Снеткова,<sup>29</sup> Варвара Стрельская,<sup>30</sup> Надежда Сницарова,<sup>31</sup> — все три прославившиеся потом на поприще драматического искусства. Пансионеры в то время считались уже окончившими курс наук, усовершенствовались лишь в танцах и проживали в училище отдельно, получая жалование в размере десяти рублей в месяц. В мужском отделении я застала пансионером А. А. Нильского,<sup>32</sup> служившего потом долгое время премьером Александринского театра.

Из старших воспитанниц того времени могу назвать как наиболее выдающихся: А. Н. Кеммерер,<sup>33</sup> М. Н. Мадаеву,<sup>34</sup> Александру И. Прихунову,<sup>35</sup> А. Д. Кошеву<sup>36</sup> и А. Н. Васильеву,<sup>37</sup> впоследствии артисток балета и моих сослуживиц, а также В. А. Лядову,<sup>38</sup> променявшую потом балет на оперетку, где она прославилась созданием на Александринской сцене роли „Прекрасной Елены“, М. П. Лелеву,<sup>39</sup> также перешедшую из балета в Александринский театр и, между прочим, исполнявшую в названной оперетке роль Ореста, и Е. И. Подо-

бедову,<sup>40</sup> также драматическую актрису. Назову еще Е. Г. Числову<sup>41</sup> и А. В. Кузнецову,<sup>42</sup> „прославившихся“ не столько своим служением Терпсихоре, сколько своей близостью к братьям царя — великим князьям Николаю<sup>43</sup> и Константину<sup>44</sup> Николаевичам.

Среди старших воспитанников выделялись: П. А. Гердт,<sup>45</sup> о славной деятельности которого на балетной сцене мне еще придется говорить в этих воспоминаниях, П. М. Козиенко,<sup>46</sup> стяжавший себе под псевдонимом Свободина немалую известность на драматическом поприще, И. Д. Никитин,<sup>47</sup> впоследствии прекрасный танцовщик московского Большого театра, А. М. Кондратьев,<sup>48</sup> служивший долгое время режиссером драматической труппы в Москве, Л. А. Лисовский,<sup>49</sup> превосходный скрипач, ученик Венявского, и А. В. Кузнецов,<sup>50</sup> брат вышеназванной балетной артистки, талантливый виолончелист.

Сверстницами же моими были: А. Ф. Вергина,<sup>51</sup> лишь промелькнувшая в нашем балете ярким метеором, М. Н. Амосова,<sup>52</sup> А. В. Шапошникова,<sup>53</sup> — обе отличные солистки петербургского балета; К. А. Глухарева (Каратыгина), о которой я выше уже говорила, А. А. Фабр — танцовщица,<sup>54</sup> сестры Людмила<sup>55</sup> и Адель Ланг,<sup>56</sup> из которых первая стала украшением балетной сцены, а вторая выдвинулась в драматическом театре; ближайшей же моей подругой была К. И. Канцырева, довольно заметная танцовщица, к сожалению, слишком рано оставившая сцену. Кажется, в следующем по моему поступлению в училище году туда была принята Е. П. Соколова,<sup>57</sup> известная балерина, многие годы делившая со мной весь репертуар петербургского балета.

Как читатель мог заметить из моего рассказа, Театральное училище того времени не было специально балетным училищем, каким оно стало

впоследствии, но было „театральным“ в широком смысле этого слова. Из училища выходили танцовщицы и танцовщики, певцы и певицы, драматические артисты, музыканты, дирижеры, суфлеры и даже бутафоры и машинисты. Воспитывавшиеся в училище приготавливались к тому или иному роду театральной деятельности, „судя по способностям“. Но нет правила без исключений, и таким исключением во время директорства Сабурова<sup>58</sup> являлось стремление подготавливать из питомцев училища возможно большее число певиц и певцов. Сабуров до такой степени был увлечен оперой, что старался готовить к оперной сцене всех казавшихся ему для нее годными воспитанниц и воспитанников. Например, исключительно этой его „оперомании“ обязана была вышеназванная М. П. Лелева переводом из балетной труппы в Александринский театр для пения в оперетках, хотя была очень недурной танцовщицей и имела все данные сделать в балете хорошую сценическую карьеру, во всяком случае не худшую, а может быть, и гораздо лучшую, чем она сделала в русской оперетке, выступая в произведениях Оффенбаха,<sup>59</sup> Лекока,<sup>60</sup> Эрве<sup>61</sup> и Зуппе.<sup>62</sup> В один прекрасный день Сабуров задумал и из меня сделать певицу и даже устроил специальное испытание моих вокальных средств. Отнюдь не желая изменять однажды избранному мною поприщу, я во время этого испытания умышленно фальшивила. У меня признали наличие голоса, но зато полное отсутствие слуха, после чего, к моей большой радости, оставили в покое. Вскоре после этого Сабуров был уволен от должности директора, и насильственная вербовка в оперную труппу из училища кончилась.

Как директор, Сабуров был прекомичен своими манерами старого селадона, говорил присюсюкивая и был так ленив, что в случаях подачи кем-либо

из служащих прошения о пособии, уговаривал просителя взять свое ходатайство обратно, чтобы не обременять директора трудом по представлению соответственного доклада министру, и предлагал выдать просимую сумму из собственного его — директорского — бумажника. Он, действительно, был очень богат и мог покупать этой ценой излюбленный им покой. О Сабурове у меня имеется вещественное воспоминание в виде маленьких золотых с бирюзой сережек, по паре которых он однажды подарил мне и моей товарке Надежде Александровой,<sup>63</sup> мне — за хорошие танцы, а ей — за декламацию в его присутствии.

Сменивший Сабурова в должности директора театров граф Борх был мало располагавшим к себе холодным немцем. Никаких воспоминаний о его личности у меня не сохранилось. Помню лишь, что он жил в собственном доме (если не ошибаюсь, на Английской набережной), куда к нему и ходили все имевшие до него надобность.

Большое развлечение в нашу однообразную училищную жизнь вносили школьные спектакли. Они происходили великим постом два раза в неделю в училищном театре. Обыкновенно давалась русская пьеса или отрывок из нее в исполнении воспитанников и воспитанниц, а также пансионеров, готовившихся в драму, а после нее шел балетный дивертисмент — отрывок из какого-нибудь балета или одноактный балетик. Балетной частью спектаклей заведывал преподаватель училища, танцовщик А. Н. Богданов. Он ставил танцы и сцены, проводил репетиции, намечал все мизансцены и пр. Для дивертисментов всегда ставилась декорация, принадлежавшая училищу и изображавшая зал или сад. Декорации для целых балетиков выбирались из монтировочных складов театральной дирекции, откуда брались и костюмы. В первое

время моего пребывания в училище оркестр состоял главным образом из воспитанников. Дирижировал обыкновенно балетный капельмейстер.

Школьные спектакли неизменно посещались членами императорской фамилии. Почти всегда приезжали великие князья Николай, Константин и Михаил Николаевичи<sup>64</sup> и принц Петр Георгиевич Ольденбургский.<sup>65</sup> Очень часто бывал царь. Присутствовало, конечно, все театральное начальство во главе с министром двора графом В. Ф. Адлербергом. Последний к нам в прочее время жаловал чрезвычайно редко.

На школьные спектакли приглашались также сановники и других ведомств. Все эти лица занимали первые ряды партера, — в задних рядах размещался наш преподавательский персонал. Родители и родственники воспитанников и воспитанниц также допускались на эти спектакли, и для них отводился балкон, в настоящее время в училищном театре более не существующий.

Я лично участвовала в школьных спектаклях лишь в начале моего обучения танцам, а также последний год перед выпуском; мой учитель танцев Гюге не позволял своим лучшим ученицам выступать публично до тех пор, пока он не считал их вполне готовыми для сцены, и если меня хотели занять, то он тотчас же добивался снятия меня с афиши. Моих ранних выступлений не помню, за исключением „rolka risible“, сочиненной специально для маленьких воспитанниц А. Н. Богдановым, которую, кажется, перетанцовали все мои сверстницы. Ее я танцевала двенадцати лет.

В качестве же выпускной воспитанницы я, помимо разных *pas de cinq*, *pas de trois* и *pas de deux* (последние обыкновенно с П. А. Гердтом, уже артистом), — танцевала в училищном театре классический дуэт „Венецианский карнавал“ и два бале-

тика: 2-е действие „Фиаметты“<sup>66</sup> и „Мечту художника“.<sup>67</sup>

Кроме школьных спектаклей, мне приходилось участвовать в спектаклях, устраивавшихся в то время во дворце великой княгини Елены Павловны<sup>68</sup> (где теперь помещается Русский музей), в Гатчинском и других дворцах. Репертуар их был приблизительно тот же, что и в школьных спектаклях. Но давались и модные в то время живые картины, ставившиеся обыкновенно знаменитым декоратором Роллером.<sup>69</sup> В этих картинах участвовали великая княгиня Елена Павловна и великие князья, а мы, маленькие воспитанницы, служили как бы „живой бутафорией“.

Из таких живых картин, поставленных во дворце Елены Павловны, у меня осталась в памяти одна: была представлена лунная тропическая ночь, причем луну изображали наши детские головки. Великий князь Николай Николаевич, в костюме рыцаря, спал на траве и видел во сне какую-то богиню, которую изображала хозяйка дворца.

Часто также ездили мы в Гатчину, где во дворце давались спектакли, в общем сходные с вечерами Елены Павловны.

Бывали еще спектакли во дворце принца Петра Георгиевича Ольденбургского, устраивавшиеся для развлечения его больного сына.

С именем принца Ольденбургского у меня связано воспоминание о его „балладах“, в которых мне приходилось участвовать как маленькой, так и взрослой воспитанницей. Эти „баллады“ представляли собой своеобразные представления, состоявшие из пения и танцев с одновременным участием оперных и балетных артистов. Стихи были положительно убийственные. Исполнялись они под музыку также сочинения принца Ольденбургского. Недостатки поэзии ~~принца~~ объяснял тем, что он писал стихи на

родном ему немецком языке и отдавал другим переводить и подгонять к музыке. Про последнюю же говорили, что настоящим автором ее является известный пианист и композитор Гензельт,<sup>70</sup> которому принц передавал свои музыкальные композиции для „исправления“. Баллады эти исполнялись во дворце Елены Павловны и в училищном театре. Ставили их балетмейстер М. И. Петипа<sup>71</sup> и сам автор.

Мне пришлось участвовать в одной из таких баллад вместе с балериной М. С. Петипа.<sup>72</sup> Баллада эта называлась „Эвтерпа и Терпсихора“ и исполнялась певицей Михайловской<sup>73</sup> и Петипа. Впоследствии, в качестве старшей воспитанницы, мне пришлось в школьном театре танцевать в этой балладе Терпсихору. Перед репетициями баллады принц Ольденбургский заставил всех участвовавших выучить наизусть ее содержание, чтобы все его знали на зубок, причем сам экзаменовал участвующих. Не помню, кто пел Эвтерпу, кажется, та же Михайловская, но отрывки текста припоминаю:

Я лиру, лиру посвящаю  
Двум сестрам гениям  
И благосклонно к вам взываю,  
Благим явлениям.

Таинственные лица,  
О, где ваш край родной?  
Щедра у нас десница,  
Вам дар—венец живой.

„Приди, приди сестрица,—  
Эвтерпа говорит:—  
Моя звучит цевница,  
Пусть дар твой нас пленит“.

И Терпсихора живо,  
С улыбкой на лице,  
Летит, парит игриво  
Через цветы к сестре.



На этом месте баллады я выбегала на сцену, имея на руке в виде обручей несколько венков. Эти венки я бросала на пол и, танцуя, должна была ногой попадать в середину венка, чем и достигалось, по замыслу автора, порхание „через цветы“.

Проворна, как газели  
Бегут на вышине,  
Как плещутся форели  
В прозрачном ручейке.

Как все легки движенья,  
Ведь птичкою летит,  
И ног прикосновение  
Земли не тяготит...

Другая баллада называлась „Поэзия и музыка“. Она была сочинена для школьного театра, и, кроме меня, роль Поэзии в ней не танцевал никто. Вот отрывки из этой баллады.

Труба на бой крованый  
Сзывает витязей,  
Манит под сень дубравы  
Весной нас соловей.

Героев описание  
Поэзия свято чтит,  
И древних стран предание  
В элегии грустит...

Эклога — ей отрада,  
Цветущий свежий луг,  
Лесов, ключей прохлада,  
Невинных плясок круг.

Певцу вы крылья дайте —  
Блажен его полет,  
Мольбе его внимайте,  
С ним дивный лик поет...

Со вторым и последним из цитированных куплетов у меня связаны следующие комические воспоминания.

Изображая Поэзию, я, по смыслу баллады, должна была „в элегии грустить“. Руководивший репетициями Ольденбургский упорно настаивал, чтобы я выражала грусть самым низким наклоном головы. Я же имела на голове шлем, надетый на распущенные волосы и, следовательно, ничем не прикрепленный. На спектакле я, насколько могла, наклонила голову, но принц не удовлетворился.

— Больше, больше грустите. Ниже, ниже опускайте голову! — кричал он из-за кулис.

Я опустила голову на грудь, и мой шлем, не удерживаемый ничем, скатился на пол при громком хохоте всего зрительного зала.

Группа участвовавших в изображении последнего куплета баллады, по желанию принца, должна была быть сфотографирована. Я, Поэзия, внимала „мольбе певца“ и, как принято на сцене, выражала это обращенным к небу взором с протянутыми вперед распростертыми руками. Ольденбургский решил сам придать моим рукам должное, по его мнению, положение и, находя их недостаточно „внимающими“, вывернул их наружу, и в этом положении я и осталась увековеченной на снимке.

Все лето питомцы Театрального училища обыкновенно проводили в его стенах. В жаркие дни нас водили купаться в купальни на Фонтанку. Тогда туда был сквозной выход со двора училища. По несколько раз в лето воспитанниц, в числе десяти человек, брали на казенную дачу на Каменном острове, в которой жил и сам управляющий училищем Федоров. Наша дачная жизнь протекала очень однообразно, подруг было мало, и мы, попав на дачу, искренно завидовали оставшимся в городе. С ними мы переписывались, отдавая письма кучеру Федорова, ездившего почти ежедневно в театральную дирекцию. По дороге в город Федоров наши письма, видимо, вскрывал и прочитывал, так как

часто делал выговоры виновным в сообщении разных школьных сплетен, а в особенности за сетование на дачную скуку. В такого рода жалобах он усматривал черную неблагодарность начальству за предоставляемую возможность пользоваться дачей. Впоследствии, наученные горьким опытом, воспитанницы перед отъездом на дачу стоваривались об условных знаках, которые выражали бы настоящую мысль, не раздражая грозного начальника. Так, в частности, желая пожаловаться на скуку, писали, что на даче живетя очень весело, но только слово „весело“ писали через букву „ять“. Обвинение в безграмотности было, видно, менее страшно, чем укоризны в неблагодарности.

Благодарные чувства к начальству вообще и к Федорову в особенности вселялись в питомцев училища непрестанно. Так, например, день его именин отмечался в школе торжественным концертом. Воспитанницы играли на фортепиано в восемь рук.

Проживающих на казенной даче иногда водили на спектакли в Каменноостровский театр, где им предоставляли одну-две ложи. На одном из спектаклей произошел забавный инцидент с моей товаркой Кеммерер. Шел балет „Роберт и Бертрам, или Два вора“, <sup>74</sup> в котором изображаются воровские проделки героев. В одной из картин они забираются в дом, хозяева которого ушли на свадьбу, и спокойно обкрадывают его, как вдруг вдали показывается возвращающаяся домой свадебная процессия. Кеммерер, бывшая уже в одном из старших классов, так увлеклась спектаклем, что забыла, что находится в театре, и закричала на весь зрительный зал, желая предупредить воров об угрожавшей им опасности быть пойманными: „Скорее, скорее! Идут, идут!..“

Хотя с самых первых дней поступления моего

в училище я твердо решила посвятить себя танцам, но впервые выступить на настоящей, большой сцене мне было суждено не в балете, а в драме, и притом немецкой. Так как я одна из немногих маленьких воспитанниц говорила свободно по-немецки, мне пришлось изображать детей в спектаклях казенной немецкой труппы, подвизавшейся в театре-цирке императорской театральной дирекции, стоявшем на месте нынешнего Мариинского театра. Немки-артистки относились ко мне очень хорошо угощая булками и печеньем, что, конечно, доставляло мне большое удовольствие, и я всегда охотно ехала в немецкий театр.

На сцену же Большого театра я в первый раз попала, когда мне было лет девять-десять. Меня поставили в итальянской опере, среди других воспитанниц и воспитанников Театрального училища, изображать толпу в „Диноре“. <sup>75</sup> Я была несказанно рада, что для этого на меня надели настоящие шелковые чулки, а не трико. Но этот мой дебют окончился плачевно. Роль Диноры исполняла Фиоретти, <sup>76</sup> дивная певица, но преуродливая женщина, у которой вместо рта была настоящая волчья пасть. Когда она ее раскрыла, я так испугалась, что убежала за кулисы и на сцену больше не возвращалась.

В балете я должна была „дебютировать“ на полете в „Сильфиде“, <sup>77</sup> но этому дебюту не суждено было состояться опять-таки по моей трусости. На репетиции одна из моих товарок, подвешенная для совершения полета совершенно так же, как и я, едва не упала: оборвались струны, и она спустилась на пол на одной вытянувшей струне, к счастью, оставшейся целой. Этот инцидент так из меня подействовал, что я с громким криком умоляла меня с полета снять, и меня заменили другой, более храброй воспитанницей,

Затем меня поставили в балет „Фауст“, <sup>78</sup> который танцевала Надежда Богданова. <sup>79</sup> Мы, воспитанницы, изображали мертвецов, спускавшихся на кладбище с горы. Позднее, когда я уже училась у Богданова, я в том же „Фаусте“ играла одного из двух пажей, подносивших на подушке дары Маргарите: на одной подушке лежал флер-д'оранжевый венок, на другой — букет. Дары эти предполагались заколдованными. Когда Маргарита к ним прикасалась, мы, изображавшие пажей, должны были нажимать скрытые в подушках кнопки, и дары исчезали, а потом таким же образом снова появлялись по мановению руки Мефистофеля.

Кроме „Фауста“, я участвовала еще в балете „Эолина, или Дриада“, <sup>80</sup> в котором Дриаду танцевала тогда Феррарис. <sup>81</sup> Танцевала в балете „Пакеретта“, <sup>82</sup> изображая мак в картине „Лето“, которое олицетворялось М. С. Петипа; прочие времена года тогда танцевали: „Осень“ — М. П. Соколова, <sup>83</sup> „Зиму“ — Розати <sup>84</sup> и „Весну“ Н. Н. Амосова. <sup>85</sup> Вместе с моими товарками я работала в кузнице по ковке мечей, щитов и прочего оружия в продолжение целого акта в балете „Армида“, <sup>86</sup> в котором заглавную роль исполняла Фридберг. <sup>87</sup> Наконец, я изображала комара в дивертисменте „Эфемера, или Час жизни“ из балета „Севильская жемчужина“. <sup>88</sup>

С переходом моим в класс Гюге, не разрешавшего своим первым ученицам танцевать публично, мои выступления прекратились. Выпуск мой в труппу должен был состояться в 1866 г., но мне было официально объявлено, что мне придется остаться в училище еще на один год, так как в этом году был принят в труппу П. А. Гердт, которому назначили, в виду его выдающегося дарования, оклад в 800 руб. в год, и дирекция, вследствие этого значительного расхода, будто бы не имела средств на выдачу

жалованья всем кончившим училище в этом году, так что мною пришлось ей пожертвовать. Перед самым моим выпуском, весной 1867 г., я должна была дебютировать в Большом театре в качестве балерины в балете „Наяда и рыбак“. <sup>89</sup> Дебют не состоялся из-за серьезной болезни ноги. Завистницы, которых в театре всегда хоть отбавляй, распускали слухи, что болезнь моя — притворная и что я слегла, чтобы уклониться от дебюта, так как будто бы чувствовала себя не в силах танцевать такой большой и для начинающей танцовщицы трудный балет.

---

# Г Л А В А Т Р Е Т Ь Я

*Поступление в балетную труппу. — Балетмейстеры Перро и Сен-Леон*

В Троицын день, 4 июня 1867 г., я была выпущена из школы и вступила в состав петербургской балетной труппы.

Ареной деятельности петербургского балета в то время служил Большой театр, находившийся на Театральной площади, на месте нынешнего здания Консерватории. Для балетных спектаклей он был приспособлен наилучшим образом. Правда, сцена его не была так широка, как в Мариинском театре, зато она была гораздо глубже, — там было семь кулис. Это весьма способствовало эффектности спектаклей, так как предоставляло широкую возможность использования перспективы. Когда в „Корсаре“<sup>90</sup> из глубины сцены на зрителей двигался корабль, или в „Баядерке“<sup>91</sup> из туманной дали вырисовывались вереницы теней, — зрелище получалось в буквальном смысле феерическое. Зрительный зал Большого театра был вместительнее Мариинского и имел шесть ярусов. Верхний ярус занимал раек, из которого, кажется, была видна, главным образом, огромная газовая люстра, спускавшаяся с потолка зала. Балетные спектакли давались три раза в неделю — по вторникам, чет-

вергам и воскресеньям. Излюбленным балетным днем было воскресенье, и в этот день старались выступать все балерины. Обыкновенно при составлении репертуара соблюдали в этом отношении очередь. Управление петербургским балетом сосредоточивалось в руках начальника репертуарной части П. С. Федорова, являвшегося фактически главным вершителем всех петербургских театральных дел. От него зависело составление репертуара, распределение партий и „мест“ среди артистов и все прочее, отнесенное к жизни театра. Балетмейстеры ведали только художественной частью спектаклей в пределах собственных их постановок, но опять-таки под постоянным контролем Федорова. Так, например, распределяя „места“ среди артистов, балетмейстер был обязан считаться с их положением в труппе, установленным театральной дирекцией, или согласовывать то или другое назначение с начальником репертуара.

Мостом между труппой и дирекцией служил режиссер, на обязанности которого лежало несение всех административных функций по балету. Он должен был составлять проекты репертуара, представлявшиеся на утверждение Федорова, предусматривать состав участников спектакля, следить за поддержанием дисциплины в труппе, заботиться о хозяйственной стороне балетных спектаклей. Короче говоря, это был „фактотум“, ось, вокруг которой вращалась вся жизнь балетного театра.

Из петербургских балетмейстеров самым ранним, которого я могу вспомнить, был Жюль Перро.<sup>92</sup> Он служил у нас во время моего пребывания в Театральном училище. Мои воспоминания о нем теперь, конечно, очень смутны. С большими на выкат глазами, он по наружности напоминал какого-то кобальда, как их обыкновенно рисуют художники, и присутствовал на репетициях неизменно



с толстой палкой и табакеркой. Он часто сердился и тогда громко стучал палкой об пол. О приемах его работы я, к сожалению, ничего сказать не могу, — слишком была я тогда юна, чтобы интересоваться такими вопросами. Помню например последний из поставленных им у нас балетов — „Эолину, или Дриаду“, данный впервые осенью 1858 г.

В нем сам Перро играл роль злого гнома, как нельзя больше подходившую к его наружности и драматическому жанру. Сюжета „Эолины“ я теперь не могу припомнить. Мне врезалась только в память сцена полета Дриады, которую танцевала балерина Феррарис. Героиня в образе молодой девушки видит у себя в комнате в зеркале гнома, преследующего ее своей любовью. Она бросается на колени и молится богу, прося его избавить ее от этого злого духа. Ее молитва исполняется. Она встает на так называемый „арабеск“, поднимается в воздух и улетает через окно. Она попадает в лес, где на ветвях деревьев помещался кордебалет — дриады, покровительницы этих деревьев. В лес приходят дровосеки, но, как только они пытаются рубить то или другое дерево, с него тотчас же, кружась вокруг ствола, спускается его дриада, умоляющая не рубить дерева. С центрального дерева спускалась балерина.

Из других балетов Перро на моей памяти ставились: „Армида“, из жизни крестоносцев, где была очень красивая картина моментального превращения всей декорации из зимнего в весенний пейзаж; „Фауст“, по своему сюжету лишь отдаленно напоминавший трагедию Гете<sup>93</sup> и оперу Гуно;<sup>94</sup> „Наяда и рыбак“, в котором водяная фея увлекает рыбака, забывающего свою земную возлюбленную; „Эсмеральда“,<sup>95</sup> на сюжет романа Гюго<sup>96</sup> „Собор Парижской богородицы“, сохранившаяся в ленинградском балетном репертуаре, в обновленном виде,

до наших дней; „Катарина, дочь разбойника“,<sup>97</sup> чрезвычайно увлекательный балет, в котором рисовались приключения известного художника Сальватора Розы,<sup>98</sup> влюбленного в разбойницу Катарину, погоня за последней солдат и козни против художника со стороны помощника Катарины, Дьяволино; а также одноактный балетик „Мечта художника“. Кроме того, в постановке Перро шли балеты Мазилье<sup>99</sup> „Корсар“ и „Своенравная жена“. <sup>100</sup>

Все балеты Перро резко отличались от произведений других современных ему и последующих балетмейстеров преобладанием в них драматической стороны над танцевальной. Перро, сочинявший всегда сам программы для своих балетов, был большим мастером на выдумку эффектных сценических положений, увлекавших и временами даже потрясавших зрителей. Танцев в его балетах было сравнительно немного, куда меньше, чем в спектаклях позднейшего происхождения. При этом, сочиняя эти танцы, балетмейстер заботился не столько о том, чтобы дать исполнителям более выигрышный номер, сколько о том, чтобы танцевальные номера дополняли и развивали драматическое действие.

Вообще, Перро можно скорей назвать балетным драматургом, чем хореграфом в принятом у нас теперь смысле слова.

В этом отношении полную противоположность ему представлял Артур Сен-Леон,<sup>101</sup> первый балетмейстер, с которым мне довелось сознательно работать. Лично для меня он, правда, не поставил ни одного балета, но, постоянно присутствуя на его репетициях с другими балеринами, а также репетируя под его руководством отдельные старые балеты его сочинения, я имела широкую возможность познакомиться с его работой и его методом.

Основным элементом в балетах Сен-Леона был танец как таковой. Программы балетов составлялись исключительно для более или менее удач-

ной увязки между собой длиннейшего ряда танцев, как сольных, так и ансамблевых и массовых. Балеты Сен-Леона таким образом представляли собой сплошные дивертисменты. Поэтому Сен-Леон был не очень требователен ни к занимательности ни к осмысленности балетных программ, и драматическая часть его произведений была обыкновенно довольно-таки слабоватой. Но этот минус с лихвой искупался каскадом интересных, живописных классических танцев, поставленных с исключительным знанием балетной классики и ее возможностей и к тому же всегда удивительно музыкально. Сен-Леон был отличным скрипачом и выступал в концертах в целом ряде европейских городов. У нас он играл на скрипке на сцене в своем балете „Сальтарелло“,<sup>102</sup> исполняя мимическую роль скульптора, восхищенного созданной им статуей музы Терпсихоры. При сочинении танцев он всегда исходил от музыки, в чем было его безусловное превосходство над его соперником по работе, балетмейстером Петипа, лишенным музыкальности.

Сен-Леон репетировал новые балеты, как это делают и другие хореографы, частями — сначала с кордебалетом, потом с солистами и балериной. Я была свидетелем его репетиций только с первыми сюжетами. Для них он сочинял вариации и сцены непосредственно на репетиции. Он, бывало, прослушает музыку в исполнении скрипачей-репетиторов, потом возьмет в руки ноты, задумается, шагая по репетиционному залу (тогда, как и теперь, черновые балетные репетиции происходили в доме дирекции театров на Театральной улице), и вариация готова. Балетмейстер всегда показывал артистам вариации, слегка танцуя сам, для чего носил свободный пиджак и мягкие туфли. Обыкновенно при сочинении вариаций он руководился дарованием и возможно-

стями отдельных исполнителей. Его вариации могли считаться образцовыми по красоте хореографического рисунка и музыкальности. По своему хореографическому содержанию танцы Сен-Леона были всегда в строгом согласии с канонами классической школы. Тогда вариации были совсем не такими, как они знакомы зрителям по позднейшим классическим балетам, испытавшим влияние эффектной, но грубой итальянской хореографии. На носках танцовщицы бегали очень мало. Ядром вариаций были мелкие, труднейшие по отделке, можно сказать, „бисерные“ па, мелкие заноски. В них особенно отличалась любимица Сен-Леона знаменитая балерина Муравьева, про которую недаром говорили, что она „ногами кружево плетет“.

Блестящий автор сольных вариаций, Сен-Леон неплохо распорядился и массами. Так, я вспоминаю его эффектное баллабиле с китайскими фонарями в балете „Лилия“.<sup>103</sup> Упомянув об этом балете, не могу не заметить о курьезной попытке Сен-Леона соединить в нем танец балерины с музыкальным самоаккомпанементом. Здесь он заставил балерину Гранцову<sup>104</sup> танцевать на струнах положенного на подмостки какого-то китайского инструмента с колокольчиками. Затея оказалась довольно неудачной.

Вообще, Сен-Леон был непрочь пооригинальничать в своих постановках. Так, когда он ставил в Петербурге нашумевший в Париже дивертисмент „Оживленный сад“ в балете „Корсар“, он проектировал установить на сцене большие пульверизаторы, выбрасывающие на зрителей дождь цветочной воды, чтобы они чувствовали себя перенесенными в сад с душистыми цветами. Но это сделать ему не позволили. Чтобы покончить с „Лилией“, припомню очень красивый прыжок премьеры Л. Иванова с горы на сцену. Он летел держась за лиану, что производило большое впечатление на зрителей.

„Лилия“, поставленная в Большом театре в 1869 г. была новым балетом только для Петербурга. В сущности же она представляла собой переделку парижского балета Сен-Леона „Ручей“, из которого была заимствована и большая часть музыки Минкуса. В нашем репертуаре „Лилия“ не удержалась.

В Сен-Леоне был виден опытный хореограф с огромным балетмейстерским стажем. Он работал всегда уверенно, со спокойствием настоящего мастера своего дела, что было очень приятно для артистов. Не надо было переделывать по нескольку раз танцевальные номера, как то сплошь и рядом имело место, например, на репетициях у Петипа. Впрочем, и Сен-Леон был иногда непрочь заменить тот или иной сочиненный им номер другим, но это вытекало из особых соображений. Так, поставив для солистки вариацию, он иногда ей говорил:

— Если на репетиции ваши товарищи будут вас хвалить за этот номер, вы мне скажите — я вам перемену...

Этот матерый театральный работник отлично знал цену „товарищеских“ похвал на сцене, где действительно удачное выступление в большинстве случаев вызывало только зависть, но отнюдь не комплименты.

Вообще Сен-Леон мог считаться другом артистов, в которых усматривал дарование. Он был всегда готов оказать им всяческую помощь в их карьере. Он, можно сказать, вывел в люди несравненную балерину Гранцову, открытую им в Ганновере; он создал европейское имя нашей балерине Муравьевой, устроив ей ангажемент в Париж; меня лично он тоже не раз приглашал танцевать за границей. У Сен-Леона были связи едва ли не во всех европейских театрах. Впрочем, он чувствовал себя как дома во всех странах, свободно владея несколькими иностранными языками. Ему было нипочем выучиться и русскому языку, несмотря на извест-

ную трудность русского языка для иностранцев. Через год после его первого приезда в Петербург он уже свободно объяснялся, читал и писал по-русски.

Как танцовщика я Сен-Леона не помню, так как я видала его только в мимических, характерных и комических ролях. Не думаю, чтобы его танцы были первоклассными, уже с чисто-эстетической точки зрения, — слишком не увязывалась с балетной классикой его наружность. Некрасивый, сутуловатый, лысый, с большим лбом, он мне всегда напоминал собой изображение баснописца Эзопа.<sup>105</sup>

Из балетов Сен-Леона, которые я застала в репертуаре, следует прежде всего назвать „Конька-Горбунок, или Царь-девицу“<sup>106</sup> — тогда вообще была мода на двойное название театральных пьес. „Конек-Горбунок“ имел наибольший успех из всех произведений этого балетмейстера потому, что являлся как в то время, так и очень долго спустя единственным балетом на русский (точнее, псевдорусский) сюжет, навеянный известной одноименной сказкой Ершова.<sup>107</sup> Тогда в театре не очень интересовались этнографической и исторической верностью представления. В середине 60-х годов, после польского восстания 1863 г. и покушения на Александра II со стороны Каракозова,<sup>108</sup> власти очень ретиво занимались насаждением всякого рода „патриотизма“, не исключая и „квасного“, и наивный „Конек-Горбунок“ со всеми благоглупостями своей программы, сочиненный иностранцами — либреттистами, немцами — музыкантами Большого театра, балетмейстером французом и композитором итальянцем Пуни,<sup>109</sup> служил одним из орудий своеобразной патриотической пропаганды. Во всяком случае, этот балет давался едва ли не чаще всех других, и его перетанцовали чуть ли не все балерины и первые классические солистки того времени.

О содержании „Конька-Горбунка“ распространяться нечего. Он до наших дней сохранился в балетном репертуаре Москвы и Ленинграда, правда, в новой редакции московского хореографа Горского,<sup>110</sup> но здесь изменена одна формальная сторона спектакля, сущность же его сохранилась.

Довольно долго держалась в репертуаре „Пакеретта“ — большой балет с запутанной интригой, в которой Сен-Леон явился сотрудником автора программы, известного французского писателя-романтика Теофиля Готье.<sup>111</sup> До Петербурга этот балет шел в Париже, где первой исполнительницей заглавной роли была жена Сен-Леона, красавица-балерина Фанни Черрито.<sup>112</sup> Сюжет „Пакеретты“ вертелся вокруг любви к героине-крестьянке ее бедного односельчанина, которому приходится идти в солдаты за другого — его соперника, дурачка, чтобы расплатиться с долгами своего отца. У нас Пакеретту играла известная иностранная балерина Розати, ее возлюбленного Франсуа — Х. П. Иогансон,<sup>113</sup> прославленный профессор классического танца, полукомическую роль сержанта вербовщика — сам балетмейстер Сен-Леон. В остальных сольных партиях были заняты Ефремова,<sup>114</sup> Стуколкин<sup>115</sup> и др. „Пакеретта“ была балетом, как тогда говорили, „большого спектакля“, пересыпанным разными танцами — от пляски „барабанщика королевы“ до аллегорических дивертисментов вроде „Праздника хлебопашцев“ с „танцами четырех времен года“. В нем была особенно эффектна картина „Сон Франсуа“ с большим классическим дивертисментом. Эти „сны“ потом на все лады использовал для своих балетов Петипа. Посередине сцены помещалась большая цветочная корзина, которую поддерживали четыре воспитанника Театрального училища в женских костюмах. У каждой из семи кулис по обеим сторонам сцены стояли танцовщики с корзинами на го-

ловах, от которых шли гирлянды к средней корзине. Вся эта большая группа поднималась вверх, образуя висячий сад, под которым происходили танцы.

С „Пакереттой“ у меня связано воспоминание об одном случае на репетиции с балериной Розати, который для нее мог бы кончиться трагически. В упомянутом „Сне“ ей приходилось, как бы скользя, лежать на подвижной рейке, постепенно опускаясь под сцену до полного исчезновения с глаз зрителя. Одновременно с рейкой по сцене двигался и люк, в который она должна была скрыться и который в конце концов над ней закрывался. Однажды механизм рейки испортился; рейка остановилась; люк же продолжал двигаться на уровне шеи балерины, и если бы этого во время не заметили и ей не крикнули об опасности, а она моментально не юркнула бы под сцену, ей люк мог отрезать голову.

Другим удачным балетом Сен-Леона была „Фиаметта“, поставленная в Петербурге для Муравьевой. В Париже она шла под названием „Немая, или Отомщенная любовь“, а в Москве — „Саламандра“. Сюжет ее был очень запутанный и местами мало понятный, хотя программа принадлежала перу двух выдающихся французских драматургов — Мельяка<sup>116</sup> и Галеви.<sup>117</sup> Здесь рисовались похождения молодого кутилы-аристократа, отрицающего любовь. Бог любви в отместку посылает ему фантастическое существо — Фиаметту. В то время этот балет всегда давался полностью, в двух действиях. Впоследствии ставился один второй акт с его знаменитой „Застольной песней“ под соло виолончели — одним из шедевров балетного композитора Минкуса.<sup>118</sup> Между тем, первое действие „Фиаметты“ было очень интересное. Оно происходило в фантастическом пространстве над землей и, повидимому, послужило затем Петипа мотивом для его пролога к балету „Талисман“.<sup>119</sup>



Своеобразным „астрономическим“ балетом была „Метеора, или Долина звезд“<sup>120</sup> с красивым последним действием, где изображались падающие звезды. Впрочем, этот балет был снят с репертуара вскоре после моего поступления на сцену.

Довольно долго в репертуаре держалась „Золотая рыбка“<sup>121</sup> на тему пушкинской „Сказки о рыбаке и рыбке“. Однако к числу удачных этот балет нельзя было отнести ни по его наивной программе сочинения самого Сен-Леона, ни по танцам. Заслуживало внимания разве лишь одно большое па балерины с пятью кавалерами. Зато безусловно хороша в „Золотой рыбке“ была декоративная часть. „Алмазный дворец“ работы художника Вагнера<sup>122</sup> долго вызывал рукоплескания зрительного зала.

Из других балетов Сен-Леона хорошо помню скучноватую „Сироту Теолинду, или Духа долины“,<sup>123</sup> где благодаря покровительству некоего духа долины бедная сирота Теолинда достигает полного счастья, а также „Севильскую жемчужину“, олицетворявшуюся испанской танцовщицей, увлекшей губернатора голландского городка. В последнем балете был большой дивертисмент под названием „Эфемера, или Час жизни“. Здесь уморительно изображал лягушку комик Пишо. Назову еще коротенькие „Грациеллу, или Любовную ссору“<sup>124</sup> из быта неаполитанцев, где жених и невеста мистифицируют друг друга, выдавая за своих возлюбленных переодетых в костюмы другого пола товарища первого и подругу второй, и бессодержательные „Валахскую невесту“<sup>125</sup> и „Маркитантку“.<sup>126</sup> Последнюю я танцевала сама. Хотя „Маркитантка“ была поставлена Сен-Леоном для его жены Фанни Черрито, она представляла собой довольно-таки ординарный дивертисмент.

---

# Г Л А В А   Ч Е Т В Е Р Т А Я

*Балетмейстер М. И. Петипа*

С Сен-Леоном мне пришлось работать не более двух лет. Его, если можно так выразиться, съел его соперник, балетмейстер Мариус Иванович Петипа.

Опираясь на свое европейское имя, Сен-Леон держал себя крайне независимо. Он, вероятно, считал, что его авторитет как парижского балетмейстера являлся достаточной гарантией его петербургских успехов.

Совсем другую фигуру представлял собою Петипа. Приехав в конце 40-х гг. в Россию совершенно безвестным танцовщиком, он старался всеми средствами делать карьеру и для этого понравиться широкой массе публики, театральной дирекции, а главное — императорскому двору. Ко времени моего поступления на сцену Петипа, после одноактных безделок, поставил один действительно солидный, большой балет „Дочь фараона“<sup>127</sup> и лихорадочно старался сохранить симпатии публики, проявившиеся после этой постановки. Он всячески заискивал у балетоманов, среди которых у него образовалась своя довольно многочисленная партия. Последняя была одновременно партией поклонников жены балетмейстера, балерины М. С. Петипа (Суров-

щиковой), для которой ее муж главным образом ставил балеты, и носила кличку „петипистов“ Она враждовала с „муравьистами“, приверженцами балерины Муравьевой, любимицы Сен-Леона и первой главной исполнительницы большинства его балетов. Эта вражда была открытой и перебросилась и в печать, в которой рецензенты старались возвеличить одних и умалить других, часто забыв о всякой справедливости. Друзья Петипа пользовались каждым удобным случаем, чтобы подчеркнуть превосходство этого балетмейстера перед неугодным им Сен-Леоном. Это не могло не оказывать влияния на дирекцию театров. Не обошлось здесь и без воздействия жены балетмейстера. Как бы то ни было, но в один прекрасный день, в день истечения срока ежегодного контракта дирекции с Сен-Леоном, этот контракт возобновлен не был, и Петипа, блеснув незадолго до того своим большим балетом „Царь Кандавл“, <sup>128</sup> остался единственным художественным руководителем петербургского балета, каковым он являлся до начала текущего столетия.

Художественный жанр, культивировавшийся Петипа, пришелся петербургской публике гораздо более по вкусу, чем тот, который исаждал Сен-Леон. В описываемую эпоху главной заботой Петипа было давать балеты „большого спектакля“, с занимательным, порой увлекательным драматическим сюжетом и блестящей мизансценой. На последнюю он ловко умел испрашивать у дирекции весьма значительные денежные средства. Эти хореографические драмы нравились, конечно, больше, чем весьма наивные по драматическому содержанию балеты Сен-Леона. Однако со стороны хореографической классики композиции Петипа много уступали сен-леоновским. Хотя и верный приверженец классического балета, как, впрочем все хореографы его времени, Петипа знал классический танец куда

поверхностнее Сен-Леона, и многие „па“, которые ставил последний, ему были совершенно незнакомы. С уходом Сен-Леона с нашей сцены навсегда пропали все упоминавшиеся выше мелкие „бисерные“ па, требовавшие от танцовщицы настоящей филигранной работы. Вариации сочинения Петипа были однообразными, я бы сказала, „грубее“ сенлеоновских.

Зато он был действительный мастер на композиции массовых кордебалетных танцев и групп, а также характерных плясок, и постановку мимических сцен, так как сам был превосходным характерным танцовщиком-мимом.

Вторым безусловным минусом Петипа, по сравнению с Сен-Леоном, была его немзыкальность. Он не чувствовал музыки, ее ритма; поэтому очень часто сочиненные им танцы оказывались крайне неудобными для исполнения, и солистам приходилось или просить его изменить постановку или „контрабандой“ представлять самим свои номера, благо Петипа не мог упомнить всего, что он поставил на протяжении длинного балета. При этом сам балетмейстер никогда не был уверен в удаче своих постановок, хотя и разрабатывал их у себя дома, и сплошь и рядом менял их в процессе репетирования. Отсюда вытекало очень большое число репетиций, гораздо большее, чем их требовалось у Сен-Леона. На репетициях Петипа часто суетился и нервничал, и эта нервность невольно передавалась и артистам. Не очень силен был Петипа и в оценке художественной индивидуальности отдельных солистов и в умении полностью ее использовать; во всяком случае он уступал в этом отношении Сен-Леону. Обыкновенно у первых сюжетов он спрашивал, какую вариацию им желательно танцевать. Когда дело касалось меня, я всегда отвечала, что это мне безразлично, но только чтобы в разных актах

вариации были разные как по ритму музыки, так и по исполняемому „па“.

Наконец, в чем можно было упрекнуть нашего балетмейстера, так это в крайней его необразованности, в силу которой едва ли не все его балеты кишели разными ляпсусами и несуразностями. Впрочем, в этом отношении публика была очень нетребовательна, — до того ей было все равно, лишь бы спектакль был эффектен...

По своему хореографическому содержанию балеты Петипа были, в сущности, так же дивертисментны, как и балеты Сен-Леона, но только здесь дивертисмент был крепче сшит сюжетной нитью Излюбленным приемом балетмейстера, или „балес-меса“, как сам Петипа называл себя на своем воляпюке, было растягивать действие до какого-нибудь праздника, особенно свадебного, чтобы получить здесь широкий простор для постановки разных классических и характерных танцев.

У нас классический балет принято называть „балетом Петипа“, противопоставляя его балету позднейших хореографов-новаторов, начиная с Горского. Однако, строго говоря, такое название неправильно. Петипа отнюдь не был создателем или основателем какой-либо определенной хореографической школы. За время своей деятельности он проводил на сцену художественные принципы, выработанные другими хореографами, его предшественниками и современниками, например, Сен-Леоном, у которых он, не стесняясь, заимствовал всё, что ему могло пригодиться в его работе.

Он всегда старался следить за художественными течениями в балете, внимательно знакомясь со всеми новостями в этой области. В мое время он ежегодно весной ездил в Париж и другие европейские города знакомиться с „последними криками“ балетной моды, тщательно выискивая

новые эффекты и трюки, переносимые им в следующем сезоне на нашу сцену. Потом, с подъемом интереса к итальянскому балету с его ноголомными куншттюками, Петипа стал насаждать и у нас стиль итальянцев.

Его главная работа со всем этим чужим материалом заключалась только в приспособлении его к здешним условиям.

По уходе Сен-Леона весь балетный репертуар стал составляться почти исключительно из балетов Петипа или из балетов других балетмейстеров, возобновленных Петипа с большей или меньшей переработкой.

Самыми ранними из больших балетов Петипа, сохранившихся в репертуаре, были „Дочь фараона“ и „Царь Кандавл“. Автором их программ являлся известный французский драматург и балетный либреттист Сен-Жорж.<sup>129</sup> Хотя для обеих программ он воспользовался произведениями Теофиля Готье (для первой — „Романом мумии“, а для второй — новеллой „Царь Кандавл“), со своими задачами он справился далеко не одинаково. Насколько ему удалась программа „Фараона“, настолько же слабой вышла она для „Кандавла“.

Сюжет „Дочери фараона“, действительно, очень занимателен. Сон туриста-англичанина, в котором он видит себя древним египтянином, увлекающим египетскую принцессу, развернут очень увлекательно. Вероятно, Сен-Жоржем были заказаны в Париже эскизы мизансцен и наброски групп для этого балета, которые привезла к нам первая исполнительница партии дочери фараона — Аспиччи, балерина Розати. По ним Петипа и ставил балет в 1862 г. Успех его был необычайный. Такого грандиозного зрелища у нас не было, пожалуй, со времен Дидло.<sup>130</sup> Особенно производил фурор первый акт — охота Аспиччи, а также последний,

где исполнялся увлекательный массовый танец с кроталами.

Я хорошо помню репетиции „Фараона“, где мы, маленькие воспитанницы, делали группы в „большом танце кариатид“ во втором действии. Состав участников спектакля был прямо-таки отборный. Главных действующих лиц, Аспиччию и ее возлюбленного лорда Вильсона — Таора, играли Розати и Петипа, соперничавшие между собой в выразительности своей мимики. Роль фараона исполнял Гольц,<sup>131</sup> царя нубийского — Ф. Кшесинский,<sup>132</sup> Джона Буля, слуги Вильсона — Стуколкин, наперсницы принцессы Рамзеи — Радина.<sup>133</sup>

Характерная черта хореографической постановки „Фараона“ — сравнительно небольшое число танцев у балерины — естественная дань возрасту Розати, приехавшей к нам уже на склоне своей артистической карьеры. „Дочь фараона“ укрепилась в репертуаре петербургского балета очень прочно. После Розати роль Аспиччи танцевало много балерин, но ни одна из них не могла сравниться по выразительности с ее создательницей.

Если в „Дочери фараона“ мимические сцены умело чередовались с танцами и не успевали надоесть зрителям, — в „Царе Кандавле“ они буквально заполняли весь балет. Тут было и мало кому понятное предсказание Пифией разных ужасов самозванцу — Кандавлу, и нападение дикарей на его жену царицу Низию, и отравление мужа царицей, и свадьба ее с воином Гигесом, и, наконец, сумасшествие и смерть Низии. Сен-Жорж собрал здесь множество мелодраматических эффектов, но на публику балет навевал одну тоску. Танцы у Петипа вышли жиденькими и в большинстве малоинтересными. Балет держался в репертуаре только благодаря гастролерше, балерине Дор,<sup>134</sup> для которой он был поставлен и вокруг которой в Петербурге

был поднят большой шум. После нее „Кандавл“ неоднократно появлялся в репертуаре, но обыкновенно не надолго: публика явно его не любила, да и сам Петипа называл этот балет „грехом своей молодости“.

Говоря о „Кандавле“, не могу не вспомнить, как Л. И. Иванов, занимавший положение премьеры, репетировал роль приближенного царя Кандавла — Гигеса. В первом действии его роль на добрую половину акта сводилась к шаганию взад и вперед перед шатром царицы Низии, которую он потом отбивает от дикарей. Удивительно скромный по своей природе, он покорно исполнял эту функцию простого статиста. Петипа сам понял неудобство создавшегося положения.

— Не беспокойся, Иванов, — сказал он ему своим ломаным языком, — в последний акт у тебя будет большой мимический сцен.

Дорепетировали до этого последнего акта. Оказалось, что вся эта большая сцена Гигеса заключалась в том, что он выходил и садился на трон, откуда смотрел на дивертисмент. Мы долго потешались над этим эпизодом...

За время моего пребывания на сцене Петипа поставил много больших балетов, художественная ценность которых, однако, весьма различна. На ряду с прекрасными спектаклями с хорошо разработанными занимательными сюжетами и интересными, разнообразными танцами в его творчестве встречалась и настоящая дребедень, только промелькнувшая в репертуаре и скоро забытая. Действительно, удачными балетами Петипа, кроме „Дочери фараона“, едва ли не лучшего его произведения, я считаю „Камарго“<sup>135</sup> на сюжет одного из романических приключений знаменитой парижской балерины XVIII века Марии Камарго.<sup>136</sup> Очень нравился зрителям поэтичный „Трильби“,<sup>137</sup> в котором



у швейцарской девушки едва не расстраивается свадьба увлеченным ею фантастическим существом; во сне она, как будто, превращается им в голубя, порхающего среди птиц и эльфов, и долго не может отделаться от очарования этого сна. „Трильби“ был насыщен прекрасной балетной классикой, в которой выделялась легкокрылая балерина Гранцова.

Очень нравился зрителям „Дон-Кихот“,<sup>138</sup> поставленный на сюжет романа Сервантеса.<sup>139</sup> В нем балетмейстер развернул целый поток испанских танцев, которые он ставил с исключительным мастерством (здесь, между прочим, производил фурор танец тореадоров в исполнении танцовщиц в мужских костюмах). Хорошо принимали поставленные для меня „Баядерку“ и „Зорайю, или Мавританку в Испании“,<sup>140</sup> сюжет которых был разработан балетным критиком С. Н. Худековым.<sup>141</sup>

В первом балете зрителей знакомили с древней Индией и драмой война Солора, влюбленного в баядерку Никию, которую отравляет невеста Солора — принцесса Гамзатти. Тень убитой разъединяет жениха и невесту, вызывает крушение свадебного покоя, под развалинами которого все гибнут, и соединяется со своим возлюбленным в загробной жизни. Балет изобиловал разнообразными очень живописно поставленными танцами.

„Зорайя“, другой испанский балет Петипа, был поставлен после моей поездки в Испанию. Зорайя, дочь мавританского калифа, любит Солимана, приемного сына ее отца, но отец выдает ее замуж за африканского вождя Тамарата. Солиман в отчаянии бросается под их брачную колесницу. Солиман выздоравливает, но ревнивый Тамарат пытается его убить в самом дворце калифа, чем нарушает закон гостеприимства. За это калиф расторгает его брак, и Зорайя соединяется с Солиманом. Среди массы характерных танцев здесь

блистали великолепные классические танцы, венцом которых служила картина „Рай Магомета“.

К числу успешных балетов Петипа в описываемое время можно, пожалуй, отнести еще „Роксану, красу Черногории“. <sup>142</sup> Ее поставили для балерины Е. П. Соколовой. Сюжет построен на выявлении „двойной жизни“ заколдованной юной черногорки — человека днем и „вилы“ (т. е. духа) ночью. От этих чар ее избавляет ее возлюбленный. В „Роксане“ имели большой успех славянские танцы, так как балет был поставлен в год окончания русско-турецкой войны 1877—1878 гг., когда все симпатии столичного света были на стороне славян.

Перехожу теперь к балетам, явно не удавшимся нашему балетмейстеру. Таковы прежде всего два ранних его балета, поставленных для его жены, — „Ливанская красавица, или Горный дух“ <sup>143</sup> и „Флорида“. <sup>144</sup> Первый — из быта ливанских друзов, с чрезвычайно сумбурной программой, сочинения театрального критика Раппопорта, и слабыми танцами — увековечен в шуточных стихах, циркулировавших в театральных кругах в 60-х годах. В них упоминалось о сорока тысячах, выброшенных на постановку „Ливанской красавицы“, и о разных нелепостях ее мизансцен. <sup>145</sup>

„Флорида“, которую танцевала также М. С. Петипа, представляла собою какое-то удивительное смешение всевозможных хореографических жанров, от экзотических танцев до пляски русского „мужичка“, в costume которого выступала сама балерина. Все это ничего, кроме скуки, на зрителей не навело. „Флорида“ послужила, между прочим, мотивом для известного стихотворения Некрасова „Балет“. Некрасов, бывший также весьма невысокого мнения о занимательности этого зрелища, писал:

Мы зедали два первые акта,  
Как бы в третьем совсем не уснуть...

Среди слабых произведений Петипа следует упомянуть далее о первых его балетах, поставленных для меня, — „Бабочке“<sup>146</sup> и „Бандитах“.<sup>147</sup> Первый, по программе Сен-Жоржа, составленной для одноименного парижского балета, также грешил разными несуразностями сюжета. Я изображала в нем индусскую принцессу Фарфаллу, похищенную старухой волшебницей, которой может быть возвращена молодость и красота лишь в том случае, если ее поцелует молодой человек. Для привлечения молодежи она и держит при себе Фарфаллу, и превращает ее почему-то в бабочку. Несмотря на обилие всевозможных классических и характерных танцев, балет не нравился публике. Сюжет „Бандитов“ — из цыганской жизни — вертелся вокруг похищения маленькой девочки, которую ее семья находит через десять лет. Это был своего рода перепев сюжета „Пахиты“, одного из первых чужих балетов, поставленных в Петербурге Петипа. Он не представлял ровно ничего выдающегося ни по драматической интриге, ни по танцам. Очень неудачной вышла у Петипа поставленная также для меня „Дочь снегов“,<sup>148</sup> на тему о гибели полярной экспедиции во льдах и о любви моряка к роковой фее холода. Впрочем, здесь, может быть, главная причина неуспеха балета таилась в самой „холодности“ сюжета, вообще неблагоприятного для балетной сцены. В „Дочери снегов“ Петипа попытался повторить постановочный эффект из „Армиды“ и дать моментальное превращение зимнего пейзажа в летний, но на премьере машинная часть сплосковала: в нужную минуту только часть декораций заменилась другими, тогда как остальные обновились только наполовину или остались прежние, так что вместо цветущего сада зрители увидели ворох грязных тряпок. Определенно неудачными вышли поставленные для Е. П. Соколовой „Приключения

Пелея",<sup>149</sup> в которого влюбляется богиня Фетида, спасающая его от растерзания зверей и уводящая его с собою на Олимп. Никакого успеха не имела поставленная также для Соколовой „Млада“.<sup>150</sup> Здесь героиня, бывшая невеста князя Яромира, отравленная (как в „Баядерке“) для того, чтобы она не мешала его браку с другой, разъединяет жениха и невесту с помощью доброй богини и увлекает Яромира (опять-таки как в „Баядерке“) в жилище богов. Впоследствии на тот же сюжет, разработанный директором театров С. Гедеоновым,<sup>151</sup> написал одноименную оперу-балет Римский-Корсаков.<sup>152</sup> „Млада“ была сразу же отвергнута публикой, не влюбившей ни ее скучноватые древнеславянские танцы, ни ее довольно монотонную классику, и даже все симпатии зрителей к Соколовой не могли спасти этот балет от провала. Незадолго до моего ухода со сцены список слабых балетов Петипа дополнился „Кипрской статуей“.<sup>153</sup>

Однако отдельные неудачи отнюдь не должны умалять бесспорных заслуг Петипа. Он ставил в течение сезона не менее двух больших балетных спектаклей, не считая одноактных балетов и отдельных танцев. При такой работе трудно было ожидать от него одних лишь шедевров. В общем же репертуар балета составлялся интересно, но уж про качество исполнения и говорить нечего. Другие европейские балетные театры никакого сравнения с нашим балетом вообще выдерживать не могли, — петербургский балет в описываемую эпоху стоял на огромной высоте. Если балетные спектакли не всегда давали те сборы, которых от них ожидали, то главным образом потому, что публику постоянно отвлекала от балета подвизавшаяся на сцене того же Большого театра итальянская опера, насчитывавшая в своем составе ряд выдающихся вокальных сил. В то время она была самым модным в Петербурге театром.

Зато балетные бенефисы всегда привлекали в театр огромную разряженную толпу публики, и над каской в эти дни постоянно виднелся „аншлаг“.

В обращении с труппой Петипа был расчетлив до наглости. Если с отдельными артистами он бывал всегда вежлив и любезен, часто расточая им комплименты с чисто-французской приторностью (надо учесть, что среди моих товарок по сцене были особы, имевшие „друзей“ среди великих князей и разных власть имущих лиц, от которых всецело зависела карьера балетмейстера), — то с „мелкой сошкой“ он разговаривал безапелляционным тоном командира, часто не стесняясь в выражениях. „Послушь, *ma belle*“ — таково было любимое обращение Петипа к корифейкам и кордебалетчицам. „Ти дансуй, как мой кухар“ (кухарка), — слышалось на репетициях и т. п.

Болезненно-самолюбивый, Петипа весьма ревниво оберегал свой балетмейстерский авторитет и очень не любил, чтобы ему перечили. Он очень раздражался, если артисты критиковали его постановки. Второстепенные силы, разумеется, всегда покорно молчали, но с первыми сюжетами у него нередко происходили стычки. Меня он недолюбливал за то, что я ему часто перечила, хотя всегда ценил как артистку. Впрочем, надо отдать ему справедливость, что после разных споров, если он воочию убеждался в своей неправоте, он последнюю был готов всегда признать. Я перетанцевала очень много балетов Петипа и всегда встречала с его стороны полное удовлетворение моей работой и благодарность. Петипа много содействовал моей карьере, ставя для меня выигрышные номера, и я, скажу без бахвальства, также немало помогла успеху его постановок своим участием. Во всяком случае художественные результаты нашего сотрудничества получались самые положительные.

Петипа обвиняли в корыстолюбии, говорили,

что он брал с артистов взятки за новые постановки и за хорошие „места“. Не знаю, насколько это верно. Если Петипа может быть в чем-либо бесспорно обвинен, то разве лишь в том, что он любил, выражаясь языком Грибоедова, „порадеть родному человечку“. Исключительно благодаря его стараниям добилась положения балерины его первая жена М. С. Петипа, довольно слабенькая танцовщица. Только балетмейстерством отца можно объяснить карьеру его дочери М. М. Петипа,<sup>154</sup> попавшей на сцену, не пройдя курса Театрального училища, и долгое время занимавшей положение первой характерной солистки, несмотря на то, что в балетной труппе были для этого более подходящие и достойные силы. Тянул он из всех сил и свою вторую жену, танцовщицу Л. Л. Савицкую,<sup>155</sup> дочь известного в свое время трагика Александринского театра Л. Л. Леонидова,<sup>156</sup> годившуюся только для массовых танцев в длинных платьях. Эта Савицкая, дама очень грубая и невоздержная на язык, частенько на репетициях ссорилась с своим мужем, причем подчас осыпала его самой площадной бранью.

В частной жизни Петипа был типичный француз, внешне любезный, фальшивый и деланно веселый. Он отличался большой слабостью к прекрасному полу, заводил романы с кем придется — от светских дам до театральных портних — и чрезвычайно гордился своими любовными успехами.

Любопытно, что главная работа Петипа — репетирование — так глубоко вошла в его плоть и кровь, что он переносил ее даже в свою домашнюю обстановку, устраивая, например, дома репетицию угощения своих гостей. Он раздвигал обеденный стол, устанавливал вокруг него стулья и заставлял горничную подавать мнимым гостям пустые блюда.

— Вот здесь сидит мсье, а тут — мадам, — говорил он, — покажь, как подашь.

# Г Л А В А П Я Т А Я

---

*Балерины Богданова, Фридберг, Феррарис, Розати, Гранцова,  
Дор, Сальвиони, Муравьева, Петила, Верина, Соколова,  
Стефанская*

За время моего пребывания в Театральном училище и на сцене, т. е. с конца 50-х гг. до начала 80-х гг. прошлого века, я, разумеется, перевидела всех балерин, выступавших на сцене Большого театра.

Самые ранние мои воспоминания связаны главным образом с иностранными балеринами, так как в 60-х гг. театральной дирекцией еще практиковался старый обычай держать во главе балетной труппы непременно иностранку, — своим „доморощенным“ хореографическим дарованиям почему-то не доверяли, несмотря на то, что мы часто имели немало отличных балетных сил, которые при надлежащем их выдвижении могли бы сравняться с иноземными танцовщицами, а может быть, даже их и затмить.

Первой виденной мной на сцене балериной была прославленная у нас и за границей в 50-х гг. Надежда Богданова. Она была именно больше прославленной, чем выдающейся сценической величиной. Ее семья (отец — бывший танцовщик и братья — один танцовщик, а другой скрипач) чрезвычайно любила рекламу, и последняя для карьеры балерины Богдановой сделала гораздо больше, чем все ее арти-

стические возможности вместе взятые. Богданова училась танцам в Париже, где танцевала в театре Большой оперы несколько сезонов, и в Петербург приехала как в некотором роде „иностранная гастролерша“. Танцовщицей она оказалась довольно заурядной и занимать на нашей сцене первенствующее место могла разве лишь потому, что в конце 50-х гг. у нас других сколько-нибудь выдающихся русских балерин не было. Я видела Богданову в „Фаусте“, где партия Маргариты у нее проходила довольно посредственно, как в танцевальном, так и в мимическом отношениях. Во всяком случае, потом мне довелось видеть несколько других Маргарит, справлявшихся со своей задачей несравненно лучше. На моей памяти Богданова танцевала у нас вообще недолго, какой-нибудь год, и исчезла с нашего горизонта.

Хорошо помню Екатерину Фридберг, другую нашу соотечественницу, получившую хореографическое образование за границей и также приехавшую к нам в качестве парижской балерины. Она выступала в Петербурге в конце 50-х гг. в балетах: „Мечта художника“, „Катарина“, „Невеста-лунатик“.<sup>157</sup> Для нее Перро поставил „Корсара“ и „Армиду“. Очень высокая, с красивой сценической наружностью, она вообще танцевала хорошо, но производила грузное впечатление. К тому же была слабовата по части мимики. У нас публика относилась к ней довольно холодно, и успехи ее были очень умеренные.

Танцовавшая у нас в 1859 г. Амалия Феррарис была первой балериной, показавшей в Петербурге технические трудности итальянской хореографической школы. Некрасивая итальянка с сильными, мускулистыми ногами, она танцевала всегда четко и уверенно. Мимика ее оставляла желать лучшего, и в драматической части „Фауста“ и „Своенравной жены“ она была бледна. Для Феррарис балетмейстер Перро поставил балет „Эолина, или Дриада“. Этот



балет, равно как и танцы в нем Феррарис, увековечены Теофилом Готье, видевшим „Дриаду“ в Петербурге и посвятившим ей целую главу своего „Путешествия в Россию“. Галантный француз, конечно, восторгался балериной, но наша публика его восторгов не разделяла, и большого успеха Феррарис здесь не имела.

Полную противоположность представляла собой итальянка Каролина Розати, подвизавшаяся в Петербурге в 60-х гг. Великолепная мимическая артистка с эффектной сценической наружностью и выразительными глазами, приехавшая к нам уже сравнительно немолодой (ей, как говорили, было тогда уже около 40 лет) и с крупным европейским именем, Розати положительно увлекала зрительный зал своей игрой. Ее ходили смотреть, как ходят в драму любоваться великими актрисами комедии и трагедии.

Как танцовщица она была типичной представительницей жанра *terre à terre*, т. е. „земного“ танца, без больших прыжков и взлетов, танцевала чисто, но неизменно в пределах старой классической школы, — какая-либо виртуозность была ей совершенно чужда, зато пластичности, грации и изящества у нее было достаточно, чтобы удовлетворить самых строгих и требовательных балетных судей. Впрочем, Розати не любила балетов с большим количеством танцев для балерины, в чем, конечно, сказывался ее возраст. У нас она выступала в „Жовите“, <sup>158</sup> „Пакеретте“, „Газельде“, <sup>159</sup> „Грациелле“, „Севильской жемчужине“, но особенным успехом пользовалась в „Корсаре“ и „Дочери фараона“. Эти два балета были поставлены с расчетом на мимическое дарование Розати („Корсар“ — в Париже, а „Фараон“ — в Петербурге).

В последнем балете она произвела такой фурор, что была сразу же ангажирована в Большой театр на несколько сезонов.

Придерживаясь в своих воспоминаниях хронологической последовательности, упомяну о гастролировавшей у нас весной 1866 г. балерине Клодине Кукки.<sup>160</sup> В отличие от только что названных балерин, танцовавших в Париже, Кукки пожаловала к нам из Вены. Как и Розати, она приехала очень немолодой. Ее довольно посредственные „поспешные“ танцы в итальянском жанре, со старанием преодолевать разные трудности, у нас решительно не понравились.

В самом конце того же года в Петербург приехала лучшая из всех когда-либо виденных мной танцовщиц, немка Адель Гранцова. Это была действительно выдающаяся балерина. Блестящая представительница жанра *à grand ballon*, т. е. „воздушного“, она летала по сцене с совершенно изумительной легкостью. Когда она, бывало, поднимается в воздух, никогда нельзя было угадать, где она опустится. Ее мягкий, чистый, „классический“ в самом строгом смысле слова танец доставлял истинное наслаждение всем понимающим хореографическое искусство. Никаких технических трудностей Гранцова не знала, ее вариации были детски-просты, но всё в ее лице было подчинено строгим законам эстетики. К сожалению, как мимистка она была не очень выразительна.

За несколько сезонов ее пребывания в Петербурге Гранцова перетанцевала очень большое количество балетов. Однако, при всем своеобразии ее дарования, какого на нашей сцене не видели давно и который требовал постановки для нее специальных балетов, впечатление, производившееся ею в разных балетах, было весьма различно, и даже в одних и тех же балетах в разных танцевальных номерах результаты у нее получались неодинаковые. Она доминировала в сфере чистого отвлеченного танца, где ее легкокрылость покрывала, можно сказать, все, и имела непревзойденный никем успех

в „Метере“, „Фиаметте“, „Трильби“. Последний балет, поставленный для нее в расчете на ее изумительные прыжки, давал широкий простор ее элевации. В картине „Сна“ она в образе птицы взлетала, как настоящая представительница царства пернатых. Очаровательно выходили у Гранцовой танцы в „оживленном саду“ в „Корсаре“, где она непринужденно порхала среди цветочных клумб, или во 2-м действии „Жизели“.<sup>161</sup> Здесь она являлась настоящим олицетворением воздушной „виллисы“. Но в „земных“, реальных сценах тех же балетов Гранцова не могла достигнуть тех вершин искусства, до которых доходили другие, даже менее ее одаренные балерины. Здесь ее легкокрылость подчас даже вредила ей. Эта разница особенно сказывалась в „Фаусте“, „Коньке-Горбунке“ и „Камарго“. В „Коньке-Горбунке“, отличившись, например, в танцах nereид, Гранцова оказывалась совершенно беспомощной в мазурке „меланхолии“. Стилизованные в русском жанре па у нее пропадали. Хотя балет „Камарго“ был поставлен для нее, несомненной ошибкой Петипа было предоставить здесь Гранцовой венгерскую полухарактерную пляску, из которой у нее не вышло, да и не могло выйти ничего. Впрочем, ошибался не один Петипа. Я уже рассказывала о выдумке Сен-Леона, поставившего для этой балерины в „Лилии“ танец на струнах музыкального инструмента с колокольчиками; танец не имел решительно никакого успеха. Просто жалко было видеть эту чудную балерину, низведенную до положения музыкального эксцентрика.

Однако такие единичные неудачи по причинам, во всяком случае не зависевшим от артистки, и объяснявшиеся только художественной близорукостью балетмейстеров,—отнюдь не могли умалить значения Гранцовой как первоклассной балерины „баллонного“ жанра, какие вообще встречаются

не часто. Выступления ее в Большом театре всегда производили фурор. Тон в зрительном зале давала партия ее друзей во главе с богатым балетоманом Сапожниковым. В бенефисы Гранцовой ее поклонники и друзья засыпали ее цветами, которые разбрасывались из надсцениной литерной ложи 2-го яруса.

По наружности Гранцова была очень изящна, с мелкими чертами лица.

К сожалению, жизнь и карьера этой выдающейся танцовщицы пресекались очень рано. Гранцова умерла в возрасте немногим более 30 лет в Берлине, став жертвой неудачной операции ноги.

Вспоминаю далее итальянку Вильгельмину Сальвиони,<sup>162</sup> выписанную из Парижа осенью 1857 г. по настоянию Сен-Леона, но не имевшую у нас успеха. Это была уже немолодая, дебелая танцовщица с довольно тяжеловесным танцем, хотя и с развитой мимикой. Для нее Сен-Леон поставил свой балет „Золотую рыбку“. В жанровых украинских сценах она была совершенно невозможна. Классика удавалась ей больше. Танцевала она еще „Фауста“, но и здесь отличалась разве лишь в мимических сценах. Гастроли Сальвиони в Петербурге были довольно кратковременными: публике она явно не понравилась.

Цикл иностранных балерин, выступавших в мое время в Петербурге, завершается француженкой Генриеттой Дор, появившейся у нас осенью 1868 г. Она танцевала три „мимических“ балета: „Корсара“, „Дочь фараона“ и „Царя Кандавла“. Вокруг ее гастролей в городе было поднято много шума, и у Дор сразу же образовалась немалая партия поклонников, подогревавшая ее внешний успех. На мой взгляд, Дор ничего особенно выдающегося собой не представляла. С безжизненным, мраморным лицом и большими глазами навывкат, она была лишена всякой женственности. Танец ее, сильный,

отчетливый, уверенный, не захватывал зрителей вследствие своей холодности. Мимика Дор — умелая, энергичная, выразительная — тоже не могла увлекать: слишком мало было в нее вложено чувства. Но известная сценическая декоративность у артистки безусловно была, и в „Кандавле“ созданный ею образ царицы Низии был очень рельефен.

Дор считалась специалисткой на виртуозные танцы и к нам привезла один из них, названный по ее имени „па Дор“ и показанный ею в танцах Венеры в „Кандавле“. Она несколько раз подряд скакала, вертясь на носке левой ноги, делая правой так называемые „батманчики“. <sup>163</sup> У нас тогда таких фокусов не знали, и этого было довольно, чтобы обеспечить балерине громкие овации. Нельзя, однако, не заметить, что „па Дор“ было вовсе не эстетично и, откровенно говоря, даже уродливо.

Дор умерла преждевременно от заворота кишек, явившегося следствием танцев.

Перехожу к русским балеринам. Старейшей из всех моих современниц была уже упоминавшаяся мной Марфа Николаевна Муравьева, любимая балерина балетмейстера Сен-Леона. Она выступала в 60-х гг. исключительно в его балетах, поставленных для нее, — в „Метеоре“, „Теолинде“, „Фиаметте“ и „Коньке-Горбунке“. Это была первоклассная балерина „земного“ жанра и, как я говорила, не превзойденная никем мастерица на разные мелкие па, требовавшие особенно тонкой художественной отделки. От пола она почти не поднималась. Танцы Муравьевой были всегда суховаты, но пластичны, неизменно чисты и строго ритмичны. По ним было очень полезно учиться молодым танцовщицам, так как с точки зрения академической классики они безусловно являлись идеалом. В них не было каких-либо особых блесков, но они всегда светили приятным, ровным светом.

Мимики у этой балерины не было никакой, отчего, может быть, поставленные для нее балеты были так бедны драматическим действием. Некрасивое лицо артистки обыкновенно ничего не выражало. О создании ею каких-либо ярких сценических образов говорить не приходится. Даже в излюбленном публикой „Коньке“ она была довольно бесцветной Царь-девицей, хотя и с чистым, но не в меру спокойным, не зажигающим зрителя классическим танцем. Муравьева пробыла на сцене всего лишь несколько лет и оставила ее, выйдя замуж за петербургского уездного предводителя дворянства Зейферта. Она скончалась довольно молодой.

Соперницей Муравьевой была Мария Сергеевна Петипа, урожденная Суровщикова, первая жена балетмейстера М. И. Петипа. Однако по танцам последняя не может быть сравнима с Муравьевой; по моему мнению, „петиписты“ приверженностью к своему „предмету“ расписывались в довольно-таки слабом понимании хореографического искусства, — „муравьисты“ показывали себя гораздо большими знатоками.

Очаровательно миловидная женщина с чудными изящными ножками, Петипа отличалась грацией и пластичностью, т. е. как раз тем, чего недоставало Муравьевой. Но этим ее достоинства исчерпывались. Силы в ногах у нее не было никакой. Ни на какую виртуозность она способна не была, хотя и относилась к „земному“ танцевальному жанру, поскольку была лишена элевации. Петипа была первой из наших балерин, сделавших себе двойной носок в танцевальном башмаке. До нее все обыкновенно танцевали на носках без всяких подкладок в туфлях. Не полагаясь на свои слабые ноги, она вставляла в башмаки носки от другой пары.

Карьеру М. С. Петипа и достижение ею высшего балетного ранга можно объяснить только ее

супружеством с балетмейстером, умевшим показывать ее публике в наиболее выгодном для нее свете. Действительным бесспорным плюсом балерины Петипа была ее прекрасная, выразительная мимика, позволившая ей создать на нашей сцене целый ряд отличных образов, из которых многие долго не забывались. Благодаря постоянной поддержке со стороны ее мужа у нее образовался очень обширный репертуар. Она танцевала „Голубую георгину“,<sup>164</sup> „Парижский рынок“,<sup>165</sup> „Ливанскую красавицу“, „Флориду“, „Валахскую невесту“, „Фауста“, „Дочь фараона“, „Эсмеральду“ и „Корсара“. Уцелевшим до наших дней на ленинградской сцене образцом излюбленного ею жанра танцев является в последнем из названных балетов танец „маленького корсара“, с его кокетливым заигрыванием с зрителями. Танец этот был сочинен как раз для нее, в расчете на ее широкие мимические способности и довольно ограниченные танцевальные данные. Неудивительно, что Мария Сергеевна всегда пользовалась шумным успехом. Это кокетство и заигрывание с публикой всегда прикрывали собой техническую слабость балерины.

Покинув балетную труппу, Петипа, повидимому, не хотела расстаться с театром вообще, — слишком она была для этого избалована своими сценическими успехами. Всегда склонная переоценивать свои артистические возможности, она в один прекрасный день, через двенадцать лет после своего прощания с балетом, решила, что если она удачно справлялась со своими ролями в немой драме, то может быть актрисой и в драматическом театре. Она добилась открытого дебюта на Александринской сцене и выступила в отрывках из „Русалки“ Пушкина и переводной пьеске „Я обедаю у маменьки“.<sup>166</sup> Результат этой попытки оказался самым плачевным. Голос у артистки был совершенно не поставлен и

настолько слаб, что я, сидя во второй от сцены ложе бель-этажа, не слышала буквально ни одного слова. Неудачная затея балерины на этом, конечно, и кончилась. Вскоре после этого Петипа уехала на Кавказ и умерла на юге от черной оспы.

Почти моей сверстницей была балерина Александра Федоровна Вергина, выпущенная из Театрального училища одним годом позже меня. По сравнению с другими танцовщицами ее судьба складывалась очень благоприятно. Она была побочной дочерью генерала Вергина, сокращенную фамилию которого и носила. Отсюда вытекали, во-первых, протекция со стороны театральной конторы, а во-вторых, известное материальное благополучие — от отца у нее водились кое-какие деньги. Связи Вергиной рикошетом отразились и на мне. Как только она окончила школу, ей тотчас же была предоставлена казенная квартира в здании дирекции театров на Театральной улице. Чтобы прикрыть этот протекционизм, одновременно дали квартиру также и мне, как занимавшей на сцене одинаковое с ней положение, и мы стали с ней ближайшими соседками. Не успела Вергина вступить в балетную труппу, как у нее уже образовалась в публике своя партия „вергинистов“, устраивавшая ей овации при ее выступлениях.

Светлая блондинка, очень изящной наружности, Шура Вергина прекрасно танцевала в жанре „terre à terre“ и хорошо играла, подражая М. С. Петипа. Дебютировала она в „Сатанилле“, <sup>187</sup> после которой выступала в „Фаусте“, „Царе Кандавле“, „Дочери фараона“ и „Дон-Кихоте“, поставленном для нее. Не выделяясь чем-либо особенным в перечисленных балетах, она ни одной из порученных ей партий не испортила.

Успех ее был всегда заслуженным и сулил ей самое радужное сценическое будущее, как вдруг



она оставила сцену, выйдя замуж за некоего графа Баранова, довольно бесцветного чиновника и недалекого человека, приходившегося племянником министру императорского двора графу А. В. Адлербергу.<sup>168</sup> Это родство вскружило голову молодой девушке, вообразившей, что благодаря браку с Барановым она станет придворной дамой. Но честолюбивым мечтам Вергиной не было дано осуществиться: вместо жизни придворной особы в столице, ей пришлось вести жизнь сначала провинциальной чиновницы в Варшаве, куда ее муж был назначен на службу, а потом в Москве, где она и умерла в довольно молодых годах.

Другой моей товаркой по школе и сцене, вместе с которой мне пришлось работать в продолжение почти всей моей службы в театре, была Евгения Павловна Соколова, поступившая на сцену двумя годами позже меня. Ее репертуар был строго отграничен от моего. В него входили: „Эсмеральда“, „Фиаметта“, „Своенравная жена“, „Дон-Кихот“, „Пакеретта“ и поставленные для нее балеты „Приключения Пелея“, „Млада“ и „Роксана“, а также пустячок „Жертвы Амуру“<sup>169</sup> и крайне слабый балет Петипа „Кипрская статуя“. Немногими балетами, в которых мы танцевали обе, были: „Конек-Горбунок“ и „Корсар“; после моего ухода со сцены она танцевала в „Дочери фараона“ и в „Трильби“.

Соколова была хорошей, мягкой, очень грациозной и пластичной танцовщицей, но технически далеко не сильной. Главной чертой ее танца, — неизменно „земного“, так как элевация не была ее уделом, — являлась кокетливость. Танцуя, Е. П. Соколова всегда как бы заигрывала со зрителями — заигрывала и глазами, и разными движениями. При этом она была прекрасной мимисткой и умела выделять отдельные драматические моменты роли. Однако в этом отношении у нее несравненно лучше

проходили партии в старых балетах, где она старалась подражать прежним исполнительницам. В новых же постановках, не имея перед глазами таких образцов, Соколова частенько оказывалась много слабее, нежели в старых балетах, имевших определенную исполнительскую традицию. Самостоятельное создание законченных художественных образов, повидимому, не всегда оказывалось ей под силу. Художественный успех Соколовой тесно переплетался с личным обаянием хорошенькой, симпатичной женщины, что с первых же дней службы обеспечило ей столь выгодное для артистки положение любимицы публики.

Немало помогло ее карьере и умение ладить с начальством. Соколовой очень благоволил балетмейстер Петипа, который для ее бенефиса всегда старался поставить что-нибудь получше, однако эти старания далеко не всегда давали желаемые результаты: вспомним отмеченный мной в предыдущей главе относительный неуспех „Приключений Пелея“ или „Млады“. Сильную руку имела Соколова в очень неравнодушном к ней заведующем репертуаром (после П. С. Федорова) Лукашевиче,<sup>170</sup> не жалевшем казенных денег на новые постановки в бенефисы балерины. Благодаря ему Соколовой дали танцевать „Корсара“, но из партии Медоры у нее не вышло ничего. Большие связи завела она и в летнем Красносельском театре. Там у ее ног было все военное начальство, и с „Жанночкой“ Соколовой носились чрезвычайно.

Большая охотница до сенсации, Соколова через два года по поступлении на сцену совершенно внезапно ее покинула, чуть не сорвав спектакль, в котором она должна была участвовать. Как оказалось потом, она „бежала“ из Петербурга, чтобы обвенчаться с бывшим лицеистом, молодым человеком Н. В. Мининым. От кого именно бежала

эта парочка—так и осталось тайной. Новобрачные уехали в деревню, в имение молодого, где жили года два. Прожив последние крохи его состояния, они возвратились в Петербург, и Соколова снова поступила на сцену.

Муж ее был большим оригиналом. Страстный охотник, он в один прекрасный день поселил в своей квартире медвежонка, который своими когтями раздирал мягкую мебель и бросался на людей. Когда супруги Миныны жили одно время в доме, кишевшем крысами, хозяин стрелял по крысам в своей квартире из монте-кристо и т. п.

Занимая положение первых балерин, мы с Соколовой, как „соперницы“ по успехам, должны были бы, казалось, быть в холодных отношениях. Но мы с ней всегда были если не близкими друзьями, — для этого у нас были слишком разные натуры, — то, во всяком случае, добрыми товарищами и эту товарищескую связь поддерживали еще долго после оставления нами обеими сцены.

Чтобы покончить с балеринами моего времени, упомяну еще о варшавской танцовщице, польке Камилле Стефанской,<sup>171</sup> танцовавшей в Петербурге „Жизель“ весной 1868 г. Это была одна из тех артисток, про которых балетмейстер Петипа обыкновенно говаривал: „Ни грас, ни элевас, ни рыб, ни мяс“. В самом деле, ее приглашение к нам могло объясняться разве лишь политическими соображениями — желанием властей заручиться симпатиями поляков, что было нелегким делом после жестокого подавления польского восстания 1863 г.

Однако публика отвергла неизящные танцы Стефанской, освистав ее даже за исполнение польского национального танца—мазурки.

---

*Солистки Кеммерер, Мадаева, Горшенкова, Никитина, Радина, Анна Прихунова, Соколова, Макарова, Снеткова, сестры Амосовы, Ефремова, Лядова, Кошева, Канцырева, Александра Прихунова, Шапошникова, Брошель, Петипа, Иогансон и др.*

Из наших солисток первое место по сценическому положению надо отвести Александре Николаевне Кеммерер, бывшей в 60-х—70-х гг. постоянной заместительницей балерины. Она являлась, так сказать, „присяжной вице-балериной“ в Петербурге и Москве и имела в своем репертуаре целый ряд балетов, как „Тщетная предосторожность“, <sup>172</sup> „Жизель“, „Флорида“, „Дочь фараона“, „Фиаметта“, „Золотая рыбка“. Хорошая, сильная, опытная танцовщица жанра *terre à terre*, она выступала как в классических, так и в характерных танцах и обладала недурной мимикой, которой очень способствовали ее красивые, выразительные глаза. Но венцом искусства Кеммерер являлись испанские танцы. Их она исполняла несравненно, и с течением времени ей стали их исключительно и поручать. Интересно, что, по ее собственному признанию, это дурно отразилось на ее классике. Она свыклась с движениями, шедшими в разрез с правилами классического танца как такового, и, как ни старалась, отделаться от них, не могла. Зато в сфере испанской пляски она давала столько южной страсти, огня и увлечения, что театр буквально стонал от восторга. Могу смело сказать, что после Кеммерер я таких

испанских танцев на нашей сцене не видела никогда. Оставив сцену в конце 70-х гг., Александра Николаевна вышла замуж за аристократа Чичерина.

Рядом с Кеммерер следует поставить Матильду Николаевну Мадаеву, также солистку классического и характерного танца, изредка показывавшуюся в партиях балерины. О ней у меня сохранились особенно теплые воспоминания как о человеке доброй души, искренно и горячо любимом всеми товарищами. Из целых балетов она танцевала „Мечту художника“ и „Конька-Горбунка“. Не выделяясь в танцах чем-либо особенным в техническом отношении, она умела их овеять каким-то особым свойственным ей шармом, всегда оказывавшим свое воздействие на зрителей. Наиболее сильно это сказывалось, когда она выступала Царь-Девией в „Коньке-Горбунке“. Здесь восторгам балетоманов не было конца. В последнем действии балета, когда Царь-девицу и Иванушку - дурачка выносят на щитах под торжественный марш, зрители устраивали ей громкие „встречи“, рукоплеща в такт музыки.

При мне начали свою артистическую карьеру солистки, ставшие затем балеринами: Мария Николаевна Горшенкова<sup>173</sup> и Варвара Александровна Никитина.<sup>174</sup>

Горшенкова принадлежала к редкому разряду танцовщиц „с большим баллоном“. Она была очень легка, прыгала и летала по сцене совершенно неприужденно, но не сторонилась и „земных“ танцев с их техническими трудностями. Как мимическая артистка она ничем не блистала, играла прилично и в мое время справлялась даже с такими трудными в мимическом отношении балетами, как „Жизель“ и „Роксана“, а затем „Зорайя“ и „Пахита“.<sup>175</sup>

Никитина, очень миловидная брюнетка с лицом южного, кавказского типа, была танцовщицей легкой, очень изящной, исполнявшей классические танцы в общем довольно хорошо, но не очень чисто. Небрежная в жизни, она была небрежна и в танцах. Они у нее частенько выходили скомканными, смазанными, не отделанными. Играла Никитина вообще довольно неважно. Ее мимика не могла быть достаточно выразительной уже вследствие ее сильной близорукости. Она плохо различала окружающих, а жесты направлялись в пространство. В мое время, помимо вариаций в различных балетах, она недурно создала образ швейцарского „домового“ Трильби в одноименном балете и танцевала за балерину в „Тщетной предосторожности“ и „Наяде и рыбаке“.

Никитина была „дамой сердца“ известного в свое время в Петербурге богача Ф. И. Базилевского и жила в его доме-дворце на Каменном острове. Мне думается, что своей артистической карьерой она была главным образом обязана связям и деньгам своего покровителя, у которого дом был постоянно полон разных влиятельных лиц. Чрезвычайно избалованная, очень взбалмошная и своеправная женщина, она была болезненно самолюбива и очень падка на поклонение, подношения и т. д. Ее квартира была обставлена с чисто-царской роскошью.

Непосредственно рядом с вице-балеринами надо поставить Любовь Петровну Радицу, еще в молодости выступавшую за балерину в балете „Катерина“. Радица была прекрасной солисткой и на классические и на характерные танцы. Как классическая танцовщица она тяготела к „земному“ жанру танцев и долгое время неизменно исполняла в балетах вторые партии „подруг“, „наперсниц“ и т. п., требовавшие и солидной танцевальной клас-

стики и мимической игры, например, Рамзеи в „Дочери фараона“ или Гюльнары в „Корсаре“. Успеху выступлений Радиной немало содействовала ее интересная сценическая наружность с красивыми, выразительными глазами. Одновременно с классикой Радина выступала и в характерных плясках, а под конец своей сценической деятельности окончательно перешла на это амплуа. Специальностью Радиной были зажигательные, бурные, лихие характерные танцы, которые она исполняла с редким брио и темпераментом. Ее „индусская пляска“ в „Баядерке“ и „форбаны“ в „Корсаре“ надолго запечатлевались в памяти всех, видевших ее в них хотя бы однажды. Успех ее в таких плясках был всегда в буквальном смысле фурорным. Эта артистка прослужила на сцене тридцать лет, т. е. на десять лет дольше обычного срока службы танцовщицы, и до последнего дня своей службы оставалась такой же увлекательной, темпераментной танцовщицей, какой была в своей молодости.

Из других солисток балета вспоминаю четырех танцовщиц, служивших на сцене еще во времена Николая I и виденных мною преимущественно в бытность мою воспитанницей Театрального училища, т. е. своего рода балетную „старую гвардию“. Это были Анна Ивановна Прихунова,<sup>176</sup> Мария Петровна Соколовз, Александра Петровна Макарова<sup>177</sup> и Мария Александровна Снеткова.<sup>178</sup>

Первая—очень представительная—танцевала на моей памяти за балериину в „Тщетной предосторожности“. Прихунова была очень мягкая, грациозная танцовщица, по характеру танца приближавшаяся к Муравьевой, и всегда пользовалась у зрителей хорошим успехом.

Оставив сцену, она стала женой князя Гагарина, занимавшего крупный административный пост в Москве.

М. П. Соколова была легка, как перо. Это одна из очень немногих балетных солисток „воздушного“ танца. Неинтересная по наружности, но хорошего роста, она выступала исключительно в классике. Я хорошо помню ее в „Пакеретте“, где она, изображая „осень“, высоко поднималась в воздух, причем вертелась, делая так называемые „кабриоли“.<sup>179</sup> Макарова и Снеткова часто танцевали вместе. Это была совершенно исключительная по красоте пара. Снеткова — брюнетка с прекрасной фигурой, а Макарова — блондинка, — они обе были очень хорошими классическими солистками, исполнявшими иногда и характерные танцы. Я вспоминаю, например, Снеткову и Л. Иванова в испанском танце в „Севильской жемчужине“, где они создавали прекрасную картину в хореографическом и декоративном отношениях. Макарова впоследствии вышла замуж за адмирала Грейга. Снеткова была родной сестрой известной драматической актрисы, красавицы Фанни Снетковой, подвизавшейся на Александринской сцене в 50-х—60-х гг.

К группе „николаевских“ танцовщиц надо отнести еще двух сестер Амосовых — Анастасию Николаевну Амосову 1-ю<sup>180</sup> и Надежду Николаевну Амосову 2-ю. Вместе со своей младшей сестрой Марией они составляли второе поколение балетной семьи Амосовых, фамилия которой в театре долго не переводилась. Их мать служила когда-то в нашем балете на мимических ролях.<sup>181</sup> По ее стопам пошла ее старшая дочь Анастасия, дама очень представительная и эффектной сценической наружности. Она была близка стяжавшему довольно плачевную славу дипломата и жандарма графу П. А. Шувалову,<sup>182</sup> оставила сцену рано и рано же умерла. Ее сестра Надежда Амосова 2-я, менее интересной внешности, была очень хорошей классической солисткой, но, к сожалению, страдала глухотой. Не слыша оркестра,



она во время танцев всегда про себя отсчитывала такт, что не могло не отражаться на ее исполнении: у нее почти всегда было сосредоточенное выражение лица. Моей сверстницей была их младшая сестра, Мария Николаевна Амосова 3-я, высокая, худенькая, очень легкая классическая танцовщица. Ей очень удавались также и характерные танцы, особенно мазурки и краковяки, в которые она вкладывала немало огня и темперамента.

Вспоминаю также классическую солистку Марию Алексеевну Ефремову, очень высокую блондинку, танцовщицу довольно бесцветную. Она танцевала уверенно, сильно, но не изящно, и из длинного ряда исполнявшихся ею вариаций в моей памяти не сохранилось яркого впечатления ни об одной.

До сих пор я говорила почти исключительно о солистках классических; очередь дошла и до двух характерных. Первая — Вера Александровна Лядова, дочь балетного капельмейстера А. Н. Лядова.<sup>183</sup> Она была лучшая из виденных когда-либо мной исполнительниц „благородных“ мазурок и других польских танцев. Красавица с замечательной фигурой, она в мазурке с Ф. И. Кшесинским представляла незабываемое по красоте зрелище. Лядова участвовала и в классических и в полухарактерных танцах, танцевала барабанщика королевы в „Пакеретте“, играла амура в „Фиаметте“ и т. п. Она всегда пользовалась очень шумным успехом. Впоследствии, когда в Александринском театре режиссер Яблочкин<sup>184</sup> начал культивировать оперетку, Лядова, обладая недурным голосом, перешла на Александринскую сцену, где явилась первой создательницей партии „Прекрасной Елены“, образ которой у нее вышел чрезвычайно эффектным и рельефным. В роли Елены Лядова даже затмила француженку Девериа<sup>185</sup> из Михайловского театра. В представлении петербуржцев о Лядовой ее личность так тесно сплеталась

с этой ролью, что даже ее надгробный памятник на Смоленском кладбище украшен бюстом артистки в костюме спартанской царицы. После „Елены“ Лядова выступала в Александринском театре в главных партиях и других шедших там оперетт. Она умерла в молодых годах.

Характерные танцы очень удавались также другой моей современнице — Анне Дмитриевне Кошевой. Как и Лядова, она блистала в мазурке и краковяке, но у нее эти польские танцы носили совершенно другой характер. Мазурка Кошевой была разудалой, лихой, простонародной пляской, отчасти грубоватой, но всегда живой и увлекательной. Если Лядова могла считаться представительницей аристократической мазурки, то Кошева в этом отношении была настоящей демократкой. Балетмейстеры Сен-Леон и Петипа всегда строго разграничивали эти два жанра мазурки, учитывая при своих постановках возможности обеих танцовщиц. В области классики у Кошевой была также своя специальность — „вертуны“, которые она проделывала буквально как вихрь. Для нее сплошь и рядом ставились особые вариации с этими вертунами. Худошавая, высокого роста, она в них производила впечатление завинчивающегося в пол сцены живого винта.

Очень своеобразной артисткой по наружности и жанру танцев была моя подруга Клавдия Ивановна Канцырева. Миниатюрная блондиночка, в танцах грациозная, изящная, живая и игривая, она отлично справлялась с „земной“ классикой, но особенно отличалась в полухарактерных танцах и партиях, в которые всегда вкладывала неподдельный задор, увлечение и юмор. Канцыреву очень ценил и выдвигал балетмейстер Сен-Леон. Для нее он, между прочим, поставил (кажется, в балете „Лилия“) „китайскую польку“, исполнявшуюся ею с незаурядным комизмом и пользававшуюся всегда очень хо-

рошим успехом. Канцырева прекрасно играла рыбку в „Золотой рыбке“ того же Сен-Леона и даже танцевала за балерину в его балетике „Пастух и пчелы“, <sup>186</sup> в балете Петипа „Парижский рынок“, но особенно выделялась в „Тщетной предосторожности“.

Здесь Канцырева — Лиза, Гердт — Колен и Пишо — сварливая Марцелина создавали действительно „концертный“ спектакль, производя на зрителя неизгладимое впечатление.

Вспоминаю Александру Ивановну Прихунову, жену балетного артиста и режиссера А. Богданова. Это была прекрасная солистка с мягким, пластичным, изящным танцем. К сожалению, общему хорошему впечатлению от ее танцев вредило ее неизменно серьезное, холодное, со строгими чертами, лицо. Она была безусловно красива, но красота ее была какая-то неприятная. Может быть, в этом сказывалась ее хроническая болезнь: она страдала эпилепсией, и с ней иногда в театре случались припадки. Но в чисто-хореографическом смысле танцы Прихуновой не оставляли желать ничего лучшего. „Три грации“ в „Царе Кандавле“ — Кеммерер, Мадаева и Прихунова — по мягкости и отделке их танцев были высокохудожественным, незабываемым зрелищем.

Жена другого танцовщика, Гердта — Александра Васильевна Шапошникова, человек чудной души и мой лучший друг, являлась образцом добросовестного отношения танцовщицы к своему делу. Она выступала солисткой и в классических и в характерных танцах, исполняла все поручавшиеся ей номера очень чисто, но танцы ее были лишены выразительности, носили всегда отпечаток безжизненности и „школьной“ заученности. У Шапошниковой с технической стороны все обстояло прекрасно, однако вложить в танцы что-либо свое, проявить

свое художественное „я“ было выше возможностей этой аккуратной танцовщицы.

Крайне оригинальную артистическую фигуру представляла собой Мария Карловна Брошель,<sup>187</sup> сестра драматической артистки Александры Брошель,<sup>188</sup>—танцовщица роста и сложения ребенка. Уже по этому одному она не годилась для серьезных классических танцев, но была безусловно способной артисткой на номера, подходившие к ее данным. Балетмейстер Сен-Леон всегда старался поставить для Брошель какие-нибудь особенные танцы, рассчитанные на ее миниатюрность. Так, например, специально для Брошель сочинил он партию ерша в подводной картине „Конька-Горбунка“.

В середине 70-х гг. на нашей сцене появилась дочь балетмейстера Петипа и его жены балерины М. С. Петипа—Мария Мариусовна Петипа. В отличие от других артистов балетной труппы, она не прошла курса Театрального училища, но получила домашнее хореографическое образование под руководством своего отца. Она сразу понравилась публике своей интересной, эффектной наружностью. Мария Мариусовна дебютировала в качестве балерины в балетике „Голубая георгина“. Оказалось, что о классическом танце у нее были довольно-таки примитивные понятия. Мне часто приходилось встречаться с Петипа в классе усовершенствования в танцах для артистов под руководством Х. П. Югансона. Там она проявляла совершенно разительное для танцовщицы непонимание сущности задаваемых па. Когда мы все пыhtели от напряжения при трудных, сложных темпах, она, не разобрав в чем дело, только удивлялась нашим потугам. По ее словам ей ничего не было трудно. Сама же она делала совсем не те движения, которые задавались преподавателем.

Впрочем, она вскоре, кажется, сама поняла свою

непригодность к классике и перешла на характерные и полухарактерные танцы, которые ее отец всегда старался ставить для нее применительно к ее умению и силам. Как характерная танцовщица Мария Мариусовна, на мой взгляд, никакой выдающейся величины не представляла, хотя и блистала на этом амплуа не один десяток лет. Она больше размахивала руками и топталась на месте, чем выделяла те или другие па. Во всяком случае, другие характерные танцовщицы моего времени, как, например, названные мной Радина, Кеммерер, Лядова или Кошева, были несравненно выше ее. В сценической судьбе Петипа решающую роль всегда играло балетмейстерство ее отца, умышленно не дававшего хода другим танцовщицам, которые в этой области могли бы явиться соперницами его дочери. Однако у широкой публики Петипа имела всегда очень шумный успех. Такова была сила чар этой хорошенькой женщины.

Также помимо Театрального училища попала на балетную сцену дочь другого нашего артиста—Иогансона, Анна Христиановна,<sup>189</sup> тоже учившаяся танцам у своего отца. Но этот добросовестный швед подготовил ее самым тщательным образом. Золотистая блондинка Иогансон была прекрасной, мягкой, пластичной солисткой строго классического жанра, без всяких потуг на „ноголомные“ трудности, что всецело согласовывалось со школой ее отца, через класс которого прошли все танцовщицы—мои современницы. Но очевидным недостатком ее танца (может быть, наследственным) были ее чрезмерное спокойствие, серьезность и холодность; технически безукоризненное исполнение ею разных вариаций очень много от этого теряло.

Артистический путь Иогансон сложился очень причудливо. Начав его солисткой, она впоследствии выдвинулась на амплуа „вице-балерины“ и по моему уходу

со сцены танцевала даже такой большой и нелегкий балет, как „Баядерка“, потом „Кипрскую статую“ и др., а затем возвратилась вспять, потеряла эти балеты и кончила службу солисткой. Ее затерли, и совершенно несправедливо. В этом, быть может, сыграли известную роль ее апатичный характер и редкое для артистки безразличие к течению своей карьеры.

В заключение моих воспоминаний о солистках моего времени упомяну еще о таких занимавших тогда на сцене второстепенное положение, но очень полезных танцовщицах, как в более раннюю эпоху В. И. Лапшина,<sup>190</sup> Е. А. Паркачева,<sup>191</sup> потом Л. Ф. Ланг, Э. В. Фролова,<sup>192</sup> впоследствии стяжавшая исключительный успех в танце „волчка“ в феерии „Волшебные пилюли“,<sup>193</sup> и С. В. Петрова<sup>194</sup> с ее четким, но мало красивым танцем.

Выдвигались на первые характерные партии Е. Г. Числова, а на мимические роли А. В. Кузнецова, но, так как это происходило не столько от дарований этих артисток, сколько от близости их к великим князьям, речь об этих „помпадуршах“ будет у меня в другом месте.

---

# Г Л А В А   С Е Д Ь М А Я

*Солисты и мимические артисты Иогансон, Петина, Иванов, Гердт, Гольц, Кшесинский, Пишо, Стуколкин, Троицкий, Н. Богданов, Волков, Лелат, Штиллини*

Мужской персонал петербургской балетной труппы в мое время по своему художественному уровню вполне отвечал балеринам и солисткам, но, разумеется, хороших танцовщиков и артистов было меньше, как это всегда бывало и бывает на всех балетных сценах, поскольку балет является женским искусством по преимуществу. Во всяком случае по части снабжения танцовщиц кавалерами, а также распределения мужских мимических ролей, у нас дело обстояло прекрасно — несравненно лучше, чем это было в те же времена в Париже, где зачастую, за недостатком танцовщиков, обязанности кавалера солисток и даже балерины должны были исполнять танцовщицы „травести“, т. е. в мужских костюмах. В Петербурге, если иногда в балетах и бывали ансамблевые танцы с участием преодетого в мужские костюмы женского кордебалета, то это делалось отнюдь не потому, что не хватало мужчин, а просто из тупого подражания Парижу, а также желания балетмейстера показать публике танцовщиц в необычном для них виде. Таковыми, например, были танцы корсаров в „Кор-

саре“, „танец с плащами“ в „Пахите“, пляска то-реадоров в „Дон-Кихоте“ и т. п.

Старейшим из балетных солистов являлся не раз упоминавшийся на этих страницах Христиан Петрович Иогансон. В молодости он танцевал старыми хореграфическими знаменитостями, как Мария Тальони,<sup>195</sup> Фанни Эльслер<sup>196</sup> и Карлотта Гризи,<sup>197</sup> и мог служить живой хроникой петербургского балета с 40-х гг. прошлого века. Я помню его, конечно, только стариком, но он продолжал танцевать и в очень почтенном возрасте, исполняя обязанности первого кавалера. По своей наружности он к этому амплу подходил очень мало. Длинный, худой, некрасивый и весь в морщинах, Иогансон был очень далек от той внешности балетного премьеры, которая обыкновенно рисуется публике. Однако его танцы заставляли это совершенно забывать. Он был типичным представителем французской мужской классики, в которой некогда отличались прославленные в истории балета Вестрисы<sup>198</sup> и Гардели.<sup>199</sup> С точки зрения балетной классики танец его мог считаться образцовым. Всегда строго согласованный с его преемственно воспринятыми правилами, художественно-законченный, легкий, элегантный танец Иогансона был вместе с тем удивительно прост по составлявшим его темпам. Каких-либо технических фокусов, поползновений на виртуозность, как она стала пониматься впоследствии, этот танцующий никогда не знал, да в те времена от мужчин этого и не требовали. Но вариации Иогансона были исполнены такой художественной красоты, что могли служить для балетной молодежи лучшими образцами старой хореграфической школы.

Не скажу, что Иогансон вкладывал в свои танцы много выразительности, что он их так или иначе драматизировал. Как настоящий швед он обладал спокойной, холодной натурой и как мим



был довольно зауряден. Я лично помню его в ролях молодого героя Франсуа в „Пакеретте“, Валенгина в „Фаусте“, позднее раджи в „Баядерке“. Мне самой приходилось с ним танцевать *pas de deux* в „Теолинде“, а также в „Золотой рыбке“. Тут он был одним из пяти кавалеров, поддерживающих меня в большом па 2-го действия. Поддерживал он изумительно уверенно и ловко. В нем сказывался очень большой опыт по этой части, приобретенный им за длинный ряд его выступлений с разными балеринами. Но это имело и отрицательную сторону. Привыкнув быть партнером только первоклассных танцовщиц, Иогансон, если можно так выразиться, „избаловался“ и любил блеснуть своим искусством поддержки, например, в буквальном смысле слова жонглировать своей дамой. Поэтому с ним могли танцевать только технически хорошо подготовленные танцовщицы, умевшие в адажио<sup>200</sup> твердо и уверенно стоять.

Одновременно со службой на сцене Иогансон был преподавателем в классе усовершенствования в танцах для артисток и в старшем классе Театрального училища. Я училась у него в продолжение всей моей сценической карьеры. На преподавательском посту он оставался таким же спокойным и хладнокровным, каким был и на сцене. Чтобы делать успехи под его руководством, надо было иметь самой серьезное желание учиться. Он никогда никого из своих учениц не бранил, не старался „подхлестывать“ отстававших, а только задавал разные па, отбивая такт толстой дубиной, монотонно отсчитывая: „Раз, два... Раз, два“ или наигрывая на скрипке какой-нибудь незатейливый мотив. В то время как балетные репетиции, так и уроки танцев происходили непременно под скрипку, и деньги на наем репетитора-скрипача отпускались в непосредственное распоряжение преподава-

телей, которые из экономии обыкновенно сами исполняли его обязанности. Замечания Иогансона всегда бывали очень вежливые и деловитые.

Мариус Иванович Петипа, долгое время исполнявший в балетах первые мужские партии, при мне уже оставлял их, переходя исключительно на балетмейстерскую работу. Классические танцы у него выходили неважно, во всяком случае, очень некрасиво. С классикой не увязывались его ноги, лишенные подъема и с большими плоскими ступнями. Зато он был превосходен в характерных танцах, декоративен, увлекателен, полон темперамента и выразительности. Особенно удавались ему испанские пляски, которые он досконально изучил, когда в своих юных годах подвизался на сценах Испании.

Однако венцом искусства Петипа как балетного артиста была мимика. Здесь он был положительно выше всяких похвал. Темные жгучие глаза, лицо, выражавшее целые гаммы переживаний и настроений, широкий, понятный, убедительный жест и глубочайшее проникновение ролью и характером изображаемого лица, граничащее с настоящим перевоплощением мима в его роль, ставили Петипа как „немого артиста“ на высоту, которой достигали очень немногие его собратья по искусству. Его игра могла, в самом серьезном смысле слова, волновать и потрясать зрителей. Я помню его в ролях Фауста в балете Перро того же названия и лорда Вильсона—Таора в „Дочери фараона“ и сама выступала с ним в „Корсаре“ весной 1868 г, т. е. в первый сезон моей службы. В этот вечер Петипа вообще появился на сцене в последний раз. Созданный им образ предводителя корсаров Конрада был совершенно незабываем. В каждом его движении сказывалась привычка властвовать и повелевать. Вместе с тем было видно огромное ма-

стерство в пользовании жестами, которые у него были чрезвычайно уверенными. К бессмысленному размахиванию руками, которое мне сплошь и рядом приходилось наблюдать у других исполнителей роли Конрада, Петипа не прибегал никогда. Его игре можно было учиться, но не рабски подражать, так как артист слишком много вкладывал в роль своего художественного „я“. В галантной сцене в гроте Петипа очень увлекался. При объяснении в любви Медоре он весь содрогался и, судорожно сжимая в объятьях, шептал: „Je t'aime! .. Je t'aime!..“ Тогда я была совсем молодой девчонкой, и такой мимический натурализм меня немало поражал. На репетициях Петипа, показывая в качестве постановщика сцены артистам, обыкновенно играл за всех, и здесь его мимика была всегда очень выразительной.

Гораздо больше пришлось поработать мне со Львом Ивановичем Ивановым, также очень долго занимавшим ампула премьеры и по оставлении Петипа сцены заменившим его во всех его ролях.

Иванов был первоклассным, художественно законченным, весьма опытным классическим танцовщиком-солистом с очень приятным для глаза, спокойным, корректным танцем и хорошии партнером балерины. К сожалению, в последней области ему немало мешала близорукость. Каких-либо особенных блесков в классике Иванова я не помню,— он справлялся одинаково хорошо со всеми своими танцами, никогда ничего не портя. Любил он выступать и в характерном жанре, был здесь очень эффектен и изящен, но с Петипа, разумеется, сравниться не мог. Как мимический артист он за свою продолжительную службу переиграл длинейший ряд первых ролей, был в них всегда на своем месте, импозантен и в меру выразителен, но никаких особенно рельефных образов из его обшир-

нейшего репертуара мне в память не врезалось. Его дарование светило ровным светом, без вспышек.

Глубоко преданный искусству, Иванов представлял собой образец на редкость честного, добросовестного отношения артиста к своему делу и глубоко волновался, если считал, что по его вине произошла какая-нибудь погрешность в спектакле. Приведу один чрезвычайно показательный пример. Однажды в балете „Дон-Кихот“ танцовавшая с ним адажио балерина Вергина сделала тур раньше времени. Иванов по своей близорукости этого сразу не заметил, не успел ее подхватить, и она упала. Кавалер здесь был ни при чем. Очень музыкальный от природы, он знал, что по музыке этому злополучному туру время еще не пришло, и за самовольную торопливость балерины отвечать никак не мог. Однако в труппе и публике, под влиянием партии „вергинистов“, поднялись голоса против Льва Ивановича, на которого взваливали всю вину в этом инциденте. Совершенно потеряв голову, несчастный танцовщик искренно вообразил себя виновником и не захотел пережить такого позора. Прибежав домой, он схватил револьвер и готов был пустить себе пулю в лоб. На счастье подоспела его жена, вырвавшая у него оружие из рук. К чести Вергиной следует сказать, что она тотчас же напечатала в газетах заявление, в котором разъясняла причину своего падения и реабилитировала Иванова.

Отличный знаток балетного дела и классического танца в частности, Иванов нередко ставил отдельные танцевальные номера и даже балеты для спектаклей Театрального училища, а также и для большой сцены, особенно, когда был режиссером балетной труппы. Однако в этом направлении Петипа ему большого хода не давал, не желая со-

здавать себе соперника. Впоследствии Иванов занимал в Петербурге должность второго балетмейстера, но и на этом посту ему не удалось в полной мере проявить свой несомненный талант хореографа.

Это был удивительно скромный, нетребовательный, бесхарактерный, очень хороший, незлобивый, хотя подчас и вспыльчивый человек. В театре „Левушка“ Иванов был общим другом, да и нельзя было не дружить с этим прескрасным товарищем и, как говорится, „славным малым“. В частной жизни Лев Иванович был не лишен некоторой оригинальности. Так, например, за всю свою жизнь он не признавал штатского костюма иначе, как горохового цвета, и, когда изнашивал один, заказывал себе непременно такой же самый. Затем, хотя он всегда был семейным человеком, — в первый раз, как я уже говорила, он был женат на солистке В. А. Лядовой, а во второй — на В. В. Мальчугиной,<sup>201</sup> кордебалетной танцовщице, переведенной к нам из Москвы, — он почти никогда не ел дома, а проводил время в ресторанах. Особенно любил ресторан Доминика на Невском, наискосок от Казанского собора. Когда он был режиссером, желавшие видеть его по разным своим делам артисты отправлялись к Доминику, зная наверное, что найдут там Иванова, и в этом они редко ошибались.

Выше я упомянула о музыкальности Иванова. Он никогда не учился музыке, но обладал замечательным музыкальным слухом и феноменальной музыкальной памятью, играл на фортепиано по слуху любые пьесы, слышанные им хотя бы один раз. По этому поводу вспоминаю один любопытный случай. Антон Рубинштейн<sup>202</sup> написал музыку к балету „Филоксера“, впоследствии переименованному им в „Виноградную лозу“.<sup>203</sup> Он был приглашен в репетиционный зал проиграть его в присутствии

балетмейстера Петипа и других компетентных лиц, в том числе и Льва Ивановича. Балет был довольно длинный, и его признали нужным переработать, так как, не зная танцев, композитор для некоторых номеров сочинил совершенно неприемлемую музыку. Например, иногда сольные вариации у него продолжались 15—20 минут. Когда заседание кончилось и Рубинштейн спускался по лестнице во двор театральной дирекции, где помещался балетный репетиционный зал, он был поражен раздававшимися откуда-то звуками рояля, на котором исполнялась его „Филоксер“, только что впервые сыгранная им для посторонних слушателей. Конечно, он заинтересовался неизвестным пианистом и пошел его разыскивать. Это был Иванов, прослушавший единственный раз новый балет и уже успевший запомнить его настолько, чтобы самому играть длинные отрывки. Маэстро выразил ему свое восхищение — такого явления, по его словам, он на своем музыкальном пути не встречал никогда.

Лучшим классическим танцовщиком моего времени и моим постоянным сценическим партнером являлся Павел Андреевич Гердт. С ним я начала танцевать с 16-летнего возраста, когда была еще воспитанницей Театрального училища, а он уже его окончил. Это вызывало немало шипения среди старших воспитанниц, недовольных такой „честью“, оказываемой „девчонке“ в ущерб им. С Гердтом я неизменно танцевала вплоть до своего прощального бенефиса.

Классический танец Гердта был совершенно исключительным по своей художественной красоте, — изящный, пластичный, деликатный, по-женски мягкий, легкий и грациозный. Выше я назвала идеальным танец Иогансона. Гердт был его достойным учеником. Равняясь со своим учителем в чисто-

хореографическом отношении, Гердт безусловно превосходил его общим впечатлением от своих выступлений благодаря своей крайне благодарной для балетной классики внешности. Он обладал превосходной фигурой и удивительной красоты ногами. Как и Иогансон, Гердт никогда не показывал никаких хореографических тур-де-форсов. Он культивировал строгую академическую классику, как она понималась в то время. Главным в ней были благородство и пластичность движений, что Гердт и проявлял постоянно в своих танцах и старался впоследствии прививать своим ученицам в Театральном училище, среди которых выделялись имена Анны Павловой<sup>204</sup> и Карсавиной.<sup>205</sup> Нечего и говорить, что танцы Гердта имели всегда огромный успех и танцевать с ним было заветной мечтой всех солисток, так как его участие в том или другом „па“ всегда сообщало ему особенную рельефность. Он был превосходным партнером балерин. С ним можно было безбоязненно пускаться на самые разнообразные виртуозные приемы, так как была полная уверенность в том, что он всегда вовремя подхватит, поможет и выдвинет наиболее эффектные моменты.

Помнится, в одно из последних моих выступлений перед оставлением сцены я танцевала балет „Трильби“. В адажио у меня было одно место, где я, сделав два тура на носке, на короткое время останавливалась, как вкопанная, опираясь на руки Гердта. Я, как всегда, проделав туры, остановилась и слышу невероятный гром аплодисментов, очень меня поразивших, так как здесь никаких особенных оваций обычно мне не делалось, да и самое па для меня было совершенно заурядным. Окончив адажио и убежав за кулисы, я громко выражала окружающим свое изумление. Что же я узнаю? Оказывается, в самый „критический“ момент танца, когда я долж-

на была стоять, мой кавалер, вполне полагаюсь на мое мастерство, без всякого предупреждения отошел от меня на три шага, скрестил руки и предоставил зрителям оценить фокус балерины, стоявшей на носке без поддержки. Балетмейстер Петипа был в восторге от этого „трюка“ Гердта.

Так старался Гердт всегда содействовать успеху своих сценических дам, и я чувствую себя много ему обязанной всей своей карьерой. Как мимический артист Гердт также был всегда выше похвал. Он создавал на редкость выразительные, рельефные образы, особенно те, для которых требовались хорошие манеры и изящество движений.

Из ролей его молодых лет в моей памяти особенно запечатлелась роль Вестриса в балете „Камарго“, где он словно воскрешал облик этого знаменитого танцовщика XVIII века,—облик грациозный, кокетливый, своего рода ожившая фарфоровая куколка. Очень характерную фигуру французского „пейзана“ делал Гердт из роли Колена в „Тщетной предосторожности“. Великолепен он был в „Деве Дуная“, <sup>206</sup> где играл Рудольфа, влюбленного в деву Дуная. Он доводил зрителей до слез глубоким драматизмом, вкладывавшимся им в сцену поисков возлюбленной, бросившейся в Дунай. Очень выразительным Гренгуаром был Гердт в „Эсмеральде“, давая гамму настроений от наивного простодушия в начале балета до разрывавших душу рыданий над истерзанной инквизицией Эсмеральдой в конце. Замечательный образ наполеоновского гусара давал он в роли Люсьена в „Пахите“ и т. п. За время его свыше полувековой службы в балете репертуар у Гердта создался грандиозный. Нередко ему приходилось играть роли, подходившие к его жанру очень мало. Мне, например, не очень нравился Гердт в „Корсаре“. Роль властного Конрада была весьма далека от возможностей Гердта.



В его исполнении мелодраматический характер ее был почти совершенно утрачен.

С Гердтом я была связана узами самой тесной дружбы. По характеру своему он был чрезвычайно добрым, отзывчивым человеком, всегда болевшим душой за „меньшую братию“ и готовым на всяческую ей помощь, несмотря на свою чисто-немецкую расчетливость и аккуратность. Как я уже говорила, он был мужем моей близкой подруги Шуры Шапошниковой и отцом недавно покинувшей сцену балерины Елизаветы Павловны Гердт.<sup>207</sup> В доме Гердта всегда ощущался настоящий семейный уют. Гердт был очень гостеприимен и любил поиграть в карты, — в старину в ералаш, потом в винт. В его доме на вечеринках можно было встретить Л. И. Иванова, балетоманов — моего первого мужа А. А. Гринева,<sup>208</sup> С. Н. Худекова, А. Н. Похвиснева,<sup>209</sup> А. А. Кобылина с женой, балериной М. Н. Горшенковой, Н. И. Норденштрема — военного портного, одного из зятьев Х. П. Йогансона — и разных других лиц, так или иначе прикосновенных к балету.

Вслед за премьерами надо назвать первого мимического артиста на „старые“ роли Николая Осиповича Гольца. Говорили, что в молодости он был прекрасным танцовщиком, но я его танцующим уже не видела. После Йогансона Гольц в мое время был самым старым по годам и стажу балетным артистом, учеником знаменитого балетмейстера Дидло, но никакой дряхлости в нем заметно не было. Высокого роста, широкоплечий, представительный, с величественным жестом, он являлся прекрасным исполнителем ролей „королей“ и „благородных отцов“, играл всегда выразительно и с темпераментом, невзирая на свои почтенные годы. Это был лучший из виденных мною фараонов в „Дочери фараона“ и великих браминов в „Баядерке“.

Вспомнив Гольца, не могу не заметить, что судьба сделала его косвенным виновником смерти в 1870 г. моей сослуживицы танцовщицы А. Н. Прокофьевой.<sup>210</sup> Во время репетиции в театре она хотела достать себе стул из оркестра, где музыкантов тогда не было, и перешагнула для этого рампу, освещавшуюся газовыми рожками. На ней загорелись тюники. Самым верным средством потушить пламя было завернуть ее в какую-нибудь плотную ткань. Для этого на сцене обыкновенно дежурил пожарный с одеялом. В этот же день, как на беду, пожарного не оказалось. Увидев на сцене Гольца в шубе, кто-то ухватился за нее, но старик растерялся, пожалел свою шубу и не дал ее для спасения Прокофьевой. Обезумев от боли и ужаса, несчастная бросилась через оркестр в зрительный зал. За ней побежали с чем-то на помощь, но, потеряв голову она металась по проходам и креслам, пока не потеряла сознание. Ее увезли в больницу, где она скончалась. Рассказывали, что пламя было такое сильное, что металлические части лифа расплавились и впились ей в тело.

Если Гольц был специалистом на „старые“. „благородные“ роли, то незаменимым в нашем балете исполнителем ролей „злодеев“ был Феликс Иванович Кшесинский, отец балерины Матильды Кшесинской,<sup>211</sup> и характерного танцовщика Иосифа Кшесинского.<sup>212</sup> В мое время он тоже был уже очень немолодым. Выразительность и темперамент его мимики были совершенно исключительны. Он был превосходным царем нубийским в „Дочери фараона“ — роль эту он со-здал и неизменно исполнял чуть ли не до самой своей смерти. Прекрасные образы давал он в „Пахите“, в роле цыгана Иниго, и в „Коньке-Горбунке“, в роли хана.

Несмотря на свой возраст, Феликс Иванович

с честью нес и амплу характерного танцовщика, особенно отличаясь в национальных польских танцах, в частности—в мазурке и краковяке, в которых с ним не мог сравниться никто из других артистов, даже молодых,—столько вкладывал он в них брио, огня, увлечения. Отлично выходили у Кшесинского разные дикие пляски, которые он всегда умел насыщать своеобразной экзотикой и часто превращал в целые мимические сцены. Он был здесь постоянным партнером солисток Радиной и Мадаевой. Мне самой тоже изредка приходилось с ним танцевать. Так, помнится, в „Камарго“ я исполняла с Кшесинским кроатский „танец с топором“.

Кшесинский был не очень общительного характера. На репетициях он всегда держал себя особняком и сидел с польской газетой, пока его не вызовет балетмейстер или режиссер.

Превосходным артистом на первые характерные роли был Александр Николаевич Пишо. Ему с одинаковым успехом удавались образы как комические, вроде еврея Исаака в „Корсаре“, так и глубоко драматические, как Квазимодо в „Эсмеральде“. Последняя роль у него была настоящим шедевром. Репертуар Пишо был очень большой и разнообразный. Он танцевал разные комические танцы, например, пляску лягушки в „Севильской жемчужине“, подпрыгивал „Коньком-Горбунком“ в одноименном балете и играл даже матерей в „Тщетной предосторожности“ и „Жизели“. Мимика Пишо была очень выразительна, а роли всегда глубоко продуманы и проработаны до мельчайших деталей. Созданные им роли отличались яркостью и рельефностью, как бы они ни были сами по себе незначительны. Например, Пишо создал тип индуса с барабаном в индусской пляске в „Баядерке“ и выдвинул эту фигуру на первый план. Пишо прослужил в балете 40 лет и пользовался любовью всей труппы за свою

хорошую, симпатичную натуру, чуждую всяких театральных дрызг и интриг.

Артистов на чисто-комические роли при мне было двое. Амплуа первого комика держал Тимофей Алексеевич Стуколкин, прекрасный мим и тонкий актер, всегда чувствовавший художественную грань для своего комикования. Он недурно танцевал комические танцы, например, в *pas de trois* в „Паке-ретте“. Стуколкин и Кшесинский постоянно играли на летних сценах главные роли в поставленном у нас Кшесинским балете „Роберт и Бертрам, или Два вора“. Они представляли уморительную пару: Стуколкин — хорошего роста и худощавый, а Кшесинский — полный. Успех обоих здесь был всегда большой.

Стуколкина копировал второй комик Николай Петрович Троицкий,<sup>213</sup> но дарование и мастерство последнего были куда слабее. Комизм Троицкого был менее тонок, и его присмы увеселения зрителя иногда отдавали балаганом.

Из других танцовщиков моего времени могу упомянуть еще о Николае Константиновиче Богданове,<sup>214</sup> родном брате балерины Надежды Богдановой. Он танцевал также классические вариации и иногда выступал кавалером солисток и даже балерин. Танцевал он вообще неплохо, но обладал странной манерой заканчивать свои вариации по-женски: он становился на носки и поднимал к лицу руку, прикасаясь отогнутым указательным пальцем к подбородку. Он и перед фотографом позировал как балерина, стоя на носках с цветочком в руке. Как кавалер танцовщиц Богданов был не очень ловок. Мне приходилось пользоваться его поддержкой в „большом па“ в „Золотой рыбке“, где он был в числе пяти кавалеров, к которым я по очереди подходила и делала туры. Когда я подходила до него, он, бывало, стиснет мне талию

обеими руками так крепко, что я не могу сделать никакого движения, и торопит меня обернуться, приговаривая: „Eh bien? Eh bien?“

Но с ним все-таки можно было танцевать, чего никак нельзя сказать о другом танцовщике—Николае Ивановиче Волкове,<sup>215</sup> отчаянном кавалере, с которым никто из танцовщиц не хотел выступать, так как он им проваливал самые лучшие моменты. Когда в разных ансамблевых танцах одним из кавалеров бывал Волков, солистки в уборной разыгрывали эту „горькую чашу“ на узелки.

Недурным, сильным классическим танцовщиком-солистом был Густав Легат,<sup>216</sup> но общему впечатлению от его танцев очень вредила его привычка исполнять все свои па на так называемой „второй позиции“,<sup>217</sup> на полусогнутых растопыренных ногах, что, конечно, было очень некрасиво. Легат был женат на танцовщице Гранкен,<sup>218</sup> и у них было огромное число детей. Из последних выделились известные впоследствии петербургские танцовщики-балетмейстеры Николай<sup>219</sup> и Сергей Густавовичи Легат.<sup>220</sup>

В заключение своих воспоминаний о танцовщиках моего времени упомяну еще о Штихлинге,<sup>221</sup> солисте чрезвычайной легкости. Красотой его танцы в нашем балете не отличались, да и сам он был худой и высокий. Но прыжок его был изумительным по высоте. К сожалению, он танцевал очень беспорядочно. У его товарищей по сцене всегда было опасение, что он, того и гляди, свалится в оркестр. Штихлинг подвизался на сцене сравнительно не долго и умер в молодых годах.

---

*Режиссеры Марсель, Богданов и Иванов. — Материальные условия работы артистов. — Художник-машинист Роллер. — Композиторы Пуни и Минкус. — Балетные капельмейстеры. — Оркестр*

При моем поступлении на сцену обязанности режиссера балетной труппы, т. е. ближайшего к артистам фактического распорядителя нашей театральной жизни, нес бывший танцовщик Иван Францевич Марсель,<sup>222</sup> служивший в балете уже пятый десяток лет. Это был добросовестный, неутомимый работник и добрейший, обязательнейший человек, всегда внимательный к интересам товарищей по сцене. За свою продолжительную деятельность в балете он приобрел огромный опыт, сказывавшийся как в отправлении им административных функций, так и в репетировании им спектаклей, когда он заменял балетмейстера. Последнее относилось к старым хореографическим постановкам, танцам в операх и т. п. — новые постановки в балете репетировались всегда их авторами — балетмейстерами. На репетиции Марсель показывал себя большим „консерватором“, репетируя строго по-старинке и не внося в постановки никаких новшеств.

После его смерти в начале 70-х гг. режиссером был назначен также танцовщик — Алексей Николаевич Богданов, выступавший в мое время глав-

ным образом в характерных танцах и в мимических ролях, вроде Мефистофеля в „Фаусте“, главаря бродяг Трульфу в „Эсмеральде“ и т. п. Богданов отлично знал балетное дело и обладал изумительной памятью. Прослужив на сцене долгое время, он помнил почти все постановки, когда-либо прошедшие перед его глазами. Поэтому он был незаменимым человеком при разных возобновлениях старого репертуара. Он никогда ни перед чем не останавливался и со всем справлялся с большой сноровкой.

Приведу один очень характерный в этом отношении факт. Однажды летом я танцевала в Каменноостровском театре балет „Наяда и рыбак“. Режиссировал Богданов. Уже пришло время начать спектакль, как ему сообщают, что не приехал капельмейстер и оркестром дирижировать некому. Так как состав оркестра был минимальный, нечего было и думать о поручении этого дела кому-либо из музыкантов. Алексей Николаевич не растерялся. Хотя он не играл ни на каком инструменте и не знал ни одной ноты, он облекся во фрак, храбро сел за дирижерский пульт, взял палочку и, как ни в чем не бывало, продирижировал балетом от начала до конца, мурлыкая себе под нос мотивы, которые он отлично помнил.

В начале 80-х гг. Богданов был назначен балетмейстером в московский Большой театр, и место режиссера занял артист Л. И. Иванов. По сравнению с кипевшим энергией Богдановым Иванов был режиссером очень хладнокровным, спокойным, свои обязанности исполнял добросовестно — и только.

Покончив с характеристикой наших главных художественных сил, скажу несколько слов о материальных условиях прохождения артистами службы на балетной сцене. В 60-х и 70-х гг. лучшие хореграфические силы обыкновенно выпускались из

Театрального училища солистками и солистами. Я была первой, выпущенной сразу балериной, как выпустили впоследствии и Вергину и Е. Соколову. Даже известная Муравьева в свое время официально числилась только солисткой. Первое жалованье, назначавшееся им, было самым ничтожным — 600 руб. в год. Мне, в виде исключения, было дано 700 руб., а на следующий год после выпуска Вергиной, которая получила 900 руб. жалованья, мне также назначили эту сумму.

Тогда во всех театрах действовала система „разовых“, т. е. первые артисты получали за свои выступления некоторую дополнительную плату. Размер разовых денег был, конечно, различен для разных категорий артистов. Мои первые разовые составляли пять рублей. Первые танцовщицы, т. е. солистки, участвовавшие во всех балетных спектаклях, а также в операх, зарабатывали на этих разовых немало. Материальное положение молодых балерин, выступавших гораздо реже, было несравненно хуже. Вообще первые десять лет службы для балерины — служба балетных артистов тогда считалась со дня достижения ими 16-летнего возраста — в денежном отношении были очень незавидными. Это был обязательный срок службы, которым погашался долг казне за бесплатное образование и содержание в школе. По истечении этого срока они переходили на контрактную систему вознаграждения. Для иностранных балерин казна денег не жалела, и по сравнению с нами они получали чудовищное вознаграждение. Не распространялся общий порядок оплаты труда и на балетмейстеров, первых танцовщиков и мимических артистов с именами, которые также служили по контрактам или получали персональное жалованье.

Если молодые балерины и первые танцовщицы в материальном отношении были обеспечены недо-



статочно, то корифейкам, т. е. танцовщицам, занятым в первом ряду кордебалета, и кордебалетным танцовщицам приходилось совсем туго. Они получали совершенно нищенское жалованье — в среднем какие-нибудь 30 рублей в месяц — и были лишены разовых. К тому же у них не могло быть надежды на повышение. В те времена место, указанное артисту при выпуске его из училища, закреплялось за ним на всю его службу. Это место всякий из них знал и на лучшее никогда не претендовал. Иногда солистки могли попасть в балерины. Такие случаи были, например, с Горшенковой и Никитиной. Но это были исключения. Корифейки же и кордебалет оказывались обреченными на свое амплуа навсегда. Впрочем, от них многого и не требовалось. В старых балетах массовые танцы были очень просты, несравненно проще и легче, чем в позднейшее время. Например, на носках кордебалет не бегал никогда. И кордебалет поэтому был в хореографическом отношении много слабее нынешнего. Кордебалетные танцовщицы тогда никогда в классе усовершенствования не учились и ограничивались познаниями и умением, приобретенными в школе.

Теперь я перейду к воспоминаниям о театральных деятелях, не имевших прямого отношения к балетной труппе, но по своей работе тесно соприкасавшихся с нашим искусством. Из них в первую очередь надо вспомнить главного машиниста Большого театра и прославленного художника-декоратора Роллера. Он присутствовал на всех спектаклях и репетициях, в которых использовались сценические машины, лично осматривая все устройства для полетов, к которым он никого не подпускал, сам принимал летавших артистов, давая им указания, как держать себя при полетах и т. д. Так, помнится, когда я танцевала в балете „Бабочка“, где у меня был большой полет — от самых

колосников на авансцену, он убеждал меня при полете лучше всего смотреть на раек зрительного зала, но только не вниз, чтобы не закружилась голова.

Однажды я избежала несчастного случая только благодаря Роллеру. В театре шла генеральная репетиция балета „Жизель“, в котором я танцевала заглавную партию. Во втором действии, где я изображала виллису, я должна была подбежать к своей могиле и затем медленно опуститься под землю. Плотники открыли люк так быстро, что я стремглав полетела под сцену и угодила прямо на правую руку стоявшего там в ожидании меня Роллера. Мое падение было настолько сильно, что у него оборвались связки между большим и указательным пальцами, и большой палец повис, как на привязи. Я же отделалась одним испугом.

Одновременно с обязанностями заведующего машинной частью Большого театра Роллер с давних пор исполнял функции художника-декоратора. Его специальностью были архитектурные декорации. Они у него всегда выходили очень эффектными, хотя, может быть, по своему стилю не всегда отвечали месту или времени действия. В те отдаленные времена в театре вообще мало думали об этнографической или исторической точности. Особенно же к этому были равнодушны в балете, где больше всего заботились о красоте и блеске спектакля, — этому же условию Роллер всегда удовлетворял. Его декоративные работы неизменно пользовались отличным успехом, который с ним делил художник Вагнер, милейший старичок-немец, писавший главным образом пейзажные декорации, а также художники Шишков,<sup>223</sup> Бочаров,<sup>224</sup> Андреев<sup>225</sup> и др. Костюмы для балетов рисовали другие художники.

Вслед за художниками считаю уместным вспомнить балетных композиторов Пуни и Минкуса.

В старину балетной музыке серьезного значения не придавалось. Музыка в балете играла только вспомогательную роль, аккомпанируя немым сценам и танцам, и во всяком случае не должна была отвлекать от них внимания публики. Поэтому прежде всего требовали, чтобы она была „дансантажной“, т. е. удобной для танцев и выразительной для мимики, а это требовало наличия в театральном штате постоянного композитора — специалиста своего дела.

В первые годы моей артистической службы эту должность занимал итальянец Цезарь Пуни, автор музыки к балетам „Эсмеральда“, „Конек-Горбунок“, „Дочь фараона“, „Царь Кандавл“ и др. В наши дни, когда балетные зрители избалованы произведениями крупных симфонистов со всем богатством новейшей инструментовки, композиции Пуни представляются очень примитивными и наивными. Музыкальные знатоки от них обыкновенно с пренебрежением отворачиваются. Однако в свое время музыка Пуни безусловно делала свое дело. Она была мелодична, прекрасно сопровождала танцы и мимические сцены, помогая их уразумению публикой (вспомним хотя бы ряд мимических рассказов в „Дочери фараона“), и была оркестрована применительно к возможностям балетного оркестра Большого театра.

Пуни обыкновенно писал музыку для разных танцевальных номеров непосредственно на репетициях новых балетов, на которых обязательно присутствовал. Так как никакой лишней мебели в репетиционном зале не было, он устраивался на высоком подоконнике, служившем ему как бы конторкой. Бывало, по указаниям балетмейстера Петипа, он напишет вариацию, и репетитор сыграет ее на скрипке. Петипа она не нравится, и Пуни тотчас же переработает ее на другую. Подчас композитор

не соглашался с балетмейстером, и они пререкались, причем горячий итальянец не стеснялся кричать на хореографа.

— Не суйся не в свое дело, если ты в музыке ничего не понимаешь! — в сердцах восклицал он по-французски. И иногда Петипа приходилось перед ним капитулировать.

Вообще, Пуни работал с необыкновенной легкостью, и сроки, в которые он успевал писать большие многоактные балеты, представляются совершенно невероятными.

Этот плодовитый композитор умер в 1870 г., и спустя некоторое время его заменил австриец Людвиг Минкус. Последний уже раньше был известен у нас как автор музыки к балетам „Фиаметта“, „Золотая рыбка“, „Дон-Кихот“. Первым большим его балетом, написанным в качестве штатного композитора, была „Камарго“. За редкими исключениями, все большие балеты, поставленные у нас в 70-х и 80-х гг., написаны им, например, „Бабочка“, „Бандиты“, „Приключения Пелея“, „Баядерка“, „Млада“, „Роксана“, „Зорайя“ и др. Вообще Минкус как композитор был серьезнее Пуни и отличался большей аккуратностью. У него всегда все бывало готово во-время. Работал он исключительно дома и на репетициях показывался редко. Балетных артистов и публику музыка Минкуса также вполне удовлетворяла, хотя, на мой взгляд, при всей своей „дансантиности“ она уступала композициям Пуни в легкости и непосредственности.

При относительной простоте балетной музыки в старину дирижирование балетным оркестром было для музыканта нетрудным делом. В бытность мою в школе я застала за дирижерским пультом в балете А. Н. Лядова, служившего балетным капельмейстером еще при Николае I, но помню его очень смутно. За все время моего пребывания на сцене

оркестром дирижировал А. Д. Папков.<sup>226</sup> Он был когда-то танцовщиком в московском балете, а затем, будучи скрипачом, служил там же репетитором. У нас он служил также репетитором, а потом заменил Лядова на посту балетного капельмейстера. Как музыкант, Папков, не получивший специального образования, был не очень силен, и оркестранты частенько над ним подсмеивались. Но балетная музыка была очень несложной, и с ней он справлялся вполне прилично. Свою музыкальную неграмотность он искупал отличным знанием танца, поскольку сам вышел из танцовщиков. Под его управлением оркестр превосходно аккомпанировал танцовщицам, — танцевать под палочку Папкова было удивительно легко.

Балетный оркестр Большого театра в мое время стоял на очень высоком художественном уровне. В составе его солистов блистали скрипачи Венявский и Контский,<sup>227</sup> позднее Ауэр<sup>228</sup> и Галкин,<sup>229</sup> виолончелист Зейферт, арфист Цабель, флейтист Чиарди, кларнетист Каваллини, солист на корнет-а-пистоне Вурм. Как видно по этим фамилиям, большинство музыкантов было иностранцами. Тогда в России музыкальное образование находилось еще на очень низкой ступени развития. Консерватории открылись сравнительно недавно и не успели еще подготовить кадры музыкантов. Поэтому оркестры пополнялись главным образом немцами, чехами и итальянцами. Высокое мастерство солистов учитывалось балетными композиторами Пуни и Минкусом, постоянно писавшими для них большие и интересные соло.

---

## Г Л А В А Д Е В Я Т А Я

*Директор театров С. Гедеонов. — Начальник репертуарной части Федоров. — Директора театров барон Кистер и Всеволожский. — Театральные чиновники*

С директорами мне, как и вообще артистам балета, приходилось иметь очень мало дела. Поэтому я ничего почти не могу сказать о С. Гедеонове, сыне прежнего директора, сменившем на директорском посту графа Борха. Балетом как таковым этот директор интересовался очень мало, а об его мнении о танцовщицах можно судить по следующему факту.

В начале моей службы зимой я простудилась, так как у меня не было шубы. Был поднят вопрос о выдаче мне и моей подруге Канцыревой пособия и шуб из запасов Театрального училища. Когда об этом доложили Гедеонову, он сказал, пожав плечами:

— Что же, они обе хорошенькие и сами виноваты, если не умеют себя обеспечить...

Гедеонов продиректорствовал что-то не очень долго. По его уходе обязанности директора театров принял на себя управляющий контролем министерства императорского двора барон Кистер.<sup>230</sup> Прежде чем перейти к нему, я хотела бы поговорить о начальнике репертуарной части Павле Степановиче Федорове.

Я не раз упоминала его имя как главного хозяина петербургских театров. При директорах А. Гедеонове, Сабурове, Борхе и С. Гедеонове Федоров фактически вел все театральное дело и, как говорили, сносился с министрами императорского двора по делам театров непосредственно.

Директора обыкновенно ограничивались только верховным наблюдением да подписыванием бумаг, составлявшихся по указаниям Федорова. С внешней стороны Павел Степанович в театральные дела как таковые вмешивался редко, на репетициях он почти не бывал, но зорко следил за всей жизнью театров из глубины своего кабинета. Все происходило с его ведома и согласия, касалось ли это репертуара, бенефисов, новой роли для артиста или оклада его жалованья.

Федоров очень любил принимать гостей в своей казенной квартире в здании театральной дирекции, в верхнем ее этаже, с окнами, выходившими на Александринскую площадь. Гости он обыкновенно занимал игрой в лото в субботние вечера. Когда к нему в дирекцию приходили по делам первые артисты разных трупп, особенно драматической, он приглашал понравившихся ему к себе на лото. Само собой разумеется, отказываться от такого приглашения не рекомендовалось. Если приглашенный не явится или, побывав у Федорова раз или два, перестанет приезжать к нему на лото, тот, конечно, и виду не покажет, что это ему неприятно, но всегда найдет случай наказать „виновного“ — лишением хорошей роли, обходом при очередной прибавке жалованья и т. п. Я также с первого же года моего поступления на сцену была приглашена к Федорову на лото.

Как хозяин дома он был очень гостеприимен. Среди его гостей можно было встретить председателя комитета Александринского театра П. В. Юр-

кевича,<sup>231</sup> артистов этого театра: А. А. Нильского с его первой женой, актрисой Подобедовой, Линскую,<sup>232</sup> В. В. Самойлова,<sup>233</sup> Пронского<sup>234</sup> и др. В лото играли человек двадцать и обыкновенно делали не меньше двух туров. Между первым и вторым туром подавалась закуска, после второго — ужин, обильный и вкусный. Эти приемы должны были обходиться не дешево.

Возможно, что от них трещал бюджет дирекции и Театрального училища.

В столовой у Федорова постоянно стояла клетка с попугаем, умевшим говорить очень хорошо и отчетливо. Попугай внимательно прислушивался к тому, что говорилось в комнате, а затем заучивал эти звуки, иногда произвольно соединяя отрывки разных фраз в одну. По утрам сестра Федорова обыкновенно звала брата пить кофе, произнося стереотипную фразу: „Павел Степанович, кофе готов“.

Как только Федоров усаживался за стол, к нему подходил его пес Рауль и клал морду на стол. Хозяин отгонял его словами: „Пошел, пошел, рыло собачье“.

Попугай, слышавший ежедневно эти разговоры, заучил их, смешав обе фразы, и нередко приходилось слышать, как он выкрикивал из своей клетки: „Павел Степанович, рыло собачье, кофе готов“.

Едва ли это было приятно хозяину, не отличавшемуся физической красотой. У него были большие оттопыренные уши, и нижняя губа выпячивалась вперед, отчего его в театрах прозвали „губошлепом“.

После кончины Федорова в 70-х гг. начальником репертуарной части был назначен Лукашевич. Мне с ним встречаться почти не приходилось. В общем, это была личность довольно бесцветная. Как я уже упоминала, он очень благоволил балерине



Е. П. Соколовой и всегда старался обставить ее бенефисы возможно помпезнее.

Если Федоров при нескольких директорах театров проявлял почти неограниченную власть в отношении репертуара и артистов, то при директоре С. Гедеонове всю финансовую часть дирекции забрал в свои руки управляющий контролем министерства императорского двора барон Кистер. Потом он „проглотил“ и самого директора и стал единоличным распорядителем жизни всех императорских театров. Как известно, он оставил по себе плачевную память. Его обвиняли в безрассудном разбрасывании казенных денег, с одной стороны, и в бессмысленной скупости — с другой, в разведении фаворитизма, полном игнорировании интересов театра, чрезмерном внимании к французскому театру, где первенствовала дама его сердца — актриса Дика-Пти и т. п. Во всех этих обвинениях была очень большая доля истины.

Особенно болезненно отражалась на жизни театров кистеровская экономия. От нее заметно пострадали и балетные спектакли. Балет как зрелище, рассчитанное на хорошо поставленную машинную часть, требовал опытных рабочих, плотников и машинистов, и раньше при театре всегда был соответствующий штат этих работников. Они поседали на своей работе и справлялись со своим делом очень ловко. Кистер признал излишним расход на содержание штатных рабочих, всех их распустил и приказал набирать рабочую силу сдельно. Результатом этого порядка явилась крайне неисправная работа машинной части. Неопытные рабочие, набранные с улицы, часто путали, и так называемые „чистые“ перемены выходили подчас „грязноватыми“. Декорации во-время не поднимались или не опускались; боковики с одной стороны выходили как следует, а с другой застревали и т. д.

Экономия отразилась и на балетных костюмах. Прежде костюмы шились из той ткани, из которой им надлежало быть сделанным согласно рисунку художника, т. е. из атласа, бархата и т. п. При Кистере это признали роскошью, и костюмы стали изготавливаться из холста, который художники расписывали под шелк или под плюш. Не трудно себе представить, как это было красиво и как легко в них было танцовать!

Однако лично ко мне Кистер относился очень хорошо, и в тех немногих случаях, когда мне приходилось к нему обращаться по разным делам, главным образом денежного характера, он всегда старался разрешить дело в мою пользу. Может быть, здесь играла известную роль моя немецкая фамилия, импонировавшая его национальным чувствам, или то обстоятельство, что его жена принадлежала к поклонникам моего искусства.

Еще меньше пришлось мне встречаться с И. А. Всеволожским, <sup>235</sup> назначенным директором при Александре III, т. е. под конец моей карьеры. Помнится, я танцевала балет „Трильби“, когда впервые увидела нового директора. Поблескивая пуговицами своего вицмундира и стеклами пенсне в черепаховой оправе, он начал рассыпаться в комплиментах.

— Знаете, — сказал он, между прочим, — я еще никогда не видел балета в собственном смысле слова и должен признаться, что никак не подозревал, что это такое высокохудожественное зрелище.

До назначения директором императорских театров И. А. Всеволожский жил главным образом за границей, где состоял при каком-то посольстве и, повидимому, знал балетное искусство только по тамошним театрам и кафешантанам. Меня эта фраза тогда крайне поразила. Я не могла понять назначения директором театров человека, незнакомого со

всеми видами театрального искусства. Однако впоследствии, как известно, Всеволожский очень заинтересовался балетом и сам рисовал рисунки костюмов для балетных постановок.

Хотя личных „контактов“ с Всеволожским я за свою сравнительно кратковременную службу при нем никогда почти не имела, он успел меня не взлюбить за мой, будто бы, строптивый нрав. Последний выразался в том, что я никогда не стеснялась громко высказывать свое мнение о разных театральных непорядках. Всеволожский прозвал меня „terrible caractère“. Не знаю точно, чем именно я ему не потретила, но думаю, что здесь сыграл роль инцидент с распиской в материальной книге.

Дело в том, что при Всеволожском в театре создался ряд синекур; например, были назначены особые заведующие разными отдельными частями балетного костюма, которые завели разные формальности выдачи их артистам, вероятно, для того, чтобы оправдать получение ими казенного содержания. Однажды на спектакле, когда я танцевала какой-то балет, в антракте ко мне в уборную явилась какая-то очень нарядная дама в шелковом платье, дорогом боа и ювелирных украшениях. Под мышкой у нее была толстая книга. Оказалось, что она заведывала балетными трико и зашла ко мне попросить дать расписку в том, что я в разное время получала такое-то количество этого необходимого атрибута балетного костюма. Я нашла этот визит во время спектакля совершенно неуместным. Балерина в перерывы едва имеет время, чтобы отдохнуть и переодеться, а тут надо было считать трико и припоминать, когда и сколько я его получила. Я раскричалась тогда по адресу тех, кто эти новые порядки завел. Об этом не преминули доложить директору, который после этого и дал

мне вышеупомянутую французскую кличку. Однако вместе с тем последовало распоряжение о том, чтобы во время спектакля артистов ни по каким делам не беспокоили — следовательно, в конечном счете, со мной согласились.

При Всеволожском была упразднена должность начальника репертуарной части, и были назначены управляющие труппами. К балету в качестве такого управляющего был приставлен отставной военный А. П. Фролов,<sup>236</sup> бывший когда-то большим балетманом. Это была тоже своего рода синекура. На балетных спектаклях деятельность Фролова не отразилась никак. Сам он занимался только тем, что рисовал букеты сирени и раздаривал эти картины своим знакомым.

Вообще, при И. А. Всеволожском управление императорских театров было наводнено бывшими офицерами. Очень большую роль стал играть новый управляющий петербургской театральной конторой, бывший военный юрист В. П. Погожев.<sup>237</sup> До него это была чисто-хозяйственная должность, которую очень долгое время занимал некто Юргенс, прекрасный человек, всегда корректный и любезный с артистами. Погожев стал воротить всеми делами дирекции по Петербургу. Свою деятельность в конторе он начал с того, что расплодил невероятно большой штат театральных чиновников, на места которых назначались главным образом бывшие гвардейцы. По его же инициативе были учреждены должности разных смотрителей материала. На бумаге реформы Погожева выходили как будто очень рациональными, на деле же получился беспорядок — правая рука не знала, что делает левая. Впрочем, как я уже говорила, мне при новых порядках пришлось служить недолго.

---

# Г Л А В А Д Е С Я Т А Я

*Первые годы моей службы на сцене.—Балеты „Наяда и рыбак“ и „Теолинда“.—Опера „Роберт-Дьявол“.—Балеты „Золотая рыбка“, „Корсар“, „Конек-Горбунок“, „Дочь фараона“. „Две звезды“, „Трильби“, „Катарина“ и „Камарио“.—  
Приглашение в Америку*

10 сентября 1867 г. стало в моей жизни знаменательной датой. В этот день состоялся мой первый дебют как балерины на большой сцене.

Я выступила впервые перед публикой в старинном балете Перро „Наяда и рыбак“, выбранном для моего дебюта моим учителем Гюге и разученным мною еще в Театральном училище. Под руководством Гюге прошла я и всю партию Наяды. Гюге не оставлял меня своими указаниями и на репетициях, которые вел балетмейстер Петипа и на которых он обязательно присутствовал. Такое внимание Гюге к моему дебюту было вполне понятно. Испытание его ученицы являлось косвенно испытанием его самого как учителя. Вместе со мной дебютировала в партии Джианины, моей соперницы в сердце рыбака Маттео, моя подруга Канцырева. Партию Маттео исполнял Гердт.

Балет „Наяда и рыбак“ уже в то время считался „старым“. Он производил фурор лет двадцать до того в исполнении известной балерины-итальянки Карлотты Гризи и нашей Андреевской.<sup>238</sup> но с тех

пор балетное искусство успело шагнуть далеко вперед. Артисты и публика привыкли к балетным спектаклям куда более богатым хореографическим и драматическим содержанием, а также более роскошным по мизансценам, чем довольно-таки скромная „Наяда“ с ее незначительным количеством танцев и незатейливым сюжетом. Впрочем, для меня танцевальную часть балета кое-чем обновили, и мне было что показать зрителям. Очень большую неприятность доставили мне таможенные затруднения, вследствие которых осенью 1867 г. нельзя было получить из-за границы танцевальных башмаков. Мне предложили башмаки московского изделия, но они мне показались такими грубыми и ненадежными, что танцевать в них я не решилась. Как оказалось, я была совершенно права. Я рискнула надеть московские башмаки для сцены у колодца в предпоследней картине, где у меня танцев в собственном смысле не было, и мои туфли почти тотчас же треснули. Танцевала же я весь балет в старых башмаках.

Скажу откровенно, что на этом спектакле я вовсе не волновалась. Я была вполне уверена в своих силах и знала, что своей партии не провалю. К тому же со мной танцевал мой обычный по школе партнер Гердт, а с ним я была „как за каменной стеной“. Беспокоиться за какой-либо „прием“ со стороны публики мне также не приходилось, — меня тогда еще никто не знал.

Дебют мой признали удачным. Критика отзывалась очень сочувственно. Обвиняли меня, кажется, только в некоторой холодности в мимических сценах. О своих танцах в „Наяде“ могу сказать лишь очень немного. Вообще моих вариаций за время пребывания на сцене моя память почти не сохранила. Помнится, в первом действии балета был очень эффектный момент, когда я, появившись

из-под сцены среди группы неаполитанских рыбаков, становилась на так называемый „арабеск“ — на выступ весла в руках одного из них, изображавшегося танцовщиком А. Н. Богдановым. Тот это весло медленно опускал, и я начинала адажио. Кроме того, вспоминаю „танец с тенью“ в последней картине, при лунном освещении сцены, прелестный поэтической нсмер, который я танцевала с Гердтом. Номер этот всегда пользовался хорошим успехом и впоследствии я охотно исполняла его в разных дивертисментах. После дебюта я танцевала „Наяду“ несколько раз.

Вскоре после этого, по личному желанию балетмейстера Сен-Леона, мне поручили его балет „Теолинда, или Дух долины“. Мне это очень льстило, так как в свое время „Теолинда“ являлась репертуарным балетом такой крупной хореографической величины, как Муравьева, которую я, таким образом, была призвана заменить. Как я уже не раз говорила, все балеты, поставленные Сен-Леоном для Муравьевой, отличались большой технической трудностью партии балерины, рассчитанной на „филигранное“ мастерство этой замечательной танцовщицы. Мой учитель Гюге забеспокоился за меня, опасаясь, что я не справлюсь с танцами „Теолинды“. Он отправился к Сен-Леону просить его несколько облегчить мою партию, в виду моей молодости и неопытности. Ответ балетмейстера был довольно категоричен:

— Если она не может танцевать так, как балет поставлен, пускай совсем его не танцует.

„Теолинду“ я танцевала в конце ноября и сначала, конечно, трусила, но балет у меня прошел без сучка, без задоринки, и все „муравьевские“ трудности я исполнила совершенно точно. Потом я к Сен-Леону за его „непримиримость“ не питала ничего, кроме самой искренней признательности.

Если я смогла успешно заменить Муравьеву, — значит, имела данные, чтобы полагаться на свое мастерство и свои силы. Мне уже не могли быть страшны никакие балеты. Состав участников „Теолинды“ был первоклассный. Духа долины играла Радина, мою соперницу, дочь фермера, — Кеммерер, ее отца — Стуколкин, жениха — Л. Иванов. Репетировал балет Сен-Леон. Ему почти не приходилось делать мне указаний, так как я сама отлично знала „Теолинду“, перевидав в ней на репетициях и спектаклях несколько разных исполнительниц заглавной партии. Вообще, мы все учились главным образом „в приглядку“. Так овладевали мы и танцами и мимическими сценами. Единственным пособием для последних могла служить нам программа балета, но в большинстве случаев к ней обращаться не было надобности.

Сам Сен-Леон остался так доволен моим исполнением „Теолинды“, что тотчас же стал меня уговаривать уехать за границу и брался устроить мне ангажемент. Однако против этого восстала вся театральная дирекция, с которой я была связана обязательством отслужить на петербургской сцене десять лет в возмещение расходов по моему воспитанию.

„Теолинда“ вошла в мой репертуар, и мне пришлось выступать в ней неоднократно.

В середине сезона 1867 68 гг., по желанию начальника репертуара Федорова, мне поручили на итальянской сцене мимическую роль Прекрасной Елены в опере Мейербергера „Роберт-Дьявол“.<sup>239</sup> Елена выходит из могилы, чтобы соблазнить своей красотой героя оперы — Роберта. Совсем еще молоденькая, худенькая и в мимике совершенно неопытная, я, разумеется, была очень далека от облика легендарной спартанской царицы-красавицы и чувствовала себя совсем не в своей тарелке, когда по ходу



действия пыталась увлекать и очаровывать прославленного тенора Нодена.<sup>240</sup>

В 1868 г. мой балетный репертуар продолжал расширяться. В январе в бенефис Иогансона я танцевала, по обыкновению с Гердтом, в классическом секстете из старинного балета Мазилье „Жовита, или Мексиканские разбойники“. Этот балет был снят с репертуара уже довольно давно, но помянутый секстет сохранился как дивертисментный номер. Его с разными вставками и переделками нередко исполняли на спектаклях Театрального училища еще в текущем столетии. При нашем выступлении в нем дело не обошлось без комических недоразумений.

Оркестром дирижировал скрипач А. К. Богданов,<sup>241</sup> брат балерины Надежды Богдановой. Он помахивал палочкой, углубившись в ноты и совсем не интересуясь происходящим на сцене. Когда пришло время моей вариации, оркестр заиграл ее, не выждав моего выхода на сцену. Мне пришлось за кулисами выстоять добрую ее половину, чтобы придать ей хоть какой-нибудь законченный вид. На репетиции этого же секстета наш дирижер обратился с такой просьбой к Гердту, исполнявшему вариацию с большими прыжками:

— Павел Андреевич, будьте добры подождать немножко там в воздухе, — у меня здесь маленькая пауза!..

Затем в утреннем спектакле на масляной неделе, в начале февраля, я экспромтом танцевала такой большой балет, как „Золотая рыбка“. Его в том же сезоне поставили для итальянской балерины Сальвиони, а по ее отъезде из Петербурга „Рыбку“ танцевала солистка Кеммерер. Тогда на маслянице балетные спектакли давались по утрам чуть ли не ежедневно. Я присутствовала на одном из балетных утренников, как вдруг узнала, что наше начальство

в большом смятении. Внезапно захворала Кеммерер, которая должна была на следующее утро выступить в „Золотой рыбке“, заместительницы у нее здесь не было, и угрожала ломка репертуара. Я очень хорошо знала этот балет, так как еще воспитанницей присутствовала на всех его репетициях, и смело предложила заменить заболевшую артистку. Балетмейстер и режиссер испугались: ведь времени на репетирование не было, а я была еще „зеленой“ танцовщицей. Однако Федоров согласился на мое предложение. Вечером того же дня я только наскоро, даже не одевая тюников, прошла „большое па“ с пятью кавалерами, о котором упоминала выше. Балет у меня прошел отлично и с тех пор остался за мной. Замечу кстати, что, хотя я спасла репертуар, никакого вознаграждения за это мне не дали. Тогда считали, что для молодой балерины великую награду составляет уже одно включение в ее репертуар нового большого балета. Затем я танцевала „Рыбку“ очень много раз, но мне самой этот балет никогда не нравился. Да и публика его как будто не очень любила, и в дни его представлений театр пустовал.

Весной мой репертуар расширился еще двумя балетами — „Корсаром“ и „Коньком-Горбунком“. О том, каким прекрасным партнером в „Корсаре“ был М. И. Петипа, я уже говорила. Упомяну здесь только, что в этом балете я была последней исполнительницей большого „танца с веерами“ во втором действии. После меня „Корсар“ танцевала приезжая балерина Дор; для нее было поставлено другое па, гораздо менее красивое, которое потом в нем и осталось. В этот „танец с веерами“ Петипа вставил для меня новую вариацию из двойных пируэтов<sup>242</sup> на носках и других технических трудностей, которая, как говорили, мне очень удалась. Кроме самого балетмейстера в роли Конрада,

в „Корсаре“ играли: Бирбанто—Кшесинский, Гюльнару—Радина и Исаака—Пишо.

„Конька-Горбунка“ я не любила никогда. Мне не нравились в нем ни его псевдорусская фабула, ни хореографическая партия балерины, представлявшая буквально смесь „французского с нижегородским“. К тому же в этом балете я выступала редко, хотя и пользовалась в нем успехом, особенно в заключительном „большом па“, перенесенном сюда из балета „Севильская жемчужина“, с участием кавалера и двух солисток.

Перечисленные балеты я и танцевала в течение двух последующих сезонов. К ним присоединилась „Дочь фараона“, оставшаяся без постоянной исполнительницы партии Аспиччии после ухода со сцены М. С. Петипа. Этот балет я очень любила прежде всего потому, что, по-моему, это был самый удачный балет Петипа — балет, действительно, „большого“ спектакля, разнообразно поставленный и роскошно обставленный, а затем оттого, что, как я упоминала выше, хореографическая партия балерины в нем очень несложна. От исполнительницы партии Аспиччии требовалась главным образом мимическая игра, а не танцы. Так, например, в „pas d'action“<sup>143</sup> второго действия вариация балерины в первоначальной „редакции“ балета была в восточном жанре и состояла из пластических „поз“ с саблей и платочком. С особенным удовольствием исполняла я „танец с кротаями“ в последнем акте — пляску увлекательную, веселую и — что важнее всего — последнюю в спектакле, которой балерина может отдаться всецело, не заботясь о сбережении своих сил.

В Большом театре „Дочь фараона“ давалась в гораздо более богатом и полном виде, чем впоследствии в Мариинском, где ее постепенно все сокращали и подрезывали. Особенно пышным было

второе действие. Здесь, в торжественных выходах фараона и царя нубийского, были заняты целые массы солдат-статистов, заполнявшие всю сцену. В том же акте было большое, длинное „па кариатид“ с участием солисток, очень большого кордебалета и воспитанниц. В „подводной“ картине исполнялся ряд вариаций разных „рек“, а танец балерины был действительно „танцем с видением“. Владыка Нила показывает Аспиччии призрак ее возлюбленного Таора, видимый всем зрителям. Это давно забыто, а без этого видения танец потерял всякий смысл. Куда грандиознее был и фонтан, выбрасывающий Аспиччию из-под воды на поверхность.

В конце января 1871 г. вместе с моей подругой Вергиной и солистом Гердтом я получила свой первый бенефис. Для него Петипа сочинил одноактный мифологический балет „Две звезды“.<sup>244</sup> Этих звезд изображали мы, а Гердт играл Аполлона, которому были присвоены функции Париса, — он должен был присудить большое яблоко лучшей из нас. Само собой разумеется, что звезды состязались между собой в танцах, кстати сказать, мало интересных, и, как того требовала бенефисная вежливость, оказывались равноценными, так что яблоко было поделено между нами пополам.

Под самый конец сезона 1870/71 гг. я впервые выступила в балете „Трильби“, поставленном незадолго до того для Гранцовой. Этот поэтический балет, главное содержание которого составлял сон швейцарской девушки Бетли, видящей себя превращенной в птицу, очень мне нравился и всегда имел у публики успех. В нем было очень много интересных классических танцев, изображавших эволюции птиц. Очень забавна, например, была сцена свадьбы канареек, где маленькие воспитанницы были костюмированы яйцами. Эта свадьба была очень оживленной, и после нее зрителям по-

казывались даже подгулявшие птички. Из моих танцев особенно аплодировали мне за коду в па „Фантастического павлина“ в пятой картине, где я делала кабриоли взад и вперед. Очень мелодичной и дансантажной была музыка балета сочинения московского композитора Гербера.<sup>245</sup> В ней преобладали венские вальсы.

В сезоне 1871/72 гг. мне был предоставлен мой первый единоличный полубенефис. Я выступила в своем первом балете „Наяда и рыбак“. В то время все первые артисты получали ежегодно по полубенефису. При нашем сравнительно скромном артистическом бюджете эти бенефисы служили очень существенным подспорьем. Правда, бенефицианту обыкновенно выдавался не весь сбор со спектакля. Дирекция забирала в свою пользу половину казенного сбора, т. е. сбора рядового спектакля, и артисту, таким образом, шла другая его половина, а также надбавка к нему, так как бенефисные цены на места всегда назначались выше обыкновенных. Но все-таки это составляло кругленькую сумму в две — две с половиной тысячи рублей.

По закрытии сезона в том же году я уехала отдыхать за границу. Вдруг, во второй половине мая, получаю в Париже телеграмму, в которой меня вызывали в Петербург для участия в торжественном спектакле по случаю двухсотлетия со дня рождения Петра I. Приезжаю и узнаю, что для этого случая возобновляется балет „Катарина“ со мной в заглавной партии. В какую-нибудь неделю я разучиваю весь балет и выступаю в нем в конце мая. На следующий же день я уехала обратно в Париж.

В „Катарине“, как вообще в балетах Перро, танцев было мало, — в первом действии характерные пляски разбойниц с ружьями, во втором „танцы натурщиц“ в мастерской Сальватора Розы, кото-

рого играл Л. Иванов, и в 3-м „pas d'action“. Зато балет был наполнен мимическими сценами.

Как говорили, „Катарина“ прошла очень хорошо. Несмотря на это, „Катарину“ больше не ставили. Когда же, спустя долгое время, я подняла вопрос о постановке ее в свой бенефис, мне заявили, что это невозможно, так как масса ружей, необходимых для первого акта, в складах дирекции пропала.

В конце 1872 г. в бенефис Адели Гранцовой поставили новый исторический балет Сен-Жоржа и Петипа „Камарго“. При этом не забыли и меня, для которой вставили „Венецианский карнавал“ — классический дуэт, очень трудный по составлявшим его па, требовавший безукоризненной чистоты и отчетливости танца. Этот „карнавал“ был когда-то сочинен Петипа для балерины Феррарис. Я его танцевала с Гердтом. Музыка этого номера представляла собой одну из бесчисленных в свое время парафраз на тему „Венецианского карнавала“, <sup>246</sup> популяризованную на скрипке Паганини <sup>247</sup> и потом заигранную шарманками. С отъездом за границу Гранцовой я заменила ее в партии Камарго, которую танцевала весной 1873 г.

Балет „Камарго“ был обставлен прекрасно. Гольц — отец Камарго давал чрезвычайно образную фигуру старого французского аристократа и был крайне смешон, когда, возмущаясь бегством из дому своей дочери с ее возлюбленным, ерошил свой парик, рассыпая пудру по всей сцене. Об облике танцмейстера Вестриса, олицетворявшего Гердтом, я уже говорила. Стуколкин давал уморительную по комизму фигуру испанского посланника. Очень нравилось публике „живое зеркало“ в будуаре Камарго. Перед натянутым в виде экрана прозрачным тюлем помещались артисты, которых другие, находившиеся за тюлем, дублировали, подражая всем их движениям.

Иллюзия получалась полная. Этот трюк с мнимым зеркалом, однако, не мог считаться абсолютно новым: мы уже видели нечто подобное в балете Перро „Эолина, или Дриада“. Танцев у балерины в „Камарго“ было многое множество — классических и характерных; из последних у меня сохранилась в памяти „русская“, исполнявшаяся мной в картине маскарадного бала в Париже (повидимому, дань патриотизму“ со стороны ловкого Петипа), а также „аргентская пляска“ — пляска дровосеков. Ее я танцевала с Кшесинским в высоких сапогах, с топором в руке. Эта „кroatская пляска“ была сочинена Петипа для замены исполнявшейся здесь Гранцовой „венгерской пляски“, которая у нее не выходила и вызывала у зрителей смех.

Сезон 1872/73 гг. оказался последним в балете сезоном главенства иностранных балерин. Видя, что наши балерины вполне справляются с репертуаром, дирекция прекратила ангажементы балетных „звезд“ из-за границы.

К весне 1873 г., благодаря приехавшим в Петербург иностранцам, мое имя стало известным и за пределами России. В конце сезона я получила приглашение на гастроли в Америку, в течение тех летних месяцев, когда я была свободна, на три года, т. е. всего на девять месяцев, с вознаграждением в 75 тысяч франков. Мои выступления намечались в Нью-Йорке и Филадельфии. В последнем городе я должна была выступать и во время Всемирной выставки в 1876 г. Разумеется, я очень обрадовалась и была в полной уверенности, что театральная дирекция не будет чинить препятствий к моим заграничным гастролям, поскольку они предполагались летом, когда императорские театры закрыты. Однако, когда я заговорила об этом с директором С. Геденовым, он мне отказал наотрез.

Потерпев неудачу в беседе с директором, я все же не хотела капитулировать. Находясь летом за границей, я завела переговоры о своей поездке в Америку непосредственно с министром императорского двора графом А. В. Адлербергом, находившимся при царской фамилии на водах в Эмсе. Однако министр поддержал решение Гедеонова, заметив, впрочем, что за отказ в разрешении на гастроли я могу быть компенсирована в следующем сезоне контрактом на любых условиях вознаграждения. В самом деле, в 1874 г. мне предстояло заключить с дирекцией контракт, в виду истечения срока моей сценической „повинности“. Этот контракт был мной заключен с вознаграждением в шесть тысяч рублей в год и ежегодным полу-бенефисом.

---



## ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ

*Моя последующая служба.—Балеты „Бабочка“, „Бандиты“ и „Царь Кандавл“.—Опера „Фенелла“.—Балеты „Баядерка“, „Жизель“, „Дочь снегов“, „Дева Дуная“, „Зорайя“ и „Пахита“*

В середине сезона 1873/74 гг. было положено начало моему собственному репертуару,— до того я танцевала только старые балеты, поставленные для других балерин. В начале 1874 г. я впервые выступила в большом балете, поставленном Петипа специально для меня,— в „Бабочке“. О сюжете его я вкратце уже говорила в главе, посвященной М. И. Петипа. Программа балета, сочиненная парижским балетным либреттистом Сен-Жоржом, была не бог весть как занимательна. При постановке этого балета Петипа, вероятно, учитывал, что балет „Бабочка“ по той же программе, но с музыкой Оффенбаха, шел не без успеха в Париже в исполнении балерины Эммы Ливри, сгоревшей на сцене театра Большой оперы во время генеральной репетиции оперы „Немая из Портичи“.<sup>248</sup> У нас музыку к „Бабочке“ написал Минкус, танцев для этого балета Петипа поставил очень много, и, в общем, они были интересные. У меня здесь, между прочим, в „танцах бабочек“ была вариация на музыку вальса Венцано,<sup>249</sup> пользовавшегося тогда очень большой популярностью. Его пела на нашей итальянской сцене знаменитая Аделина Патти<sup>250</sup>

в опере Доницетти „Линда ди Шамуни“. <sup>251</sup> В этой вариации, начинавшейся темпами элевадии, <sup>252</sup> я делала два пируэта *renversé* <sup>253</sup> на носках и останавливалась, как говорится по-балетному, *à la seconde* (на второй позиции). Это было новостью. До того Дор делала у нас в „Корсаре“ те же пируэты, которым все дивились, но только на полупальцах, что было гораздо легче. Заканчивалась вариация подсакиванием на пуантах одной ноги, чего до меня также не делала ни одна балерина. Балетоманы сразу же окрестили это па „вариацией Вазем“, подобно тому как существовали вариации Феррарис, Дор, Гранцовой и т. п. В отношении участников спектакля „Бабочка“ была поставлена прекрасно. В ней были заняты в ролях — Гольц, Л. Иванов, А. Богданов, в танцах — все лучшие солистки и солисты во главе с Мадаевой, Радиной, Кшесинским и, конечно, Гердтом, отличавшимся в воздушной вариации в „тавцах бабочек“. Очень эффектными были характерные танцы: персидский, малабарский и, особенно, пляска черкешенок в исполнении кордебалета, вооруженного пиками.

В следующем сезоне в мой бенефис были впервые даны „Бандиты“, балет Петипа, чисто- „проходного характера“, пустой по сюжету и хореографическому содержанию. „Гвоздем“ его являлся заключительный дивертисмент под названием „Аллегория всех частей света“, не связанный с сюжетом ровно ничем. Он, без сомнения, был навеян балетмейстеру Феериями, начавшими тогда входить в моду на западных, особенно итальянских и парижских, сценах. В этой очень сомнительной в художественном отношении „аллегии“ перед зрителями дефилировала масса представителей пяти частей света, а затем исполнялись разные их национальные танцы, причем освещение сцены непрерывно менялось. Мне, классической балерине, Петипа не нашел по-

ручить ничего лучшего, как номер „Европа — космополитка“. Я выходила в костюме, представлявшем странное смешение одежд разных национальностей, и танцевала под ряд, с небольшими паузами, испанскую качучу,<sup>254</sup> немецкий вальс, французский канкан,<sup>255</sup> английскую джигу,<sup>256</sup> и, наконец, русскую. Помнится, я была в большом затруднении, как мне одной танцевать канкан, исполняемый, как известно, всегда вдвоем. Из положения я вышла благодаря тому, что решила исполнить его воображаемым кавалером и заканканировала соло под веселые звуки аллегро из известной увертюры Зуппе „Дама пик“. До того я никогда в жизни не плясала канкана, но, как мне говорили, он вышел у меня неплохо. Публика настойчиво требовала повторения, но я не соглашалась, считая такие успехи ниже своего артистического достоинства. Бисировала я только последний танец — „русскую“.

Овации, которые публика устраивала мне после этой „космополитки“, были очень показательны для суждения об уровне художественных вкусов нашей публики. Меня немало возмущало то, что в том же балете я исполняла чудную классическую вариацию под соло скрипки Ауэра, но мой внешний успех в ней, при всей его солидности, никак не мог сравниться с тем, который выпадал на мою долю в этой „космополитической“ дребедени.

В мой очередной бенефис в следующем сезоне я впервые выступила в „Царе Кандавле“. Для меня это было серьезным испытанием. Партия царицы Низии, как я уже говорила выше, была создана у нас славившейся техникой своего танца балериной Дор, с которой мне пришлось, таким образом, потягаться силами. Как говорили и писали, я из этого испытания вышла с честью, по крайней мере, в чисто-хореографическом отношении. Самым трудным с этой стороны являлись здесь для балерины

„танцы Венеры“ во втором действии и, в частности, „па Дор“, о котором я также уже упоминала, отметив всю его неэстетичность. Сначала я колебалась, танцевать его или нет, — меня отталкивало от него весьма неприятное впечатление, произведенное здесь на меня Дор. Я обратила на это внимание балетмейстера Петипа, спросив его, не заменить ли этот номер другим.

— Да, мадам, я знаю, что это па очень не красив, — отвечал Петипа, — но если вы не будете это танцевать, все артисты подумают, что вы не можете... Я советую танцевать.

Я так и сделала и справилась с трудностями вполне. Прочие мои танцы в „Кандавле“ ничего примечательного собой не представляли. Вообще, я этому балету не очень симпатизировала и выступала в нем не часто. Мне он всегда казался скучным вследствие бесконечных мимических сцен. Публика тоже относилась к „Кандавлу“ довольно хладнокровно. Главными моими партнерами здесь были Кшесинский в заглавной роли и Л. Иванов — Гигес. При всем своем даровании и сценическом опыте Кшесинский был не очень удачным Кандавлом. Для образа могущественного лидийского царя он представлялся слишком резким и грубоватым. Во всяком случае, когда при возобновлении этого балета, много лет спустя, Кандавла играл Гердт, эта роль вышла у него несравненно более внушительной и яркой.<sup>257</sup> В мое же время Гердт ограничивался в этом балете участием в танцах второго акта.

Насколько помню, балетная критика, высказываясь о моих выступлениях и отмечая мое мастерство в танце как таковом, нередко бросала мне упреки в недостаточно выразительной и убедительной мимике, так сказать, в драматической холодности. Не мне, конечно, разбирать правильность

таких суждений — со стороны, разумеется, виднее плюсы и минусы всякого артиста. Однако театральное начальство как-будто указанного мнения рецензентов не разделяло. Наилучшим доказательством этого является поручение мне в конце 1876 г. на итальянской сцене чисто-мимической заглавной партии в опере Обера „Фенелла“. <sup>258</sup>

Роль Фенеллы для мимической артистки — большая и ответственная. Она является осью, вокруг которой движется все действие. Немая участвует во всех актах. Мимика от нее требуется очень продуманная и детализированная. Надо вести определенные, предусмотренные либретто мимические рассказы и подавать реплики, принимая молча участие в вокальных ансамблях, что, скажу по опыту, очень нелегко. На одном темпераменте, взьерошивании волос, размахивании руками да трагическом выражении лица — тут далеко не уйдешь. Певицы вообще не любили „Фенеллы“, где им приходилось уступать первое место танцовщице, и первые женские оперные силы обыкновенно от участия в этой опере уклонялись. В самом деле, здесь интерес зрителей сосредоточен не на них, и при вызовах артистов по окончании актов, когда выходили певицы, публика вызывала балерину. Фенеллу я играла несколько раз. Играть с нашими итальянскими артистами для меня было истинным наслаждением, состав их труппы в то время был превосходным. Ее возглавляли такие вокальные силы, как сопрано Лукка, <sup>259</sup> Патти и Донадио, <sup>260</sup> тенора Ноден, Николини <sup>261</sup> и впервые ангажированный в Петербург Мазини, <sup>262</sup> баритон Котоньи, <sup>263</sup> бас Багоджиоло <sup>264</sup> и др.

В балете моей очередной новой партией явилась партия баядерки Никии в „Баядерке“, поставленной Петипа для моего бенефиса в начале 1877 г. Из всех балетов, которые мне пришлось „создавать“

этот был моим излюбленным. Мне нравились в нем его прекрасный, очень театральный сценарий, интересные, живописные танцы самых разнообразных жанров и, наконец, музыка Минкуса, особенно удавшаяся композитору со стороны мелодии и соответствия ее по характеру сценам и танцам.

С постановкой „Баядерки“ у меня связано воспоминание о моей стычке с Петипа на репетиции этого балета. В третьей картине баядерка Никия исполняет пляску с корзиной цветов в сравнительно медленном темпе. Для этого номера мне сшили восточный костюм с шальварами и браслетами на ногах. Петипа составил этот танец из заносок, так называемых „кабриолой“, т. е. подбрасывания одной ногой — другой. Я ему заметила, что такие темпы здесь совершенно не согласуются ни с музыкой ни с костюмом. Какие, в самом деле, можно делать кабриоли в широких штанах? Балетмейстер по обыкновению заспорил. Он считал, что я перечу ему из упрямства. После продолжительного спора мы с ним столковались на том, что пляска Никии будет состоять из плавных движений и пластических поз и будет носить характер драматической сцены, как бы хореграфического монолога, обращенного баядеркой к ее возлюбленному Солору. Таким образом моя взяла, но Петипа, видимо, затаил на меня злобу.

Приступили к репетициям последнего действия. В нем Солор празднует свою свадьбу с принцессой Гамзатти, но их союз разрушается тенью баядерки, убитой по желанию невесты, чтобы она не мешала их браку. Это вмешательство Никии выражается большим *pas d'action* с участием Солора, Гамзатти и солистов, среди которых внезапно появляется тень баядерки, видимая одному жениху. „Тень“ танцевала я, и для моего выхода Петипа поставил опять что-то несуразное из каких-то мел-

ких па. Я, не стесняясь, забраковала постановку, которая была „не в музыку“ да и не отвечала и общему замыслу танца. Для выхода тени, появляющейся среди свадебного празднества, требовалось нечто более внушительное, чем придуманные Петипа малоэффективные пустяки. Петипа и так уже был в раздражении. Последний акт у него вообще не клеился, ему же хотелось во что бы то ни стало закончить постановку „Баядерки“ в тот же самый день. Он наскоро поставил мне что-то другое, еще менее удачное. Я ему снова спокойно возразила, что танцевать этого не буду. Тут он совсем вышел из себя и в сердцах закричал:

— Я не понимаю, что вам нужно дансуйте? Ви то не можь, другой не можь!.. Какой ви talent (талант), если ви нитшего не можь?

Я, ни слова не говоря, забрала свои вещи и ушла с репетиции, которая таким образом должна была прекратиться.

На другой день как ни в чем не бывало, я опять завела с Петипа разговор о моем выходе в последнем акте. У него, как видно, творческая фантазия совсем иссякла. Торопясь с окончанием постановки, он мне заявил:

— Если ви ничего другой дансуйте не можь, делайте то же, что делает мадам Горшенков.

Горшенкова, танцовавшая принцессу, отличалась чрезвычайной легкостью, и ее entrée (выход) состоял из ряда высоких прыжков—jetés из глубины сцены к рампе. Предлагая мне исполнять ее па, балетмейстер хотел меня „поддеть“: я была „земной“ балериной, специалисткой технически сложных, виртуозных танцев и способностью „летать“ вообще не обладала. Но я не сдалась.

— Хорошо,—отвечала я,—но только для разнообразия я буду делать те же па не из последней, а из первой кулисы.

Последнее гораздо труднее уже потому, что для эффекта прыжков здесь нельзя воспользоваться покатостью сцены.

— Как хошь, как хошь,—отвечал Петипа и начал репетицию.

Надо сказать, что на черновых репетициях я никогда не танцевала, ограничиваясь приблизительной наметкой своих па и даже не надевая танцевальных башмаков. Так было и здесь. Во время *pas d'action* я просто разгуливала по сцене среди танцующих.

Наступил день первой оркестровой репетиции в театре. Здесь мне, разумеется, приходилось принять участие в танцах. Балетмейстер, как бы желая снять с себя ответственность за свое *pas d'action*, твердил артистам:

— Я не знаю, что мадам Вазем будет тансовать она никогда не тансуй на репетиц.

Репетиция шла своим обычным ходом. Дошли, наконец, до последнего действия и до *pas d'action*. Я стояла в первой кулисе, ожидая своего выхода. Внутри меня кипело — во мне заговорило „ретивое“. Хотелось проучить зазнавшегося француза и воочию показать ему, какой я *talent*. Вот наступил мой выход. При первых звуках сопровождающей его музыки я напрягла все свои силы,—мои нервы их как будто утроили,—и буквально вылетела на сцену, перескочив даже через головы стоявших на коленях в группе танцовщиц. Пройдя сцену в три прыжка, я остановилась, как вкопанная. Вся труппа на сцене и в зрительном зале разразилась громом рукоплесканий. Петипа, находившийся на сцене, повидимому, тотчас же убедился в своем несправедливом ко мне отношении. Он подошел ко мне и сказал:

— Мадам, прости, я — дурак...

В тот же день по всему театру разнесся слух



о „трюке“ Вазем. Все служащие театров старались попасть на репетицию „Баядерки“, чтобы увидеть мой прыжок. О спектакле же и говорить не приходится. Сделанный мне публикой прием был прекрасный. Кроме последнего акта, нам всем очень много аплодировали за картину „царство теней“, вообще очень удавшуюся Петипа. Здесь все группы и танцы были насыщены поэзией. Рисунки групп были заимствованы балетмейстером с иллюстраций Густава Доре<sup>265</sup> к „раю“ из „Божественной комедии“ Данте.<sup>266</sup> Очень шумный успех выпал на мою долю за вариацию, под соло скрипки Ауэра, с вуалью, улетающей под конец ввысь. Состав главных исполнителей „Баядерки“ был во всех отношениях удачный: Л. Иванов — Солор, Гольц — великий брамин, Иогансон — раджа, Горшенкова — его дочь. Гердт в классике, Радина, Кшесинский и Пишо в индусской пляске 3-й картины — весьма содействовали успеху „Баядерки“, для которого немало постарались и художники Вагнер, Андреев, Шишков, Бочаров и в особенности Роллер, отличившийся и как машинист мастерским устройством разрушения дворца в конце балета.

К моему бенефису в следующем сезоне новой постановки не предвиделось. Приходилось возобновлять что-нибудь из старенького. Мой выбор остановился на „Жизели“ и отрывке „Метеоры“, данных впервые с моим участием в половине февраля 1878 г. „Жизель“ не шла на нашей сцене сравнительно уже давно. Мне всегда очень нравился этот поэтичный балет с программой Теофиля Готье, построенный на прирейнской легенде о девушках, умерших невестами и превращающихся после смерти в фантастические существа — виллисы. С этим сюжетом отлично гармонировала прелестная, мелодичная музыка Адама.<sup>267</sup> Перед балериной здесь стояла двойная задача — в первом действии дать остро-драматическую игру, рисуя-

Шую ряд переживаний крестьянской девушки Жизели — от любовных сцен с ее обольстителем, мнимым ее односельчанином, а на самом деле герцогом Альбертом, до сумасшествия и смерти от горя, когда этот обман обнаружился, а во втором акте — легкие „потусторонние“ танцы виллисы ночью, на освещенном луной кладбище. Кое-кто из критики меня укорял за этот второй акт, указывая, что мне не свойственна воздушность танца виллис. По словам товарищей, „Жизель“ прошла у меня вполне удовлетворительно. Какое из этих мнений ближе к истине — решить, разумеется, не берусь. Как бы то ни было, „Жизель“ вошла в мой репертуар, и я ее танцевала несколько раз.

Очередной новый балет, поставленный для меня Петипа, увидел впервые свет рампы в мой бенефис в начале 1879 г. Он назывался „Дочь снегов“ и, как я говорила выше, должен быть отнесен к числу неудачных произведений Петипа. У публики он, во всяком случае, успехом не пользовался. Я выходила на сцену только во втором и третьем актах, посвященных классическим танцам, — первый был сплошь заполнен характерными плясками северных народностей. Танцев балерины я теперь положительно припомнить не могу, — вероятно, они ничего особенного не представляли. В конце балета мы с Гердтом в роли капитана застрявшего во льдах судна и др. разыгрывали какую-то сцену „любви и возрождения“, но в чем она заключалась, теперь сказать не могу. „Дочь снегов“ шла на сцене очень недолго и была снята с репертуара.

По желанию Александра II, в следующем сезоне возобновили старинный балет „Дева Дуная“. Царь некогда видел в нем знаменитую Марию Тальони, и ему хотелось снова пережить впечатления своей молодости. Таким образом, „Дева Дуная“ была балетом в некотором отношении историческим и, во

всяком случае, очень архаическим. Автором ее являлся Тальони,<sup>268</sup> балетмейстер не очень даровитый, ставивший балеты только для своей прославленной дочери, прикрывавшей своим артистическим обаянием слабые стороны композиций своего родителя. Со времен же Тальони хореграфическое искусство вообще, а театрално-постановочное дело в частности, достигли такого прогресса, что в 80-х гг. „Дева Дуная“ едва ли могла представлять собой что-либо особенно интересное. Сюжет ее навеян старинной австрийской легендой о Donauweibchen и трактует о девушке-русалке, живущей земной жизнью и увлекающей молодого пажу.

После сильно драматических балетов Перро и Петипа он представлялся довольно-таки „пресным“. Как ни старался Петипа омолодить эту старину новыми танцами, все его попытки оказались безуспешными. В балете не было ни сценических эффектов, к которым привыкли зрители в последних постановках нашего балетмейстера, ни блестящих, импонировавших публике танцев. Музыка Адама показалась очень устарелой и значительно уступала другим его композициям, особенно „Жизели“. К тому же в старое время „Дева Дуная“ на нашей сцене отличалась большим богатством мизансцен, у нас же из-за экономии, насаждавшейся бароном Кистером, о какой-либо роскоши с этой стороны нечего было и думать.

В первый раз возобновленная „Дева Дуная“ шла в мой бенефис в феврале 1880 г. Я выступала в заглавной партии и, помнится, имела успех в классическом терцете первого акта с Шапошниковой и Гердтом, а также в вальсе на музыку Ланнера,<sup>269</sup> исполненном с Гердтом во втором действии. Вообще же партия героини была не из выигрышных. В „земных“ сценах в начале балета мне приходилось изображать какую-то карикатурную фигуру, чуть

что не дурочку. О том, как бесподобно играл Гердт свою роль паж, я уже говорила выше. Монтровка балета выглядела очень мизерной. Однако при всех минусах этого спектакля публика, увлеченная, может быть, преданием о фуре, производившемся в „Деве Дуная“ Тальони, валом валила в театр.

Летом 1880 г. я объездила Испанию. Среди ее старинных городов особенно сильное художественное впечатление произвела на меня Гренада с ее памятниками мавританского владычества и культуры. У меня родилась мысль создать балет, действие которого происходило бы в Испании при маврах. Я сообщила об этом балетоману С. Н. Худекову, автору программ балетов „Баядерка“ и „Роксана“. Переговорив с Петипа, Худеков составил программу балета „Зорайя, мавританка в Испании“. Сама я тоже приняла кой-какое участие в ее разработке. По моей инициативе в балет была введена сцена покушения на самоубийство Солимана под колесами свадебной колесницы Зорайи и Тамарата. Она была мне навеяна одним из эпизодов романа Эберса<sup>270</sup>—„Дочь египетского царя“. При составлении программы „Зорайи“ Худеков остался верен своему принципу, проведенному им в только что названных мной „Баядерке“ и „Роксане“, а позднее в его же „Весталке“. Действие балета происходит отчасти в земной, реальной обстановке, отчасти в мире фантазии, который снится герою балета Солиману. Контраст между этими местами действия и, следовательно, хореграфическими жанрами производил очень большой эффект.

Петипа ставил „Зорайю“ с большим удовольствием. Она развертывала перед ним широкое поле для применения его знания Испании, где он провел часть своей молодости. Поставил он балет очень удачно, умело сплетя в нем хореграфию испанскую с восточной, экзотической. Разные „виллано“, „мо-

ренны" и "рондены" у него чередовались с пляской бедуинов, абиссинцев и т. п., а также с чистой классикой райских гурий в картине "сна". Моя хореографическая партия здесь была очень большая и разнообразная — детали ее у меня, к сожалению, из памяти выпали. Могу только отметить, что в последнем акте я танцевала пиччикато под музыку из "Сильвии",<sup>271</sup> Делиба, пользовавшейся тогда большим успехом в Париже. В "Зорайе" были три большие мимические роли для мужчин, и они исполнялись отлично Гердтом, игравшем Солимана, Л. Ивановым — его соперника Тамарата и Кшесинским — калифа, отца Зорайи. Монтировка балета по тому времени была очень роскошная. Декорации художников Бочарова, Шишкова и Вагнера не оставляли желать ничего лучшего. Музыка Минкуса была в общем удовлетворительной, хотя уступала в колоритности его "Баядерке". Поставленная в первый раз в мой бенефис в начале февраля 1881 г., "Зорайя" сразу же стала одним из любимейших балетов публики. Я танцевала ее бесчисленное множество раз, а по моем уходе со сцены в ней отличалась балерина Горшенкова.

"Зорайе" было суждено стать последним большим балетом, поставленным для меня на петербургской сцене. К моему бенефису в следующем сезоне, состоявшемуся в конце 1881 г., Петипа возобновил старинный балет Мазилье "Пахита",<sup>272</sup> не дававшийся на нашей сцене что-то очень давно. Этот балет 40-х гг., с наивным мелодраматическим сюжетом, резко очерченными "злодеями" и "добродетельными" персонажами, был очень скромнен по своему хореографическому содержанию, да последнее к тому же чрезвычайно устарело. Однако Петипа очень хотелось снова поставить его на сцену, и он писал мне об этом за границу уже летом, уговаривая взять "Пахиту" в свой бенефис и соблазняя

меня обещанием сочинить новые, интересные танцы. Видно, он желал потряхнуть стариной: „Пахиту“ он же ставил у нас и в первый раз, в конце 40-х гг. Петипа заново поставил все сцены и танцы, исключая разве лишь один кордебалетный „танец с плащами“ — любопытный образец парижских массовых танцев, в которых функции кавалеров исполняются танцовщицами-„травести“. Вместе с тем балетмейстер удлинил балет, растянув его на три действия, — до тех пор „Пахита“ была двухактным балетом, причем второе действие состояло из двух коротких картин. При своей постоянной склонности к дивертисментным окончаниям спектаклей Петипа придал последней картине характер большого праздника с разными танцами. „Гвоздем“ его, как и всего балета, явилось заново сочиненное им на новую музыку Минкуса „большое па“, чрезвычайно эффектное по составлявшим его танцевальным номерам. В нем участвовали балерина с первым кавалером, несколько солисток и ряд вторых танцовщиц. Это „большое па“ имело у публики чрезвычайный успех. Действительно, оно Петипа очень удалось, начиная с импозантного выхода всех участниц, продолжая декоративным адажио всей массы, расположенной на сцене по диагонали от первой правой кулисы к последней левой (от зрителей), и кончая разнообразными вариациями солисток. Я всегда танцевала это „большое па“ с особым удовольствием, как, впрочем, и мои главные партнерши Иогансон, Никитина, Шапошникова и др. Очень нравилась в том же акте мазурка в исполнении массы маленьких питомцев Театрального училища, хотя, в сущности, польский национальный танец был как будто не у места в Сарагоссе, где происходит действие „Пахиты“.

Очень типичными были в мимических ролях Гердт — возлюбленный героини, наполеоновский гу-

сар, Кшесинский — в роли цыгана и Л. Иванов — вероломный испанский губернатор.

Балет начинается сценой отделки скульптором памятника на могиле убитого испанцами французского генерала. Эту чисто-выходную рольку исполнял танцовщик А. Д. Чистяков,<sup>273</sup> прекрасный учитель бальных танцев, но как балетный артист не представлявший собой ровно ничего. Он колотил могилу бутафорским молотком так старательно, что это заметили даже другие артисты, удивлявшиеся его рвению в таком пустяке.

— Хотя моя роль и очень небольшая, но все-таки я ее „создал“, — возражал Чистяков с комичной гордостью.

---

## ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ

*Выступления в Москве. — Коронационный спектакль. — Балет „Ночь и день“. — Московский балет. — Прощальный бенефис. — Спектакли в Каменноостровском и Красносельском театрах. — Балет в П.риже*

В сезоне 1882/83 гг. в Большом театре не имели места ни постановки новых балетов, ни возобновления старых. Все заботы балетмейстера Петипа и денежные средства, ассигнованные на балет, были отданы парадному спектаклю, готовившемуся к весне в Москве по случаю коронации Александра III. Готовился к постановке новый одноактный аллегорический балет „Ночь и день“, <sup>274</sup> с участием двух петербургских балерин — Соколовой и меня.

Этот балет мы репетировали в Петербурге всю зиму, в апреле же наша труппа почти в полном составе выехала в Москву для окончательных репетиций в московском Большом театре. Чтобы мы по вечерам не сидели без дела, нам было предложено дать в мае месяце ряд спектаклей, для чего в Москву была отправлена из Петербурга монтёрка нескольких балетов. Я должна была танцевать „Пахиту“ и „Зорайю“ — две последние петербургские постановки, Соколова — „Корсара“ и еще что то, чего теперь припомнить не могу.

Первым балетом, данным в Москве с петербургскими силами, была „Пахита“. Этот спектакль



остался мне очень памятным по возмутительно халатному отношению театральных чиновников к своему делу. Разведенный при директоре театров Всеволожском штат заведующих разными частями монтажки воочию доказал справедливость русской поговорки о том, что „у семи нянек дитя без глаза“. Костюмы для всех привезенных в Москву артистов были сложены на Николаевском вокзале. Для „Пахиты“ их привезли в театр перед самым началом спектакля, и, когда открыли корзины, в последних оказались костюмы для „Зорайи“. „Смотритель“ костюмов даже не удосужился на вокзале заглянуть в них, чтобы проверить, что он везет. Возвращаться на вокзал за другими костюмами, по крайней мере для первого акта, было уже поздно — надо было поднимать занавес. Костюмы могли попасть только ко второму и третьему действиям, в первом же пришлось довольствоваться теми, которые были в театре. Я танцевала первый акт в репетиционном наряде, Гердт же в роли наполеоновского гусара вышел на сцену в кавказской папахе. Тогда в театре некоторые высказывали предположение о том, что инцидент с костюмами произошел без интриги против нас со стороны московского балета.

Как бы то ни было, но я, против своего обыкновения, перед своим первым московским выступлением очень волновалась. Публика в театре была мне совершенно чужая, да и атмосфера вокруг наших спектаклей сложилась нездоровая. Я вспомнила случай, бывший когда-то в Москве с петербургской балериной Андреяновой, которой бросили на сцену дохлую кошку, <sup>275</sup> и опасалась, как бы и со мной москвичи не выкинули какого-нибудь фортеля. Однако все обошлось не только благополучно, но даже превысило мои надежды. Когда я впервые вышла на сцену, мне зрителями

был сделан такой прием, что я даже растрогалась до слез, и с ходом спектакля мой успех все возрастал. Впрочем, публика отлично принимала всех артистов, которые были словно наэлектризованы необычностью обстановки и приложили все свои силы, чтобы не ударить лицом в грязь перед московским зрителем. Так же хорошо проходили у нас „Зорайя“ и другие привезенные нами балеты.

Халатность и недомыслие театральных чиновников сказывались все больше и больше. Незадолго до парадного спектакля директор Всеволожский произвел лично осмотр костюмов, сшитых для нового балета. Когда очередь дошла до меня, которая должна была изображать царицу дня, он, будучи сам художником-дилетантом, ужаснулся от убожества моего наряда. На мне был лиф с нашитым на него солнцем из тесемок медного цвета. Костюм на рисунке выглядел очень эффектно, на деле же получилось совсем другое. Эти медные тесемки производили впечатление какой-то грязи, совершенно не отвечавшее парадности спектакля. При осмотре костюмов присутствовал заведующий монтажной частью Домерщиков,<sup>276</sup> из бывших офицеров, не понимавший в своем деле, кажется, ровно ничего. Директор накинулся на него, — тот же заявил, что все равно перешивать костюм уже поздно. Всеволожский интересовался, отчего красивый на рисунке костюм вышел таким плохим. Я объяснила ему, что для изображения солнца следовало взять не эти уродливые тесемки, а канительную бахрому и тогда мой лиф вышел бы очень нарядным.

— А что это за канительная бахрома? — спросил Домерщиков.

— Вам это лучше знать, — отвечала я, — ведь вы заведующий монтажной частью.

На это он мне ничего возразить не мог.

В своем „грязном“ костюме я и танцевала на парадном спектакле в новом балете „Ночь и день“. Последний был типичным представлением „на случай“. В нем не было почти никакого содержания, зато много танцев, блеска и треска. В балете танцевали звезды, русалки, дриады, птицы, мухи, бабочки, а в заключение подносился дивертисмент из народных плясок „племен России“. Главные исполнители были из Петербурга. Царицу ночи танцевала Соколова, царицу дня, как только что упомянуто,—я. В спектакле принимали участие все лучшие петербургские и московские танцовщицы. В массовых танцах были заняты петербургский и московский кордебалеты. Музыка к балету, написанная по обыкновению Минкусом, была очень невысокого качества. Единственным удачным номером было большое виртуозное соло для арфы. Его исполнял известный Цабель, аккомпанируя моей вариации.

Во время генеральной репетиции парадного спектакля, происходившей за один-два дня до него, случился один казус, ярко рисовавший халатность и безалаберность „властей предержащих“. Большой театр был заблаговременно наводнен целой армией полицейских охранников и городских, размещенных в зрительном зале, коридорах, фойе, за кулисами, в оркестре, под сценой—короче говоря, не было буквально ни одного уголка, куда бы ни был посажен соответственный караульный, призванный к охране „священных“ особ царской фамилии. Они, между прочим, должны были зорко наблюдать и за тем, чтобы с одной стороны сцены ничего не переносилось на противоположную, что, конечно, очень мешало работе. Однако, согнав в театр толпы этих „слуг престола“, руководители охраны не удосужились точно указать им, что именно им следует делать и куда устремляться в случае тревоги.

Во время генеральной репетиции решили произвести пробную тревогу, и в театре поднялся невероятный кавардак и шум от топота и криков бежавших и сталкивавшихся друг с другом людей. Многие из них сидели в совершенно неосвященных местах, из которых не знали, как выбраться. Это было настоящее вавилонское столпотворение.

Я в это время сидела в своей уборной и, не понимая в чем дело, вообразила, что произошел пожар. Мне живо вспомнились рассказы о грандиозном пожаре московского Большого театра при Николае I <sup>277</sup> и связанных с ним ужасах. Окно моей уборной выходило на крышу одного из театральных подъездов, и я решила в случае явной опасности спастись через это окно. К счастью, скоро ко мне зашла портниха, объяснившая истинную причину переполоха.

Сам парадный спектакль, состоявшийся 18 мая 1883 г., отмечен был инцидентом, также очень показательным для характеристики той неурядицы, которая царилла во всей организации коронационных празднеств. Спектакль был, по обыкновению, назначен в восемь вечера, к этому времени съехались все приглашенные, и царская фамилия точно в указанное время вошла в среднюю царскую ложу. Для начала шло первое действие „Жизни за царя“ — патриотической оперы Глинки, <sup>278</sup> неизменно ставившейся при всех политических празднествах. Однако, несмотря на прибытие в театр царя, занавес не поднимался. Проходит пять, десять минут, четверть часа, а спектакль не начинается. На сцену прибегает великий князь Константин Николаевич узнать, в чем дело. Спектакль не начинали, так как не было певицы Кочетовой, <sup>279</sup> исполнительницы главной женской партии в опере — Антонида. Прождав еще несколько минут, великий князь распорядился одеть другую певицу, но вот влетает на сцену Кочетова в ко-

стюме и гриме. Она в большом расстройстве, вся дрожит и может произнести только одно слово: „льду! льду!“ Ей моментально подают тарелку с измельченным льдом, и она нервно его глотает. Как оказалось, она во-время выехала в театр, но не могла попасть в него, так как ее забыли снабдить пропуском сквозь окружавшие Большой театр шпалеры войск и полиции. Карета с злополучной певицей в costume крестьянки бесконечное число раз объезжала Театральную площадь, тщетно пытаясь добраться до подъезда. Ей всюду загоразивали дорогу. Наконец, в дело вмешался какой-то важный чин, и только благодаря ему ей удалось попасть в театр. Как только Кочетова отошла от пережитых ею волнений, — ведь неприбытие во-время артистки на парадный спектакль в присутствии царя, власти тогда могли истолковать едва ли не как революционную выходку, — спектакль начался с опозданием на добрые полчаса.

Заговорив о Москве, не могу не коснуться в нескольких словах московского балета в мое время. Правда, в Москве я балетных спектаклей видела не много. Помню, например, одно представление „Корсара“ в московском Большом театре. Впечатление, вынесенное мной от московской хореграфии, было не очень для нее выгодно. Тогда балет в Москве стоял на несравненно низшей ступени по сравнению с петербургским. Это относится в равной степени как к артистическим силам, так и к постановке и монтажу спектаклей, бывших всегда только слабой копией наших. Из московских балерин серьезную величину представляла собой Прасковья Прохоровна Лебедева,<sup>280</sup> танцовавшая в Петербурге в 60-х гг. Это была прекрасная балерина жанра *terre à terre*, танцовавшая классику чисто и правильно и обладавшая хорошей мимикой. Ее успехи в „Эсмеральде“ были вполне заслужен-

ными. Москва ею очень гордилась. Но „Пашенька“ Лебедева пробыла на сцене недолго — она покинула ее, выйдя замуж. Другую прославленную затем в Москве балерину — Собошанскую<sup>281</sup> я встречала у нас в танцевальном классе. Хотя она в Петербурге не выступала, но приезжала к нам совершенствоваться в танцах. На мой взгляд, ее танец не выдавался абсолютно ничем, и многие наши солистки были несравненно выше ее. Вообще, к отзывам москвичей о своих балетных светилах надо было относиться с чрезвычайной осторожностью, так как Москва всегда отличалась склонностью сильно преувеличивать художественное значение своих артистов уже из одного чувства землячества и „квасного патриотизма“.

Коронационный балет „Ночь и день“ в Петербурге не давался ни разу, но, чтобы показать нашей публике кое-какие его танцы, представлявшие интерес новизны, Петипа вставил их в свой старый балетик „Сон в летнюю ночь“. <sup>282</sup> Его я танцевала осенью 1883 г. в торжественном спектакле по случаю столетия петербургского Большого театра. Музыка этого балета представляла собой довольно странную смесь композиций Мендельсона-Бартольди и Минкуса.

Сезон 1883/84 гг. был семнадцатым годом моей сценической службы, а официально — двадцатым, поскольку исчислялся с достижения мной 16 лет от роду. Другими словами, в 1884 г. для меня истекал предельный срок службы артистов балета, и мне предстояло удалиться на покой. В те времена такие сроки соблюдались очень строго. За единичными исключениями (главным образом, в отношении мужчин, как Гольц, Иогансон, Кшесинский), никого из артистов на сверхсрочную службу не оставляли. Из моих товарок по сцене лишние десять лет прослужила, если не ошибаюсь, одна Л. П. Радица,

да и то потому, что она за последнее время своей деятельности на сцене перешла исключительно на ампула характерной танцовщицы и мимической артистки. Для всех же артистов, как правило, с истечением помянутых двадцати лет наступала сценическая „смерть“, и ни о каких гастрольных выступлениях после отставки, как то сплошь и рядом имело место в последние годы царского режима, тогда нечего было и мечтать.

Перспектива оставления сцены меня нимало не удручала. Неся на своих плечах в течение долгого времени тяжесть текущего репертуара (не надо забывать, что, кроме Е. П. Соколовой и меня, балерин в Большом театре уже давно не было), я порядком устала и давно подумывала об отдыхе.

Итак я стала готовиться к своему прощальному бенефису, который был назначен на 16 февраля 1884 г.

Программу своего последнего спектакля я составила, как принято выражаться, „сборно“, включив в нее отрывки разных балетов, дававшие мне возможность показать себя иа прощанье в разнообразных жанрах. Для начала шла первая картина „Бандитов“ без моего участия, это был, так сказать, „балет для съезда“. Вышла я в „охоте“ из „Дочери фараона“, где у балерины эффектное *entrée* из глубины театра на авансцену. Затем шла „маскарадная“ картина из „Камарго“, дополненная вставками из других балетов, чтобы занять в спектакле побольше солистов. Сама я танцевала здесь „Венецианский карнавал“ и „русскую“. Закончилось прощанье вторым и третьем действиями „Пахиты“, где в „большом па“ я окончательно откланялась публике.

Прием, оказанный мне в этот день товарищами и публикой, по своей теплоте превзошел все мои ожидания. Зал Большого театра был, что называется, набит битком. Каждое мое выступление

сопровождалось овациями. Рукоплескания и вызовы по окончании спектакля долго не умолкали. О цветах и других подношениях и говорить нечего — ими я была буквально засыпана. Прощальный спектакль артиста является фактически вечером итогов всей его деятельности, подводимых зрителями, и в этот день я воочию убедилась, что моя работа по достоинству оценена публикой и что многие и долгие годы моих трудов были не напрасны. За них я получила полное нравственное удовлетворение.

За семнадцать лет моего пребывания на сцене я, как выражались в театре, „держала“ всего 28 разных балетов. Некоторые из них, особенно небольшие, я, кроме Большого театра, танцевала на летних сценах, в Каменноостровском и Красносельском театрах. В последних я выступала в начале моей карьеры — потом я стала ежегодно уезжать летом за границу.

В старые годы театр на Каменном острове являлся своего рода летним филиалом петербургских императорских театров и по закрытии их весной служил одним из немногих мест летнего развлечения петербуржцев. Хотя за выступления в нем мы никакого дополнительного вознаграждения не получали, о спектаклях в нем у меня сохранились самые приятные воспоминания. Театр был очень уютный, публика к артистам была настроена очень симпатично — среди нее было немало записных театралов, — и выступали в нем артисты очень охотно. Программа спектакля составлялась обыкновенно из драматической пьесы или оперы, после которой давался маленький балет или дивертисмент. Для некоторых артистов Каменноостровский театр служил как бы трамплином для их дальнейшей карьеры. Отличившись здесь в какой-нибудь новой для них роли или партии, они потом получали их и на большой сцене. Ездили мы в театр и обратно



в казенных каретах, и наши поездки были довольно продолжительными, так как наши клячи мелкой рысцей еле-еле тащили карету по бесконечному Каменноостровскому проспекту, тогда еще мало застроенному и ограниченному по сторонам пустырями и огородами.

Несравненно интереснее во всех смыслах были наши поездки в Красное Село для участия в спектаклях Красносельского театра во время лагерного сбора там войск петербургского гарнизона, т. е. почти всей гвардии. Прежде всего мы на этом зарабатывали, получая поспектакльную плату, так как лагерный театр, устроенный для военных, был предприятием совершенно самостоятельным и управлялся военным начальством. В нашем скромном бюджете молодых артистов этот летний заработок играл немаловажную роль. Кроме того, по окончании красносельского сезона всем участникам его выдавались разные ценные подарки — браслеты, броши и т. п. стоимостью, определявшейся по их трудам и заслугам. Для танцовщиц-солисток работы там было относительно немного. Надо было протанцовать всего один-два номера в дивертисменте или балетике, шедшем, как и на Каменном острове, вслед за драматической пьесой или оперой. Костюмы для спектаклей отпускались из Большого театра, декорации же, — конечно, незатейливые, — составляли собственность военного театрального управления.

Поездки наши в Красное Село были оживленные и веселые. Отправлялись мы туда обыкновенно с утра, причем казенные кареты, доставлявшие нас до Балтийского вокзала, были нагружены и костюмами, корзины с которыми помещались на их крыше. По приезде в Красносельский театр мы репетировали вечерний спектакль, а затем гуляли или катались до вечера. После спектакля мы такой же большой компанией возвращались в город.

Приезжали и балетоманы из Петербурга. Вообще, наши гастролы в Красном Селе носили характер не столько трудового похода, сколько увеселительной прогулки.

За исключением выступлений в окрестностях Петербурга, да спектаклей в Москве в 1883 г., вся моя артистическая деятельность протекала в Петербурге. За границей, как помнят читатели, мне выступать не пришлось по причинам, от меня не зависевшим, несмотря на ангажемент. Впрочем, кое-кто из иностранного театрального мира мои танцы видел.

Это было в конце 70-х гг. в танцевальном фойе парижского театра Большой оперы. Уезжая каждое лето за границу, я никогда там не переставала упражняться в танцах, чтобы не снижать своего мастерства. Известно, что в жаркое время года мышцы у людей максимально эластичны и потому балетный экзерсис тогда приносит особенную пользу. Между прочим, упражняться летом танцовщицам всегда советовал балетмейстер Петипа. Обычно я обставляла свои упражнения самым примитивным образом, выделяя разные па у себя в номере, в гостинице. Проводя, как всегда, начало лета в Париже, я через нашу бывшую танцовщицу Зину Ришар, жену парижского балетмейстера Меранта, получила разрешение на посещение для своих занятий танцевального класса в Большой опере. Кроме большого удобства в смысле упражнений в специально приспособленном для них помещении, мне представлялась возможность посмотреть на парижских танцовщиц. Когда последние узнали, что у них учится петербургская балерина, их из любопытства собралось довольно много. Увидев мои танцы, директор Оперы Галантье завел со мной переговоры о моих выступлениях у него в театре, но они не кончились ничем, так как этот проект встретил решительный

прогест со стороны местных балерин, особенно главной из них в то время, итальянки Сан-Галли,<sup>283</sup> пользовавшейся в театре благодаря влиятельным покровителям большим весом. Парижские танцовщицы относились крайне ревниво к своим артистическим репутациям и создали из своей компании ряд замкнутой касты, в которую иностранке попасть было очень трудно. Особенно же, конечно, была закрыта дверь на сцену Большой оперы балеринам, которые так или иначе могли явиться соперницами местным балетным „звездам“.<sup>284</sup>

Поделюсь, кстати, своими впечатлениями от моих, впрочем, редких посещений балетных спектаклей в Париже. В 70-х и 80-х гг. балетный театр там, бывший некогда хореографическим законодателем всей Европы, шел быстрыми шагами к своему полному упадку как в чисто-танцевальном отношении, так и со стороны постановочной и монтажной. Только что названная мною балерина Сан-Галли, превознесенная журналистами чуть ли не до небес, была танцовщицей итальянского жанра в самом дурном смысле этого слова. Обладая довольно тяжеловесной фигурой, она от пола почти не подымалась, „виртуозные“ же ее „земные“ танцы были очень грубы по рисунку и исполнению. Без всякой художественной отделки и заключались главным образом в беге на носках. Я видела ее в балете Сен-Леона „Ручей“,<sup>285</sup> послужившем прототипом поставленному им у нас балету „Лилия“. Такую „балерину“ заткнула бы за пояс любая из наших классических солисток. Приятнее было смотреть на ее товарку по сцене—французенку Богран,<sup>286</sup> танцовщицу мягкую, деликатную, но технически не очень сильную. О других парижских балетных дивах не стоит упоминать. Еще слабее был в Большой опере мужской персонал. Мало-мальски приличных танцовщиков-солистов я там не видела

совсем. О прославленном некогда французском танце, видимо, осталось одно воспоминание. Кавалерами большей частью служили танцовщицы в мужских костюмах (так наз. „травести“). Балетмейстер Мерант, выступавший в первых мимических ролях, был очень неважным артистом. Он, между прочим, играл главную роль Конрада в „Корсаре“ и после наших Конрадов показался мне очень жалким. Как хореограф он представлял собою полную посредственность. В его постановках была видна одна рутинная, и отсутствовали всякая изобретательность и фантазия. Единственной подмеченной мной положительной чертой парижского балета была чрезвычайная стройность массовых танцев—очевидное доказательство основательной работы, проделанной режиссурой с кордебалетом. Впрочем, стройность и слаженность спектакля составляют одно из основных отличий французского театра вообще.

---

## ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ

*Балетная публика.—Царская фамилия и балет.—Аристократия, буржуазия, литераторы*

Покончив с рассказом о моей деятельности на сцене петербургского Большого театра, обращаюсь к воспоминаниям о балетной публике.

В 60-х—70-х гг., после получения помещиками выкупных и с ростом строительства железных дорог, петербургская жизнь, можно сказать, была ключом. В столицу съехались из своих имений целые массы помещиков, обрадовавшихся возможности широко и весело пожить за счет полученных ими выкупных свидетельств. С другой стороны, расплодился концессионеры и тузы разных народившихся акционерных компаний, наживавшие в самые короткие сроки огромные деньги, и всевозможные дельцы, вертевшие около них и богатевшие заодно с ними. В городе было много „бешеных денег“, и это отразилось на всех сторонах общественной жизни и, конечно, на театре — по крайней мере на внешнем виде зрительного зала. Никогда до тех пор не видели на дамах таких драгоценностей, никогда до того не принимали артистические подношения таких размеров, никогда не стояло у подъезда театра таких дорогих запряжек, как в те времена, когда Петербург веселился, точно вышедший из-под суровой опеки юнец.

Тон публике задавала царская фамилия со своим двором. Она являлась главным законодателем и в области театра, что, в сущности, было вполне нормальным явлением, поскольку все большие петербургские театры были „императорскими“. От нее в конечном счете зависела сценическая судьба театральных пьес и постановок, а также артистов. Достаточно было, чтобы царь о ком-нибудь из последних обмолвился добрым словом, и дальнейшая карьера могла считаться обеспеченной. Не удивительно, что ловкий, угодливый француз Петипа всегда заглядывал в глаза членам императорского дома, зорко следя за впечатлением, производимым его балетами на „высочайших“ особ и придворных сановников, мнения которых являлись эхом их суждения, и наматывал себе на ус их отзывы, стараясь так или иначе угождать их вкусам.

Как известно, Александр II был большим любителем прекрасного пола. Можно было подумать, что и в балет его привлекала не столько любовь к искусству, сколько „ножка Терпсихоры“. Обычно он избегал огласки своих любовных походов, о чем можно судить по его отношению к княгине Юрьевской,<sup>287</sup> в театре же, где жизнь артистов протекала у всех на виду, они требовали сугубой тайны.

Но все же начальство всегда было на чеку, следя за интересом, проявляемым царем к той или другой артистке, и старалось сделать ему приятное выдвиганием ее на первый план. Мне памятен один такой случай, бывший с моей сослуживицей, красавицей Александрой Симской 2-й.<sup>288</sup> Это была второстепенная солистка, выступавшая изредка в ответственных партиях, в которых она блистала не столько своим искусством, сколько своей эффектной наружностью. На Симскую однажды обратил внимание царь, и для театральных заправил этого

оказалось довольно, чтобы поручить ей партию Низии в „Царе Кандавле“. Облик лидийской царицы вышел у нее очень декоративным, но не больше. Танцы ее пришлось Симской явно не по силам. Этот дебют никаких реальных результатов не дал. Отвлеченный кем-нибудь другим, Александр совершенно забыл о танцовщице. Как и следовало ожидать, о ней забыла и театральная дирекция, и этой балерине „на час“ пришлось возвратиться к своим скромным функциям солистки.

Постоянными посетителями балета были братья царя, Николай и Константин Николаевичи. Они принимали самое горячее участие в театральной жизни, тем более, что они были близки к танцовщицам: Николай — к Числовой, а Константин — к Кузнецовой.

Екатерина Гавриловна Числова как артистка не представляла собой ровно ничего. Это была самая заурядная корифейка, которую только по великокняжеской протекции выдвинули на положение характерной солистки. По своей наружности она также ничем не выдавалась — очень неважно сложенная, курносая, с мелкими, неинтеллигентными чертами лица.

Числова жила в царской роскоши, занимая квартиру в доме против самого дворца Николая Николаевича (ныне Дворец труда) на Благовещенской площади, угол Галерной улицы. В ее доме по вечерам собирались разные важные военные и гражданские чины, искавшие знакомства с великим князем, кое-кто из артистического мира, но представителей балета что-то бывало мало — с ними хозяйка дружбы вообще не водила. Постоянной ее гостьей была известная оперная певица Д. М. Леонова.<sup>289</sup>

„Дамой сердца“ другого брата царя, Константина, была танцовщица Анна Васильевна Кузнецова. По своему характеру она была совершенно

непохожа на Числову. Насколько та любила подчеркнуть свое привилегированное положение „помпадурши“ и диктовать окружающим свою волю, настолько эта держала себя тихо и скромно. Кузнецова обладала очень приятной наружностью, но ограниченным дарованием. Ее занимали, главным образом, не в танцах, а в мимических ролях, с которыми она справлялась вполне прилично.

Частым посетителем балета был и принц Петр Георгиевич Ольденбургский. Он очень симпатизировал балету „Корсар“, но по особой причине: в балет был вставлен классический дуэт „невольницы и купца“ на музыку, считавшуюся написанной Ольденбургским. В мое время в этом номере была занята солистка Шапошникова, и принц всегда пускался с ней в разговоры, расспрашивая о ее жите-бытье.

Кстати сказать, поддерживать разговор с принцем было очень трудно. Он говорил чрезвычайно неявственно сквозь покрывавшие его рот густые усы. О смысле задававшихся им вопросов приходилось только догадываться и отвечать наобум „да“ и „нет“, иногда не попадая.

Кроме названных лиц императорской фамилии бывали еще в балете, конечно, и другие, но только эпизодически, преимущественно на бенефисах и торжественных спектаклях. С артистами они ни в какое общение не вступали. Когда бывали парадные спектакли в честь гостивших в Петербурге иностранных монархов, последние иногда приходили в антракте на сцену. Так, я вспоминаю свою встречу с дядюшкой Александра II, германским императором Вильгельмом I,<sup>290</sup> лощеным старичком, явившимся на сцену в сопровождении своего „железного канцлера“ Бисмарка,<sup>291</sup> походившего на огромного мопса. Узнав, что я говорю по-немецки, Вильгельм сказал мне на этом языке несколько любезных слов.



За царской фамилией тянулся столичный „свет“. В 60-х—80-х гг. прошлого века зрительный зал Большого театра имел очень нарядный вид и являл собой чрезвычайно оживленную картину. Хотя самым модным театральным местом встреч „бомонда“ тогда считалась итальянская опера и балетные зрители в их массе с внешней стороны выглядели как будто скромнее итальянских, все же театраль- ный зал балета, особенно в бенефисы, мало чем уступал „итальянскому“. Первый ряд партера занимали главным образом гвардейские офицеры — кавалергарды и конногвардейцы, — клавшие свои мед- ные каски или белые фуражки перед собой на барьер, отделявший кресла от оркестра. Среди них выделялись темными пятнами штатские. Все перво- рядники были между собой знакомы и в антрактах вели очень оживленные разговоры, особенно обсу- ждая новый балет, какую-нибудь дебютантку и т. п. Гул от их речей, а иногда и отрывки их, доносились на сцену, тем более, что помещение для оркестра тогда не было очень широким и кресла находились от рампы на довольно близком расстоянии.

Часто бывали в балете и иностранные дипло- маты. Среди них особенно ревностно посещали балет посланник испанский, маркиз Кампосаградо и итальянский — граф Грелли. Первый отличался необыкновенной тучностью. Он не помещался в театральном кресле, и для него всегда ставили в первый ряд диванчик шириной в два кресла. Напротив, Грелли был очень худощав, и при встре- чях друг с другом они контрастами своих фигур про- изводили весьма комичное впечатление.

Рядом с аристократией значительное место в со- ставе балетной публики занимала крупная буржуа- зия — железнодорожные концессионеры, заводова- дельцы, директора банков и акционерных компа- ний, откупщики. Мужской контингент ее представлял

собой обыкновенно мало примечательного с внешней стороны, зато дамы очень выделялись роскошью своих нарядов и ценных украшений. Недаром в старину назывался „бриллиантовым рядом“ бельэтаж Большого театра, где они любили восседать, особенно на бенефисах и других выдающихся спектаклях. Так в самом деле создавалась как бы живая выставка самых дорогих ювелирных изделий.

Небольшую прослойку в описанном мной блестящем составе балетной публики из верхов петербургского общества составляли лица свободных интеллигентных профессий. Литераторов среди них я помню что-то немного. Изредка посещали балет Д. В. Григорович,<sup>292</sup> поэт Н. А. Некрасов, Д. Д. Минаев,<sup>293</sup> издатель газеты „Голос“ и журнала „Отечественные записки“ А. А. Краевский,<sup>294</sup> публицист А. С. Суворин,<sup>295</sup> журналист М. П. Федоров<sup>296</sup> и др. С Некрасовым я была лично знакома. Он не раз бывал у меня в начале моей артистической деятельности, когда я жила в доме театральной дирекции, рядом с моей товаркой балериной Вергиной, к которой поэт был одно время очень равнодушен. Приезжая ко мне, он всегда просил пригласить Вергину, с которой вел беседы своим сильным голосом. Это увлечение Некрасова осталось безответным, так как Вергина скоро вышла замуж, оставила сцену и уехала из Петербурга.

К числу литературной братии, посещавшей балет, надо отнести еще М. И. Пыляева,<sup>297</sup> бытописателя русской старины, автора книг „Старый Петербург“, „Старая Москва“ и др. Пыляев происходил из купеческой семьи и, по старому купеческому обычаю, был смолоду определен для изучения торгового дела в парфюмерный магазин Рузанова в Гостином дворе. Этот Рузанов поставлял в театральное училище грим, пудру и разную театраль-

ную косметику, и, когда я была воспитанницей, румяный Миша Пыляев приносил к нам в школу товар от своего хозяина. Впоследствии он променял торговую деятельность на профессию журналиста и историка. Пыляев был очень милый, скромный и деликатный человек и говорил всегда с приставочкой „с“: „да-с“, „чего изволите-с?“ и т. п. Возможно, что это у него осталось от манеры разговаривать с покупателями, когда он в юности стоял за прилавком.

---

## ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ

### *Балетоманы.—Балетная критика*

Среди балетоманов 60-х—70-х гг. едва ли не главным коноводом являлся Аполлон Афанасьевич Гринев, ставший в 1871 г. моим первым мужем. Бывший армейский кирасир и воронежский помещик, он за свою жизнь успел прожить все свое состояние и проедал его остатки в Петербурге, интересуясь одним балетом. Он не пропускал ни одного балетного спектакля, неизменно заседаая в крайнем к ломам кресле первого ряда с левой стороны. Несмотря на свой уже немолодой возраст, он воспринимал театральные впечатления очень горячо, а аплодировать умел так, что его рукоплескания даже выделялись среди общего грома. Особенно любил он устраивать шумные встречи той или другой артистке и распоряжался тогда, как настоящий командир. Аполлон Афанасьевич считал священной миссией заниматься, если можно так выразиться, балетным „прозелитизмом“, т. е. привлекать людей к посещению балета и увещевал их на это самыми разнообразными способами.

Весельчак и балагур, он пользовался в театральных кругах большой популярностью. В последние годы своей жизни Аполлон Афанасьевич был издателем газеты „Минута“, в которой балету

уделялось очень много места. Большой любитель театра вообще, он был причастен и к драматической литературе. В конце 70-х гг. в Александрийском театре шла его пьеса „Каковы люди, таковы и дела“. Гринев умер летом 1883 г. в Дуббельне на рижском „штранде“, став жертвой модного тогда метода лечения от полноты, рекомендованного доктором Бантингом и основанного на сужождении. Такое лечение пагубно подействовало на сердце мужа — он скоропостижно скончался, лежа после купания на пляже.

В конце 60-х годов, сидя однажды в ложе на балетном спектакле с участием приезжей балерины Дор, я обратила внимание на неистово хлопавшего ей офицера с красным воротником, сидевшего на балконе. Это был Сергей Николаевич Худеков, впоследствии известный редактор-издатель „Петербургской газеты“, балетный критик и автор „Истории танцев“. Тогда он представлял собой очень скромную личность служащего Главного штаба и второстепенного сотрудника разных газет. Хотя по своему происхождению он был из дворян — рязанских помещиков, средств к жизни, кроме личного заработка, он не имел никаких и до такой степени нуждался, что не имел возможности содержать в Петербурге свою семью, которая проживала в деревне. Усиленно работая пером как журналист и драматург, Худеков стал постепенно поправлять свои дела и смог приобрести у издателя Трубникова его „Петербургскую газету“. Последнюю Худеков повел так ловко, что стал систематически разживаться и потом превратился в очень богатого человека. Мы с ним познакомились, когда его благосостояние было еще в самом зачатке. Он часто бывал у меня, распространяя вокруг себя сильнейший запах гелиотропа, который я не выносила. Повидимому, он смазывал гелиотроповой по-

мадой свои густые темные волосы. Худеков был типичным балетоманом, поглощенным театральной жизнью, и близким другом балетмейстера Петипа. Он прилично говорил по-французски и постоянно беседовал с Петипа о новых постановках, предлагая ему разные новые сюжеты для балетов. Долгое время он являлся фактическим негласным сотрудником балетмейстера, с которым виделся чуть ли не ежедневно. Сергей Николаевич серьезно изучил балетное искусство, следя за его развитием у нас и за границей, куда ездил очень часто. Плодом его балетных познаний явилось несколько сочиненных им балетных программ — „Баядерка“, „Роксана“, „Зорайя“, „Весталка“, бесконечный ряд критических статей и рецензий о балете в разных газетах, особенно в его „Петербургской газете“, и вышеназванная „История танцев“. Главный материал для последней дала собранная им богатейшая библиотека по балету и коллекция относящихся к хореграфии рисунков, литографий и гравюр. В среде балетоманов Худеков пользовался известным авторитетом как бесспорно самый просвещенный из них знаток балетного дела.

В тесной дружбе с Петипа и Худековым состоял Александр Павлович Ушаков,<sup>298</sup> бывший гвардейский офицер, а в мое время занимавший какую-то должность в Экспедиции заготовления государственных бумаг. Как и Худеков, Ушаков был очень ревностным балетоманом и неплохим знатоком хореграфии. Он был балетным критиком газеты „Голос“ и других периодических изданий, и его отзывы изобличали в нем недюжинные познания в области танца. Впрочем, как говорили, в деле писания критических статей ему оказывала помощь близкая ему танцовщица Ефремова. Александр Павлович был очень приятным и воспитанным человеком и в балетном кругу пользовался

большими симпатиями. Он умер в середине 70-х гг. сравнительно молодым от апоплектического удара на квартире своей невесты, танцовщицы Глаголевой.<sup>299</sup>

Вслед за Ушаковым надо извать Аркадия Николаевича Похвиснева, едва ли не самого верного приверженца Терпсихоры с незапамятных времен. Похвиснев буквально жил балетом, принимая близко к сердцу всякие театральные пертурбации, смерть артистов, их болезнь, выход в отставку, дебюты и т. п. Он страшно волновался из-за всякого балетного пустяка и был завсегдаем разных балетных банкетов, на которых неизменно произносил длиннейшие высокопарные речи со ссылками на разных хореографических знаменитостей для большей убедительности своих слов. В молодости Похвиснев был блестящим преображенцем, разорившимся на карточной игре. Я знала его только в преклонных годах штатским генералом, на обязанности которого лежало составление для царя сводок наиболее интересных статей из иностранных газет. Он отлично знал иностранные языки и со своей задачей справлялся вполне. Аркадий Николаевич также считал себя балетным критиком, пописывая в газетах довольно пустенькие рецензии, в которых, как и в своих застольных речах, изошрялся в комплиментах танцовщицам.

Полную противоположность добродушному, всегда любезному Похвисневу представлял собою горный инженер Константин Аполлонович Скальковский,<sup>300</sup> претендовавший на звание верховного знатока балета и обливавший презрением всех окружающих. Скальковский был одним из основных сотрудников газеты „Новое время“, где он, на ряду с разными статьями по политическим, экономическим и т. п. серьезным вопросам, печатал фельетоны, а также отчеты о балете и французском театре. Такое по-

ложение его, видимо, давало ему повод третировать всех и вся. К артистам он в большинстве случаев относился покровительственно-пренебрежительно. Часто бывая за границей, особенно в Париже, он проникся духом французских журналистов, считающих себя вершителями судеб всех артистов, а особенно артисток.

Со Скальковским постоянно водил компанию Николай Михайлович Безобразов,<sup>301</sup> тип делающего карьеру молодого столичного чиновника-бонвивана, смотревший на балетный театр как на место, где он мог встречаться с нужными ему людьми. Безобразов также писал где-то рецензии о балете и втирался в дом к танцовщицам, которых осыпал любезностями. Особенно часто можно было видеть его у балерины Никитиной, богатство которой позволяло принимать гостей очень роскошно и широко. Впоследствии, достигнув „степеней известных“ и чрезвычайно располнев, Безобразов занял в среде балетоманов одно из первых мест и держал себя с генеральской важностью, изрекая танцовщицам в своих статьях и на словах безапелляционные приговоры, но в мое время, как юный балетоман, он держал себя сравнительно скромно.

Упомянув о доме Никитиной, считаю уместным поговорить здесь о ее покровителе—многомиллионном богаче Федоре Ивановиче Базилевском, также относившем себя к сонму балетоманов и неизменно красовавшемся в одной из лож первого яруса. Состояние Базилевского было так велико, что он, по собственным его словам, не знал ему счета. Ему принадлежали и капиталы, и дома, и имения, и золотые прииски, и рыбные промыслы на Волге.

Базилевский был очень своенравным и капризным человеком. В этом было отчасти виновато окружавшее его общество. В его доме постоянно толкались представители высшего петербургского „света“



старавшиеся перехватить у него деньжонок. Перед ним заискивали и придворные кавалеры, и увешанные орденами генералы, и министры. Федор Иванович ссужал их очень охотно. Ему было лестно одолжать сильных мира сего. Но горе было им, если они теряли свое высокое положение, — тогда им на помощь Базилевского рассчитывать было нечего. Такой случай произошел, например, с министром юстиции Д. Н. Набоковым.<sup>302</sup>

Набоков постоянно нуждался в деньгах и часто занимал их у Базилевского, обыкновенно без отдачи. Когда же он потерял свой министерский портфель и снова как-то завел с тем речь о ссуде, Базилевский ему в ней отказал.

— Какая мне радость давать ему деньги, — цинично говорил он, — если он больше не министр!

В доме Базилевского дневал и ночевал отставной генерал-майор А. А. Насветевич, украшенный золотым оружием за храбрость, будто бы проявленную им в русско-турецкой войне. В Петербурге он носил кличку „генерала от фотографии“, так как, будучи очень недурным фотографом, имел монопольное право съемки разных военных и придворных церемоний, снимки которых он продавал в газеты и журналы. Этот Насветевич, большой охотник поест, а особенно выпить на чужой счет, играл при Базилевском роль адъютанта. Тот его третировал невероятно. Случалось, что за обедом хозяин выгонял генерала из-за стола, если нужно было очистить место вновь прибывшему гостю. Когда Базилевский приезжал в театр, ему всегда сопутствовал Насветевич, который после спектакля не гнушался лично вызывать карету своего патрона. Последнему, конечно, было очень приятно иметь выездного лакея в генеральской форме.

В 90-х гг. Базилевский заболел душевной болезнью и умер, оставив наследником своих богатств

своего брата Виктора Ивановича. Последний не сумел с ними обращаться, пустился в какие-то дутые аферы, и очень скоро от колоссального состояния не осталось и ломаного гроша.

Совершенно другую фигуру представлял собой тоже солидный по своему общественному и материальному положению балетоман Михаил Дмитриевич Обрезков, тип русского барина. Он очень любил хореографическое искусство и его представительниц, однако я никогда не слыхала, чтобы он особенно кого-нибудь из них отличал своим вниманием, хотя и был человеком одиноким. Его семья проживала постоянно за границей, и он ездил повидаться с ней не менее шести раз в год. Перед каждой такой поездкой Обрезков обходил всех своих знакомых танцовщиц, спрашивая, не будет ли ему заказов на привоз из-за границы, особенно из Парижа, тех или других вещей. Обыкновенно я просила его привезти трико, танцевальные башмаки и духи, всегда несравненно лучшие в фабричной упаковке, кольд-крем, туалетное мыло и т. п. Обрезков аккуратно заносил список желательных предметов в записную книжку, исчезал на какой-нибудь месяц, а потом снова появлялся, на этот раз с огромным чемоданом. Он с торжественным видом доставал из кармана свою записную книжку и, читая список заказанных ему вещей, вынимал их одну за другой из чемодана и клал на стол, сообщая в то же время их стоимость.

Когда Обрезков бывал в Петербурге, он не пропускал ни одного балетного спектакля, а по окончании его считал своим долгом поздороваться со всеми знакомыми артистками, ожидая их выхода, сидя на подоконнике в вестибюле театра. Он знал едва ли не всю труппу и помнил все имена и отчества. Иногда эти его дежурства бывали довольно продолжительными. Случалось, что кто-нибудь из танцовщиц задержится в уборной с разговорами,

он же знает, что она еще не вышла, и терпеливо ждет.

— Что это вы, Мария Петровна, так поздно выходите, — журит он ее, — я тут поджидаю вас чуть ли не целый час.

Приветствовав последнюю вышедшую из театра танцовщицу, Обрезков отправлялся домой.

Из других балетоманов моего времени могу вспомнить еще Алексея Александровича Сапожникова, очень богатого человека, платонического вздыхателя балерины Гранцовой и руководителя устраивавшихся по ее адресу шумных приемов, конногвардейца Львова, женившегося на моей подруге, танцовщице Канцыревой, и др.

Была еще одна группа балетоманов, сидевших на галлерее, и потому не заметная в общей массе публики, но очень приверженная к балету и принимавшая горячее участие в овациях артистам. Это была рабочая молодежь из типографии, помещавшейся на Театральной площади около самого Большого театра. Они были постоянными поклонниками моего искусства и после спектаклей обыкновенно поджидали меня у театрального подъезда, — устраивали мне „проводы“ и помогали мне с моими вещами и цветочными подношениями усаживаться в карету. За это я их одаривала цветами из моих букетов, что, кажется, доставляло им немалое удовольствие.

В заключение воспоминаний о балетной публике скажу несколько слов о балетной критике. В петербургской периодической печати балету в мое время уделялось очень много внимания. Рецензии о выдающихся спектаклях помещались во всех газетах и некоторых журналах, не исключая немецкой и французской газет. Выше я уже упоминала, что балетной критикой занимались Худеков, Ушаков, Скальковский, Безобразов, Похвиснев. К этим фа-

миллиам надо прибавить Раппопорта, Вильде и преподавателя драматического искусства Коровякова. Артисты, конечно, очень интересовались рецензиями, и многие из них принимали очень близко к сердцу упреки, высказанные в печати по их адресу. Особенно следили за „своей“ прессой балетмейстеры Сен-Леон и Петипа. Должна, однако, сказать, что из перечисленных балетных критиков очень немногие стояли на высоте своего призвания. В большинстве случаев рецензенты в своих отчетах ограничивались изложением сюжета нового балета да поверхностными комплиментами или „проборками“ по адресу балетмейстера и артистов. Это были одни общие фразы по поводу, а не по существу. Люди писали о том, что им нравилось или не нравилось, и, разумеется, часто случалось, что один отзыв о данном спектакле был диаметрально противоположен другому. Рецензии были плодами творчества дилетантов, любивших хореографическое искусство, но мало его знавших. Серьезного, детального разбора постановки или исполнения они в подавляющей их части не содержали. Вынести для себя какое-нибудь полезное указание на будущее из такой критики было, конечно, трудно, если и вовсе невозможно. Кроме того, в отчетах нередко проглядывали предвзятость и лицеприятие рецензентов. Стараясь создать успех тому или другому лицу, они иногда совершенно несправедливо умаляли значение его соперника. Особенно резко сказалось это при соревновании балетмейстеров Сен-Леона и Петипа. Первого из них критика одно время явно травила. Поэтому при изучении истории нашего балета следует вообще к рецензиям относиться с большой осторожностью. Пожалуй, наиболее содержательны и объективны были рецензии А. П. Ушакова в газете „Голос“, журналах „Всемирная иллюстрация“, „Русская сцена“ и др.

---

## ГЛАВА ПЯТНАДЦАТАЯ

*Педагогическая работа в петербургском Театральном училище.—Мой метод преподавания танцев.—Взаимоотношения с ученицами.—Оставление мной училища*

Оставив сцену в начале 1884 г., я отдыхала более двух лет и считаю этот отдых более чем заслуженным. Не надо забывать, что всякая танцовщица, относящаяся к своему искусству действительно серьезно, принуждена строить свою жизнь в прямой зависимости от своей работы, т. е. отдавать свое время или ежедневным упражнениям, репетициям и спектаклям, или необходимому от них отдыху в собственном смысле слова для того, чтобы набрать новые физические силы. Поэтому жизни „для себя“ у нее нет или почти нет. Я тоже за время своего пребывания на сцене не знала, что значит своя „собственная“ жизнь, за исключением разве лишь летних перерывов в спектаклях. Очень хотелось восполнить этот пробел и наверстать потерянное — почитать, побывать в театрах, а главное — спокойно посидеть дома.

Но этот отдых не мог быть долговечным. Привычка к живой деятельности смолоду скоро стала брать свое. Спустя два года мне надоело сидеть, как говорится, „сложена руки“, и я была непрочь взяться за какую-нибудь работу, подходившую

моим знаниям и умению. В то время должность управляющего петербургским Театральным училищем и балетной труппой занимал, мной здесь однажды упомянутый, А. П. Фролов, старый любитель балета и мой давнишний знакомый. Он уже не раз делал мне предложения принять на себя преподавание танцев на женской половине Театрального училища, но до тех пор я неизменно отказывалась. Летом 1886 г. освободилась вакансия преподавателя танцев в среднем классе воспитанниц за отказом от этой работы балетмейстера М. И. Петипа. Фролов стал меня упрашивать, на этот раз определенно предлагая занять его место. Я согласилась и с осени того же года вступила в состав преподавателей училища.

Одновременно со мной на женской половине преподавали танцы в младшем классе Л. И. Иванов, в старшем Х. П. Иогансон. Управлявший Театральным училищем Фролов представлял собой тип большого хлопотуна. Искренно любя балет и училище, но очень мало понимая в театральном искусстве и педагогике, он постоянно старался проявить себя, издавая разные новые распоряжения, из которых одно было неудачнее другого. Впрочем, он вышел в отставку вскоре по моему поступлению в училище. Его преемник, И. И. Рюмин,<sup>303</sup> старый чиновник и придворный кавалер, смотрел на свою службу как на синекуру, „честно“ ничего не делал, ни во что не вмешивался, беспрекословно подписывал подававшиеся ему бумаги и лишь изредка обходил классы. Инспектрисами женского отделения при мне состояли сначала некто Адамс, затем О. Ф. Бострем и В. И. Лихошерстова. С ними мне вообще приходилось встречаться мало.

Преподавание балетных танцев к тому времени в своей сущности почти нисколько не изменилось по сравнению с моими школьными годами. Учили только

строго „классическим“ танцам, т. е. исполнению известных темпов, освященных канонами балетного театра и традициями, преемственно усвоенными от старых поколений танцовщиков и учителей. Эта „классика“ считалась единственной основой хореграфической педагогики, которая ею одной и исчерпывалась. Никаких особых классов характерного танца, поддержки, мимики и других, введенных в училищную программу позднее, тогда не знали. Замечу кстати, что в конце 80-х гг., когда балет еще не был искушен бесконечной беготней на носках целого ряда заезжих итальянских балерин, танцам на пуантах не придавалось такого первенствующего значения, как потом. Они допускались только в старшем классе, в младшем же и среднем—о них ни учившие, ни учившиеся не могли и думать.

В отношении преподавания не существовало каких-либо определенных, систематически разработанных и научно обоснованных правил. Программы предусматривали только распределение темпов, составлявших балетную науку, между младшим, средним и старшим классами. В остальном все зависело от усмотрения и искусства самого преподавателя. Всякий преподаватель учил, как умел, причем могу сказать смело, что крупное сценическое имя далеко не всегда служило гарантией успешности метода преподавания. Примерами тому могут служить выдающиеся балетные премьеры Л. И. Иванов и П. А. Гердт, бывшие, на мой взгляд, довольно-таки слабоватыми педагогами. Компетентного надзора за преподаванием танцев не было никакого. Преподаватели сходились для обсуждения школьных дел только один раз в году, на педагогическую конференцию весной, после окончания экзаменов. Да и конференция эта, охватывавшая все предметы преподавания, не уделяла особого внимания танцевальной педагогике как таковой.

Приняв на себя средний класс, я должна была немало поразмыслить над созданием своего метода преподавания, который был бы разумно обоснован и вместе с тем всецело отвечал практическим задачам Театрального училища. В этом мне огромнейшую службу сослужил мой личный сценический опыт. Я хорошо помнила все плюсы и минусы своей собственной школьной подготовки, все технические препятствия, которые мне пришлось преодолеть, а также хорошие и дурные стороны других танцовщиц, которых мне пришлось видеть, и, в особенности, причины тех или других дефектов их танца, которых я всегда старалась доискаться. Руководство средним классом воспитанниц, т. е. девочек в возрасте от 12 до 15 лет, налагало на меня серьезную ответственность, так как, по моему убеждению, этот класс являлся важнейшим из бывших в училище трех классов. В самом деле, в среднем классе танцовщица получает хореграфическую подготовку в собственном смысле, на основе которой ей потом придется завершать свое мастерство. Младший класс сообщает первоначальные, элементарные знания—так сказать, азбуку танца, старший оперирует с учениками, технически достаточно подготовленными к высшей хореграфической школе, на среднем же лежит все бремя развития их сил и сообщения им возможности проходить эту школу с максимальной плодотворностью.

Само собой разумеется, что при твердо установленном в училище хореграфических канонах метод всякого преподавателя мог отличаться от другого только в деталях, только обращением большего внимания на ту или другую грань танцевальной науки. Так было и со мной. Придерживаясь в основном традиций преподавания, впитанных мною в школе и в классе усовершенствования танцовщиц Х. П. Иогансона, я старалась выдвигать на пер-



вый план то, что по моему глубокому убеждению должно составлять основу преподавания балетных танцев и что, к сожалению, как я могла неоднократно наблюдать, другие преподаватели или недооценивали, или, не обладая достаточным педагогическим чутьем, попросту игнорировали.

Главным достоинством всякого классического танца я всегда считала его мягкость. Нет ничего худшего на балетной сцене, как жесткие, угловатые, „деревянные“ танцы, исполнитель которых производит на зрителя впечатление не танцующего человека, а пляшущей куклы. Мягкость же танца может образоваться только от частых постоянных упражнений в приседании, т. е. в так называемом „плие“. Это „плие“ и было мною поставлено в вершину угла моей системы преподавания. Варьируемое на разные лады, оно неизменно занимало большое место в моем ежедневном классе.

Второй момент моей школы — самое серьезное внимание к положению, при танце, корпуса, спины, плеч (*épaulement*) и рук. По моим наблюдениям это один из хронически больных участков балетной педагогики. Причина этой болезни — в неправильном отношении многих преподавателей к своей задаче. Дело в том, что всякий балетный темп является, в сущности, комплексом целого ряда движений разных частей тела, и прямая обязанность преподавателя при задавании им того или другого темпа — объяснить ученикам, из каких именно движений он состоит, другими словами, разложить его на составные части, проанализировать, указав в отдельности, как при нем следует держать корпус, спину, плечи, руки, и отчего именно это надо делать так, а не иначе. Только при таком аналитическом способе можно рассчитывать на то, что ученики исполнят данный темп действительно правильно и, следовательно, урок принесет им должную

пользу, а не сведется к одному рабскому подражанию показываемым преподавателем позам и движениям. Однако в очень большом числе случаев этого не бывало. Преподаватель ограничивался только показом темпов, заставляя учеников повторять их за ним, подобно обезьянам, и механически их запоминать и заучивать. Хорошо, если преподаватель наделен надлежащей внимательностью и способностью охватывать взором всю массу стоящих перед ним учеников — одновременно училось человек 15-20 — он тогда заметит неправильности исполнения и постарается их устранить хотя бы также чисто-механическим путем, не разъясняя сути дела. На деле же такие преподаватели встречаются не часто, и многие ученики выносят из школы явно превратные представления и навыки, заучив совершенно неверные темпы, нарушающие самые элементарные правила хореографии. Потом им приходится убеждаться в этом на личном опыте и зачастую переучиваться, сетуя на напрасно потраченное время и труд.

Поэтому я строго поставила себе за правило при задании своим ученицам новых для них темпов обязательно вскрывать перед ними их сущность, подробно рассматривая все составляющие их части и инструктируя, как по физиологическим или эстетическим законам должны держаться участвующие в движении члены тела. Этим я добивалась у учениц сознательного отношения к задаваемым им мною упражнениям, которое служило разумным основанием их работы на протяжении их последующей артистической деятельности.

Очень большое внимание уделяла я вытягиванию пальцев ног при исполнении разных танцевальных темпов. Дряблая (*flasque*) и вялая нижняя часть ноги — один из серьезнейших минусов классического танца. До сих пор я органически

не переношу „шлепанья“ ногами, которым грешило и грешит немало танцовщиц. Наконец важным участком в деле преподавания танцев является развитие у учащихся хореографической выносливости, особенно в отношении дыхания. Всегда были танцовщицы, не исключая и балерин, которые заметно ослабевали к концу спектакля, еле дотанцовывая последние акты балетов. Это было результатом недостаточного развития их физической силы и дыхательного аппарата. Последний следует начать развивать на самых ранних ступенях преподавания. В этих целях я считаю чрезвычайно полезным максимальное уплотнение урока путем сокращения перерывов между отдельными упражнениями, чтобы не давать остыть ногам. Я сменяла одно задание другим, не давая ученицам, если можно так выразиться, „ни отдыха, ни срока“. Многим из них это было сначала, от непривычки, очень трудно — вообще мой класс всегда считался трудным, — но потом они постепенно втягивались в такую непрерывность работы. Я абсолютно не допускала такого положения вещей, чтобы, — как это сплошь и рядом наблюдается у других преподавателей, — он занимался с одной-двумя ученицами, другие же спокойно стояли бы и отдыхали. У меня всегда были заняты все ученицы без исключения. Эта тренировка давала прекрасные результаты, и все мои ученицы в один голос подтверждали, что этот метод им чрезвычайно облегчал танцы, на которые им приходилось затрачивать гораздо меньше усилий.

За 10 лет моей преподавательской деятельности в петербургском Театральном училище через мои руки, конечно, прошло очень много учениц. Среди них было немало будущих балерин, как, например, Павлова, Ваганова<sup>304</sup> и др.

Очень хорошей моей ученицей была Любовь Петипа<sup>305</sup>, дочь балетмейстера, сверстница знамени-

той Павловой. Она безусловно обладала большими способностями к танцу, и были все данные к тому, что из нее выработается незаурядная классическая солистка, а может быть, и балерина, с мягким, легким танцем. Окончив училище по классу Гердта, она эти надежды стала оправдывать в полной мере; однако ее сценическая карьера внезапно пресеклась самым неожиданным образом. Она бросила театр в самом начале своей артистической деятельности, выйдя замуж.

В своих отношениях к ученицам я всегда проявляла полнейшую самостоятельность, не допуская ни с чьей стороны вмешательства в дело преподавания, в оценку успехов, и это отнюдь не пустая фраза, если вспомнить, что „протекционная система“ с незапамятных времен свила себе в Театральном училище прочное гнездо. Но всякие школьные начальства отлично знали, что я на этот счет непримирима и никогда не позволю себе даже намека на какое-либо „участие“ в судьбе воспитанниц.

Напротив, мне самой случалось выступать в качестве защитницы интересов последних в случае явной несправедливости или недомыслия училищных властей. Особенно касалось это исключения из училища или оставления на второй год в том же классе по „неуспешности“ или „неспособности“. Вечная беда училища состояла в том, что судьбами его вершили люди, имевшие к искусству самое отдаленное отношение, а зачастую и вовсе никакого. Оценка успехов производила конференция, составленная из преподавателей всех предметов, под председательством театрального чиновника. Специалисты-хореграфы тонули в общей толпе педагогов, да и бóльшая часть их, исполненная благоговения перед начальством, подобострастно молчала и готова была принять все предложения председателя, как бы они ни были бессмысленны и нелепы. Результаты же такой пассивности могли больно отразиться на

судьбе питомцев училища. Приведу один характерный пример.

Среди моих учениц была некая Скорсюк, <sup>306</sup> высокая худощавая девушка чисто-африканского типа: смуглый цвет кожи, большие черные глаза и толстые губы. К классическим танцам она очень мало подходила по своим физическим данным и способностям, но ее оригинальная, эффектная наружность так и просилась на сцену. В один прекрасный день, после весенних экзаменов, когда ей уже было лет шестнадцать, в конференции был поднят вопрос о ее исключении из училища за малоуспешность или неспособность, а может быть, и за то и другое вместе. На этом особенно настаивал чиновный председатель, а мои коллеги по преподаванию танцев по обыкновению глубокомысленно молчали. Я горячо вступилась за Скорсюк, доказывая председателю несправедливость и даже жестокость предлагаемой им меры. Нельзя же было, в самом деле, продержав девушку в Театральном училище до шестнадцати лет, т. е. отняв у нее лучшие годы для обучения какому-нибудь другому делу, выбрасывать ее вдруг на улицу без всяких видов на определенный заработок. Ведь, если речь шла о ее „неспособности“ к танцам, вопрос о ее оставлении в училище должен был быть поднят гораздо раньше, но во всяком случае не теперь. „Она может стать домашней учительницей“, — с соломоновой мудростью решил председатель. Я указала ему на всю нелепость этого аргумента. Кому пришла бы в голову мысль брать учительницу из Театрального училища, когда было более чем достаточно девиц со специальной педагогической подготовкой? После длинных споров мне удалось добиться назначения Скорсюк переэкзаменовки. Тогда я сказала Скорсюк, чтобы при исполнении задаваемых ей „па“ она танцевала их, как

выйдет, но только бы не останавливалась. Лучше было танцевать явно неверно, но гладко — ведь ареопаг экзаменаторов из чиновников в танцах не понимал абсолютно ничего и мог судить об экзаменуемом только по общему впечатлению. Мой совет Скорсюк очень пригодился. Ее переэкзаменовка прошла как по маслу, и она была оставлена в училище.

По окончании его она заняла в петербургском балете положение характерной солистки, блестяще исполнив дикую пляску с дубиной в возобновленном балете „Царь Кандавл“. Здесь она создала совершенно исключительный по выразительности образ мулатки. Старик Петипа был от нее в восторге и тотчас же выдвинул ее, поручая ей разные экзотические партии, которые она исполняла мастерски благодаря своей сценической внешности и неподдельному темпераменту. Вообще, карьера Скорсюк могла пройти самым блестящим образом. К сожалению, она рано скончалась от скоротечной чахотки. И эту значительную артистическую силу едва не упустили только из-за близорукости и косности театральных чиновников.

Эти бесконечные недоразумения побудили меня расстаться с училищем и прекратить свою преподавательскую деятельность, что я и сделала осенью 1896 г.

---

1. П и ш о, Александр Николаевич (Андреевич) (1821—1881)— артист пб. балета в 1841—1881 гг. См. о нем в гл. VII.
2. К р ю г е р (Шефердекер), Мария Августовна—артистка пб. балета в 1855—1879 гг.
3. Г е д е о н о в, Александр Михайлович (1790—1867)—директор императорских театров в 1847—1858 гг. Тип бюрократа-самодура. К искусству относился безразлично, с артистами обращался грубо и за небольшие провинности сажал под арест. При Гедеонове казнокрадство театральных чиновников достигло крайних пределов. Из подведомственных ему театров он предпочитал балет, где подвизалась его фаворитка, балерина Андреевна (см. о ней ниже, прим. 238).
4. Ф е д о р о в, Павел Степанович (1803—1879)—драматург, автор нескольких водевилей, пользовавшихся в середине XIX века очень большим успехом. В 1833—1879 гг. занимал в дирекции императорских театров должность начальника репертуарной части и управляющего пб Театральным училищем.
5. Р и ш а р (Ришард). Зинаида Иосифовна—артистка пб. балета в 1850—1856 гг., часто выступавшая за балерину; впоследствии, в 1857—1863 гг.—балерина парижского театра Большой оперы и преподавательница балетных танцев в Париже.
6. М е р а н т — балетмейстер парижского театра Большой оперы в 1870—1880 гг. См. о нем в гл. XII.
7. Б у р к о в а, Минна Ивановна—навестная в Петербурге в 1850—1860 гг. фаворитка министра императорского двора графа В. Ф. Адлерберга. Благодаря этой связи неограниченно распоряжалась не только судьбой артистов императорских театров, но и назначениями на видные административные посты. Типичная „помпадурша“ царского режима, привыкшая к общему поклонению и лести.

8. Адлерберг, граф Владимир Федорович (1790—1884) — министр императорского двора в 1852—1872 гг.
9. Лезенская, Леопольдина Валентиновна — артистка пб. балета в 1875—1893 гг.
10. Каратыгина, Клеопатра Александровна (1848—1934) — драматическая актриса; выступала главным образом в провинции, а также в Москве в Малом театре и в Петербурге — в Александринском театре и театре Литературно-художественного общества. После Великой пролетарской революции — заслуженная артистка республики, состоявшая в труппе ленинградского Большого драматического театра им. М. Горького.
11. Сантис, Михаил Людвигович (1826—1879) — пианист и композитор; автор оперы „Ермак“, шедшей без успеха в пб. Мариинском театре в сезоне 1873/74 гг.
12. Венявский, Генрих Иосифович (1835—1880) — знаменитый польский скрипач; солист оркестра пб. Большого театра в 1860—1874 гг.
13. Цабель, Эдуард Альбертович (1835—1910) — выдающийся арфист; солист оркестра пб. балета в 1855—1903 гг.
14. Зейферт, Иван Иванович (р. 1837) — известный виолончелист и композитор.
15. Чирди, Цезарь (1818—1877) — флейтист, солист оркестра пб. Большого театра в 1855—1877 гг., автор ряда пьес для флейты.
16. Вурм, Василий Васильевич (1826—1904) — виртуоз на корнет-а-пистоне.
17. Каваллини, Эрнесто (1807—1873) — кларнетист, солист оркестра пб. Большого театра в 1854—1859 гг.
18. Борх, граф Александр Михайлович (1804—1867) — директор императорских театров в 1862—1867 гг.; отличался бездеятельностью и крайней надменностью в обращении с подчиненными.
19. Медведева, Александра Ивановна — артистка пб. балета в 1861—1879 гг.
20. Носилов, Иван Иванович (1842—1907) — профессор оперативной хирургии в пб. Военно-медицинской академии в 1881—1895 гг.
21. Волкова, Варвара Петровна — артистка пб. балета в 1835—1843 и 1847—1854 гг., преподавательница танцев в пб. Театральном училище в 1855—1858 гг.
22. Иванов, Лев Иванович (1834—1901) — танцовщик, главный режиссер и второй балетмейстер пб. балета, в котором служил в 1852—1901 гг. Обладал недоюжинным дарованием постановщика балетов, но был затерт первым балетмейстером М. И. Петипа (см. о нем в главе IV).



- Лично Ивановым на пб. сцене были, между прочим, поставлены одноактные балеты „Очарованный лес“, „Шалости Амура“, одно действие балета „Золушка“ и более значительные балеты „Щелкунчик“ и „Дочь Микадо“, а совместно с Петипа — „Гарлемский тюльпан“ и „Лебединое озеро“. См. о нем в главе VII.
23. **Богданов, Алексей Николаевич** — артист и главный режиссер пб. балета, в котором служил в 1848—1883 гг., главный режиссер и и. д. балетмейстера московского балета в 1883—1889 гг. См. о нем в гл. VIII.
  24. **Арабеск** — одна из основных поз классического танца, в которой тело танцующего опирается на одну ногу, другая же, вытянутая, отделена от земли и простирается на высоту под углом в 90° к первой; корпус простерт вперед, а из рук одна вытянута вперед, другая же отведена в сторону.
  25. **Аттитюд** — поза, в которой танцующий стоит на одной ноге с другой ногой, поднятой от земли на высоту под углом в 90° к первой и отведенной назад в согнутом положении: одна рука поднята, другая — вытянутая — отведена в сторону.
  26. **Кандырева, Клавдия Михайловна (Ивановна)** — артистка пб. балета в 1866—1870 гг. См. о ней в гл. VI.
  27. **Гюге (Юге), Евгений** — французский танцовщик, служивший в пб. балете артистом и преподавателем танцев в пб. Театральном училище в 1848—1869 гг.
  28. **Муравьева, Марфа Николаевна (Никифоровна) (1838—1879)** — известная петербургская балерина в 1857—1866 гг., выступавшая также в Москве и Париже. См. о ней в гл. V.
  29. **Снеткова, Фанни (Феодосия) Александровна** — артистка пб. Александринского театра на роли героинь в 1857—1863 гг.
  30. **Стрельская, Варвара Васильевна (1838—1915)** — артистка пб. Александринского театра в 1857—1915 гг. на первые женские характерные роли преимущественно русского бытового репертуара.
  31. **Надеждица (Сницарова), Надежда Романовна** — артистка пб. Александринского театра в 1857—1877 гг.
  32. **Нильский (Нилус), Александр Александрович (1841—1899)** — артист пб. Александринского театра в 1858—1883 гг. и 1892—1897 гг. на роли сначала героев и любовников, а потом — резонеров. В молодости пользовался покровительством начальника репертуарной части П. С. Федорова, благодаря чему оказывал безграничное влияние на жизнь театра, что давало повод к резким выпадам

- по его адресу со стороны театральной критики. Конец его карьеры был довольно бесцветным.
33. Кеммерер, Александра Николаевна—артистка пб. и моск. балета в 1862—1879 гг. См. о ней в гл. VI.
  34. Мадаева, Матильда (Матрена) Николаевна—артистка пб. балета в 1862—1878 гг. См. о ней в гл. VI.
  35. Прихунова, Александровна Ивановна—артистка пб. балета в 1862—1879 гг. См. о ней в гл. VI.
  36. Кошова, Анна Дмитриевна—артистка пб. балета в 1858—1876 гг. См. о ней в гл. VI.
  37. Васильева, Александра Николаевна—артистка пб. балета в 1864—1880 гг.
  38. Лядова, Вера Александровна—артистка пб. балета в 1858—1868 гг. и пб. Александринского театра в 1869—1870 гг. См. о ней в гл. VI.
  39. Лелева (Лилленфельд), Мария Павловна—артистка пб. Александринского театра в 1861—1882 гг.
  40. Подобедова, Екатерина Ивановна—артистка пб. Александринского театра в 1859—1882 гг.
  41. Числова, Екатерина Гавриловна—артистка пб. балета в 1862—1876 гг. См. о ней в гл. XIII.
  42. Кувнецова, Анна Васильевна—артистка пб. балета в 1862—1876 гг. См. о ней в гл. XIII.
  43. Николай Николаевич (старш.), вел. кн. (1831—1891)—брат Александра II, генерал-инспектор кавалерии и инженерных частей, после русско-турецкой войны 1877—1878 гг.—генерал-фельдмаршал.
  44. Константин Николаевич, вел. кн. (1827—1892)—брат Александра II, генерал-адмирал, в 1863—1881 гг.—председатель Государственного совета.
  45. Гердт, Павел Андреевич (1844—1917)—выдающийся тапцовщик и мимический артист пб. балета в 1866—1917 гг., долгое время занимавший положение премьер-а. См. о нем в гл. VII.
  46. Свободин (Козиенко), Павел Матвеевич (1850—1892)—выдающийся актер на первые характерные роли. Служил сначала в 1871—1877 гг. под фамилией Матюшина в пб. Александринском театре, потом в провинции и в Москве, а в 1884—1892 гг. вновь состоял в труппе Александринского театра.
  47. Никитин, Иван Дмитриевич—артист московского балета в 60-х—70-х гг. XIX века.
  48. Кондратьев, Алексей Михайлович (1846—1913)—режиссер драмы, работавший главным образом в московском Малом театре, где он, в 1877—1907 гг., после-

- довительно занимал должности помощника режиссера, режиссера и главного режиссера.
49. Л и с о в с к и й, Леонид Александрович — скрипач оркестра пб. Александринского театра в 1864—1874 гг.
  50. К у з н е ц о в, Александр Васильевич — солист-виолончелист оркестра пб. Мариинского театра в 1865—1894 гг.
  51. В е р г и н а, Александра Федоровна (1848—1901) — балерина пб. балета в 1868—1873 гг. См. о ней в гл. VI.
  52. А м о с о в а, Марья Николаевна — артистка пб. балета в 1869—1883 гг. См. о ней в гл. VI.
  53. Ш а п о ш н и к о в а, Александра Васильевна — артистка пб. балета в 1868—1885 гг. См. о ней в гл. VI.
  54. Ф а б р, Александра Александровна — артистка пб. балета в 1864—1882 гг.
  55. Л а н г, Людмила (Елена) Федоровна — артистка пб. балета в 1866—1869 гг. Смотри о ней в гл. XIII.
  56. Л а н г (Циглер), Аделаида Федоровна — артистка пб. Александринского театра в 1864—1881 гг.
  57. С о к о л о в а, Евгения Павловна (1850—1925) — балерина пб. балета в 1868—1871 и 1874—1885 гг. См. о ней в гл. V.
  58. С а б у р о в, Андрей Иванович (1797—1866) — директор императорских театров в 1858—1862 гг. Отличался симпатиями к итальянской опере и французскому театру, бесхозяйственностью в управлении театрами и безрассудными тратами казенных денег.
  59. О ф ф е н б а х, Жак (1819—1880) — плодовитый эльзасский композитор, живший главным образом в Париже, где им был создан жанр французской оперетты — социальной сатиры. Написал 102 оперетты, из которых на сцене пб. Александринского театра в 60-х—70-х гг. XIX века шли „Прекрасная Елена“, „Птички певчие“ („Перикола“), „Орфей в аду“, „Званный вечер с итальянцами“, „Разбойники“, „Волшебная песенка“ („Песенка Фортунно“) и „Парижская жизнь“.
  60. Л е к о к, Шарль (1832—1918) — французский композитор, автор многих оперетт, из которых в пб. Александринском театре в 70-х гг. XIX века давались „Дочь рынка“ („Дочь мадам Анго“), „Зеленый остров“ („Сто дев“), „Рыцарь без страха“ („Красавец Дюнуа“) и „Чайный цветок“.
  61. Э р в е — псевдоним французского опереточного композитора Флоримона Роже (1825—1892), из произведений которого в пб. Александринском театре в 60-х—70-х гг. XIX века шел „Фауст на изнанку“ („Маленький Фауст“).
  62. З у п п е, Франц (1820—1895) — австрийский композитор, автор ряда популярных в свое время оперетт, из

- которых в пб. Александринском театре в 60-х—70-х гг. XIX века давались „Десять невест и ни одного жениха“ и „Легкая кавалерия“.
63. Александрова, Надежда Александровна—артистка пб. балета в 1867—1887 гг.
64. Михаил Николаевич, вел. кн. (1832—1909)—брат Александра II, генерал-фельдцейхмейстер, в 1863—1881 гг.—наместник царя на Кавказе, после русско-турецкой войны 1877—1878 гг.—генерал-фельдмаршал.
65. Ольденбургский, принц Петр Георгиевич (1812—1881)—двоюродный брат Александра II, главноуправляющий IV отделением Собственной его величества канцелярии, которому были подведомственны женские институты, приюты, и другие учебные заведения; бездарный композитор-дилетант.
66. „Фиаметта“—балет в 2 действиях А. Мельяка, Л. Галеви и А. Сен-Леона, с музыкой Л. Минкуса, был впервые поставлен, под названием „Пламя любви, или Саламандра“, в Москве, в Большом театре, 12 ноября 1863 г.; в пб. Большом театре шел в первый раз 13 февраля 1864 г.
67. „Мечта художника, или Одушевленный портрет“ (Illusion d'un peintre)—балет в 1 действии и 2 картинах Ж. Перро, с музыкой Ц. Пуни, поставлен впервые в Милане в театре Ля Скала („La Scala“) в 1844 г.; в пб. Большом театре шел в первый раз 19 октября 1848 г.
68. Елена Павловна, вел. кн. (1806—1873)—вдова брата Николая I, Михаила Павловича.
69. Роллер, Андрей Адамович (1805—1891)—главный машинист и декоратор пб. императорских театров в 1834—1879 гг., автор большого числа декораций к операм и балетам, поставленным за это время в пб. Большом театре, профессор перспективной живописи в Академии художеств. См. о нем в гл. VIII.
70. Гензельт, Адольф Львович (1814—1889)—известный в свое время в Петербурге пианист-виртуоз и композитор.
71. Петипа, Мариус Иванович (1818—1910)—французский балетмейстер. Работал на разных заграничных сценах, а в 1847—1910 г.—в Петербурге, где сначала совмещал функции танцовщика и балетмейстера, а потом отдался всецело работе по постановке балетов. В течение полувека был единственным художественным руководителем пб балета, поставив за это время свыше 60 разных оригинальных хореографических спектаклей. Как балетмейстер соединял в своих постановках достижения всех

выдающихся хореграфов своего времени и обнаруживал склонность к дивертисментности. Лучшими из его балетов считаются: „Дочь фараона“, „Дон-Кихот“, „Трильби“, „Камарго“, „Баядерка“, „Роксана“, „Зорайя“, „Весталка“, „Спящая красавица“, „Раймонда“ и „Арлекинада“. Ввиду долголетнего заполнения пб. балетного репертуара произведениями Петипа, „балет Петипа“ стал синонимом русского императорского балета. См. о нем в гл. IV.

72. П е т и п а (Суровщикова), Мария Сергеевна (1836—1882)—жена балетмейстера М. И. Петипа, балерина пб. балета в 1854—1869 гг. Ей посвящено несколько стихов в известном стихотворении Н. А. Некрасова „Балет“. См. о ней в гл. V.
73. М и х а й л о в с к а я (Лейброк), Жозефина Августовна (1842—1895)—певица сопрано, артистка пб. русской оперы в 1863—1871 гг., а потом, в 1882—1895 гг.,—пб. Александринского театра.
74. Р о б е р т и Б е р т р а м, или Д в а в о р а —балет в 3 действиях и 6 картинах Ф. Огэ, с музыкой Шмидта, поставлен впервые в Берлине в Оперном театре в 1841 г.; в пб. Большом театре шел в первый раз, в постановке Ф. Кшесинского, 29 апреля 1858 г. с музыкой, дополненной Ц. Пуни.
75. „Д и н о р а“ (Плоэрмельский праздник)—опера Дж. Мейербера, поставлена впервые в Париже, в театре Комической оперы, в 1859 г. и в том же году шла в первый раз в Петербурге, в итальянской опере, в Большом театре.
76. Ф и о р е т т и, Елена — итальянская певица, отличавшаяся при несъема некрасивой внешности замечательно высоким колоратурным и лирическим сопрано мягкого, „бархатного“ тембра. Выступала в пб. итальянской опере в 1860—1865 и 1868—1869 гг.
77. „С и л ь ф и д а“—балет в 2 действиях А. Нурри и Ф. Тальони, с музыкой Шнейцгеффера, поставлен впервые в Париже, в театре Большой оперы, 12 марта 1832 г.; в пб. Большом театре шел в первый раз, в постановке балетмейстера Титюса, 28 мая 1835 г.
78. „Ф а у с т“—балет в 3 действиях и 7 картинах Ж. Перро, с музыкой Паница и Ц. Пуни. поставлен впервые в Милане, в театре Ля Скаля, в 1848 г.; в пб. Большом театре шел в первый раз 2 февраля 1854 г.
79. Б о г д а н о в а, Надежда Константиновна—балерина 50-х—60-х гг. XIX века. Выступала в Париже, Вене, Берлине, Варшаве, Петербурге (в 1856—1858 и 1860—1864 гг.) и Москве (1861—1862 гг.). См. о ней в гл. V.

80. „Эолина, или Дриада“—балет в 4 действиях и 5 картинах Ж. Перро с музыкой Ц. Пуни, шел в первый раз в пб. Большом театре 6 ноября 1858 г.
81. Феррарис, Амалия—итальянская балерина середины XIX века, выступавшая в разных городах Италии, Лондоне, Вене, а преимущественно в Париже (1858—1862); в пб. Большом театре гастролировала в 1858—1859 гг.
82. „Пакеретта“—балет в 4 действиях Т. Готье и А. Сен-Леона, с музыкой Бенуа, поставлен впервые в Париже, в театре Большой оперы, 15 января 1851 г.; в пб. Большом театре шел в первый раз 26 января 1860 г. с музыкой, дополненной Ц. Пуни.
83. Соколова, Мария Петровна—артистка пб. балета в 1851—1872 гг. См. о ней в гл. VI.
84. Розати, Каролина—итальянская балерина 50-х—60-х гг. XIX века, выступавшая в разных городах Италии, Лондоне, а преимущественно в Париже (1854—1859); в пб. Большом театре гастролировала в 1859—1862 гг. См. о ней в гл. V.
85. Амосова, Надежда Николаевна—артистка пб. балета в 1852—1866 гг. См. о ней в гл. VI.
86. „Армида“—балет в 4 действиях и 5 картинах с прологом Ж. Перро с музыкой Ц. Пуни, шел в первый раз в пб. Большом театре 8 ноября 1855 г.
87. Фридберг, Екатерина Иосифовна—русская балерина середины XIX века, выступавшая на разных заграничных сценах; гастролировала в пб. Большом театре в 1857—1859 гг. См. о ней в гл. V.
88. „Севильская жемчужина“—балет в 3 действиях и 6 картинах А. Сен-Леона, с музыкой Пинто и Ц. Пуни, шел в первый раз в пб. Большом театре 24 января 1861 г.
89. „Наяда и рыбаки“—балет в 3 действиях Ж. Перро с музыкой Ц. Пуни, шел в первый раз в пб. Большом театре 30 января 1881 г.
90. „Корсар“—балет в 4 действиях и 5 картинах А. Сен-Жоржа и Ж. Мазилье, с музыкой А. Адама, поставлен впервые в Париже, в театре Большой оперы, 23 января 1856 г.; в пб. Большом театре шел в первый раз, в постановке балетмейстера Ж. Перро, 12 января 1858 г. с музыкой, дополненной Ц. Пуни.
91. „Баядерка“—балет в 4 действиях и 7 картинах М. Петипа (по программе С. Худекова), с музыкой Л. Минкуса, шел в первый раз в пб. Большом театре 23 января 1877 г. См. о нем в гл. XI.
92. Перро, Жюль (1810—1892)—французский танцовщик и балетмейстер, работавший сначала на заграничных сце-

- нах, главным образом в Париже, а потом, в 1848—1859 гг.—в Петербурге, где им поставлен ряд балетов, отличавшихся драматической содержательностью. Из них наиболее значительны: „Эсмеральда“, „Катарина“, „Питомица фей“, „Наяда и рыбак“, „Фауст“, „Армида“ и „Долна“.
93. Гете, Иоганн-Вольфганг (1749—1832) — величайший германский поэт и драматург. Первая часть его трагедии „Фауст“ вышла в свет в 1808 г., вторая—в 1832 г.
94. Гуно, Шарль (1818—1893)—французский композитор. Его опера „Фауст“ поставлена впервые в Париже в 1859 г.
95. „Эсмеральда“ — балет в 3 действиях и 5 картинах Ж. Перро, с музыкой Ц. Пуни, поставлен впервые в Милане, в театре Ля Скала, в 1845 г.; в пб. Большом театре шел в первый раз 21 декабря 1848 г.
96. Гюго, Виктор (1802—1885)—знаменитый французский поэт, драматург и романист (глава романтической школы). Его роман „Собор Парижской богоматери“ вышел в свет в 1831 г.
97. „Катарина, дочь разбойника“ — балет в 3 действиях и 4 картинах Ж. Перро, с музыкой Ц. Пуни, поставлен впервые в 40-х гг. XIX века в Лондоне; в пб. Большом театре шел в первый раз 4 февраля 1849 г. О возобновлении его см. в гл. XI.
98. Роза, Сальватор (1615—1673) — знаменитый итальянский художник и сатирик.
99. Мазилье, Жозеф (1797—1868) — французский танцовщик и балетмейстер. Работал главным образом в Париже, в театре Большой оперы, в 40-х—50-х гг. XIX века. В 1851—1852 гг. был балетмейстером пб. Большого театра. Из его балетов наибольшим успехом пользовались: „Корсар“, „Пахита“, „Сатанилла“ („Влюбленный бес“) и „Своенравная жена“ („Le diable à quatre“).
100. „Своенравная жена“ („Le diable à quatre“) — балет в 4 действиях и 5 картинах Левена и Ж. Мазилье, с музыкой А. Адама, поставлен впервые в Париже в театре Большой оперы 11 августа 1845 г.; в пб. Большом театре шел в первый раз, в постановке балетмейстера Ж. Перро, 14 ноября 1850 г., с музыкой, дополненной Ц. Пуни.
101. Сен-Леон, Карл-Виктор-Артур (1821—1870) — скрипач, танцовщик и балетмейстер. Работал в разных городах Европы, главным образом в Париже, в театре Большой оперы, где в 1847—1870 гг. им поставлен ряд балетов, из которых лучшие: „Мраморная красавица“, „Марки-

тантка", „Волшебная скрипка“, „Стелла“, „Пакеретта“, „Немея“ и „Коппелия“. В 1859—1869 гг. ежегодно приезжал для постановки балетов в Россию, преимущественно в Петербург. В пб. Большом театре из его произведений наибольшим успехом пользовались „Севильская жемчужина“, „Метеора“, „Сирота Теолинда“, „Фиаметта“, „Конек-Горбунок“ и „Валахская невеста“. Сен-Леон—автор изданной в России на французском языке книги „Стенохореография, или Искусство быстро записывать танцы“.

102. „Сальтарелло, или Страсть к танцам“—балет в 2 действиях А. Сен-Леона, с его же музыкой, шел в первый раз в пб. Большом театре 8 октября 1859 г.
103. „Лилия“—балет в 4 действиях А. Сен-Леона, с музыкой Л. Минкуса, шел в первый раз в пб. Большом театре 21 октября 1869 г.
104. Гранцова, Адель (1843—1877)—немецкая балерина, выступавшая в Ганновере, Париже, Берлине, Вене, Москве и Петербурге; в пб. Большом театре гастролировала в 1865—1873 гг. См. о ней в гл. V.
105. Эзоп (VI в. до н. э.)—древнегреческий поэт, считающийся первым баснописцем; в его рассказах действующими лицами являлись животные наряду с людьми и богами.
106. „Конек-Горбунок, или Царь-Девица“—балет в 4 действиях и 9 картинах А. Сен-Леона, с музыкой Ц. Пунн, шел в первый раз в пб. Большом театре 3 декабря 1864 г.
107. Ершов, Петр Павлович (1815—1869)—писатель, приобретший известность как автор сказки в стихах „Конек-Горбунок“, написанной им по материалам русских народных сказок, приведенных им в стройность и частично дополненных.
108. Каракозов, Дмитрий Владимирович (1840—1866)—революционер, один из видных деятелей революционного кружка „ишутинцев“, 4 апреля 1866 г. выстрелил, но неудачно, из револьвера в Александра II у входа в Летний сад в Петербурге и по приговору суда повешен.
109. Пунн, Цезарь (1805—1870)—итальянский композитор. В 1853—1870 гг. занимал при пб. театрах штатную должность композитора балетной музыки. Написал музыку ко многим балетам и бесчисленное количество отдельных музыкальных номеров для танцев. Из его балетов наибольшей популярностью пользовались: „Эмеральда“, „Катарина“, „Наяда и рыбак“, „Дочь фараона“, „Конек-Горбунок“, „Царь Кандавл“ и „Севильская жемчужина“. См. о нем в гл. VIII.



110. Горский, Александр Алексеевич (ум. в 1924 г.)—артист пб. балета в 1889—1900 гг. и балетмейстер московского балета в 1900—1924 гг. Хореограф-новатор, переделывавший старые балеты в модернистском жанре. Балет „Кнек-Горбунок“ в его постановке шел в первый раз в московском Большом театре 25 ноября 1901 г. и в пб Мариинском театре—16 декабря 1912 г.
111. Готье, Теофиль (1811—1872) — французский буржуазный балетрист и поэт романтической школы, а также театральный критик и автор нескольких балетных программ.
112. Черито, Фанни—итальянская балерина середины XIX века, выступавшая в Вене, разных городах Италии, Мадриде, Лондоне, а преимущественно в Париже (1847—1854); гастролировала в пб. Большом театре в 1855—1856 гг.
113. Иогансон, Христиан Петрович (1817—1903) — танцовщик и мимический артист пб. балета в 1841—1884 гг.; преподаватель танцев в пб. Театральном училище в 1869—1896 гг. и в классе усовершенствования артисток пб. балета в 1869—1903 гг.
114. Ефремова, Мария Алексеевна — артистка пб. балета в 1853—1871 гг. См. о ней в главе VI.
115. Стуколкин, Тимофей Алексеевич (1829—1894) — артист пб. балета в 1848—1894 гг. Умер во время представления балета „Коппелия“ в Михайловском театре. См. о нем в гл. VII.
116. Мельяк, Анри (1831—1897) — французский буржуазный драматург и либреттист опер и оперетт.
117. Галевы, Людовик (1834—1908) — французский буржуазный драматург, романист и либреттист опер и оперетт.
118. Минкус, Людвиг (1827—1890) — австрийский композитор. В 1872—1890 гг. занимал при пб. театрах штатную должность композитора балетной музыки. Написал музыку к 16 балетам, из которых наиболее значительны: „Фианетта“, „Золотая рыбка“, „Бабочка“, „Бандиты“, „Камелло“, „Баядерка“, „Дон-Кихот“, „Роксана“, „Зорайя“ „Калькабрино“.
119. „Галиман“—балет в 4 действиях с прологом и эпилогом К. Таковского и М. Петипа, с музыкой Р. Дриго, шел в первый раз в пб. Мариинском театре 25 января 1889 г.
120. „Метеора, или Долина звезд“—балет в 3 действиях А. Сен-Леона, с музыкой Пинто и Ц. Пуни, шел в первый раз в пб. Большом театре 23 февраля 1861 г.
121. „Золотая рыбка“—балет в 3 действиях и 7 картинах А. Сен-Леона, с музыкой Л. Минкуса, шел в первый раз в пб. Большом театре 26 сентября 1867 г.

122. Вагнер, Генрих-Герман (1810 — 1885) — художник-декоратор пб. театров в 1843 — 1885 гг.
123. „Сирота Теолинда, или Дух долины“ — балет в 3 действиях с прологом А. Сен-Леона, с музыкой Ц. Пуни, шел в первый раз в пб. Большом театре 6 декабря 1862 г.
124. „Грациелла, или Любовная ссора“ — балет в 1 действии А. Сен-Леона, с музыкой Ц. Пуни, шел в первый раз в пб. Большом театре 5 ноября 1859 г.
125. „Валахская невеста, или Золотая коса“ — балет в 1 действии Ньютера и Сен-Леона, с музыкой Грациани и Матриози, поставлен впервые в Париже, в Итальянском театре, в 60-х гг.; в пб. Большом театре шел в первый раз 11 ноября 1866 г.
126. „Маркитантка“ — балет в 1 действии А. Сен-Леона, с музыкой Ц. Пуни, поставлен впервые в Париже, в театре Большой оперы, 20 октября 1848 г.; в пб. Большом театре шел в первый раз 13 декабря 1855 г.
127. „Дочь фараона“ — балет в 4 действиях и 7 картинах, с прологом и эпилогом, А. Сен-Жоржа и М. Петипа, с музыкой Ц. Пуни, шел в первый раз в пб. Большом театре 18 января 1862 г.
128. „Царь Каидавл“ — балет в 4 действиях и 6 картинах А. Сен-Жоржа и М. Петипа, с музыкой Ц. Пуни, шел в первый раз в пб. Большом театре 17 октября 1868 г.
129. Сен-Жорж (Верюа де Сен-Жорж), Жюль-Анри (1801 — 1875) — французский драматург, автор многочисленных оперных либретто и балетных программ.
130. Дидло, Карл-Людовик (1767 — 1837) — танцовщик, балетмейстер и преподаватель танцев, изобретатель „летающего балета“. Работал сначала в разных европейских городах, а в 1801 — 1811 и 1816 — 1829 гг. был руководителем пб. балета и может считаться фактическим создателем русской хореграфии в ее современном масштабе. На сцене пб. Большого театра Дидло поставил 60 балетов, отличавшихся, по выражению Пушкина, „живостью воображения и прелестью необыкновенной“. Из них особенно выдавались: „Зефир и Флора“, „Адис и Галатей“, „Венгерская хижина“, „Калиф багдадский“, „Рауль де Креки“, „Хензи и Тио“, „Лаура и Геирих“, „Кора и Алонзо“, „Евтимий и Евхариса“, „Альцеста“, „Роланд и Моргана“, „Кавказский пленник“ и др. Имя Дидло увековечено Пушкиным в строфах XVIII и XXI гл. I „Евгения Онегина“.
131. Гольц, Николай Осипович (1800 — 1880) — танцовщик,

- а потом первый мим пб. балета, в 1822 — 1880 гг. См. о нем в гл. VII.
132. К ш е с н с к и й, Феликс Иванович (1823 — 1905) — артист пб. балета в 1853 — 1905 гг. См. о нем в гл. VII.
133. Р а д и н а, Любовь Петровна — артистка пб. балета в 1857 — 1885 гг. См. о ней в гл. VI.
134. Д о р, Генриетта — французская балерина, выступавшая в Брюсселе, Милане, Турине, Берлине, Париже и Лондоне; гастролировала в пб. Большом театре в 1868 и 1869 гг. См. о ней в гл. V.
135. „К а м а р г о“ — балет в 3 действиях и 8 картинах А. Сен-Жоржа и М. Петипа, с музыкой Л. Минкуса, шел в первый раз в пб. Большом театре 17 декабря 1872 г.
136. К а м а р г о, Мария (1710 — 1770) — знаменитая парижская балерина XVIII века.
137. „Т р и л ь б и“ — балет в 3 действиях и 7 картинах М. Петипа, с музыкой Ю. Гербера, поставлен впервые в Москве, в Большом театре, 25 января 1870 г.; в пб. Большом театре шел впервые 17 января 1871 г.
138. „Д о н-К и х о т“ — балет в 5 действиях и 11 картинах М. Петипа, с музыкой Л. Минкуса, поставлен впервые в Москве, в Большом театре, 14 декабря 1869 г.; в пб. Большом театре шел в первый раз 9 ноября 1871 г.
139. С е р в а н т е с (Сервантес Сааведра), Мигель (1547 — 1616) — знаменитый испанский писатель, прославившийся романом „Дон-Кихот Ламанчский“, имеющим, кроме литературного, и большое социально-бытовое значение как литературный памятник эпохи, когда началось разложение испанского феодализма.
140. „З о р а й я, или М а в р и т а н к а в И с п а н и и“ — балет в 4 действиях и 7 картинах М. Петипа (по программе С. Худекова), с музыкой Л. Минкуса, шел в первый раз в пб. Большом театре 1 февраля 1881 г. См. о нем в гл. XI.
141. Х у д е к о в, Сергей Николаевич (1837 — 1927) — буржуазный журналист, театральный критик и драматург, издатель в 1871 — 1917 гг. бульварной „Петербургской газеты“, автор труда „История танцев“ (вышли три тома, Пб.-Пгр., 1913 — 1915)
142. „Р о к с а н а, краса Черногории“ — балет в 4 действиях М. Петипа (по программе С. Худекова), с музыкой Л. Минкуса, шел в первый раз в пб. Большом театре 29 января 1878 г.
143. „Л и в а н с к а я красавица, или Г о р н ы й д у х“ — балет в 3 действиях и 7 картинах М. Петипа (по программе Г. Раппопорта), с музыкой Ц. Пуни, шел в первый раз в пб. Большом театре 12 декабря 1863 г.

144. „Флорида“ — балет в 3 действиях и 5 картинах М. Петипа, с музыкой Ц. Пуни, шел в первый раз в пб. Большом театре 20 января 1866 г.
145. Вот полный текст этих стихов в том виде, как они приведены в „Закулисной хронике“ А. А. Нильского (Пб. 1900, гл. XII, стр. 249):

Сорок тысяч, сорок тысяч  
 Стоит новый наш балет,  
 Балетмейстера бы высечь,  
 Чтобы помнил сорок лет,  
 Чтоб не тратил денег даром,  
 Не рядил в штаны девиц!  
 Зачем шпаги „минералам“,  
 Фонари зачем у птиц?  
 Чтоб чертей на сцеиу нашу  
 Он поменьше выводил,  
 Вообще такую кашу  
 Он отнюдь бы не варил!  
 Сорок тысяч, сорок тысяч!  
 Надо высечь! Надо высечь!

146. „Бабочка“ — балет в 4 действиях А. Сен-Жоржа и М. Петипа, с музыкой Л. Минкуса, шел в первый раз в пб. Большом театре 6 января 1874 г. См. о нем в гл. XI.
147. „Баидиты“ — балет в 2 действиях и 5 картинах М. Петипа, с музыкой Л. Минкуса, шел в первый раз в пб. Большом театре 26 января 1875 г. См. о нем в гл. XI.
148. „Дочь снегов“ — балет в 3 действиях и 5 картинах М. Петипа, с музыкой Л. Минкуса, шел в первый раз в пб. Большом театре 7 января 1879 г. См. о нем в гл. XI.
149. „Приключения Пелсея“ — балет в 3 действиях и 5 картинах М. Петипа с музыкой Л. Минкуса, шел в первый раз в пб. Большом театре 18 января 1876 г.
150. „Млада“ — балет в 4 действиях и 9 картинах М. Петипа (по программе С. Гедеонова), с музыкой Л. Минкуса, шел в первый раз в пб. Большом театре 2 декабря 1879 г.
151. Гедеонов, Степан Александрович (1816 — 1877) — ученый археолог, автор исторического труда „Варяги и Русь“ (Пб. 1876), исторической трагедии „Смерть Ляпунова“, шедшей в пб. Александринском театре в 1845 г., и др. В 1863 — 1877 гг. был директором Эрмитажа, а в 1867 — 1875 г. — одновременно и директором императорских театров. На этом последнем посту не проявил себя ничем.
152. Римский-Корсаков, Николай Андреевич (1844 — 1909) — знаменитый композитор, один из главных представителей

новой русской музыкальной школы, так называемой „Могучей кучки“, автор большого числа симфонических и камерных произведений, а также опер, преимущественно на старые русские сказочные и историко-бытовые сюжеты. Опера-балет „Млада“ шла в первый раз в пб. Мариинском театре 20 октября 1892 г.

153. Кипрская статуя, или Пигмалион\*—балет в 4 действиях и 6 картинах, сюжет и музыка князя Н. Ю. Трубецкого, поставлен впервые балетмейстером Телле в Вене, в Оперном театре, в 1881 г.; в пб. Большом театре шел в первый раз, в постановке балетмейстера М. Петипа, 11 декабря 1883 г.
154. Петипа, Мария Мариусовна — артистка пб. балета в 1875 — 1907 гг. См. о ней в гл. VI.
155. Савицкая, Любовь Леонидовна — артистка московского балета в 1871 — 1872 гг. и петербургского — в 1872 — 1888 гг.
156. Леонидов, Леонид Львович (1821 — 1889) — артист пб. Александринского театра в 1839 — 1843 гг., московского Малого — в 1843 — 1854 гг., вновь пб. Александринского — в 1854 — 1888 гг. Был представителем изжившегося к концу XIX века ампуа трагика. Он сам охарактеризовал себя в следующем четверостишии:

Я русской сцены ветеран  
Классическим уделом,  
Последний я из могики  
С трагическим отделом.

157. Балет „Невеста-лунатик“, шедший в первый раз в пб. Большом театре 29 января 1859 г. с участием балерны Фридберг, был новой редакцией балета „Женщина-лунатик, или Прибытие нового помещика“ Е. Скриба и Омера, с музыкой Герольда, поставленного впервые, под названием „Сомнамбула“, в Париже, в театре Большой оперы, 19 сентября 1827 г. и представленного в первый раз в пб. Большом театре 2 мая 1828 г.
158. „Жовита, или Мексиканские разбойники“ („Jovita ou les Boucaniers“) — балет в 3 действиях Ж. Мазилье, с музыкой Лабарра, поставлен впервые в Париже, в театре Большой оперы, 11 ноября 1853 г.; в пб. Большом театре шел в первый раз, в постановке балетмейстера А. Сен-Леона, 13 сентября 1859 г.
159. „Гавельда, или Цыгане“ — балет в 2 действиях и 4 картинах, с прологом, Ж. Перро, с музыкой Ц. Пуни, шел в первый раз в пб. Большом театре 12 февраля 1853 г.
160. Кукки, Клоднна — итальянская балерина 50-х — 60-х гг.

- XIX века, выступавшая преимущественно в Вене (1857 — 1868), а также в Париже и Варшаве; гастролировала в пб. Большом театре в апреле 1866 г.
161. „Жизель, или Виллисы“—балет в 2 действиях А. Сен-Жоржа, Т. Готье и Ж. Коралли, с музыкой А. Адама, поставлен впервые в Париже, в театре Большой оперы, 28 июня 1841 г.; в пб. Большом театре шел в первый раз, в постановке балетмейстера Ж. Перро, 18 декабря 1842 г. Сохранился в репертуаре ленинградского балета до наших дней как один из лучших образцов старинного романтического балета.
  162. Сальвиони, Вильгельмина — итальянская балерина середины XIX века; выступала в разных городах Италии и в Париже (1866 г.); в пб. Большом театре гастролировала в 1867—1868 гг.
  163. „Батманчики“ или „маленькие батманы“ (от французского глагола „battre“ — бить) на ку-де-пье (дословно: шейка ноги, т.е. щиколodka) — танцевальный темп, при котором танцующий стоит на одной ноге, ударяя ее у щиколдки другой — разгибанием и сгибанием последней в колене.
  164. „Голубая георгина“—балет в 2 действиях М. Петипа, с музыкой Ц. Пуни, шел в первый раз в пб. Большом театре 12 апреля 1860 г.
  165. „Парижский рынок“—балет в 1 действи М. Петипа, с музыкой Ц. Пуни; шел в первый раз в пб. Большом театре 23 апреля 1859 г.
  166. Описываемый неудачный дебют М. С. Петипа в драме состоялся 27 января 1881 г.
  167. „Сатанилла, или Любовь и ад“—балет в 3 действиях и 7 картинах А. Сен-Жоржа и Ж. Мазилье, с музыкой Бенуа и Ребера, поставлен впервые, под названием „Влюбленный бес“, в Париже, в театре Большой оперы, 23 сентября 1840 г.; в пб. Большом театре шел впервые, в постановке Ж. и М. Петипа, 10 февраля 1848 г.
  168. Адлерберг, граф Александр Владимирович (1818 — 1888)—министр императорского двора в 1872—1881 гг. Друг детства Александра II, сохранивший близость к нему в течение всей его жизни.
  169. „Жертвы Амуру, или Радость любви“ — балет в 1 картине М. Петипа, с музыкой Л. Минкуса, поставлен впервые в парадном спектакле в Петергофе 22 июля 1886 г.; в пб. Большом театре шел в первый раз 25 ноября того же года.
  170. Лукашевич, Николай Алексеевич—заведующий гар-

деробной и декорационной частями дирекции театров в 1868—1879 г., а в 1879—1881 г.—одновременно начальник репертуарной части.

171. Стефанская, Камилла—балерина варшавских правительственных театров; гастролировала в пб. Большом театре весной 1868 г.
172. „Тщетная предосторожность или Лиза и Колен“ („La fille mal gardée“) — балет в 2 действиях и 3 картинах Доберваля, поставлен впервые в конце XVIII века в Бордо; в пб. Большом театре шел в первый раз с музыкой Герольда (не смешивать с Гертелем, автором музыки того же балета в берлинской редакции 60-х гг. XIX века в 1819 г.).
173. Горшенкова, Марья Николаевна—солистка пб. балета в 1876—1884 гг., балерина—в 1884—1893 гг. В настоящее время проживает в Ленингр. Доме ветеранов сцены.
174. Никитина, Варвара Александровна—солистка пб. балета в 1877—1889 гг., балерина—в 1889—1893 гг.
175. „Пахита“—балет в 2 действиях и 3 картинах П. Фуше и Ж. Мазилье, с музыкой Дельдезе, поставлен впервые в Париже, в театре Большой оперы, 1 апреля 1846 г.; в пб. Большом театре, в постановке балетмейстеров М. Петипа и Фредерика, шел в первый раз 26 сентября 1847 г. О возобновлении его в 3 действиях см. в гл. XI.
176. Прихунова, Анна Ивановна—артистка пб. балета в 1849—1861 гг.
177. Макарова, Александра Петровна—артистка пб. балета в 1848—1864 гг.
178. Снеткова, Мария Александровна—артистка пб. балета в 1850—1859 гг.
179. Кабриоль (от итальянского слова сарга—коза)—тип классического танца, при котором танцующий, сделав прыжок вверх, подбрасывает в воздухе одну ногу, ударяя по ней снизу другой.
180. Амосова, Анастасия Николаевна—артистка пб. балета в 1851—1861 гг.
181. Амосова (Гуляева), Варвара Ивановна—артистка пб. балета в 1826—1863 гг.
182. Шувалов, граф Петр Андреевич (1827—1889)—генерал, был управляющим III отделением Собственной его величества канцелярии, т. е. главным начальником полиции и жандармерии, послом в Лондоне и, в 1878 г., неудачным уполномоченным России на Берлинском конгрессе, на котором не сумел в интересах правительства воспользоваться успешным исходом русско-турецкой войны 1877—1878 гг.; один из махровых реакционеров своего времени.

183. **Лядов, Александр Николаевич** (1818—1871)—капельмейстер балетного оркестра пб. Большого театра в 1847—1871 гг., родной брат капельмейстера оркестра русской оперы пб. Мариинского театра **К. Н. Лядова** (1820—1868), отца известного композитора **А. К. Лядова** (1855—1914).
184. **Яблочкин, Александр Александрович** (1824—1895)—актер, режиссер, потом главный режиссер пб. Александринского театра, где он служил в 1852—1874 г.; культивирование оперетты в этом театре относится к 1864—1874 гг.
185. **Девериа, Августина**—французская актриса, выступавшая в пб. Михайловском театре в 1859—1869 гг. и особенно славившаяся исполнением заглавной партии в оперетте **Оффенбаха „Прекрасная Елена“**, поставленной впервые в Петербурге на французском языке в сезоне 1866—1867 гг.
186. „**Пастух и пчелы**“—хореграфическая идилия **А. Сен-Леона**, с музыкой **Ж. Галеви**, шла в первый раз в пб. Большом театре 4 февраля 1869 г.
187. **Брошель, Мария Карловна**—артистка пб. балета в 1863—1873 гг.
188. **Брошель, Александра Карповна** (1844—1871)—выдающаяся артистка пб. Александринского театра, на роли драматических героинь, 1864—1866 гг.
189. **Иогансон, Анна Христиановна**—артистка пб. балета в 1878—1899 гг., изредка танцовавшая за балерину.
190. **Лапшина, Вера Ивановна**—артистка пб. балета в 1853—1868 гг.
191. **Паркачева, Екатерина Алексеевна**—артистка пб. балета в 1854—1871 гг.
192. **Фролова, Зинаида Васильевна**—артистка пб. балета в 1878—1889 гг.
193. „**Волшебные пилюли**“ („*Les pilules du diable*“)—феерия-балет в 3 действиях и 13 картинах (перевод с французского), возобновлен с новыми танцами соч. **М. Петипа** и новой музыкой **Л. Минкуса** в пб. Мариинском театре 9 февраля 1886 г.
194. **Петрова, София Викторовна**—артистка пб. балета в 1878—1895 гг.
195. **Тальони, Мария** (1809—1884)—знаменитая балерина первой половины XIX века, выступавшая в разных центрах Европы, преимущественно в Париже (1828—1837); гастролировала в пб. Большом театре в 1837—1842 гг. Создательница романтико-фантастического жанра в балете с „неземными“, „прозрачными“ танцами сильфид, наяд, дриад и т. п. мифологических персонажей.



196. Э л ь с л е р, Фанни (1810—1884)—знаменитая австрийская балерина первой половины XIX века, выступавшая в разных центрах Европы и Америки, преимущественно в Париже (1834—1841); гастролеровала в России в 1848—1851 гг., из них в пб. Большом театре в 1848—1849 гг. Особенно отличалась в пантомиме и характерной, национальной пляске.
197. Г р и з и, Карлотта (1821—1899)—известная итальянская балерина середины XIX века, выступавшая в Париже (1841—1849), Лондоне, Брюсселе и Берлине; гастролеровала в пб. Большом театре в 1850—1853 гг.
198. В е с т р и с—фамлия двух знаменитых французских танцовщиков XVIII и XIX вв.—Гаэтано, прозванного „богом танца“, и его сына Огюста, хореографическое мастерство которых затмевало даже искусство современных им балерин.
199. Г а р д е л ь—два брата, известные танцовщики и балетмейстеры парижской Большой оперы: Максимилиан—XVIII в. и Пьер—конца XVIII и первой половины XIX в.
200. А д а ж и о в балете—первая часть классического танцовального дуэта или ансамблевого па; исполняется в медленном темпе. откуда произошло и его название (adagio—по итальянски медленно).
201. М а л ь ч у г и н а (Иванова), Варвара Дмитриевна—артистка московского балета в 1873 г. и петербургского—в 1873—1892 гг.
202. Р у б и н ш т е й н, Антон Григорьевич (1829—1894)—один из величайших пианистов XIX века, выдающийся музыкальный деятель и плодовитый композитор.
203. О т р ы в о к из балета А. Рубинштейна „Виноградная лоза“ шел в постановке балетмейстера М. Фокина в пб. Мариинском театре 8 апреля 1906 г.
204. П а в л о в а, Анна Павловна (1881—1931)—известная балерина. Состояла в пб. балетной труппе в 1899—1910 гг.; обосновавшись в Лондоне, гастролеровала во главе собственной труппы в разных центрах Европы, Америки и даже Африки.
205. К а р с а в и н а, Тамара Платоновна—балерина. Состояла в пб. балетной труппе 1904—1918 гг., ныне в белой эмиграции.
206. „Д е в а Д у н а я“—балет в 2 действиях и 4 картинах К. Тальони, с музыкой А. Адама, поставлен впервые в Париже, в театре Большой оперы, 21 сентября 1836 г.; в пб. Большом театре шел в первый раз 30 декабря 1837 г.; о возобновлении его см. в гл. XI.

207. Гердт, Елизавета Павловна (р. 1890)—артистка пб. и лнгр. балета в 1908—1927 гг. После Великой пролетарской революции занимала положение первой балерины лнгр. Ак. театра оперы и балета, ныне им. С. М. Кирова.
208. Гринев, Аполлон Афанасьевич (1831—1883)—автор комедии „Каковы люди, таковы и дела“, поставленной в пб. Александринском театре в сезоне 1877—1878 гг.
209. Пухвиснев, Аркадий Николаевич (1816—1892)—автор ряда легких комедий и водевилей, шедших в пб. Александринском театре во второй половине XIX века; газетный рецензент русской и французской драмы, а в особенности балета.
210. Прокофьева, Александра Николаевна—артистка пб. балета в 1866—1870 гг. Описанный здесь несчастный случай произошел с ней 30 декабря 1870 г. на репетиции балета „Трильби“.
211. Кшесинская, Матильда Феликсовна (р. 1872)—артистка пб. балета в 1891—1904 гг., почти сразу же выдвинутая на положение балерины. Фаворитка последнего царя Николая II. Пользовалась своей близостью к царскому дому для оказания неограниченного влияния на жизнь пб. балета и упрочения своего сценического положения и артистической славы во вред искусству и другим артистам. После Февральской революции—в белой эмиграции.
212. Кшесинский, Иосиф Феликсович—артист пб. балета в 1886—1905 гг.; был уволен из состава труппы в связи с его участием в деле отстаивания пб. балетными артистами, осенью 1905 г., своих профессиональных прав; вступил снова в труппу в 1914 г. и состоял в ней до 1928 г., получив после Великой пролетарской революции звание заслуженного артиста республики.
213. Троицкий, Николай Петрович—артист пб. балета в 1857—1884 гг.
214. Богданов, Николай Константинович—артист пб. балета в 1861—1882 гг.
215. Волков, Николай Иванович—артист пб. балета в 1863—1884 гг.
216. Легат, Густав Иванович—артист пб. балета в 1857—1869 гг. и моск. в 1869—1885 гг.
217. Вторая позиция—одна из основных в классическом танце пяти позиций ног: ступни повернутые совершенно выворотню, находятся на одной линии, образуя между собой расстояние величиной в длину одной ступни.
218. Грайкен (Легат) Мария Семеновна—артистка пб. балета в 1864—1891 гг.

219. **Легат, Николай Густавович**—артист-премьер пб. и ленинградского балета в 1888—1923 гг.; в 1905—1911 г. занимал должность балетмейстера, но поставленные им балеты „Кот в сапогах“ и „Аленький цветочек“ постиг провал; умер в белой эмиграции в 1937 г.
220. **Легат, Сергей Густавович**—артист-премьер пб. балета в 1894—1905 гг. Кончил жизнь самоубийством в 1905 г.
221. **Штихлинг, Александр-Карл**—артист пб. балета в 1863—1874 гг.
222. **Марсель, Иван Францевич**—артист и впоследствии главный режиссер пб. балета, в котором он служил в 1838—1873 гг.
223. **Шишков, Матвей Андреевич (1832—1897)**—художник-декоратор имп. пб. театров в 1849—1897 гг. и профессор декоративной живописи в Академии художеств.
224. **Бочаров, Михаил Ильич (1832—1895)**—художник-декоратор имп. пб. театров в 1864—1895 гг.
225. **Андреев, Иван Петрович (1847—1896)**—художник-декоратор имп. пб. театров в 1862—1896 гг.
226. **Папков, Алексей Дмитриевич**—репетитор и капельмейстер оркестра московского балета в 1846—1862 гг. и капельмейстер оркестра пб. балета в 1862—1890 гг.
227. **Койтский, Аполлинарий (1823—1879)**—скрипач; концертировал в разных городах Западной Европы, в Петербурге и Москве; солист придворного оркестра и оркестра пб. Большого театра в 1853—1861 гг.; потом директор музыкального института в Варшаве.
228. **Ауэр, Леопольд Семенович**—известный скрипач; солист оркестра пб. балета в 1872—1906 гг.
229. **Галкии, Николай Владимирович (1850—1906)**—скрипач и дирижер; солист оркестра пб. балета в 1877—1896 гг.
230. **Кистер, барон Карл Карлович (1821—1893)**—заведующий имп. театрами в 1875—1881 гг. На театрах его деятельность отразилась самым отрицательным образом вследствие проводившейся им бессмысленной экономии в отношении русской драмы, оперы и балета одновременно с бесчисленными расходами на французский театр, где главенствовала фаворитка Кистера, второстепенная актриса Дика-Пти, а также создания в театрах атмосферы безграничного протекционизма, иаушничества и подхалимства.
231. **Юркевич, Петр Ильич (ум. 1884)**—драматург, переводчик и театральный рецензент (псевдоним—П. Медведовский). В 60-х—70-х гг. XIX века занимал должность председателя Литературно-театрального комитета пб. Але-

- ксаидринского театра и, пользуясь своим положением, продвигал на сцену переведенные им с французского зачастую крайне низкосортные драмы и комедии.
232. **Лииска я**, Юлия Николаевна (1821—1871)—выдающаяся артистка пб. Александринаского театра в 1841—1851 и 1854—1871 гг. Особенно отличалась в комических ролях бытового репертуара.
233. **Самойлов**, Василий Васильевич (1813—1887)—знаменитый артист на первые характерные роли; служил в труппе б. Александринаского театра в 1834—1874 гг., отличался исключительным мастерством актерской техники.
234. **Пронский** (Владимиров), Платон Петрович—артист пб. Александринаского театра в 1859—1875 гг. на роли аристократов. Служил образцом мод для петербургских фраитов благодаря разнообразию и богатству своего актерского гардероба.
235. **Всеволожский**, Иван Александрович (1835—1909)—директор имп. театров в 1881—1899 гг. К театру и артистам относился с барствеинным покровительством аристократа-сановника. Из подведомственных ему театров предпочитал балет, для которого сам сочинял программы и рисовал костюмы, а также французский театр и очень неприязненно относился к русским пьесам из народного быта.
236. **Фролов**, Александр Петрович (1819—1894)—управляющий пб. Театральным училищем в 1879—1887 гг. и пб. балетной труппой в 1881—1887 гг.
237. **Погожев**, Владимир Петрович—управляющий пб. театральной конторой в 1882—1897 гг. и управляющий делами театральной дирекции и пб. театральной конторой в 1897—1900 гг.
238. **Аидреяиова**, Елена Иваиовна (1819—1857)—балерина пб. балета в 1838—1854 гг., фаворитка директора театров А. М. Гедеоиова; гастролировала в Париже и Милане.
239. „**Роберт-Дьявол**“—опера Дж. Мейербера, поставлена впервые в Париже, в театре Большой оперы, в 1831 г.; в Петербурге шла в первый раз в русской опере в 1834 г., в итальянской—в 1848 г.
240. **Нодеи**—итальянский певец; выступал в Петербурге, в итальянской опере, в 1853 г., а потом в 1873—1876 гг., когда пользовался выдающимся успехом благодаря своему замечательному тенору *di forza* (героическому тенору) и глубокому художественному чувству исполнения.

241. **Богданов, Александр Константинович**—скрипач оркестра пб. Большого театра в 1857—1858 гг., капельмейстер московского балета в 1865—1866 гг. и петербургского в 1866—1879 гг.
242. **Пирует**—оборот танцующего на носках вокруг собственной оси.
243. **Ras d'actions**—дословно „действенный танец“, т. е. танцевальный номер, заменяющий мимическую сцену и служащий для развития действия балета.
244. „**Две звезды**“—балет в 1 действии М. Петипа, с музыкой **Ц. Пуни**, шел в первый раз в пб. Большом театре 31 января 1871 г.
245. **Гербер, Юлий**—репетитор московского балета в 70-х—80-х гг. XIX века.
246. **Венецианский карнавал, или Испытание постоянства**—балет в 2 действиях Милона, с музыкой Персьюи и Крейцера, поставлен впервые в Париже, в театре Большой оперы, 22 февраля 1816 г. Для музыки этого балета композитор Крейцер, между прочим, использовал пьесу итальянского композитора XVIII века Чифолелло, называвшуюся по имени автора „Чифолеллой“, а со времени постановки балета—„Венецианским карнавалом“. Мотив ее приобрел чрезвычайно широкую популярность и долгое время служил музыкантам темой для всевозможных вариаций.
247. **Паганини, Никколо (1782—1840)**—знаменитый скрипач-виртуоз и композитор первой половины XIX века; один из первых мировых скрипачей.
248. **Ливри, Эмма**—балерина парижского балета Большой оперы в 1858—1862 гг; умерла 6 ноября 1862 г. от ожогов, полученных на генеральной репетиции оперы Обера „Немая из Портичи“ („Феиелла“), вследствие собственной неосторожности: она слишком приблизилась к газовому рожку, от которого вспыхнули ее тюники.
249. **Венцано, Луиджи (1815—1878)**—итальянский композитор. Упоминаемый здесь его вальс („Valse de Venzano“) был в свое время одной из излюбленных пьес во всей Европе и часто исполнялся как песенка певицами, преимущественно во 2 действии оперы Россини „Севильский цирюльник“, в сцене урока пения.
250. **Патти, Аделина (1839—1919)**—знаменитая итальянская певица, обладательница феноменального по силе и тембру колоратурного сопрано и исключительной вокализации; однако, при всем внешнем блеске, ее исполнение было лишено чувства и увлечения. Выступала в Америке, Лондоне, Париже и других западных центрах;

- в труппе итальянской оперы пб. Большого театра состояла в 1869—1877 гг.
251. „Линда ди Шамуни“—опера Г. Доницетти, поставлена впервые в Вене, в театре Каринтийских ворот, в 1842 г.; в Петербурге шла впервые в итальянской опере, в Большом театре, в 1844 г.
  252. Элеванция—термин классического танца, которым определяется способность делать прыжки вверх.
  253. Пируэт *renversé* (т. е. опрокинутый) — оборот на носках с запрокидыванием корпуса.
  254. Качуча—испанский народный танец с кастаньетами, в живом темпе.
  255. Канкан (от кан-кан — утиный крик) — французский танец с непристойными жестами и раскачиванием тела в подражание утиной походке.
  256. Джига—старинный итальянский танец в быстром темпе, перешедший потом во Францию и Англию.
  257. Балет „Царь Кандавл“ был возобновлен в пб. Мариинском театре 24 ноября 1891 г. с итальянской балериной Карлоттой Брианцей в партии царицы Низии.
  258. „Фенелла“ („Немая из Портичи“) — опера Д.-Ф. Обера, поставлена впервые в Париже, в театре Большой оперы, в 1828 г.; в Петербурге шла в первый раз в итальянской опере, в Большом театре, в 1847 г.
  259. Лукка, Паулина (1841—1908) — знаменитая итальянская певица (сопрано), отличавшаяся голосом замечательной красоты и превосходной сценической игрой. Имела в своем репертуаре до 60 разнообразных оперных партий. В пб. Большом театре выступала в 1871 и 1876 гг.
  260. Донадио — итальянская певица — сопрано с приятным, хотя и не сильным, голосом, прекрасной техникой исполнения, умной фразировкой и хорошей игрой. В пб. Большом театре выступала в 1876—1878 гг.
  261. Николлини, Эрнесто — итальянский певец французского происхождения, тенор со свежим голосом и энергичной игрой. Второй муж знаменитой певицы А. Патти (см. выше, прим. 250), с которой пел на всех главных сценах Европы и Америки. В пб. Большом театре выступал в 1871—1874 и 1875—1877 гг.
  262. Мазини, Анджело — известный итальянский певец — тенор исключительно богатых голосовых возможностями, позволявших ему исполнять самые разнородные партии. Гастролировал в Лондоне, Вене, Мадриде, Лиссабоне, Южной Америке, Варшаве и Москве. В пб. Большом театре выступал в 1876—1882 гг.

263. Коттои, Антонио — итальянский певец — баритон, прозванный „королем баритонов“ за свой исключительный по красоте голос с прекрасными высокими нотами и отличную игру. Гастролировал в разных городах Италии, Франции, Англии, Испании и России. В пб. Большом театре выступал в 1872—1885 гг.
264. Багоджиоло — итальянский певец — бас, выступавший в пб. Большом театре в 1868—1877 гг.
265. Доре, Густав (1833—1883) — французский художник-иллюстратор и гравёр. Иллюстрации к „Божественной комедии“ Данте закончены им в 1868 г.
266. Данте Алигьери (1265—1321) — величайший итальянский поэт. Особенно знаменит своей „Божественной комедией“, поэтическим рассказом о видении человеком тайн загробного мира, как его понимали в средневековье.
267. Адам, Адольф-Шарль (1803—1856) — французский композитор, автор ряда опер („Почтальон из Лоижюмо“, „Король Ивето“, „Нюрнбергская кукла“, „Будь я король“ и др.) и нескольких балетов, из которых ему особенно удались „Жизель“ и „Корсар“. В 1841 г. выступал в Петербурге в качестве дирижера своих произведений.
268. Тальони, Филипп — интернациональный балетмейстер 20-х—30-х гг. XIX века, отец знаменитой балерины М. Тальони (см. выше, прим. 195), благодаря которой приобрел широкую известность своими постановками. Особенно отличался в Париже, поставив в театре Большой оперы несколько балетов, из которых наибольший успех имели „Сильфида“, „Восстание в серале“ и „Дева Дуная“.
269. Ланьер, Иосиф-Франц Карл (1801—1843) — австрийский скрипач и композитор, особенно прославившийся своими вальсами, очень популярными в первой половине XIX века; он первый придал вальсу всекому вальсу ту широкую форму, в которой стало приятным его писать впоследствии.
270. Эберс, Георг-Мориц (1837—1898) — немецкий писатель, египтолог и беллетрист, автор ряда ученых трудов по египтологии и романов из древнеегипетской жизни, как „Дочь египетского царя“, „Невеста Нила“, „Человек есмь“ и др.
271. „Сильвия, или Нимфа Дианы“ — балет в 3 действиях и 5 картинах Ж. Барбье и Меранта, с музыкой Л. Делиба, поставлен впервые в Париже, в театре Большой оперы, 14 июня 1876 г.
272. „Пахита“ была возобновлена в пб. Большом театре в виде

- балета в 3 действиях, с дополнением музыки Дельдевеза новыми номерами сочинения Л. Минкуса, 27 декабря 1881 г.
273. Чистяков, Александр Дмитриевич — артист пб. балета в 1849—1884 гг.
274. „Ночь и день“ — балет в 1 действии М. Петипа, с музыкой Л. Минкуса, поставлен в парадном спектакле в московском Большом театре 18 мая 1883 г.
275. Инцидент с брошенной на сцену к ногам балерины Андреевской дохлой кошкой произошел в московском Большом театре 5 декабря 1848 г. и был вызван ревностью москвичей к успехам „своей“ балерины Санковской, для которой пб. балерина Андреевская, гастролируя в Москве, являлась серьезной соперницей.
276. Домерщиков, Платон Павлович — заведующий монтажной частью пб. театральной конторы в 1882—1897 гг.
277. Исключительный по размерам пожар московского Большого театра произошел 11 марта 1853 г.
278. Сюжет оперы М. И. Глинки (1804—1857) „Жизнь за царя“ (написана в 1836 г.) был построен на легенде о спасении в 1613 г. костромским крестьянином Сусаниным, ценой своей жизни, первого царя из дома Романовых Михаила от пленения его поляками.
279. Кочетова, Зоя Разумниковна (ум. 1892) — певица-сопрано, артистка московской оперы в 1881—1883 гг.
280. Лебедева, Прасковья Прохоровна — балерина московского балета в 1857—1866 гг. и петербургского — в 1866—1867 гг.
281. Собошанская, Анна Иосифовна (1842—1918) — балерина московского балета в 60-х—70-х гг. XIX века; фаворитка всемогущего в Москве генерал-губернатора князя В. А. Долгорукова (1810—1891).
282. „Сон в летнюю ночь“ — балет в 1 действии М. Петипа, с музыкой Ф. Мендельсона-Бартольди, поставлен впервые для парадного спектакля в Петергофе 14 июля 1876 г.; в пб. Большом театре шел в первый раз 23 сентября 1876 г. Для этого балета была использована музыка, написанная знаменитым немецким композитором Якобом-Людвигом-Феликсом Мендельсоном-Бартольди (1809—1847) к комедии В. Шекспира „Сон в летнюю ночь“.
283. Сан-Галли, Рита — итальянская балерина, стоявшая в 1872—1879 гг. во главе парижского балета.
284. О несостоявшемся выступлении Е. О. Вазем в Париже упоминается с некоторыми отступлениями от настоящего



- рассказа и с указанием одного инициала балерины в т. III „Истории танцев“ С. Н. Худекова (Пгр., 1915, стр. 321).
285. „Ручей“—балет в 3 действиях Ньютера и А. Сен-Леона, с музыкой Л. Делиба и Л. Минкуса, поставлен впервые в Париже, в театре Большой оперы, 12 ноября 1866 г.
286. Бограи, Леонтина — балерина парижского балета в 1860—1870 гг.
287. Юрьевская, княгиня Екатерина Михайловна (р. 1846), урожденная княжна Долгорукова — морганатическая (т. е. неофициальная, как лицо не царского рода) жена Александра II.
288. Симская 2-я, Александра Ивановна — артистка пб. балета в 1872—1874 гг. Выступление ее за балерию в балете „Царь Каидавл“ состоялось 21 октября 1873 г.
289. Леонова, Дарья Михайловна (1829—1896) — певица-контральто, артистка драмы, потом пб. русской оперы в 1851—1871 гг.
290. Вильгельм I (1797—1888)—прусский король (1861—1888) и германский император (1871—1888), дед последнего германского императора Вильгельма II, родной брат жены Николая I, царицы Александры Федоровны. Приезжал в Россию в 1873 г.
291. Бисмарк, Отто (1815—1898) — крупный государственный деятель Германии XIX века, фактический создатель Германской империи и ее долголетиий канцлер; крайний реакционер.
292. Григорович, Дмитрий Васильевич (1822—1899) — известный беллетрист второй половины XIX века, писатель сентиментально-гуманистического направления, один из зачинателей народнической литературы, отображавший в своих произведениях горькое житье крепостного крестьянства и городской бедноты.
293. Минаев, Дмитрий Дмитриевич (1835—1889) — поэт, юморист и переводчик.
294. Краевский, Андрей Александрович (1810—1889) — издатель газеты „Голос“, пользовавшейся в 60-х—70-х гг. XIX века очень большим весом как либеральный передовой орган, служивший проведению в жизнь так называемых „великих реформ“. Издатель журнала „Отечественные записки“, которым руководили Н. А. Некрасов, М. Е. Салтыков и Г. Э. Елисеев при ближайшем сотрудничестве Н. К. Михайловского и Гл. И. Успенского.
295. Суворни, Алексей Сергеевич (1834—1912) — известный буржуазный журналист, публицист и драматург; сначала

- умеренный либерал, потом — один из виднейших представителей реакционной публицистики и (с 1876 г.) издатель газеты „Новое время“, рептильного органа, поддерживавшего политику царского правительства и пользовавшегося негласными субсидиями от казны.
296. Федоров, Михаил Павлович (1839--1900) — буржуазный журналист и драматург, а с 1870-х гг. до смерти ответственный редактор газеты „Новое время“ (см прим. 295).
297. Пыляев, Михаил Иванович (1842 -1902) — журналист-историк, автор печатавшихся в газете „Новое время“ фельетонов о петербургской и московской старине, собранных затем в отдельные книги: „Старый Петербург“ „Старая Москва“, „Забывтое прошлое окрестностей Петербурга“ и др.; ему же принадлежит книга „Драгоценные камни“, сводка популярных минералогических и исторических сведений об этих камнях.
298. Ушаков, Александр Павлович (псевдоним А. Павлович) (ум. 1875) — пб. балетный критик 60-х —70-х гг. XIX века
299. Глаголева, Ольга Николаевна — артистка пб. балета в 1871—1888 гг.; жена А. П. Ди-Сеньи — главного режисера пб. балета в 1885—1888 гг.
300. Скальковский, Константин Аполлонович (1843 -1906) — деятель по горному делу, буржуазный журналист по общественно-экономическим и бытовым вопросам и театральныи критик; сотрудник газеты „Новое время“ и автор ряда книг — сборников его журнальных статей.
301. Безобразов, Николай Михайлович (1848—1912) — пб. театральныи, особенно балетныи критик конца XIX и начала XX века.
302. Набоков, Дмитрий Николаевич (1827—1904) — министр юстиции в 1878- 1885 гг.
303. Рюмин, Иван Иванович (1837 —1899) — управляющий пб театральным училищем и пб. балетной труппой в 1887—1899 гг.
304. Ваганова, Агриппина Яковлевна — артистка пб. балета в 1897—1917 гг. Танцовщица кордебалета, потом солистка и наконец балерина. После Великой пролетарской революции — народная артистка республики, художественныи руководитель ленинградского балета и выдающаяся преподавательница классических танцев.
305. Пегипа, Любовь Мариусовна — артистка пб. балета в 1899—1900 гг.
306. Скорсюк, Мария Сергеевна — артистка пб. балета в 1890 —1900 гг.

# О Г Л А В Л Е Н И Е

---

---

	Стр.
<i>Предисловие</i> . . . . .	3
<i>Глава I. Детство.—Петербургское Театральное училище.— Мой учителя танцев</i> . . . . .	18
<i>Глава II. Школьный быт и товарищи.—Училищные спек- такли.—Мои первые сценические шаги</i> . . . . .	31
<i>Глава III. Поступление в балетную труппу.—Балетмей- стеры Перро и Сен-Леон</i> . . . . .	49
<i>Глава IV. Балетмейстер М. И. Петипа</i> . . . . .	62
<i>Глава V. Балерины Богдаиова, Фридберг, Феррарис, Розати, Гранцова, Дор, Сальвиони, Муравьева, Петипа, Вергина, Соколова, Стефанская</i> . . . . .	77
<i>Глава VI. Солисты Кеммерер, Мадаева, Горшенкова, Никитина, Радина, Анна Прихунова, Соколова, Макарова, Снеткова, сестры Амосовы, Ефремова, Лядова, Кошева, Канцyreва, Александра Прихунова, Шапошникова, Брошель, Петипа, Йогансон и др.</i> . . . . .	95
<i>Глава VII. Солисты и мимические артисты Йогансон, Петипа, Иванова, Гердт, Гольц, Кшесникий, Пишо, Стуколкин, Троицкий, Н. Богданов, Волков, Легат, Штизлинг</i> . . . . .	111
<i>Глава VIII. Режиссеры Марсель, Богданов и Иванов.— Материальные условия работы артистов.—Художник- машинист Роллер.—Композиторы Пуни и Минкус.— Балетные капельмейстеры.—Оркестр</i> . . . . .	129

<i>Глава IX</i> Директор театров С. Гедеоиов.—Начальник репертуарной части Федоров.—Директора театров барон Кистер и Всеволожский.—Театральные чиновники . . . . .	137
<i>Глава X</i> Первые годы моей службы на сцене.—Балеты „Наяда и рыбак“ и „Теолида“.—Опера „Роберт-Дьявол“.—Балеты „Золотая рыбка“, „Корсар“, „Конек-Горбунок“, „Дочь фараона“, „Две звезды“, „Трильби“, „Катерина“ и „Камарго“.—Приглашение в Америку . . . . .	149
<i>Глава XI</i> Моя последующая служба.—Балеты „Бабочка“, „Бандиты“ и „Царь Каидавл“.—Опера „Фенелла“.—Балеты „Баядерка“, „Жизель“, „Дочь снегов“, „Дева Дуная“, „Зорая“ и „Пахита“ . . . . .	161
<i>Глава XII</i> Выступления в Москве.—Коронационный спектакль.—Балет „Ночь и день“.—Московский балет.—Прощальный бенефис.—Спектакли в Каменно-островском и Красносельском театрах.—Балет в Париже . . . . .	176
<i>Глава XIII</i> Балетная публика.—Царская фамилия и балет.—Аристократия, буржуазия, литераторы . . . . .	189
<i>Глава XIV</i> Балетоманы.—Балетная критика . . . . .	196
<i>Глава XV</i> Педагогическая работа в петербургском Театральном училище.—Мой метод преподавания танцев.—Взаимоотношения с ученицами.—Оставление мною училища . . . . .	205
Примечания . . . . .	215

## ОПЕЧАТКИ

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
68	11 сверху	Гольц, 13	Гольц, 131
116	8 сверху	свого	своего
116	11 снизу	близорукость	близорукость
117	12 сверху	свой	своей
124	3 снизу	роле	роли
183	6 снизу	третьем	третьим
187	6 сверху	ряд	род
193	15 сверху	пятными	пятнами

По книге *Е. О. Вазем.*