

ЖИВАЯ ИСТОРИЯ

Ольга Ковалик



ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ

БАЛЕРИН РУССКОГО ИМПЕРАТОРСКОГО ТЕАТРА







ЖИВАЯ ИСТОРИЯ

ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА



ПОВСЕДНЕВНАЯ

Ольга Ковалик



МОСКВА

ЖИЗНЬ

БАЛЕРИН
РУССКОГО
ИМПЕРАТОРСКОГО
ТЕАТРА



УДК 792.8(470+572)“18”
ББК 85.335.42
К 56



*Серийное оформление
Сергея ЛЮБАЕВА*

ISBN 978-5-235-03457-0

© Ковалик О. Г., 2011
© Издательство АО «Молодая гвардия»,
художественное оформление, 2011



Туда, в толпу теней родных...

А. С. Пушкин

Хореограф творит свой мир из музыки, живописи, движения, мимики, жеста покорных ему танцовщиц (и, конечно, танцовщиков, но не о них сейчас речь). Кульминацией создаваемого спектакля является *pas d'action* (действенный танец) — самая пленительная и существенная часть балета, в коей выявляется не только глубинный замысел постановки, но и уровень классического мастерства ее участников, представляемых во время торжественного выхода на сцену. В этой большой танцевальной форме следуют один за другим лирический танец солистов в сопровождении корифеев и кордебалета, различные вариации, где каждая танцовщица старается блеснуть своим искусством, ансамблевые и характерные танцы, общая кода. Венчает же всю хореографическую архитектуру изумительная прима-балерина. Здесь она властвует абсолютно. Без ее персонального успеха невозможен успех спектакля в целом и каждой составляющей его части.

Вот она появляется на сцене — сразу поглощает всё внимание публики. Ее повелительная повадка горделиво провозглашает: «Я — балерина!» Это звание одновременно носили от силы три танцовщицы в труппе Императорских театров. За всё время существования казенных театров в царской России балерин можно перечислить по пальцам.

Не раз звучало мнение, дескать, эти примы-этуали — существа отчасти ми-

фологические. Живописец Валентин Серов считал, что их «вообще нет, они лишь кажутся и влекут за собой мечту нашу, как бессильного смертного своими бессмертными движениями». Такой странно «зависшей» в пограничье мира искусства и безбрежья жизни изобразил художник Анну Павлову — Сильфиду в «Шопениане» на классической афише Русских балетных сезонов Сергея Дягилева. По-видимому, с русским художником был согласен французский литератор и театральный деятель Жан Кокто, нарисовавший на плакате к хореографической картинке «Видение розы» Тамару Карсавину парящей в воздухе с закрытыми глазами, в мечтательном забытии. Постановщик обоих, ставших классическими, спектаклей Михаил Фокин считал, что «высшие достижения театрального танца совершенно лишены чувственности». Балерина — это дух, греза любви, то, для чего не найти определяющих слов.

Собственно, понятие «балерина» возникло во второй половине XIX века. Однако до сих пор закулисное бытие балетных артисток практически неизвестно читателю. Между тем их повседневная жизнь подчас напоминала сюжеты простых, но душераздирающих «жесточких романсов», особо любимых и понимаемых в императорской России. Потому так интересны детали насущного мира танцовщиц, ныне почти забытого.

Балетная доля — это прежде всего дисциплина и накатанный десятилетиями повседневный ритм: ранний утренний подъем, ежедневный экзерсис*, репетиции, отдых, спектакль... В этот орнамент вплетаются прихотливые узоры судеб балерин и тех танцовщиц первого разряда, которым время от времени поручали главные партии в хореографических постановках и которых в театральной табели о рангах именовали «вице-балеринами».

Тема данной книги не предполагает их развернутых жизнеописаний. Замечу кстати, что занимательные биографии балетных див исследуются лениво, небрежно и поверхностно. Память об их выдающихся творчес-

* Экзерсис (фр. *exercice* от *exercer* — упражнять, развивать) — комплекс тренировочных упражнений в балете, способствующих развитию мышц, связок, выработке координации движений.

ких путях явно заслуживает лучшей участи. Ведь для того чтобы досконально понять прошлое и настоящее, не обязательно проникать в исключительно крупные исторические события — можно (и нужно) постичь как обиходные, так и романтические стороны жизни. Время, отраженное в судьбе даже одной танцовщицы, в ее даровании, повседневности, жесте, изоморфно истории человечества, потому достаточно важно.

Итак, мне хотелось отразить ключевые моменты в судьбах некоторых балерин, основные черты их нравов, а через них показать особенности балетной касты. Именно о балетном закулисье, о стиле жизни императорских танцовщиц, о связанных с ними легендах, о меценатах, поклонниках и балетоманах пойдет речь. Ибо балетная прима — цель и средство хореографического искусства. Ее путь ценен и как факт исторических реалий, и как анекдот, и как феномен мифотворчества повседневности.

Когда-то великий теоретик танца Жан Жорж Новерр смиренно вызывал тени прославленных мимов, которые издревле «пленили умы и сердца». Я же предлагаю погрузиться в колдовское пространство, где обитают призраки несравненных балетных артисток. Они никогда не покидают свой театр и свою школу. Их земные черты сохраняются в портретах, их талантливые натуры и незаурядные судьбы запечатлены мемуаристами. Поистине, они не перестают являться «кумиром знати и божеством толпы».

Моя книга не о том, что происходит около балета, а о том, что делается внутри него. Я воспользовалась темами некоторых «театральных» рассказов, написанных дилетантами-балетоманами, обозначивших типичные, вневременные качества танцовщиц. Все-таки форма *действенного танца*, выраженная словом, дает мне право на импровизацию.

Особую признательность выражаю коллективу Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина, в частности генеральному директору Д. В. Родионову, главному хранителю И. П. Гамуле, заведующей архивно-рукописным отделом Т. Д. Ивановой и научному сотруднику этого отдела Н. И. Сочинской.

Огромное спасибо Л. Е. Лавровой — за участие в судьбе данной книги, Т. А. Дудиной, В. А. Сальникову, Н. Д. Котел, Е. М. Бариновой, О. А. Янкиной, Н. В. и Л. Ю. Шуваловым, Ю. С. Данилевскому — за помощь.

И, наконец, благодарю человека, любовь к которому навеяла мне эту книгу.

ОСТРОВ ДУХОВ, ИЛИ ПОЦЕЛУЙ ТЕРПСИХОРЫ

О танце вообще и балете в частности

Танец есть оформленная человеческой пластикой стихия чувств.

Танец порождается горем, радостью, праздником, экстазом, любовью, то есть высшим эмоциональным накалом. Источник его — ритуальные, оргиастические, культовые, общественные пляски, которые античный писатель Лукиан относил к «занятиям как божественным, так и таинственным».

Танец — очень серьезная, не до конца осознанная сфера человеческой жизни. Некий древнегреческий зритель, потрясенный искусством танцовщицы, закричал ей: «В одном теле у тебя две души!» Усекновенная глава святого Иоанна Предтечи стала платой за совершенную, непостижимую, преступную пляску Саломеи, будоражащую воображение около двух тысяч лет. Библейский царь Давид посредством танца общался с Богом.

Говорят, один святой, придя в Александрию, увидел танцовщицу и заплакал. Когда его спросили о причине слез, он ответил: «Две вещи меня трогают: во-первых, гибель этой женщины; во-вторых, что я не в силах так стараться угодить Богу, как эта женщина старается угодить всем окружающим».

Танцовщиц, предназначенных свыше для выражения обобщенных чувств последовательными гармо-

ничными движениями и отточенными жестами, называют священнодействующими «детьми мгновения». Им не прощается только обывательское отношение к своему ремеслу, по способу выражения одновременно и конкретному, и отвлеченному.

Танец возникает от бессилия слов, которым не угнаться за скоростью движений. А они, в свою очередь, следуют за мыслью и находятся в согласии с ее ритмом. Потому отчасти права опытная танцовщица прошлого, говорившая, что в театре невозможно выдвинуться без помощи природы.

Нет сомнения, танцовщица начинается с врожденных задатков, искусство вступает в свои права позднее — посредством обучения, которое призвано развивать и совершенствовать природные данные. Разумеется, у каждой балерины есть потолок физических и интеллектуальных возможностей. И только мудрые преподаватели, сами бывшие незаурядными танцовщиками, могут сформировать первоклассных балерин. Принцип преемственности в хореографическом искусстве свят и незыблем. Чтобы помочь своим ученицам приобрести отличное мастерство, наставники обязаны внушить им традиции исполнительской школы. Невежественный педагог, плутующий с податливой природой своей подопечной, уничтожит в ней все ростки дарования. Подобное зло непоправимо.

Итак, полагаться исключительно на натуру, то есть грацию и вкус, — значит рисковать талантом. Природа отнимет свои дары, если заподозрит посвященных культу Терпсихоры в шарлатанстве. Муза танца привечает тех, кто в служении изящному видит абсолютную цель бытия. От своих адептов она требует постоянного совершенствования, потому настоящие танцовщицы достигают единения блестящего, полного экспрессии мастерства с воодушевлением. Как писал Леонардо да Винчи, «позы участников должны быть таковы, чтобы движения их рук и ног обнаруживали стремления их душ». Замечу, кстати, что одухотворенная непринужденность изящных па переместилась в балет с античных римских фресок, греческой вазописи, а выразительность жестов заимствована с картин художников Возрождения.

Датский хореограф Август Бурнонвиль писал:

«Танец есть *искусство*, потому что он предполагает призвание, знание и мастерство. Это — изящное искусство, потому что оно стремится к идеалу не только в пластическом, но и в драматическом и лирическом отношениях.

Красота, к которой обязан стремиться танец, обусловливается не вкусом и произволом, но основана на неизменных законах *естественного, натурального*.

Мимика охватывает все душевные движения; танец же есть по преимуществу выражение радости, потребности следовать ритмам музыки.

Назначение искусства, и в особенности театра, — обострять мысль, возвышать душу и освежать чувства. Следовательно, танец отнюдь не должен потворствовать пристрастию пресыщенной публики и впечатлениям, чуждым истинному искусству...

Танец может, с помощью музыки, возноситься до *поэзии*, но может также, при избытке гимнастики, снизиться до *фиглярства*; так называемая *трудность* имеет бесчисленных адептов, зато кажущаяся *легкость* достигается лишь немногими избранниками.

Вершиной мастерства является умение скрывать механику и напряжение под видимостью *гармонического спокойствия*.

Манерность не есть характер, и *аффектация* — решительный враг *грации*.

Каждый танцор должен рассматривать свое трудное искусство как звено в цепи прекрасного, как полезное украшение сцены, а последнюю как важный фактор духовного развития народов».

Грациозные и совершенные движения, осознанные и технически оснащенные танцы, красноречивое пантомимное мастерство преобразовались в искусство балета, по мнению П. И. Чайковского, «самого невинного, самого нравственного из всех искусств». Композитор А. Н. Серов присовокуплял к «доставляющей наслаждение области балета» еще «красоту обстановки и выразительную музыку».

Историк театра Ф. А. Кони писал в 1850 году: «Балет, по-моему, всё то же, что сон, и чем он запутаннее, чем

отвлеченнее от всего правдоподобного, тем он увлекательнее. Как самое неестественное явление сцены, балет должен быть пестрой фантаσμαгорией, где образы вещественного мира принимают какой-то нечеловечный, мечтательный вид, растут, увеличиваются, преувеличиваются, переходят за границы всего вероятного и переносят воображение зрителя в туманную область мечты, нежа и раздражая его своими невозможными формами, своими непонятными побуждениями, наивностью и оригинальностью своей поэзии. Нам всегда казалось, что величайшею неловкостью господ хореографов была мысль выставлять в балетах исторические лица и обрисовывать их характеры прыжками и пируэтами. Трудно убедить себя, что какое-нибудь всемирное событие вертится на носке грациозной танцовщицы или что благо страны и народа зависело от какого-нибудь ловкого *pas de poisson*...*

Хореограф должен быть не просто балетмейстером, которого дело составлять группы, строить балетный хор и приводить в ранжир ноги, но и поэтом, чтобы вымыслы свои возносить до той степени эстетической красоты и грации, которая составляет главную стихию поэзии. Он должен быть живописцем, чтобы придать своим вымыслам жизнь и движение, расцветить их надлежащим колоритом и сделать их, так сказать, осязательными».

Знаменитый французский балетрист и критик Теофиль Готье рубил сплеча: «Истинный, единственный сюжет балета — танец. Не следует от балета насильно требовать здравого смысла. Чем химеричней лица, тем менее будет оскорблено правдоподобие... В конце концов танец имеет единственной целью показать прекрасные формы и рисовать привлекательные для глаз линии».

Впрочем, задолго до этих исследователей «телесной декламации» анонимный автор «Правил для сочинения балетов», опубликованных во Франции в конце XVII века, изложил свою точку зрения: «Балет — род представлений, в котором немые лица представляют, танцую, какой-нибудь вымысел для развлечения зрителей... Сюжет балета должен быть сказочным и имеет скрытый

* Прыжок с одной ноги на другую с поочередным броском ног назад, исполняется на большом прыжке и с перегибом корпуса назад.

смысл... Позволено примешивать к сюжетам балета элементы действительности».

Русский балет до недавнего времени был включен в систему государственных приоритетов. Хореографическому искусству настойчиво рекомендовали шествовать «вперед планеты всей» задолго до советского правления. Страна рабочих и крестьян лишь продолжила традицию отеческого общения власти с танцовщицами. И неважно, кто смотрел спектакль, император или коммунистический вождь. Даже выступления Ленина перед пролетариями подчас сопровождались танцевальными номерами, например в исполнении обласканной старым и новым режимами Екатерины Гельцер. Причем Владимир Ильич, примостившись с рукописью очередной речи на ступеньках, ведущих на сцену, благосклонно наблюдал виртуозные па прославленной балерины. Ее танец служил одним из источников вдохновения человека, сумевшего перевернуть мир. Кстати, «балетные предпочтения» большевики продемонстрировали еще во время Февральской революции, со вкусом разместив Центральный и Петроградский комитеты в особняке Матильды Кшесинской. В июле 1917 года с балкона этого знаменитого дома, принадлежавшего наложнице членов императорской фамилии, Ленин, Свердлов и Луначарский выступали с призывом к вооруженным матросам идти к Таврическому дворцу и требовать от Временного правительства передачи власти Советам. Судя по сохранившимся кинокадрам, жесты «товарищей» были по-балетному патетичны и зажигательны. Вот только результат воздействия этих жестов у артисток и коммунистов всегда был абсолютно разным.

Императорская балерина, явившаяся на хореографических подмостках, всегда олицетворяла полное отступление от прозы жизни.

О балеринах вообще и русских балеринах в частности

Само название «балерина» (ит. *ballerina*) происходит от позднелатинского *ballo* — танцую. Этот термин вошел в употребление во второй половине XIX века после

триумфальных выступлений итальянских танцовщиц на сценах различных стран.

В России ведущие солистки казенной труппы, возведенные в статус балерины, получали по своему желанию главные роли в спектаклях, высокое жалованье, бенефисы и максимальную пенсию. Директор Императорских театров В. А. Теляковский отмечал в мемуарах: «...в петербургском балете строго оберегалась традиция, чтобы главную роль в балете непременно танцевала балерина. Часто из училища выходили более способные и талантливые исполнительницы, но им многие годы приходилось исполнять незначительные роли». Заступив на директорский пост, Владимир Аркадьевич провел «ревизию» состава хореографической труппы и определил, что Анна Павлова, Вера Трефилова и Юлия Седова обладали всеми данными для того, чтобы сделаться балеринами. Однако его попытка обсудить этот вопрос с Мариусом Петипа потерпела фиаско. Только позднее Теляковскому удалось добиться для Павловой главной партии в «Баядерке», а для Седовой — в «Корсаре». Выход солисток в главных ролях считался тогда необыкновенным событием.

На рубеже XIX—XX веков всего пять танцовщиц достигли привилегированного положения, добиться его было чрезвычайно трудно. К примеру, Анна Павлова стала именоваться балериной лишь в 1906 году, в возрасте двадцати пяти лет, находясь в зените славы. К сожалению, позднее, уже при советской власти, в обиходе балеринами стали называть всех участниц танцевальной труппы.

Между тем именно балерина — смысл и оправдание хореографического искусства. В ней — и отголосок сакрального культа архаичной Великой богини, господствующей над мужским обществом, и преемственность от доисторической владычицы жертвоприношений.

Балерина отличается от всех коллег по сцене работоспособностью, техническим совершенством, вдохновенной осмысленностью исполняемых ролей, умением наладить контакт с залом и вкусом к закулисной жизни.

...В 1837 году в Большом Каменном театре давали

балет «Восстание в серале». Декорации были прелестны. Костюмы отличались роскошью и верностью. Танцы и группы выглядели очаровательно. Но что значили все эти красоты без ангажированной на императорскую сцену французской балерины Луизы Круазет, исполнявшей главную роль с необыкновенным искусством? В зрительной зале составилась главный штаб из ее приверженцев. Прима торжествовала, мужчины в восхищении... «Чего же боле? — вопрошали критики. — Да здравствует женщина!»

Балерина была немыслима без блистательного сценического и закулисного антуража, без утрированного поклонения ей, непревзойденной, без абсолютно-го, безусловного признания ее мастерства. И при этом она всегда казалась отстраненной от бытовой стороны жизни. Парадоксально, но не она принадлежала балету, а балет ей.

Повседневность балерины — это оборотная сторона сценических восторгов, провоцируемых ею.

Конфликт, случившийся на дивертисменте* «Возлюбленные Дианы», послужил причиной того, что итальянская *stella de la danza*** Карлотта Брианца, танцевавшая в Мариинском театре в 1889—1891 годах, разорвала выгоднейший контракт с дирекцией Императорских театров и на год раньше срока оставила петербургскую сцену. Видите ли, солистке Варваре Никитиной сшили корсаж того же цвета, что и ей, приме-балерине. Горячая итальянка не могла стерпеть подобного оскорбления ее профессиональной чести и предпочла потерять ангажемент. Вот какие драмы бывают в балете!

Вообще же балет — абсолютно бесполезная штука, такая же бесполезная, как звезды на небе, белая пена морских волн, навечно засевшие в человеческой памяти мифологические персонажи. Но эти «лишности» и есть необходимый строительный материал для произведений искусства. Без героев легенд и мифов вообще

* Дивертисмент (фр. *divertissement* — увеселение, развлечение) — ряд концертных номеров, составляющих особую программу, даваемую в дополнение к основному спектаклю, а также балетный спектакль, состоящий из отдельных номеров, или вставной номер в балете или опере, непосредственно не связанный с сюжетом.

** Букв. звезда танца, прима-балерина (*um*).

никуда: они запечатлены в живописи и скульптуре, поют, пляшут, вещают со сцены не одну тысячу лет. Более того, без осмысления заложенного в них культурологического и духовного опыта человек теряет свою полноту.

В балете движение выражает самое трагическое и комическое, что только есть в человеческой жизни. Ибо движение, если в нем отсутствуют обобщенная мысль и пережитое, перегоревшее экстремальное чувство, не может считаться художественным.

Мариус Петипа говорил, что балет является искусством «живописать душевные движения», и добавлял: «Живописать, всё тщательно обдумывая. Тогда приходит вдохновение, а за ним являются танцевальные па».

— Разве танцы рождаются не из музыки? — спрашивали у балетмейстера.

— Музыка — лишь фон. Балерина — всё, — следовал ответ.

В самом деле, балерина царствует не только во время спектакля, но и за кулисами, и дома, и в обществе.

Балерины — выразительницы эпохи. Стиль их танца всегда идет туда, куда движется весь свет. Вот почему Истомина, Санковская, Тальони, Эльслер, Андреянова, Суровщикова, Муравьева, Вазем, Цукки, Гримальди, Кшесинская, Преображенская, Павлова, Карсавина, Спесивцева — наиболее репрезентативные фигуры XIX — начала XX столетия. Их исполнительское искусство обрело мировое признание благодаря удивительному дару «до крайности возбуждать мысль» и одушевлять зрителей.

«Если спросить себя, что лежит в основе этого своеобразного явления, то придется констатировать наличие в русской артистке особого элемента творчества, вообще не наблюдаемого у танцовщиц других стран, до какой бы формальной красоты ни возвышалось их искусство», — отмечал театральный критик А. Л. Волынский. Таким «элементом» можно признать грациозность — и как природную особенность пластичности, и как выражение духовности.

Сценические метаморфозы балерин всегда были спровоцированы их грацией. Парадоксально, но гра-

циозность никак не связана с идеально исполняемым рисунком хореографических партий.

Летом 1863 года, после гастролей примы петербургского Большого театра Марфы Муравьевой в Гранд-опера парижские критики признали ее первой танцовщицей Европы. Прошло много времени, но привратница, прослужившая в этом театре 25 лет, всё не могла забыть о Муравьевой: «Это был триумф русской танцовщицы, хотя надо заметить, что у нее были не очень красивые руки».

Об одной из самых грациозных балерин в истории русского театра, Марии Суровшиковой, которую Мариус Петипа сравнивал «с самой Венерой», известный французский критик Фьерентино писал: «Ее маленькие ножки совершают много ошибок, а ее проворные гибкие руки изгибаются грациозно, вопреки правилам грамматики». Рецензии на выступления «неправильно» танцующей Анны Павловой говорят о том же: «Она вся импровизация, вся вдохновение... Необыкновенно удаются ей сцены оживленного кокетства и шаловливой грации».

Идеальная балерина свое сценическое телесное «бесстыдство» «охорашивает» душевной грациозностью — такова константа танцевальной этики. Замечу, что грациозность не следует противопоставлять скромности, проявляемой в умении обуздывать свои чувства. Эти два понятия дополняют друг друга, составляют гармоничное единство и неожиданно проясняют специфический смысл балетной поэтики. Великий хореограф Михаил Фокин, категорично выступавший против *sex appeal*^{*} как основного смысла искусства танца, определенно заявлял: «Если зритель любит только телом танцовщицы, а не ее танцами, это признак того, что плоха танцовщица или плох зритель». Еще более категоричен был критик Валериан Светлов: «О книжники, фарисеи и лицемеры нравственности и добродетели! Что только может прийти в ваши головы, когда вы подходите к произведению искусства с затаенной целью видеть только трико телесного цвета и верхнюю часть бедер? Целомудрие не станет их разыскивать в прекрасном.

^{*} Сексуальное влечение (англ.).

Увлеченное поэзией прекрасного, оно даже не заметит их. Другое дело — лицемерное ханжество и извращенная чувственность: они только и заметят “трико”. Но таким ценителям искусства нужна не картина, не статуя, не балет, не поэзия, а просто курс нравственного оздоровления».

Грациозные балерины, увы, не оставляют творческих наследниц. Каждая из них — единственная и нечаянная. Именно красоту и грацию все хореографы считали редкими и наиболее труднодостижимыми в искусстве танца. Мариус Петипа призывал: «Стремитесь к простоте, грации и красоте и не признавайте других законов». Среди балерин он более всего ценил Фанни Эльслер, Марию Суровщикову, Евгению Соколову и Анну Павлову.

Грация, пластика, живописность поз у русских танцовщиц сочеталась с избытком душевных порывов и неистребимой русской тоской. Слова, написанные Белинским по совершенно другому поводу, можно отнести к сути русского балета: «Нет истины жизни, но есть истина чувства; нет действительности... но есть бездна поэзии; ложны положения, неестественные ситуации, но верно чувство, но глубока мысль».

Пушкинская фраза: «русской Терпсихоры душой исполненный полет» определила и вершину хореографического ремесла, и оправдание его закулисной изнанки. Души хватало только на театр, потому артисты гнушались *промышлять* балетом. Огромным трудом приобретенное мастерство они одушевляли переживаниями — подсознательными, сверхчеловеческими. Своим сценическим образом, перевоплощением балерины оказывали необъяснимое, иррациональное воздействие на мужские сердца, прочно покоряя, пленяя, заполняя их. Побывавший на балете «юноша-гений» Николай Добролюбов воскликнул в своем дневнике: «Что это за танец! Наши салонные мазурки и вальсы не могут ни малейшего понятия дать об этом разгуле наслаждения, с которым все чувства впиваются в чудные движения, звуки и позабывают всё на свете, смотря на этот возбудительный танец... Нет — врет Аполлон Григорьев: телесные чувства имеют свою по-

эзию, да еще какую поэзию!» Иногда кажется, что Достоевский именно об искусстве танцовщиц заметил: «Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красота».

Не эти ли качества всегда отличали русский балет? Сосредоточенную чувственность, недосказанную прелесть русских танцовщиц постоянно сопровождала поднебесная грусть. На нашей сцене лежала тень скорбного эроса. Потому русский балет, отстаивая романтические идеи, сумел практически избежать романтической экстравагантности, а позднее, уже в эпоху социализма, стать одним из «источников» свободного искусства, не поддавшегося вульгарным проявлениям коммунистической идеологии.

Собственно, русский балет был балетной вольницей, в пространстве которой танцовщицы с русской щедростью наделяли свои роли искренностью переживаний. Создаваемое ими сценическое настроение было способно преодолеть банальность и злокозненность повседневной жизни. Это подтверждает запись в дневнике некоего князя Пьера, посетившего в петербургском Большом театре балет «Фауст»:

«Зала тряслась от рукоплесканий. Во время всего представления я не спускал глаз с исполнительницы главной роли Маргариты; я не мог перевести дыхания. От волнения мне что-то приступало к горлу. Я весь дрожал, как в лихорадке, и всем своим существом был прикован к ее обаятельному образу... Искусство артистки торжествовало. Честь и слава тебе! Оглушительный гром рукоплесканий потряс до основания здание театра... Я вышел, чтобы отдохнуть от впечатления. Все нервы мои были расстроены. Несколько стаканов холодной воды привели меня в нормальное состояние. Я вернулся в зрительную залу к "сцене в темнице". Боже! как она была прекрасна!.. Самая высокая, неземная драма совершилась предо мною. Я как сумасшедший выбежал из театра и не спал целую ночь...»

Балет всегда любим немного странной любовью. Действуя в этом строго нормативном искусстве, «прикинуться» и солгать публике нереально. Каждый может возомнить себя писателем, художником, артистом. На

хореографическом же поприще репутация танцовщиц складывается сразу и навсегда. Как в любом закрытом цеховом сообществе, в балетной семье все прекрасно знают подлинную цену друг другу.

Замечательный ленинградский балетоман Дмитрий Черкасский точно подметил: «Судьбы радостные и печальные, оправдавшие надежды или принесшие горькое разочарование и неудовлетворенность, незамеченные и оставившие след. От многого зависели эти судьбы: от одаренности, случая, упорства, работоспособности, да мало ли от чего... Но над всеми ими властвовало Время, почти неощутимое живущими в нем, но властно диктующее свои требования. Проще всего было тем, кто, имея хорошие профессиональные данные, лишен был природной индивидуальности. Такие легко и органично вписываются в любое время, усваивают любые доктрины, на них всегда держался и держится театр, они его основа. Счастливы были те, чей дар, даже скромный, совпал с веяниями времени. Они расцветали под благосклонным вниманием и получали от театра значительно больше, чем могли рассчитывать. Зато трудная судьба ждала тех, чья индивидуальность пришлось не ко времени; и чем она была уникальней, крупнее, тем острее воспринимались это несоответствие и несправедливость, истекавшая из него».

Исполняемые танцовщицами па являются своеобразной проекцией космических траекторий и энергетических потоков. Величайший мыслитель XX века священник Павел Флоренский в планах работы «Небо и земля» обронил: «...гармония сфер, оптическая. Балет».

Как Вселенная, согласно гипотезе, состоялась в результате большого взрыва, так, по моему мнению, феномен балерины возник в результате глобального всплеска всей танцевальной культуры, а может быть, и культуры вообще. Совершенство примы явилось из плясовой стихии, подобно Афродите, родившейся из пены морской. В конце концов, «всё в мире — кружащийся танец», как сказал Александр Блок. Но вышла на подмостки грациозная, гармоничная балерина и осно-

вала утопическое царство красоты и разума, где стала распоряжаться, как особа королевской крови. Кстати, поставленный в 1581 году итальянским хореографом Бальтазарини ди Бельджойозо к бракосочетанию герцога де Жуайеза спектакль, в котором впервые сказался отменный вкус, так и назывался «Комический балет королевы».

Михаил Фокин, вспоминая постановку балета «Царь Кандавл» на сцене Мариинского театра, писал: «...и костюм балерины, и обращение к публике, и постоянное прерывание действия, — всё приводило меня к убеждению, что в балете отсутствует главное — желание воздействовать на зрителя при посредстве созданного художественного образа. Балерины изображали на сцене... балерин. Так как балерина есть самая главная персона в балете, так как артистка, достигшая такого высокого звания, очень горда этим, то она хочет, чтобы сразу при появлении на сцене всем было ясно, что она не просто танцовщица, а именно балерина. В стремлении иметь вид балерины вырабатывалась особая, гордая осанка, особая манера держать голову (высоко тянуть шею и почти не поворачивать головы), особенная манера ходить. Словом, вырабатывался шаблон, по которому можно было сразу отличить балерину от всех смертных, но по которому, конечно, нельзя никак догадаться, кого изображает артистка, какой образ она хочет воплотить».

В последнем утверждении Фокин, боровшийся за собственное направление в танцевальном искусстве, шедший всегда против течения, покривил душой. Он прекрасно видел и знал, что сценическое бытие каждой балерины являло собой суверенный мир хореографических смыслов и красок, значений и нюансировок. Балерина, как любой человек, имела право на сомнение в повседневности, но свое танцевальное мастерство она обязана была подвергать постоянной строгой и даже жесткой оценке.

Балет — огромный мир, не особенно просто раскрывающий свою повседневность перед посторонним наблюдателем. Однако именно там, в пыли кулис, лежит

почти бесконечная канва. Только начини вышивать по ней исторические, мифологические, анекдотические узоры, и материала наберется множество.

«Державное искусство»

Царская фамилия традиционно покровительствовала балету, поэтому в танцевальных спектаклях, заложивших основу русского хореографического театра, непременно участвовали особы знатного происхождения. Например, когда в 1730-х годах на придворной сцене шли комедии с плясками «Орфей в аду» или «Баба-яга», в них отличались туалетами и грациозной пластикой «графинюшки» Дарья Воронцова, Александра Апраксина, Екатерина Брюс.

При коронационных торжествах Елизаветы Петровны обойтись без хореографических постановок уже оказалось никак нельзя. Потому со всевозможной пышностью были даны идеологически выдержанные «Радость народа о явлении Астреи на российском горизонте» и «Золотое яблоко на пире богов, или Суд Париса».

Екатерина II, входившая во все дела театра, отдавала предпочтение пасторалям талантливого балетмейстера Франца Гильфердинга, которого императрица переманила к себе на службу от австрийского императора Иосифа II.

В 1765 году сын Екатерины II великий князь Павел Петрович уже самолично изволил танцевать в Эрмитажном театре в аллегорическом балете «Галатея и Ацис», причем делал это довольно сносно, так как занимался с Гильфердингом и демихарактерным танцовщиком Гранже. В «женском персонале» блистали графиня А. П. Шереметева, фрейлина А. А. Хитрово и княжна М. В. Хованская. Наследник удивил публику благородным и изящным исполнением роли Пигмалиона. «От хлопанья в ладоши в танцованьи его высочество несколько сбился и оробел. Конец балету танцовали еще раз. Тут шло получше. Пришед к себе, гневался его высочество, для чего быют в ладоши. Изволил сказать: не успел еще выдтить я, так уже и аплодируют», — отмечал в своих «Записках» за 1764—1765 годы воспитатель и учитель математики цесаревича А. С. Порошин.

Став императором, Павел Петрович, как известно, делал всё вопреки матери. Государыня любила рядить кавалеров в дамские костюмы, ее преемник приказал мужские партии исполнять только дансершам: «Мужчина должен быть воином, а не плясуном». Балетомания высочайших особ набирала обороты. Однако сам Павел I, в юности бравшийся за сочинение хореографических спектаклей, о достоинствах которых не приходилось рассуждать — овации раздавались еще до поднятия занавеса, — стыдился своего «театрального» прошлого и начинал страшно гневаться, когда кто-то дерзал в его присутствии вспоминать о его давешнем «хобби».

Публика первой четверти XIX века с воодушевлением реагировала на господствовавший в культурной политике и политической культуре пафос борьбы с Наполеоном. В петербургском Большом театре в 1812 году, накануне оставления Москвы, давали одноактный балет с хорами и пением «Любовь к Отечеству». Его апофеоз с взметнувшимся над сценой знаменем с надписью «За Отечество» доводил публику до иступления. Сразу после спектакля некоторые зрители шли записываться в ополчение. Это был незабываемый всплеск гражданственности.

С середины 1810-х годов повелось, что гражданину с «душою благородной, возвышенной и пламенно свободной» рисовался женский идеал с красотой такой же «пламенной, пленительной, живой». По мнению молодых вольнодумцев той поры, отличавшихся театральностью поведения и романтическими жестами, только страстный человек мог выказывать неординарность мысли и тягу к свободе. В тогдашней балетной приме Авдотье Истоминой, казалось, клокотала жажда вольности и счастья, мимо чего не могли пройти критики, отмечавшие в рецензиях «прекрасно выраженные ею порывы».

Современных Авдотье Ильиничне балерин сравнивали с Венерой, Афродитой, Дианой. Но всё это были комплименты дежурные, ничего не объясняющие в их творческой индивидуальности. Истомину же неожиданно уподобили древнеримской богине плодов Помоне. Атрибутом проходившего в священной роще праз-

дника в ее честь — помоналя — служил рог изобилия, символ превосходной степени радостей бытия. Судя по всему, восторг, от которого захватывало дух, переполнял всех зрителей. Она в самом деле изобиловала дарованием и красотой и умело использовала их для демонстрации актуальных в то время выпретенных, патетических жестов. Публика встречала ее танец с удовлетворением, и особенно главный зритель — император Александр Павлович, считавший российскую политику театром одного актера — самого себя, за что Наполеон метко прозвал его «северным Тальма»*.

Триумфальное окончание Отечественной войны внушило Александру Благословенному план создания нового общеевропейского порядка. Идею закрепили подписанным в 1815 году «Актом Братского Христианского Союза»**. По свидетельству графа М. М. Сперанского, этот документ воспринимался как «величайший государственный акт, какой только от самого введения христианской веры был постановлен». Разумеется, нарочитый мистицизм императора, его театрализованное братание с прусским королем Фридрихом Вильгельмом III у гроба Фридриха Великого, вообще все его «странности» сформировали те культовые социальные образцы, коим художественный мир постановок главного балетмейстера петербургского Большого театра Шарля Дидло следовал неукоснительно. Как говорили очевидцы, мастер «создавал всё вокруг себя — и всё было превосходно». Важнейшим компонентом «всего» была Авдотья Истомина, на чье искусство проецировались черты эпохи.

«Наддержавная» идея, несомненно, повлияла на пластическое и жестовое «интонирование» внимательной ко всему происходившему «в верхах» Истоминой. На хореографической сцене она как никто внимала духу и букве Александровской эпохи с ее культом Античности, толерантности и воинской славы.

* *Франсуа Жозеф Тальма* (1763—1826) — великий французский актер, осуществивший в театре переход от классицизма к романтизму.

** Имеется в виду создание Священного союза России, Пруссии и Австрии для поддержания международного европейского порядка, установленного в 1815 году на Венском конгрессе.

Пользуясь приоритетом толерантности, Дидло заканчивал свои балеты, конечно, обязательным торжеством добра, но при помощи средств, далеких от молитвенного стояния. Поэтому митрополит Московский Филарет (Дроздов) с тревогой писал графине А. А. Орловой-Чесменской, что актеров слушают и смотрят лучше, чем священников.

Однако, как писал академик А. М. Панченко, «просветительские чаяния» Александровской эпохи «оказались иллюзией... коль скоро на разум положиться нельзя, надлежит обратиться к душе». Слово «душа» вообще являлось излюбленным в первой четверти XIX столетия.

Любопытно, что «душой исполненный полет» «русской Терпсихоры» разворачивался на фоне механически летающих полчищ крылатых гениев, амуров, сильфов, не на шутку пугавших слабонервную дамскую аудиторию. «Полусумасброднему» императору-мистiku нравилось, когда, например, в «Амуре и Психее» хореограф «гонял голубей». Эффект достигался при помощи эластичных корсетов, прикрепленных к проволоке, благодаря которым танцовщицы-птички парили над сценой.

Светское общество находило в Александре I много детского. Его мифологические предпочтения действительно отдавали ребячливостью. Российский правитель (он признавался многими идеалом мужской красоты) любовался своим прекрасным отражением в зеркале современного ему искусства, покрытом амальгамой любви к аллегориям. Архитектура и живопись того времени пронизаны античной символикой. Восхитительная иллюзия постановок Дидло подпитывала мечтательность публики. Клеомиза, Аминта, Цефиза, Фригона резвились среди буколической местности. Фавны, грации, вакханки и сатиры забавлялись любовными утехами. Наяды и нимфы плескались в ручьях. Маленькие амурчики плавали на лебедях... Фантастический «Калиф Багдадский» поражал азиатской роскошью, куртуазный «Роланд и Морган» являл всевозможные волшебства... Таким образом, балет с его толпами мифологических персонажей неизменно демонстрировал преданность монарху и своими средствами поощрял его наивные державные грезы. Олицетворять же само-

го императора Александра I в аллегорической «табели о рангах» мог исключительно олимпийский «блюститель гармонии» Аполлон.

Знавший свое дело хореограф Иван Вальберх к торжествам по случаю тезоименитства его императорского величества сочинил балеты «Увенчанная благодать» и «Жертвоприношение благодарности». Конечно, скромный автор объяснял необыкновенные рукоплескания и блистательный успех своих постановок исключительно «уважением благотворного героя балета», то есть обожаемого подданными государя.

Перед зрителями предстала традиционная приятная глазу долина, посреди которой возвышался храм с надписью на главном фасаде: «Аполлону — покровителю художеств». Действовали обязательные пастухи, пастушки, атлеты, амуры в исполнении солистов, фигурантов, фигуранток и воспитанниц Театрального училища. В конце раздавался гром, спускалось облако, по рассеянии которого являлась надпись:

Где жертва чистая, там басня исчезает.
Не Аполлон в лучах, но Александр блистает.

На месте статуи Аполлона возникало имя Александра I, а на храме оставалось только «Покровителю художеств». Ликующе гремел хор, все предавались радости, счастье обильно проливалось со сцены в зрительный зал. «Когда сердца дышат приверженностью и благоговением к предмету благотворному, сочинитель тогда способствует только к излиянию умилительных чувств, — писал Вальберх. — Я был в сем случае отголоском целого».

В финале спектакля Дидло «Ацис и Галатей» появление лучезарного бога Аполлона воспринималось публикой однозначно: его прототип — восседающий в царской ложе властелин, прекраснейший из прекрасных.

Николай I отменил ту ярко выраженную частную жизнь своих подданных, что являлась при Александре Павловиче своеобразным антрактом в его блистательной и импозантной постановке государственной службы. Декорации и мизансцены придворного «спектакля» в режиссуре нового императора оказались куда менее

интересными и талантливыми, нежели у его почившего брата.

Александр I трактовал младшего брата откровенно свысока, как мальчишку, и тем самым развил в будущем государе подозрительность ко всему умному, благородному и независимому, которой умело манипулировали царедворцы из его ближайшего окружения.

«Надобно было прожить эту эпоху, чтобы понять, что мы перечувствовали, что мы перестрадали, — писал князь Петр Долгоруков, — все благороднейшие чувства и желания, какие только могут возникнуть в груди человеческой, были попорчены, часто свирепым образом... Тридцатилетнее царствование Николая I — настоящая тридцатилетняя война против просвещения и против здравого смысла — было основано на трех началах: на глубоком презрении к человечеству, на боязни, неосновательной и смешной, всех идей либеральных и благородных и на безумном, постоянно возрастающем боготворении своей личности».

Позволим себе разговорить нескольких значительных персонажей Николаевской эпохи, чтобы прояснить, что случилось с Истоминой, Дидло и всем русским балетом во время царствования Николая I.

— Николай Павлович в сравнении с его братом Александром кажется менее фантастичным, — заявил известный дипломат П. И. Полетика.

— Вам не кажется, Петр Иванович, что вчерашний парад как-то не удался? — поинтересовался Пушкин. — Государь посадил наследника под арест на дворцовую обвахту* за то, что он проскакал галопом вместо рыси.

— Вообще пристрастие к парадам в России доходит до мании, — высказался французский маркиз А. де Кюстин. — Мне это не смешно: ребячество в больших размерах — нечто ужасное; это — уродство, возможное только при тирании, которая в нем проявляется, быть может, наиболее страшным образом. Величайшее из зол, от которых страдает Россия, — отсутствие свободы — изображается даже на лице ее государя: у него много масок, но нет лица. Вы ищете человека и всегда находите только императора.

*Обвахта — гауптвахта.

— Император Николай убежден, что красота есть признак силы, — привычно тянул слова поэт А. А. Фет, — в своих поразительно дисциплинированных войсках он добивается по преимуществу безусловной подчиненности и однообразия.

В беседу вступил знаменитый драматический актер Ф. А. Бурдин:

— Государь очень заинтересовался постановкой балета «Восстание в серале», где танцовщицы должны были представлять различные военные эволюции. Для обучения всем приемам были присланы хорошие гвардейские унтер-офицеры. Сначала это занимало кордебалетных, а потом надоело, и они стали лениться. Узнав об этом, государь приехал на репетицию и строго объявил театральным амазонкам: «Если вы не будете заниматься как следует, то я прикажу поставить вас на два часа на мороз с ружьями, в танцевальных башмачках». Надобно было видеть, с каким жаром перепуганные рекруты в юбках принялись за дело. Император даже произвел в прапорщики Смирнову и Оболенскую. Успех превзошел ожидания, и балет произвел фурор.

— Обратите внимание на корифеек, — делился впечатлениями романист и драматург, надворный советник Р. М. Зотов. — Они не отличаются красотой, и, что всего страннее, многие из них стали очень похожи друг на друга, точно вылиты по одной форме. Такое сходство встречается у солдат одного набора и одной роты. Лица их чисто русские — пухленькие, свеженькие, полненькие, курносенькие! Танцуют они, пожалуй, недурно, но безжизненно, автоматически, движениями напоминают марионеток.

Зрителей дивертисмента «Переход русских через Балканские горы» более всего интересовали не военно-хореографические маневры, предложенные им в изобилии. Их мучил вопрос: кто это там, на горах, искусно написанных на заднем плане? Наиболее просвещенные в делах обороны отечества имели возможность блеснуть знаниями.

— Это члены Генерального штаба, — говорили они, пряча улыбку от наивных дам и девиц.

Но когда на сцене появлялся актер, изображавший

высокого генерала в лосинах, ботфортах, треугольной шляпе с длинным белым султаном, и приступал к осмотру проходящего по сцене войска, зал охватывало ликование, все восторженно кричали «ура!», зрительницы махали платками, зрители вскакивали с мест. То была аллегория государя Николая I.

В 1830-х годах мода на военные балеты установилась основательно. Фанатичное следование парадному порядку распространилось и на эфемерную область балета. Знание строевой службы, слепое следование ей свидетельствовали о благонадежности, которую власть ценила и, в свою очередь, поощряла, раздавая чины послушным подданным. Муштра отменяла импровизацию — неважно, в быту, армии или балете. Потому не случайно в пространстве грандиозного коллективного портрета Николаевской эпохи «Парад на Царицыном лугу»^{*} академик живописи Г. Г. Чернецов запечатлел столичную интеллигенцию и императорских танцовщиц на фоне стройных армейских рядов. Кстати, на Сенатской площади в 1825 году с культурологической точки зрения случилось сочетание несочетаемого, как говорили древние греки, оксюморон^{**}: мятежное каре. Взорванная революционным «заразным» своеволием геометрически выверенная линия войск раз и навсегда испугала Николая Павловича.

При либеральном Александре I Дидло мог позволить себе асимметрию в постановке многосложных групп и танцев. В те годы праздничными, захватывающе неординарными были как парады, так и балетные спектакли со столь оправданным и слаженным взаимодействием всех частей, что асимметрия массовых танцев только подчеркивала гармонию целого.

«Золотой век нашего балета был в блаженные времена Дидло, — писал фельетонист «Литературной газеты» в 1845 году. — Тогда балет бывал драмою или эпопеею, выраженной пластически. Он выражался мимикою естественною и грациозною. Танцы составляли его при-

^{*} Официальное название картины, хранящейся в фондах Государственного Русского музея, — «Парад по случаю окончания военных действий в Царстве Польском 6 октября 1831 года на Царицыном лугу в Петербурге» (1832—1837).

^{**} Острая глупость (*др.-греч.*).

надлежность, но не существенность, как ныне. Он уносил вас в мир фантазий легко и свободно, отделяя вас от земли своим волшебным обаянием».

В николаевское царствование мифологию почти изгнали из жизни и из балета, а следом отменили и толерантность. На смену им пришло показное православие, не призывавшее к служению, а обязывавшее к службе. Насаждаемая императором холодная, выхолощенная религия нуждалась в отдушине — некоем возвышенном, совершенном объекте поклонения. И он не замедлил явиться: в Россию пожаловала «божественная» Мария Тальони, за целомудренную манеру танца прозванная «христианской» балериной.

Ее выход на императорскую сцену пришелся как нельзя кстати. Царь только что удалил из Большого театра Авдотью Истомину с ее неуместным романтизмом, немногим ранее окончательно отставил с поста главного балетмейстера надоевшего своими анакреонтическими и героическими постановками Дидло. Мода переменилась. Тальони всем своим обликом, от прически до танцевальных туфелек, напоминала барышню, впервые вывезенную в свет.

Танцовщицы обязаны были демонстрировать прекрасное зрелище, вымуштрованный парад соблазнительных красот. Страсть императора Николая I к внешнему порядку распространялась и на балет, вполне сообразуясь с французской поговоркой: *Tout va, ou le ballet va*^{*}.

Директор Императорских театров А. М. Гедеонов считал, что бездарная красавица очень полезна в театральном хозяйстве в качестве «мебели». Вот и обреталась на казенной сцене среди бутафорской роскоши толпа юных, милых девиц. Эти создания вводили в соблазн зрителей своими «прелестями», которые всячески подчеркивала «воздушность» романтических газовых тюник. Однажды на представлении балета «Озеро волшебниц» легкий костюм соскользнул с фигурки прехорошенькой Ольги Шлефохт. Николай I был в восторге. Обычно он только после окончания спектакля звучно ударял в ладоши не более трех раз, а тут хлопал, словно простой смертный.

^{*} Порядок там, где процветает балет (фр.).

Тимофей Стуколкин, знаменитый танцовщик «отдельных па», писал: «Мы, актеры, должны с особым благоговением вспоминать императора Николая, который для нас сделал так много добра, любил нас и относился к нам, как к своим детям». Действительно, во время антрактов или репетиций император любил пошутить с артистами. Их часто приглашали во дворец для исполнения какой-нибудь «комнатной комедийки», после чего угощали чаем и холодным ужином. Именно Николаю Павловичу в 1852 году посвятил свою книгу «*La sténographie*» метивший на пост балетмейстера Большого театра Артур Сен-Леон. (Не случайно уже в следующее царствование, в 1861 году, именно в одну из традиционных «суббот» в доме Стуколкина, собиравших известных в Петербурге балетоманов, возникла идея «великодержавного» балета «Конек-Горбунок». Танцовщик вспоминал, как содержание сказки Николая Ершова было переведено Сен-Леону, уже ставшему главным хореографом. Тот заявил, что сюжет очень удобен для переделки в либретто, которое с шутками и прибаутками было составлено в течение нескольких вечеров.)

Во время антрактов Николай I всегда выходил на сцену в сопровождении младшего брата, великого князя Михаила Павловича, которого шутя называл «своею тенью», а сыновьям бывать там не позволял. Наследник престола Александр Николаевич удостоился этой привилегии только после смерти дяди.

Царь всегда останавливался на самой середине сцены у занавеса в одной и той же позе: правую руку держал у груди, заложив большой палец за нижнюю пуговицу двубортного генеральского сюртука, а левую закидывал назад, касаясь большим пальцем одной из пуговиц на талии. С его появлением за кулисами обычный шум стихал и воцарялась напряженная тишина. Чиновники наблюдали, чтобы кто-нибудь по нечаянности не выскочил на сцену. Однажды государю надоело такое подобострастие, и он приказал не стесняться его присутствием. От этого хлопот чиновникам только прибавилось. Они принялись тщательно наблюдать за расхаживающими по сцене танцовщицами, которые надеялись быть осчастливленными царским внимани-

ем. Министр двора и директор Императорских театров стояли на почтительном расстоянии, демонстрируя готовность ответить на любой вопрос монарха. В конце 1840-х — начале 1850-х годов Николай I чаще всего удостаивал своей беседой балетмейстера Жюля Перро и любовницу Гедеонова танцовщицу Александру Рюхи-ну. После доклада главы театральной дирекции о скором поднятии занавеса он немедленно уходил в свою ложу, чтобы не задерживать публику.

Император постоянно опекал хореографический театр, являвшийся для него одной из составляющих декорума русского двора. Князь Петр Долгоруков справедливо заметил: «Деспотизм Николая Павловича простирался на всё: он не допускал, чтобы в России могла быть воля, не вполне согласованная с его волей». Потому и балет в то время не был одним лишь развлечением, а составлял важную часть грандиозной театральной постановки, содержание которой сводилось к воскурению фимиама государю, полагавшему себя гением во всём, в том числе и в танцевальном искусстве. «Боготворения», окружавшие императора в продолжение его царствования, проецировались на сцену. Да и откуда было знать, скажем, тому же танцовщику Тимофею Стуколкину о «мертвящей колее», по которой тащил Россию Николай I, если он во время своего пребывания в Театральном училище, а потом в труппе Большого театра видел в самодержце доброго, любящего «отца»?

С началом в 1853 году Крымской войны Николай I уже не посвящал театру много времени. Когда он, незадолго до смерти, был в последний раз в Москве и за кулисами Малого театра встретил М. С. Щепкина, то сказал ему: «Невесело, Щепкин, невесело». Актер слово «невесело» отнес к репертуару и ответил: «Пьес нет, ваше величество». Государь положил руку ему на плечо и заметил грустно: «Солдат у меня нет, Щепкин, вот что».

В самом деле, вымуштрованные танцовщицы не могли заменить солдат. Неудачи Крымской кампании свели в могилу Николая Павловича. Однако, как говорил кто-то из поэтов, «война пройдет, но хлеб и правда вечно нужны».

После смерти государя, прозванного Незабвенным,

балет немного освободился из-под царской опеки. Императрица Мария Александровна, супруга Александра II, почти ежедневно ездила в Большой театр не только для поддержания престижа, но и для развлечения. Эта умная женщина понимала, что августейшее вмешательство в театральную сферу парализует ее развитие. В сезон 1857/58 года, считал историк театра А. И. Вольф, публика «гораздо более аплодировала нашим талантливым балеринам, почему им и начали поручать первые роли». Тогда-то, по словам Белинского, в хореографических постановках начала «трепетать идея русской жизни».

«Любимейший и популярнейший» Александр II лично присутствовал на уникальном бенефисе, которым театр вторгся в политическую область. 17 января 1857 года в Большом театре чествовали приехавшую в Петербург знаменитую балерину Надежду Богданову, выученную во Франции и выступавшую на сцене парижской Оперы. Ее возвращение на родину вскоре после подписания Парижского мирного договора, завершившего Крымскую войну, пришлось очень кстати. Естественно, унижение поражения старались скрасить всевозможными средствами, и выступление русско-французской знаменитости вызвало патриотический энтузиазм зрителей, превратившийся в настоящую манифестацию верноподданнических чувств. По словам «Музыкального и театрального вестника», во время бенефиса Богдановой «соединение талантов, прекрасное исполнение, торжество настоящего, надежды на будущее — всё слилось вместе и на всех произвело приятное впечатление».

До конца 1860-х годов хореографическое искусство процветало в России не только благодаря талантам великих танцовщиц и замечательных постановщиков. Балет искренне любила публика, откликавшаяся на его эстетические красоты и способная извлекать из увиденного побудительные мотивы для своей благородной деятельности.

Позднее, в 1870—1880-х годах спектакли создавались по мерке своего, как говорил Чехов, «неопределенного» времени. Эта неопределенность поставила главного балетмейстера Мариуса Петипа в тупик.

Он не знал, на чем остановиться, и его буквально преследовали провалы. Острословы называли фантастические опусы в четырех действиях и девяти картинах, усердно сочиняемые Петипа, «Балет Балетович». Мариус Иванович перестал чувствовать своего зрителя, как русские беллетристы потеряли способность понимать своего читателя. А балерины, несмотря ни на что, обязаны были танцевать, вызывая восторги публики, которая, после оккупации императорской сцены итальянскими примами, полюбила во время спектаклей считать, сколько фуэте исполнила очередная заезжая знаменитость: 14, 28 или 32.

Сюжеты многих хореографических спектаклей XIX века казались умопомрачительными головоломками. Например, по поводу поставленного Мариусом Петипа «Приказа короля» балетоман Константин Скальковский сетовал: «Если в музыке не хватало огня, то в программе нового балета недоставало смысла. Она была взята из либретто Гондинэ к опере того же имени Делиба, только действие из двора Людовика XV перенесено в Испанию, очевидно, с целью воспользоваться богатым материалом испанских танцев. Но то, что по содержанию подходило к шаловливой эпохе половины XVIII столетия и к комической опере, не вязалось с временами Филиппа II и с балетом. Публика решительно не могла ничего понять, не прочитав программы». О таких либретто барон Брамбеус (О. И. Сенковский) говорил лакею: «Ванька! это твоя литература».

Впрочем, читать либретто зрителям было совсем необязательно. Главное, чтобы в спектакле танцевали премьеры труппы — участники любовного треугольника, солистки и корифейки, изображавшие драгоценные камни, серебряную посуду, кружева, бабочек, насекомых, подруг невесты, фей, представительниц прошедшего, будущего и настоящего времен, а за спинами балетных красавиц маячили кавалеры всех мастей. Когда в очередной раз на сцене герой балета сбрасывал в пропасть отрицательного персонажа, следовал обязательный комментарий расчетливого зрителя из купеческого сословия: «Вот это правильно. Скоро и дешево, и расходов на похороны не требуется».

Что ж, балерины умудрялись в подобных «сказках» на фоне «разночинного» времени блистать своими талантами. Они создавали возвышенные, неземные образы, несмотря на нигилизм, разговоры о непротивлении, неопределенность во всём, постепенно деморализовавшие публику, атрофировавшие спонтанность впечатлений. После гибели императора Александра II 1 марта 1881 года от бомбы народовольца всех потянуло на бессмысленные развлечения. Наступило время «малости», к которому идеолог народничества Николай Михайловский призывал относиться «с сочувствием». Тогда в прессе развернулась полемика о возможном упразднении балетного театра в Петербурге.

Разумеется, тенденции эпохи сказывались на пластических приемах. Историк балета Любовь Дмитриевна Менделеева-Блок справедливо заметила, что начиная с конца 70-х годов XIX столетия русские балерины «осели»: «...корпус не поддерживается, не стремится вперед, не стремится быть легким, как у тальонисток.. Отсюда и производимое ими впечатление — такие же уютные, как наши прабабушки в кринолинах». Известный публицист Михаил Катков как-то сказал государю Александру III: «Хорошие министры не даются вашему величеству». Это было справедливо и в отношении балерин. Русским примам Екатерине Вазем и Евгении Соколовой, покинувшим сцену в середине 1880-х годов, не хватило творческой потенции, чтобы составить эпоху в хореографическом театре. Но они сделали важнейшее: не дали русскому балету погибнуть, передав свое великое мастерство, унаследованное от Суровщиковой и Муравьевой, будущим первым величинам мирового балета Павловой и Карсавиной.

Правительство Александра III, осуществляя ревизию преобразований, проведенных предыдущим императором, добралось наконец и до балета. Чиновники, лишённые необходимой для столь деликатного задания сноровки, своим неуклюжим рвением уподобились сочинившему балет «Кипрская статуя» (1883) князю Ю. И. Трубецкому, у которого древние египтяне плясали вальс под аранжированную тему песни «Не шей ты мне, матушка, красный сарафан». Первым делом были в не-

сколько раз повышены цены на билеты, из-за чего спектакли стали плохо посещаться. Казенщина просочилась в храм Терпсихоры, и служебная распущенность моментально подменила жертвенное служение искусству.

В апреле 1901 года, в разгар беспощадной закулисной баталии между Матильдой Кшесинской и директором Императорских театров князем С. М. Волконским, разразившейся из-за нежелания примы надеть для русской пляски костюм, «выдержанный в стиле эпохи Людовика XV», В. А. Теляковский записал в дневнике: «Когда спокойно об этом обо всём подумаешь, то становится жутко, до чего театральные интересы поглощают внимание людей высоко стоящих. От отношения того или другого служащего к Кшесинской зависит положение в служебном отношении. В это трудное время, когда и здесь, и в Москве происходят беспорядки, грозящие перейти в крупное недовольство, в это время открыто происходит борьба с фавориткой — борьба, которая грозит разразиться историей, гласной на всю Россию, историей, которая в руках недоброжелателей может служить поводом к возбуждению публики... Удивительно, что нет человека, который бы откровенно сказал правду Царю и предостерег бы его в эту минуту от подобного вмешательства... Напрасно думают, что в такое время театры — неважная отрасль. Театры в истории народов всегда играли в известное время роль и подготавливали события, и потому во главе их должен стоять человек, свято любящий искусство и отдающий себе отчет, что он служит Государю и Отечеству не менее других деятелей, руководящих духовной стороной человечества».

Последний российский император Николай II лично занимался составлением программ для спектаклей в придворном Эрмитажном театре. Самодержавный правитель великой страны входил в подробности интриг между балеринами, претендовавшими на участие в этих престижных увеселениях, после которых им, как и всем другим артистам, раздавались дорогие подарки из царской казны. В январе 1904 года государя довели до того, что он впервые в истории эрмитажных представлений вообще отказался от балета.

Зато танцовщицы шли в ход, когда империю посе-

щали иноземные правители. При этом благодарности за оказанные услуги поступали по официальной линии. Например, подполковник Генерального штаба М. А. Абаш в письме на имя исполняющего должность управляющего конторой Императорских театров Н. К. фон Бооля откровенно сообщал: «Милостивый государь Николай Константинович, в конце июля 1902 года в Кургане, на обратном пути из Петербурга в Японию по Сибирской железной дороге, Его Императорское Высочество принц Акихито Коматсу, при особе которого я состоял по Высочайшему повелению, пригласил на обед в вагон-столовую артистку вверенных Вам театров А. Н. Гостемиллову. После обеда г-жа Гостемиллова по просьбе принца играла на пианино и пела, чем доставила принцу большое удовольствие. В бытность мою в Токио принц Коматсу вручил мне вазочку клуазоне* японской работы для передачи названной артистке в подарок от Его Высочества и просил при этом выразить ей еще раз Его благодарность. Отправляя вместе с сим на Ваше имя по почте, ценною посылкою на 50 рублей, означенный подарок принца Коматсу, покорнейше прошу Вас не отказать в распоряжении по исполнению приведенной просьбы Его Высочества и о последующем не оставить меня уведомлением»¹.

Как следует из письма, двадцатилетняя соблазнительная красавица Александра Гостемиллова оказалась очень кстати: кому, как не ей, кордебалетной танцовщице московского Большого театра, укреплять межгосударственные отношения? Типичность подобной ситуации подтверждается Л. Н. Толстым в «Анне Карениной», написанной за несколько десятилетий до случая с Гостемилловой:

«В середине зимы Вронский провел очень скучную неделю. Он был приставлен к приехавшему в Петербург иностранному принцу и должен был показать ему достопримечательности Петербурга... Были и русаки, и блины, и медвежьи охоты, и тройки, и цыгане, и кутежи с русским битьем посуды. И принц с чрезвычайною легкостью усвоил себе русский дух, бил подносы с по-

* Клуазоне (от фр. *cloison* — перегородка) — ювелирная техника перегородчатой эмали.

судой, сажал на колени цыганку и, казалось, спрашивал: что же еще, или только в этом и состоит весь русский дух?

В сущности, из всех русских удовольствий более всего нравились принцу французские актрисы, балетная танцовщица и шампанское с белой печатью».

Как говорится, «не от каменных стен зависит судьба городов». Танцовщицы прошлого имели нешуточное влияние не только на театральные, но и на политические, даже государственные дела. Услуги, оказанные державе иными танцовщицами, по-видимому, стоили того, чтобы отметить их наградами. Например, из личного дела девицы Лидии Михайловны Востоковой следует, что спустя три года после выпуска из училища и поступления на сцену московского театра в статусе корифейки ее пятисотрублевое годовое содержание было увеличено на 200 рублей «во внимание котлично-усердной службе». Далее, хотя Востокова застряла в ролях всевозможных подруг, фей, герцогинь, дриад и французенок, ее карьера развивалась стремительно: с 1890 по 1900 год она поднялась до положения танцовщицы первого разряда с жалованьем в 1500 рублей годовых. Почти все отпуска и свободные дни Великого поста Лидия Михайловна проводила за границей, о чем свидетельствуют ее прошения, удовлетворенные начальством. Причем эти прошения выглядят всего лишь необходимой формальностью. Иногда распоряжения на ее отпуска «по домашним обстоятельствам» спускались в театральную контору сверху: «Управляющий Министерством императорского двора разрешил артистке балетной труппы Лидии Востоковой заграничный отпуск на 2 месяца с сохранением содержания. Об этом административный отдел Кабинета его величества имеет честь уведомить ваше высокопревосходительство (директора Императорских театров. — О. К.)».

Перечень «знаков отличия Российской империи», которыми была награждена Востокова, обескураживает: высочайше пожалованная Александром III серебряная медаль для ношения в петлице на Александровской ленте, пожалованная Николаем II в память его коронования серебряная медаль для ношения в петлице на

Александровской ленте, всемилостивейше пожалованная золотая медаль для ношения на шее на Станиславской ленте, золотая медаль для ношения на шее на Аннинской ленте. Плюс к этому в 1897 году ей был пожалован Николаем II ящик с шестью вещами из серебра за участие в спектакле красносельского театра в 1897 году². Можно только догадываться о том, чем так отличилась солистка московского Большого театра в закулисной «деятельности».

Двумя золотыми медалями была отмечена незаконнорожденная дочь царскосельской купчихи знаменитая балерина Любовь Николаевна Егорова, по первому мужу Мамонтова, по второму — княгиня Трубецкая.

Восьмого января 1904 года в антракте спектакля «Эдип в Колоне» Теляковский курил с великим князем Константином Константиновичем. В разговоре Владимир Аркадьевич «высказал свой взгляд, что балет вообще остаток гарема и вполне безответственно у нас поставлен», что кордебалетная танцовщица может не считаться с директором, ибо «она в руках имеет партию пахальных прохвостов в виде балетоманов и редакторов газет в виде репортеров, необходимых спутников всякой грязной компании».

— Я не могу считать императорские театры исключительно придворной забавой, — заявил Теляковский, — тем более что дефицит за них платит Государственное казначейство. Требования возвысились, и театры должны служить образованию публики и молодежи. Потворство же балетному разврату в угоду неким развратникам может совершенно дискредитировать власть, даже если она находится под царским орлом.

— Да, и история показывает, что за известную распущенность монархи скоро расплачивались, — ответил великий князь.

Разговор этот состоялся незадолго до объявления Русско-японской войны. Балет, как и полувеком ранее, не смог заменить императору солдат.

«Я делаю, что хочу, потому что театры мои», — сказал когда-то Николай I. Вероятно, все его преемники у власти придерживались того же мнения.

ПИТОМИЦЫ ФЕЙ

Зарождение «ученого танца» в России

В Московском царстве, как и в любой другой европейской стране, рассадником и попечителем танцевального искусства являлся прежде всего монарший двор. Еще в 1629 году некий «немчин», то есть иноземец, называемый для удобства «по-нашему» Иваном Лодыгиным, тешил молодого самодержца Михаила Федоровича пляской под исполняемый им самим бой барабана. Занесенный западным ветром в Россию танцовщик так понравился царю и его приближенным, что было принято высочайшее решение умножить число увеселителей за счет отечественных кадров, потому и отдали в обучение к Лодыгину 29 отроков из «московских мещанских детей». Тот добросовестно исполнил ответственное поручение и дал Московии первых профессионалов танцев и потех.

Когда во второй половине XVII столетия участвовавшие в посольствах русские дворяне возвращались из дальних странствий, они конечно же делились своими впечатлениями от искусства профессиональных плясунов. Французские «баладины» из учрежденной Людовиком XIV Академии танца и «виртуозы» итальянской комедии дель арте, составлявшие во Франции касту платных исполнителей, потчевали заморских дипломатов своим изумительным мастерством. А так как сам «король-солнце» танцевал в «Балете Ночи» партию Солн-

ца, то становилось понятно: «большой балет» процветал в Европе. При московском дворе рассказывали знаменитый на весь Старый Свет анекдот, герои которого, герцог де Шуазель и артист балета Гийом Пекур, на равных соперничали за обладание знаменитой куртизанкой Нинон де Ланкло.

Конечно, равенство знатной особы и танцовщика поражало, но прогрессивные веяния брали верх: в 1672 году влиятельный боярин Артамон Сергеевич Матвеев инициировал создание Кремлевского театра в палатах Потешного дворца. Затею воплотил пастор Иоганн Грегори. Смелость предприятия заключалась в том, что содержание входивших в репертуар нового учреждения культуры драматических пьес основывалось, как правило, на библейских темах, а заканчивался каждый их акт богопротивными балетными дивертисментами, тогда называвшимися «выходами». Потому балеты при дворе получили прозвище «междусенья» — от слова «сень», значившего «акт», «сцена из пьесы».

Исполнителей для «междусений» Грегори наскреб в Немецкой слободе. То были мужчины, более или менее знакомые с театральным искусством. Им приходилось танцевать и женские партии. В Европе дамы только начали пробивать себе дорогу на сцену, в Москве о присутствии прекрасного пола в «комедийной хоромине» даже речи не велось. К счастью, служивший по найму в России иностранный офицер инженерных войск Никола Лима отважился организовать царский балет, для чего переквалифицировался в танцовщика, балетмейстера и педагога. Он был, по-видимому, шотландцем, эмигрировавшим во Францию из-за симпатии к Стюартам. На родине он окончил военное училище, где в число обязательных дисциплин входила танцевальная наука. Вот почему Никола со знанием дела принялся исполнять царскую волю.

Придумка Матвеева и Грегори пришлась по душе царю Алексею Михайловичу, желавшему побаловать свою молодую жену Наталью Кирилловну, урожденную Нарышкину. Государь распорядился пристроить в обучение к шотландцу десять «мещанских детей». После того как 8 февраля 1673 года новоиспеченные артисты по-

казались в сочиненном Лимой балете «Орфей» на музыку Г. Шютца, где сам постановщик исполнил главную роль, число его учеников удвоилось. Театральные новобранцы с легкостью осваивали «иноземную поступь» и дансantную манеру европейского балета. Разумеется, представляемые ими бесхитростные «потехи» были далеки от образцового искусства «баладенов» из парижской танцевальной академии.

Знать пленилась новым развлечением «во французском стиле». Алексей Михайлович был на седьмом небе от удовольствия, ведь балет прославлял его как покровителя музыки и театра. Посему государь утвердил Лиму в должности бессменного руководителя придворного балета. Спектакли его шли и в кремлевском Потешном дворце, и в подмосковном Преображенском дворце. Скончался основоположник танцевальной школы в России Никола Лима в самом конце XVII века в Москве.

Император Петр I любил на ассамблеях блеснуть исполнением менуэта и англеса. Он с супругой Екатериной Алексеевной становился в первую пару и выделял, по словам голштинского камер-юнкера Ф. В. Берхгольца, такие «каприоли», которые составили бы честь лучшим европейским балетмейстерам. Тех неуклюжих придворных, у коих танец никак не удавался, царь, «со свойственной ему настойчивостью», принимался обучать сам, «прискакивая и вертясь перед ними без устали». Пожилые «танцоры поневоле» не выдерживали уроков государя, валились на пол или приседали на корточки. Рассерженный Петр приказывал прекратить музыку и заставлял каждого из неудачников выпить штрафной кубок Большого орла, наполненный крепким венгерским вином, после чего начинал танцевать с молодыми людьми придуманный им самим трудный и замысловатый «цепной танец».

С 1721 года дочери императора Анна и Елизавета, «много и весело, с большим изяществом» танцевали во время ассамблей. Елизавета Петровна, став императрицей, нет-нет да и отхватывала русскую на балах, которые обожала. К этому ее приучил отец, оставивший в утешение своим перекроенным по европейским лека-

лам придворным русскую пляску как память о старых, милых сердцу обычаях.

На рубеже XIX—XX веков, когда танцы оказались таковой «вещью, которая к моде и пристойности нынешнего света надлежит», стало очевидно, что русская школа хореографии есть привитая к французскому академизму вольность народной пляски. А собирательный образ императорской балерины представлялся в виде русской лебедушки, плывущей по водной глади версальского парка.

Но тогда, в Петровскую эпоху, чиновники жаловались, что «танцевальных мастеров никого нет». Случайно перехваченный царем в Архангельске голландец Карл Коккий, вроде бы знакомый с искусством «театрального танцевания», на поверку оказался для московского балета никчемным руководителем, не обладающим педагогическим талантом, потому и рвение его быстро улетучилось.

Петр I видел театр прежде всего просветителем и пропагандистом своих реформ. Спектакли стали общедоступными и при попечительском участии любимой сестры императора Натальи Алексеевны шли в здании на Красной площади, на месте, где ныне находится Исторический музей. Но москвичи шарахались от театра как от бесовской блажи.

Устроив новую столицу, Петербург, неутомимый государь танцевальное просвещение распространил на ближайший круг своих подданных. Тут он не был оригинален, ибо придворный этикет всегда корнями уходил в танцевальное искусство, а точнее, в главный танец всякого бала — менуэт. На «ярмарке тщеславия» высшего света, а за ним и городских верхов появилась новая фигура — танцмейстер. В XVIII веке танцмейстер занимал высокое общественное положение: он не только олицетворял собой идеального кавалера, но и способен был обучить навыкам хорошего тона. Его манерам подражали, с ним советовались, его посвящали в интимные тайны. Без танцмейстера не могла обойтись императорская фамилия, ибо «стать» — один из законов политеза, и кто не следовал этому закону, тот не имел права на звание «культурного» человека.

В 1731 году, в правление Анны Иоанновны, в Петербурге открылся привилегированный Корпус кадетов шляхетских детей, в недрах образовательной системы которого устроилась первая русская школа балета. Оно и понятно: учебное заведение, готовившее дворян к службе на высших государственных постах, обязано было позаботиться об их манерах и выправке. Светское обхождение включало отменное умение танцевать на балах, чему стоило обучаться профессионально, ведь балльный танец с начала XVIII века являлся кульминацией светской жизни.

В 1734 году танцмейстером в корпус зачислили знаменитого французского артиста Жана Батиста Ланде. Его ученики прекрасно усвоили технику балльных танцев, включавших такие сложные па, как пируэт и антраша. Это позволило кадетам уже в 1736 году снискать большой успех в трех одноактных балетах, поставленных Ланде во дворце.

В 1735 году в Петербург прибыла итальянская труппа под руководством композитора Франческо Арайи. Балетмейстером в ней числился блистательный гротесковый танцовщик венецианец Антонио Ринальди, по прозвищу Фоссано, что значит «веретено». Встреча в российской столице двух мастеров системы европейского балета, тогда еще единой, не разделенной на французскую и итальянскую, оказалась решающей для создания отечественной школы хореографии. Виртуоз Фоссано, придававший своей «неправильной» технике темпераментный колорит, прекрасно гармонировал в театральном придворном пространстве с Ланде — мастером *di rango francese*, французского уровня, в преимуществах которого никто не сомневался. Сочетание итальянского бурлеска и серьезного французского танца легло в основу воспитания художественного стиля будущих русских балерин. А врожденная грациозность и мягкая пластика придали легкость исполнительской манере отечественных дансерш.

С открытием Императорских театров в Летнем саду и во флигеле Зимнего дворца кадеты начали участвовать в балетных представлениях. Поскольку итальянская труппа не располагала кордебалетом, обязатель-

ным в спектаклях «большого стиля», Ланде предложил услуги воспитанников Шляхетского корпуса.

Впервые высокородный «кордебалет» появился в антрактах оперы «Сила любви и ненависти». Танцевали юные дворяне «изрядный балет», потом «преизрядный балет» и, наконец, «приятный балет» в образах сатиров, огородников, огородниц, комических японцев. В финале все 100 кадетов сошли с верхней галереи придворного театра и «при слаженном пении действующих лиц» блеснули в «серьезном» дивертисменте.

В течение трех лет Ланде приготавливал кадетов к успешному выступлению на придворной сцене, пока не понял, что его труд поистине сизифов, ведь завершавшие образование учащиеся покидали стены Шляхетского корпуса и педагогу приходилось начинать с азов.

Воспользовавшись решением императрицы Анны Иоанновны не возобновлять контракт с труппой Арайи, а учредить свой придворный итальянский оперный театр, Ланде в конце 1737 года подал государыне проект организации Танцевальной школы. Он понимал, что новый казенный театр потребует постоянного притока профессиональных балетных кадров, а ковать их в состоянии только казенное училище. Хореограф, пользующийся доверием всесильного фаворита Анны Иоанновны Эрнста Иоганна Бирона, для пущего успеха своего предприятия заручился его поддержкой.

Ланде просил определить к нему в обучение на три года шесть мальчиков и шесть девочек «подлого» (простого) звания и обязался выпустить на сцену артистов, в совершенстве владеющих танцевальным искусством и не уступающих иностранным мастерам балета.

Четвертого мая 1738 года императрица подписала указ об основании «Собственной ее величества танцевальной школы», существующей до сих пор под названием Академия русского балета имени А. Я. Вагановой. На протяжении «императорского» периода существования этого учебного заведения в него принимались дети городских людей свободного состояния из российских подданных, что, кстати, отличало петербургское училище от московского, основанного значительно позднее, в 1806 году, куда набирали в основном бывших крепост-

ных. Так у «кухаркиных детей» появилась возможность получать образование в привилегированном учебном заведении. Впоследствии некоторые историки театрального дела в России заприметили в этом даже признаки «демократизации» русского общества.

Десять лет, до самой смерти, наступившей в 1748 году, Ланде выучивал ремеслу всех лучших отечественных танцовщиц, первой из которых стала Аксинья Сергеевна Баскакова, прожившая всего около тридцати лет. Русские балетные силы наряду — а иногда и наравне — с выписанными иностранными знаменитостями участвовали в регулярно представляемых при дворе оперных спектаклях с развернутыми балетными сценами, поставленными французским мастером и работавшим в Петербурге до 1758 года Фоссано. Последний стал преемником покойного Ланде и в течение десяти лет руководил Танцевальной школой.

Императорская школа балета

Отечественное театральное образование сложилось сразу и накрепко. Русский балет смело использовал европейский опыт, прививая хореографические франко-итальянские формы к отечественному древу пластической культуры. Главное — правильно распорядиться доставшимся танцевальным богатством. Здесь помогла присущая русским природная смекалка: равняясь в мире танца на тщательно отобранные заграничные образцы, они продвигались исключительно своим путем.

Первых русских профессиональных танцовщиц Ланде выпустил в 1741 году. По прошествии двух лет они получили статус артисток Императорского балета с определением жалованья. Всего через 30 лет, в 1779 году, немецкий ученый и писатель Якоб Штелин опубликовал в «Санкт-Петербургском вестнике» работу «Сокращенные известия о русских танцах и театральных в России балетах». Значит, Императорский балет уже «тянул» на серьезное исследование, без ссылок на которое не обходится ни один историк.

С того времени минуло еще 40 лет, и знаменитый литератор-интеллектуал Александр Тургенев в журна-

ле «Вестник Европы» напечатал цикл теоретических статей о танцевальном искусстве. Осуществленные на императорской сцене балетные постановки Франца Гильфердинга, Гаспаро Анджолини, Джузеппе Канциани навели исследователя на мысли, актуальные и ныне: во-первых, «балет есть подражательное представление какого-нибудь занимательного действия посредством танцев»; во-вторых, «театральные танцы представляются для всей публики танцовщиками, посвятившими себя сему искусству». Тургенев имел основательный материал для рассуждений о балетных профессионалах, мыслящих категориями своего ремесла. Их поставляло на русскую сцену Театральное училище.

Первоначально его помещение располагалось в одном из флигелей старого Зимнего дворца, построенного по проекту архитектора Г. Маттарнови. На всё про всё школе хватало «комнаты с одним очагом». Зато находилась она в ведении Главной соляной конторы, то есть содержалась на личные средства императрицы Анны Иоанновны.

Прибывшему в российскую столицу в 1758 году австрийскому балетмейстеру Гильфердингу «немедленно» в обучение были отданы 20 русских танцовщиков и танцовщиц. Знаменитый поэт-классицист А. П. Сумароков, вступивший в 1756 году по указу императрицы Елизаветы Петровны в должность директора Петербургского казенного театра, хорошо понимал вкусы и потребности двора, потому он образовал с Гильфердингом творческий тандем, став первым российским балетным либреттистом. Мастерство воспитанниц Танцевальной школы росло на таких панегирических балетах, как «Прибежище Добродетели», «Новые лавры», и небольших хореографических постановках, о которых объявление в газете извещало: «Сего июля 16 дня на оперном театре представлена будет российская трагедия “Хорев” г-на Сумарокова и при ней малая комедия, при чем будут новые два балета».

Прибывшего в 1766 году на место Гильфердинга балетмейстера Гаспаро Анджолини заботило главным образом, как угодить Екатерине II. Ее патриотическому настроению он потрафил «народным» дивертисментом

«Забавы о святках», положив начало широко распространившейся эксплуатации русских национальных танцев, адаптированных к требованиям придворных потех.

Приезд Анджелини совпал с представленным Екатерине Алексеевне «Статом всем к театрам и к камер и к бальной музыке принадлежащим людям, так же и сколько в год и на что именно для спектаклей полагается суммы». Согласно этому документу, разработанному первым директором Императорских театров И. П. Елагиным, из казны оплачивалось содержание восьми «танцевальных учеников».

Сотрудничество Анджелини с Сумароковым внесло изменения в репертуар русского балетного театра. Помимо неизбежных аллегорических спектаклей, прославлявших деятельность императрицы, они сочинили первый российский героический балет «Семира». Потом балетмейстер поставил «десять кордебалетов» в опере «Ифигения в Тавриде» и «четыре больших кордебалета» в опере «Олимпиада». Мужской танец в них продолжал доминировать, но женщины упорно отвоевывали пространство, всё чаще появляясь на сцене, причем без пышных париков, на низком каблуке и в облегченных костюмах без кринолинов.

Анджелини манкировал обязанностями воспитателя отечественных исполнителей в петербургской Танцевальной школе. Уровень преподавания стал снижаться, причем не по злему умыслу иностранного маэстро. Он искренне не понимал, как может русская девица выдвинуться на положение первой танцовщицы. Этот предрассудок не изжил даже Жюль Перро, работавший в Большом театре с 1848 по 1859 год, что стало одной из причин его отставки.

Пока в Петербурге Танцевальная школа, мало интересовавшая Анджелини, приходила в упадок, в Москве в 1773 году, напротив, танцклассы Московского университета и Воспитательного дома оформились в спецкурсы профессионального обучения балетному искусству. Первые преподаватели, Филиппо Беккари с женой, не смогли наладить дело, а вот прибывший в древнюю столицу в 1778 году отличный балетмейстер и танцов-

щик Леопольд Парадиз проявил себя еще и отменным педагогом. Ему выпала ответственная миссия — готовить кадры для намеченного к открытию постоянно-го московского публичного театра.

Парадиз набрал 20 детей обоего пола и принялся обучать каждого тому танцевальному жанру, к которому он оказался «природен». Индивидуальный подход мастера к воспитанникам лег в основу всех дальнейших методик преподавания классического балета в России. Ему оказалось достаточно одного года, чтобы выпустить танцовщиков, составивших украшение придворной труппы. Комическая дансерша Арина Собакина стала примой московского балета.

В 1779 году по «затее» камергера В. И. Бибикова, занявшего должность руководителя Танцевальной школы, в ней начались реформы. Подтверждением имиджа Екатерины Великой — покровительницы искусств явилась Театральная школа, объединившая балетное, драматическое, музыкальное и живописное отделения. По мнению императрицы, дети «обоего пола должны учиться и приготавлиемы быть к театру российскому, к музыке, к танцеванию и к разным мастерствам при театрах, необходимо нужным».

Задача ставилась глобальная: воспитать своих исполнителей, превосходивших по уровню иностранных. Иными словами, настало время поддерживать престиж императорского двора дешевыми и качественными отечественными творческими кадрами. Однако на выпуск доморощенных талантов нужны были деньги, а их как раз не хватало. Только к 1783 году наскребли достаточно средств, чтобы выписать итальянского танцовщика Джузеппе Канциани. Этот богато одаренный мастер балетного цеха проработал в России до 1792 года и сумел навести порядок в образовательном деле. Он пренебрег существовавшим правилом вести двухчасовые занятия и работал с воспитанниками по пять-шесть часов ежедневно, не забывая при этом позаботиться об их общем развитии. Тридцати его ученикам понадобился только один курс, чтобы продемонстрировать «великие успехи». Канциани определили в штатные преподаватели и вменили в обязанность «довершать» воспитание подо-

печных, способных заменить заморских гостей. Стимулом для старания послужил указ Екатерины II, установивший пенсии для артистов Императорских театров.

В том же памятном 1783 году в Петербурге открылся Большой Каменный театр. Через несколько лет в столицу пожаловал один из лучших учеников Новерра блистательный французский премьер Шарль Лепик. Русские балетные силы принялись постигать и внедрять в свой арсенал технические «новинки», что всегда шло на пользу хореографическому прогрессу.

В Москве же Парадиза сменил итальянский балетмейстер Козимо Морелли. Педагогом он оказался незначительным, а потому его класс не дал интересных танцовщиц. Петербургская школа на столетие перехватила инициативу у москвичей.

К началу 1785 года из-за возросшего числа «мальчиков и девушек театральных» решено было «для отвращения неудобств от великой тесноты в Театральном корпусе» нанять помещение, пригодное для занятий танцевальным искусством. В апреле школа арендовала у надворного советника А. Зайдлера здание в первом квартале Литейной части. Но по этому адресу она не держалась и через четыре года переехала в «дом Кезе».

За девять лет педагогической службы Канциани обучил более ста танцоров и танцовщиц. Среди его учеников особое место принадлежало Ивану Вальберху — первому русскому преподавателю балетных па и «контролеру» танцевальной части в Театральной школе. Он прослужил на этом поприще четверть века.

Смотритель Театральной школы итальянец А. Казаси и его жена обратились 28 июля 1792 года в Дирекцию над зрелищами и музыкой с предложением реформировать учебный процесс — «как в Европах заведено». По их мнению, знания надо было давать по всем видам искусства в совокупности и по результатам достигнутых успехов определять дальнейшую специализацию воспитанников.

Новые реформы сотрясли училище в 1795 году. Единое обучение всем искусствам, продержавшееся 16 лет, подверглось «реконструкции»: его разделили на автономные «школы» — музыкальную, пения и театральных

танцев. Последующие пять лет практически не дали балетных выпускниц, наборы детей тоже производились в крайне ограниченном количестве.

Существует мнение, будто на некоторое время танцевальное отделение было закрыто и учащиеся распущены. На самом деле занятия продолжались, а ученицы поступали на попечение к своим педагогам. Это подтверждает документ: «1795 года августа 22 дня в Дирекции над зрелищами и музыкой определено: танцовщику Ивану Вальберху на содержание театральных воспитанниц Анны Кантиани и Евгении Нееловой пищею и одеждою, доколе оные из школы выпущены не будут, производить из спектакельных доходов четьреста восьмьдесят рублей в год, с выдачею по двести сорок рублей на каждую. Фигуранту Махаеву, на столовое содержание пищею и одеждою дочери его, воспитанницы Аграфены Махоевой, доколе она из школы выпущена не будет, производить в год по сту по двадцати рублей из спектакельных доходов».

У Вальберха проживала за казенный счет и воспитанница Ульяна Плетень. Поступив на московскую сцену, она во всем блеске проявила дарование танцовщицы «серьезного жанра» и сумела вытеснить дотоле занимавшую премьерское положение французскую балерину Лапираль.

Скупые сведения указывают на место прописки школы в конце XVIII столетия: «дом коллежского асессора Волкова».

Павловская эпоха ничего нового в систему обучения балетному ремеслу не внесла. Император в молодые годы очень любил хореографический театр и, когда бывал в веселом расположении духа, заглаживал на репетиции. Нередко после спектакля он повелевал раздать подарки и денежные вознаграждения всем понравившимся ему артистам, не исключая воспитанниц училища, которые, по воспоминаниям танцора и балетмейстера Адама Глушковского, «пользовались многими другими преимуществами и особенностями». По обычаю того времени экипажи, поравнявшиеся с каретой императора, останавливались, мужчины обязательно выходили, снимали шляпы и кланялись ему, а дамы,

оставаясь внутри, привставали и тоже кланялись. Театральные воспитанники были освобождены от этой обязанности. Их в то время возили в длинных крытых экипажах-линейках, запряженных четырьмя лошадьми, в которых помещалось до пятнадцати человек, а в одну, широкую и низкую, — до двадцати восьми. Отправляясь в Эрмитажный театр на репетицию, они, встретившись с императором, не останавливались, а продолжали свой путь. «Это доказывало, — добавлял Глушковский, — что государь очень любил театральное сословие и отличал его своим вниманием».

При Павле I стало модно отдавать в Театральное училище крепостных танцорок для совершенствования мастерства. Причем такие несметно богатые люди, как Н. Н. Демидов, граф Н. П. Шереметев или знаменитый вельможа С. Г. Зорич, пристраивали своих «рабынь» в обучение за счет казны.

В 1801 году великий французский балетмейстер Шарль Дидло начал свою плодотворную 25-летнюю службу на русской сцене. Новый подход к преподавательской деятельности ему подсказала практическая необходимость: мастер готовил «кадры» для собственных хореографических опусов. Для этого годилась только его лично наработанная метода, грамотно и жестко применяемая к ученикам. Первый же выпуск «деспотичного» Дидло дал императорской сцене Адама Глушковского, Марию Данилову, Марию Иконину, Анастасию Новицкую. Ставка на русских артистов и педагогов оказалась беспроигрышной. Балет Большого театра стал гордостью России, достопримечательностью европейской хореографии, а петербургское Театральное училище завоевало небывалый авторитет.

Дидло никогда не вмешивался в административные дела школы. Но успехи его воспитанниц заставили театральную дирекцию и чиновников императорского двора пристально взглянуть на ее состояние.

В 1803 году проверки «свыше» обнаружили много неприятных моментов в бытовании Театрального училища. Оказалось, что «сия немудрящая затея» требовала серьезных средств. Помещение, в котором давал уроки балетмейстер, в буквальном смысле трещало по швам:

«От занятий, производимых танцмейстером Дидло, может всё рушиться и причинить немалую погибель, потому как все перекрытия в корпусе за сыростью изрядно повреждены». Однако чиновники успешно «забалтывали» проблему до тех пор, пока в 1805 году не вмешался лично император Александр I. Училище сразу же переехало в новый трехэтажный дом по набережной Екатерининского канала, выходивший окнами на него и на Офицерскую улицу.

В 1809 году было разработано и высочайше утверждено новое Положение о школе, которое явилось первым в России законодательным актом, регламентировавшим внутренний режим театрального учебного заведения. Твердые правила обязывали «иметь в наличии» 120 учащихся. Право на поступление получили также «сверхкомплектные», так называемые своекоштные ученики; их танцевальное образование оплачивали родные или покровители. В уставе было прописано всё: приемные испытания, срок обучения, деление воспитанников на четыре группы (первая — до 13 лет, вторая — от 13 лет и до выпуска, третья — для выказавших превосходные способности, четвертая — для неспособных к сцене, а потому обучаемых «разным рукоделиям и мастерствам», необходимым в театральном деле). Смету расходов утвердили в размере 50 тысяч рублей.

Дидло сумел повернуть эти правила на пользу своему искусству. Его стараниями жизнь в школе была подчинена главному — хореографии. Он добился, чтобы способные учащиеся освобождались от «ненужных» знаний ради совершенствования в балетном ремесле. Только младшие группы посещали уроки музыки, рисования и пения; старшие же воспитанницы, не отягощенные общеобразовательными предметами, постоянно были заняты в театральных спектаклях и репетициях.

В разработке Положения особую роль сыграл ловкий «деятель искусств» князь А. А. Шаховской. Имея большие связи в западном театральном мире, он учел мнения сведущих в театральном образовании лиц и основательно прописал пункты, касающиеся охраны «цветника» и обязанностей служащих.

В 1825 году было утверждено новое Положение о Те-

атральном училище, мало отличавшееся от предыдущего; оно закрепляло и развивало идеи Казасси. Возраст принимаемых детей увеличивался от семи до девяти лет. Экзамены постановили проводить в Великий и Успенский посты по правилу, прописанному в следующем пункте: «Естьли по местному положению не угодно будет устроить в школе сцены довольно пространной для экзерсирования с пользою молодых артистов, то директор назначает школьные спектакли на одном из свободных от представлений театров, дабы комитет мог судить об успехах обучающихся... балетному искусству. Воспитанники высшего класса не иначе дебютируют на публичных театрах, как по долгом испытании их в школьных спектаклях и по признании главной Дирекции зрелости их дарования».

В 1827 году Николай I подписал указ об упразднении театральной дирекции и создании на ее базе Комитета по управлению Императорскими театрами, в подчинение которого вошло Театральное училище. На следующий день после выхода указа, 14 ноября, старший член комитета шталмейстер князь В. В. Долгоруков и министр императорского двора и уделов П. М. Волконский провели в нем первую комплексную ревизию.

С 10 мая 1829 года Театральное училище стало управляться на основании высочайше утвержденного постановления. «Это был второй значительный акт в истории школы, — писал исследователь ее прошлого М. Борисоглебский. — Отличительной чертой его являлось то, что он был более продуман в деталях, укреплявших школу на путях общегосударственных законоположений».

Согласно новым правилам, училище вошло в структуру Министерства императорского двора и уделов, созданного в 1826 году по инициативе Николая I. Быт и обучение в школе разграничили «по половому признаку», на мужскую и женскую части поделили даже залы и столовые. Возраст поступающих расширили до двенадцати лет, и прием стали осуществлять только по результатам испытаний. Соискатели, дети лиц «свободного состояния из российских подданных», должны были иметь совершенно здоровое сложение, приятное лицо, стройную фигуру, хорошие зубы, чистый

грудной голос и ясную дикцию, уметь читать и писать по-русски.

По штату на казенном иждивении содержались 50 воспитанниц. Кроме них, образование получали своекоштные ученицы с платой за содержание по 175 рублей серебром в год. Допускались в классы и вольноприходящие без оплаты. Число тех и других зависело от удобства размещения. Особо отличившихся в прилежании на второй год обучения переводили в казенные воспитанницы, что являлось заветной мечтой всех своекоштных и вольноприходящих. Только однажды, в 1909 году, желая в интернате изолировать воспитанниц от эпидемии холеры в Петербурге, «в казну» зачислили всех сразу.

Питомиц балетного отделения обучали общеобразовательным предметам по двум категориям: в низшем классе преподавались русская грамматика, немецкий и французский языки, арифметика, география, начала истории, чистописание, пение, музыка и рукоделие, в высшем — русская словесность, всеобщая и российская история, французская и немецкая словесность, риторика, пиитика, декламация, мимика.

Особое внимание уделялось мифологии. «Анакреонтические и мифологические балеты, с аллегориями и неизбежными апофеозами, где боги, окутанные тучами пара, возникали из люков, прочно держались в репертуаре, — вспоминала Тамара Карсавина. — Младшие воспитанницы выступали почти во всех этих балетах, изображая амуров, зефиров, “смехов”, сопровождающих какое-либо божество. Изучение мифологии считалось необходимым. У нас не было учебника, и мы довольствовались записями, продиктованными учителем. Все темные стороны жизни обитателей Олимпа тщательно замалчивались или же, в крайнем случае, излагались так, что иногда вызывали наивные вопросы с нашей стороны. Мы были обязаны знать все атрибуты того или иного божества или героя и без запинки перечислять их».

Новый устав регламентировал наказания воспитанников, «приличные» их возрасту и полу. Вводились также публичные экзамены, на которых могли присутст-

зовать «первейшие» артисты Императорских театров, литераторы и родители учащихся.

Положение 1829 года, действующее не один десяток лет, подтолкнуло театральное руководство к двум важным изменениям: в училище началось подробное делопроизводство и министр императорского двора князь Волконский отменил коллегиальное управление Императорскими театрами, поставив в 1833 году во главе их князя С. С. Гагарина, занимавшего директорский пост в течение четырех лет.

В 1833 году князя Гагарина на посту директора сменил А. М. Геденов. Его хлопотами в 1836 году училище обосновалось в возведенном под руководством зодчего Карла Росси здании на Театральной улице, близ Невского проспекта. Ранее оно принадлежало Удельному ведомству. Архитектору А. К. Кавосу удалось приспособить огромное помещение для училищного обихода, талантливо перепланировав его под танцевальные залы, учебные классы, жилые комнаты, столовые, лазареты. Не забыл он и про церковь. В Москве школу, располагавшуюся на Поварской улице, тоже перевели в новое место — на Дмитровку.

С 1786 по 1852 год из петербургского Театрального училища в балетную труппу выпустили 147 воспитанников и воспитанниц. Всего в XIX столетии в училище было принято 676 девочек, в том числе из артистических семей — 132 (20 процентов), из мещан — 106 (16 процентов), из чиновного сословия — 82 (12 процентов), из рабочих и крестьян — 55 (8 процентов), незаконнорожденных и неизвестного происхождения — 301 (44 процента).

Вообще Театральное училище со дня своего основания являлось идеальным приютом для незаконнорожденных детей. Сердобольным отцам с положением в свете, грешившим с бойкими девицами и приживавшим от них бастардов, доставало связей пристроить туда своих отпрысков. И, как правило, театральные воспитанницы внакладе не оставались, ведь училище относилось к немногим учебным заведениям с привилегированным статусом.

Нередко училище заканчивали несколько детей из

одной семьи, например дочери дирижера Николая Амосова Анастасия и Надежда, дочери актера русской драматической труппы Петра Радина Софья, Вера, Ольга и Любовь, внебрачные дети ювелира Н. В. Кеммерера Александра, Наталья, Ольга и Алексей, незаконнорожденные дочери бывшей крепостной Зорича, «выдающейся красавицы» фигурантки Е. Л. Азаревичевой от директора Императорских театров А. А. Майкова Мария, Екатерина и Надежда. В училище воспитывались дети известного танцовщика Большого театра Феликса Кшесинского Юлия, Иосиф и будущая прима-балерина Матильда. Его закончили Анатолий Спесивцев и две его сестры, Зинаида и Ольга, всемирно известная балерина.

В вопросы преподавания балетных дисциплин чиновники практически не вмешивались, на учебные предметы смотрели как на что-то совершенно лишнее. Их заботили прежде всего бытовые проблемы воспитанников. Начались наезды ревизоров. Один из «следователей о школьных порядках» вспоминал: «Я... составил донесение графу (В. Ф. Адлербергу, руководителю Министерства двора и уделов. — О. К.), в котором изложил главные черты и выводы, добытые моим следствием, и через три дня я представил всё это лично графу. Он выразил желание, чтобы я сам прочел свое донесение. Составлено оно было кратко, ясно, со ссылками каждой фразы на источник. Различные беспорядки выставлялись, без всякого преднамерения, самым рельефным образом. Приведу один из них. Контора Театральной школы не представляла за несколько лет отчетов в громадных суммах, на содержание школы отпущенных. Ее спрашивают: «Почему не представляете отчетов?» Она отвечает: «Причины непредставления отчетов ей неизвестны»...»

Граф Адлерберг сам пожаловал в училище. О вопиющем состоянии училищных дел доложили Николаю I. В 1853 году тот неожиданно приехал и лично убедился во всех злоупотреблениях. По воспоминаниям выпускников училища А. Натаровой и А. Соколова, «лицо у государя было очень серьезное и недовольное». «У меня собаки содержатся лучше, чем мои детушки, — вздохнул,

уезжая, Николай Павлович и добавил: — А это училище так дорого стоит!»

Вскоре после своего визита государь повелел немедленно реформировать систему обучения. Произведенные кадровые перемены мало к чему привели. Сама модель балетного училища не желала сходить с наезженной колеи. Однако новый управляющий П. С. Федоров с изумлявшим всех рвением взялся за преобразования. Свое внимание он направил на улучшение быта воспитанников и обновление состава служащих. Вначале Павел Степанович преуспел только в изменении формы одежды учащихся, затем занялся наведением порядка в хозяйственной части и в канцелярии, где бумаги велись безалаберно, «домашним способом». Наконец, он добрался до составления нового устава Театрального училища. К этому управляющего подтолкнули важные перестановки в составе преподавателей танцевальных дисциплин: блистательный премьер Николай Гольц стал одним из ведущих педагогов, а Мариус Петипа был назначен инспектором балетного отделения.

Проект Федорова после многократных пересмотров и переписываний был утвержден в 1888 году. По новому Положению петербургское и московское Императорские театральные училища имели балетное отделение, включавшее два двухлетних приготовительных класса и трехлетний общий класс с суммарным сроком обучения семь лет. Детей от девяти до одиннадцати лет принимали «в казну», приходящими или своекоштными. Обучение велось бесплатно, содержание обходилось своекоштным в 300 рублей в год.

Еще в 1853 году П. С. Федоров вознамерился достичь «монументальности» в преподавании и, руководствуясь цензурным распоряжением от 1848 года, потребовал предоставить ему тексты лекций по балетным классам. Вскоре выяснилось, что хореографии как учебной дисциплины в училище нет и никогда не существовало, преподавание этого предмета зависело только от способностей педагогов. Попытки Павла Степановича получить «методу» их работы не увенчались успехом. При-

шлось хореографическое образование и далее вести по неписанным правилам.

Только через 60 лет преподаватели московского Театрального училища подготовили «Пробную программу занятий балетными танцами с примерным распределением учебного материала на семь отделов по степени трудности и сложности их». Это был первый опыт систематизации хореографических занятий. Директор Императорских театров В. А. Теляковский приказал ознакомиться с «Пробной программой» начальству и преподавателям петербургского училища. Его, как в свое время Федорова, удивило, что каждый педагог вел дело по-своему, «секретно», без всякой проверки со стороны «начальствующего элемента». Директор полагал, что «педагоги дорожили этой самостоятельностью, ибо благодаря этому являлись необходимыми Дирекции. При существовании программы балетные танцы, как всякое занятие в заведении, облеченное в известные формы и рамки, делались доступными всякому балетному учителю, уничтожалась синекура разных Легатов и т. д.».

Действительно, когда собралась балетная комиссия Театрального училища, то Николай и Сергей Легаты и Михаил Фокин заявили, что, по их мнению, не должно существовать единой программы преподавания танцев, так как всякий учитель должен вести класс, исходя из своего опыта. Инспектор В. П. Писнячевский довел до их сведения приказ директора: в обязательном порядке рассмотреть московскую программу и высказать свой взгляд. Но они встали и ушли, сказав, что заниматься этим не намерены. Классы продолжили называться по имени учителя: например, «класс Клавдии Куличевской», «класс Ольги Преображенской» и т. д.

В 1880-х годах в Министерстве двора серьезно рассматривался вопрос об упразднении московской балетной труппы. Указ императора Александра III 1883 года дал зеленый свет планам превратить московский балет в филиал петербургского. Данная «реформа» не коснулась московского Театрального училища. Оно продолжало готовить молодых артистов для хореографичес-

кой сцены. Причем все педагоги к тому времени были русскими, среди них особым авторитетом пользовались Ираклий Никитин, Николай Манохин и переведенная из Петербурга Мария Станиславская. Эти известные танцовщики нашли свое истинное призвание в преподавательской работе и воспитали ряд выдающихся балетных артистов.

В начале 1899 года было принято решение о перестройке здания московского Театрального училища. В. А. Теляковский занимался этим делом на протяжении всего пребывания управляющим московскими Императорскими театрами, о чем свидетельствуют его дневниковые записи.

Впрочем, новые стены Театральному училищу не помогли: в 1906 году комиссия под председательством чиновника особых поручений при министре двора М. М. Гардера подняла вопрос о дальнейшем его существовании. Большинство присутствующих высказалось за укрупнение училища в Петербурге, чьи выпускники должны были пополнять балетные труппы обеих столиц. Подготовка к осуществлению подобных планов активно велась в прессе. Чего стоила, например, статья «Жертвы Терпсихоры», в которой в 1905 году анонимный автор заявлял: «Лучше совсем отказаться от балета, чем из года в год калечить десятки юных существ, готовя из них специалистов по доставлению эротических наслаждений развращенным тунеядцам. Не пора ли подумать о том, что современному обществу стыдно допускать систематическое уродование детей хотя бы и в честь такой милой дамы, как Терпсихора?» Запись в дневнике В. А. Теляковского от 19 июля 1906 года констатировала: дело о закрытии Театрального училища в Москве «решено в принципе», прием на балетное отделение отменен. А в Петербурге в тот год было введено совместное обучение мальчиков и девочек по научным предметам.

В 1895 году дирекция Императорских театров провела специальное совещание по обсуждению качества балетного образования. В 1899 году член совета при министре двора и уделов В. П. Погожев представил «Проект законоположений об Императорских теат-

рах», некоторые пункты которого касались пересмотра уставных правил училища. «Погожевская реформа» была забракована, однако годом позднее оказалась востребована при разработке изменений в училищном уставе, которые, в частности, отменяли телесные наказания.

События Кровавого воскресенья 1905 года не обошли стороной отгороженное от мира и замкнутое на самом себе Театральное училище. Дети младших классов балетного отделения, наслышанные о проводимых повсюду митингах и собраниях, тоже собрались было на обсуждение своих «нужд». Артисты балета Мариинского театра, устроившие во дворе школы сходку, привлекли внимание учащихся. Они бросились открывать окна и стали выкрикивать слова солидарности с «бунтовщиками». Тогда, по воспоминаниям танцовщика П. И. Гончарова, «репетиционные залы закрыли на все замки, в училище не пускали, сторож кричал через форточку, что, кроме замков, все двери школы на железных засовах».

Балерина Е. М. Люком писала в мемуарах: «Наступила зима 1905 года. Я была еще маленькой девочкой, но помню непонятные для меня тогда бесконечные разговоры о восстаниях, забастовках и революционном движении. Настроение у всех было тревожное. Уроки проходили скомканно. Свет в школе почти не зажигался, и нам строго было запрещено подходить к глухо завешанным окнам. Мы все путались по школе, как потерянные, чего-то ожидая, чего-то боясь. В лицах взрослых мы старались разглядеть и понять то, что от нас скрывали».

Октябрь 1917 года совершил переворот и в жизни училища, которое после Февральской революции было отнесено к государственным учреждениям, получило автономию и значительную свободу в повседневном существовании. Созданные родительский комитет и училищный совет устраивали модные в ту эпоху конференции с участием представителей Совета рабочих и солдатских депутатов. Все вопросы внутреннего школьного распорядка, включая выборы учебно-воспитательного состава и утверждение бюджета, решались «общими собраниями всех лиц, служащих в училище».

Любопытно, что в общеобразовательной программе балетного отделения комитет училища решил оставить мифологию и Закон Божий, с перенесением «центра тяжести» преподавания этих предметов на исторический и бытовой материал. Правда, через некоторое время компетентные товарищи одернули воспитателей «артистов-художников и вообще полезных сценических деятелей».

Лидер театральной критики революционных лет А. Р. Кугель призвал «страдавших от стеснения» императорских артистов показать, как на них отразилась свобода. «Взмахните освобожденными крыльями», — агитировал он.

И ведь действительно взмахнули, несмотря на тяжелейшее время. Отчет о состоянии Театрального училища в 1917 году, направленный в Наркомат государственных имуществ, свидетельствовал, что «учащиеся не получали вовремя отдых и пищу, были загружены работой более положенного срока, находились в постоянной спешке и эксплуатировались более прежнего». За один только сезон 1917/18 года воспитанницы приняли участие в 139 репетициях и 77 спектаклях. А ведь им приходилось пешком ходить в театр из-за упраздненного школьного экипажного гаража. Изношенность обуви и платья тоже осложняла жизнь.

В то неустроенное время «старорежимная» система образования показала свою фундаментальную ценность: весной 1918 года училище выпустило на сцену 12 хорошо подготовленных танцовщиков и танцовщиц. Спустя семь лет ленинградская школа обогатила мировой балет феноменальным искусством Марины Семеновой, а еще через два года — Галины Улановой. Не стоит забывать, что мастерство их педагогов сложилось на императорской сцене.

«Мама, отдай меня в балет!»

С Театрального училища начиналась судьба заболевшей хореографическим искусством девочки. К нему вели разные жизненные тропинки.

«Как-то раз, возвратившись из школы, я увидела у ма-

мы на столе два журнала мод “Венский шик” и “Русский базар”, — вспоминала танцовщица Мария Горшкова. — Перелистывая их, я наткнулась в журнале “Русский базар” на фотографию московской балерины Лидии Ричардовны Нелидовой. Подобную фотографию я увидела в первый раз, и она дала моему воображению большой толчок... Взяв журнал, я подошла к зеркалу и, точно скопировав позу, понеслась к тете, встав перед ней, подала ей журнал и спросила: похоже? Получив утвердительный ответ, я начала от радости прыгать... С этого момента я стала приставать к матери — показать мне балет».

И вот наступил день, когда девочку повезли в Большой театр. В главной партии блистала знаменитая балерина, кумир сезона. Весь столичный бомонд присутствовал на представлении, заранее предвкушая восторги.

Ослепительно освещенный зрительный зал, его необыкновенное ароматное тепло погрузили Машу в пряное состояние упоительного счастья. Она не могла оторвать глаз от большой хрустальной люстры, висевшей под потолком. Окружающее великолепие произвело на нее огромное впечатление, которое невозможно было выразить словами. Сердце девочки сильно билось.

Наконец занавес взвился. Роскошные группы полунугих нимф под нежную музыку понеслись по сцене. Но вот музыка стихла, раздавались только звуки одной скрипки... В белоснежном пышном платье грациозно выпорхнула на сцену балерина. Едва касаясь пола, подлетела она к рампе, потом, быстро вращаясь, исчезла в стайках окружающих ее нимф, потом снова появилась у рампы и остановилась в самой обольстительной позе...

Спектакль закончился, но зрители в партере не расходились, а, собравшись толпой у оркестра, раз двадцать вызывали свою любимицу, так что шум от их неистовых криков и рукоплесканий еще долго раздавался в уже почти пустом зале.

По возвращении домой Маша не могла уснуть всю ночь. Ей грезились букеты, сцена, декорации, рукоплескания... Она заболела балетом на всю жизнь.

— Маменька, голубчик, сделай то, что я прошу. Выучи меня танцевать.

— Ишь что вздумала, глупенькая!

— Да так танцевать, чтобы я была лучше всех, чтобы на театре танцевала.

— Полно, дорогая, полно! Бог с ними, с этими плясками; ты еще не знаешь, как это трудно...

Но девочка не унималась; каждый день приставала она к матери с той же просьбой.

— Да выброси эту дурь из головы, — в сердцах говорила ей мать, — лучше учись чему-нибудь путному. Видала я жизнь балетных артисток. Куда как неприглядно!.. Жалованья-то едва на башмаки хватает! Радости немного. А выйдет какая из них в люди, так не жалованьем живет, а пробавляется на счет приятелей.

Дочка силилась доказать матери всю несостоятельность ее доводов, однако та оставалась непреклонной. Но всё решил слепой случай. В шляпную мастерскую, где работала мать, зашла одна из воспитательниц Театрального училища. Ей на глаза попалась складная, грациозная и прехорошенькая девочка.

— Хотите, я вам протекцию окажу? — спросила она у модистки. — Я служу при театре; устрою так, что дочку вашу примут на казенный счет в училище. Подумайте хорошенько, раскаиваться не будете. Об условиях договоримся позднее... Запишите мой адрес.

«Мы были бедны, очень бедны, — вспоминала Анна Павлова. — Но мама всегда ухитрялась по большим праздникам доставить мне какое-нибудь удовольствие. На Пасху — огромное яйцо, начиненное игрушками, на Рождество — елочку, увешанную золотыми орехами. А раз, когда мне было восемь лет, она объявила мне, что мы поедем в Мариинский театр. Я волновалась. Я никогда еще не была в театре и все допытывалась у матери, что же там будут представлять. Она рассказала мне в ответ сказку о Спящей красавице, которую я очень любила и которую мама рассказывала мне сто тысяч раз.

Только что выпавший снег сверкал при свете фонарей, когда мы ехали в Мариинский, и сани наши бесшумно скользили по замерзшей дороге. Я, счастливая,

прижалась к матери, которая обняла меня рукой, говоря: «Вот ты и увидишь волшебниц».

Еще несколько минут — и передо мной открылся неведомый мир...

С первых же нот оркестра я притихла и вся затрепетала, впервые почувствовала над собой дыхание красоты. Но когда взвился занавес, открыв раззолоченную залу дворца, я тихонько вскрикнула от радости».

Маленькой Тамаре Карсавиной балет тоже показался сказкой, а мир кулис — таким же сверкающим, как тот, которым она любовалась сквозь разноцветные стеклышки калейдоскопа. Увидев же легкую, изящную балерину Варвару Никитину в роли Сильфиды, Тамара была так очарована, что от восторга вдруг вскочила со своего кресла и уселась на его спинку.

Дома, после спектакля, она слышала разговоры взрослых о том, что Варвара Александровна исполняла классические партии довольно прилично, но не очень чисто, мимика ее не была выразительной, вследствие сильной близорукости она плохо различала партнеров по сцене, а жесты направляла в пространство.

Но все эти профессиональные разборки Тамара пропускала мимо ушей. Зато она насторожилась, услышав, что эта «брюнетка с лицом южного, кавказского типа», была «дамой сердца» известного в Петербурге богача Я. И. Базилевского и жила в его дворце на Каменном острове, обставленном с царской роскошью.

Тамара представила себе волшебный замок, в котором повелевает балерина, и замерла от восторга. Вот ее будущее!

Отец был категорически против подобных стремлений. Но мать поддержала ее мечту.

— Для женщины это великолепная профессия, — говорила она. — Даже если Тамара и не станет великой танцовщицей, всё же молодая, хорошо воспитанная девушка нигде не может заработать больше, чем в кордебалете. И это обеспечит ей независимость.

— Ты не знаешь, о чем говоришь, матушка, — неизменно отвечал отец. — Я не хочу, чтобы мой ребенок жил среди закулисных интриг. Кроме того, она, как и я, слишком деликатна и не сумеет защитить свои интересы.

Но у Тамары достало настойчивости доказать свое право на балеринскую судьбу. Все-таки среда, в которой она жила, во многом повлияла на ее выбор пути.

Груше Вагановой тоже было просто определиться с профессией. Благодаря тому что ее отец служил в Мариинском театре капельдинером, на балет она попадала, как тогда говорили, «контрабандой», то есть через служебный вход. После увиденных ею спектаклей девочка без конца играла в танцовщицу. Родители постановили отдать дочь в Театральное училище, где обучение было бесплатное, а после успешного годичного испытания ее могли зачислить в интернат, в котором дети содержались достаточно хорошо. Для семьи, перебивавшейся с хлеба на квас, определение дочери «в казну» становилось большим подспорьем.

Бывали и другие пути в «роковое» училище — минувя восторги от увиденного балета. «Какой-нибудь генеральше Бутузовой понравилась шустрая или, напротив, тихая девочка — дочь ее старшей горничной, — писала прекрасно информированная мемуаристка, скрывавшаяся под псевдонимом Вера Балетоманова. — “Хочешь, Маша, я сделаю твою Таню счастливой? Век за меня будешь Бога молить!..” И вот Таня, милостями генеральши, принята приходящей в училище. Но генеральша вскоре забывает Таню; ведь она туда не одну ее определила: дочь кучера Алексея там; племянница камердинера графа С. там; незаконная дочь генерала Т. и законная дочь генеральшиной подруги, полковницы из бедных, тоже там... И все эти дети, вырванные протекцией из лона родительских семей, из тяжелых социальных условий, отданы на жертву красивой, изящной, но коварной Терпсихоре».

Каждая императорская балерина жила между Провидением, определяющим ход ее карьеры, и роком, довлеющим над ее профессиональной судьбой. Артистка оперы или драмы не подвержена таким сценическим и закулисным испытаниям, как танцовщица, особенно, если она — прима. Разумеется, Маша, Тамара, Нюра, Груша и прочие обо всем этом даже не догадывались, а потому по-детски легко и беззаботно позволяли жизненному потоку стремительно увлечь себя в

театральную пучину. Жребий был брошен, и через короткое время они приходили на «поступательный» экзамен в училище.

«Художественный просмотр»

Накануне экзаменов, перед сном, сестра Груши Вагановой накрутила ей волосы на папильотки и повязала платком.

— Больно! — кричала абитуриентка. — У меня голова раскалывается!

— Терпи! — приказала сестра.

И она терпела.

Утром девочку с завитой «бараном» прической нарядили в розовое платье, сшитое специально для такого случая из дорогой шерстяной ткани альпака, розовые чулочки и лакированные туфли (сущее разорение для родителей — 1 рубль 30 копеек!) и повели на приемные испытания...

Всё прошло хорошо: из семидесяти детей выбрали девять, и среди них оказалась Агриппина Ваганова, имя которой позднее присвоили тому самому училищу, которое в свое время выручило ее (и множество других) нуждающихся родителей.

Уже при поступлении девочки сталкивались с серией ограничений и жестких забот, которым неизменно подвергается жизнь балерины.

Прошло то наивное время, когда достаточно было просто иметь милую рожицу, чтобы попасть в воспитанницы. Замечательная актриса Прасковья Орлова-Савина вспоминала, как в августе 1823 года маменька, помолясь Богу, повела ее в назначенный день «в прием» в Театральное училище. Из «довольного множества» мальчиков и девочек директор Ф. Ф. Кокошкин сразу выделил Парашу, подошел к ней и, взяв за подбородок, сказал: «Как не принять такую милочку». А матушке он приказал «совсем приводить» дочь в школу.

Во второй половине XIX и в начале XX столетия соискательницы являлись на экзамен в Театральное училище со страхом и большим любопытством. Их поражали, во-первых, размеры лестниц и высоких коридоров;

во-вторых, швейцары в красных ливреях и, наконец, огромные полукруглые окна верхнего этажа, где проводился отбор.

Начиналось всё с наружного осмотра. Старший учитель балетных танцев очень строго проверял ноги девочек. Тут условия были незыблемыми: красивая линия, колени без провисания, гибкость и отсутствие угловатости в суставах, их природная подвижность. Придирчиво изучались высота и эластичность подъема ноги, то есть ее расположенность к пуантам. Широкие, плоские ноги браковались. Педагог обращал внимание также на правильную постановку лопаток и общую склонность к красоте движений.

Немногие счастливицы, прошедшие внешний отбор, подвергались медицинскому осмотру. Главное — здоровые легкие и отсутствие порока сердца. В конце проверялись правильность осанки и крепость позвоночника.

Но даже очевидной предрасположенности к балетному искусству оказывалось мало. Хорошенькое личико, нарядная одежда тоже имели значение, но и с ними без протекции лучше было не соваться в приемную комиссию. Это поняла мать Маши Горшковой, когда в 1896 году привела скромно одетую дочку без рекомендательных писем на прием в училище. Увидев детей «в шелках и кудрях», она сообразила, что сплеховала. На следующий сезон отец Маши познакомился с чиновником из канцелярии Театрального училища, и тот объяснил ему, что надо сделать для гарантированного поступления.

«Снова мамаша весной отправилась с бумагами, но уже была карточка от чиновника с просьбой принять заявление, — вспоминала Горшкова. — Последнее было принято, и 29 августа снова мать повела меня на прием. Дело с моим туалетом обстояло иначе. Меня одели в хорошее батистовое с вышивками платье, с большим кушаком из голубой ленты. Волосы слегка завиты, в волосах бант, хорошенькие носочки и лакированные туфли на ногах. Помню, я долго вертелась перед зеркалом, не столь от кокетства, сколь от желания быть красивой, чтобы понравиться приемной комиссии. Каковы были достижения в этом направлении, точно не помню, но

судьба моя решилась. От волнения я ничего не могла говорить».

Для грозной комиссии, в которую входили начальник школы, инспектора, директор театров, главный балетмейстер, режиссер и дирижер балета, репетиторы и их помощники, «художественного просмотра» оказывалось недостаточно. Весь ареопаг интересовался, заручились ли родители конкурсантки протекцией. Если протекция была хорошей, девочка имела шанс быть принятой в приходящие воспитанницы, если высокой — в казенные. Добрым матушкам приходилось учиться умению «и попросить, и приласкать, и подарить». Во время приемных испытаний некоторые мамы, державшие в руках рекомендательные письма от разных «превосходительств», с презрением смотрели на соперниц своих дочурок.

В дело шли любые способы и ухищрения — очень уж соблазнительной, сытой и уютной выглядела жизнь в училище и перспективной казалась танцевальная карьера. Потому вакансии котиrowались высоко, являясь средством наживы для театральных чиновников. Они не брезговали продажей мест, выделенных для детей бедных артистов, своим знакомым и тем актерам, которые преподносили дорогие подарки. Чтобы их «протекже» имели возможность поступить в училище, чиновники придумали перед вступительными экзаменами исключать некоторых взрослых воспитанниц, ссылаясь на их бездарность, и прибирать к рукам дополнительные вакансии. По театральным правилам они не имели на это права, так как посредственные ученицы при выпуске назначались в кордебалет или хор. Но и туда уже было набрано со стороны множество народу.

В конце XIX века на петербургском балетном отделении обучалось приблизительно 70 девочек. К 1903 году сложилась ситуация, когда «предложение» превысило «спрос». В. А. Теляковский вынужден был предупредить Кабинет его величества, что «со следующего года у нас обнаружится большой перерасход в балете, ибо уходить будут по 2 и по 3 человека, а выпуски из Училища будут в 20 человек». Дирекция приняла меры — и два года прием девочек не проводился. Таким образом,

огромный конкурс при поступлении еще увеличился. В 1900 году при двенадцати женских вакансиях на испытательный экзамен явились около восьмидесяти девочек. В 1910 году на восемь мест было подано 200 прошений соискательниц. По столь животрепещущему поводу «Петербургская газета» опубликовала интервью со старшим педагогом училища Николаем Легатом:

«Мода на балет и американские доллары вскружили голову многим папашам и мамашам. В театральном училище никогда не было такого наплыва детворы...

Прежде сюда приводили детей только свои люди: артисты, музыканты, хористы. Теперь нередко можно встретить нарядную барыньку, одетую в модную узкую юбку и распространяющую вокруг себя аромат крепких духов.

Девочка театрального капельдинера, с бледным городским лицом и дешевенькой ленточкой в волосах, стоит рядом с разодетой, как кукла, краснощеклой и упитанной дочкой какой-нибудь статской советницы...

— Какие достоинства дети должны обнаружить, что бы попасть в школу?

— Хорошее сложение и миловидную внешность. Внешность играет огромную роль в балете, особенно у танцовщиц.

— Но говорят, что внешность детей обманчива и были случаи, что забракованные девочки делались впоследствии знаменитыми балеринами. Кажется, такой случай был с В. А. Трефиловой?

— Не только с Трефиловой, но и с Преображенской. Приемная комиссия признала ее кривобокой и не удовлетворяющей требованиям балетного искусства. Ошибки возможны...

— Я думаю, нелегко экспертам выбрать из двухсот детей шесть—восемь?

— Ужасно тяжелая и неприятная задача! Родители забракованных детей всегда в претензии».

Седьмого августа 1904 года в газете «Русь» появилась заметка некой «читательницы Z», в которой она жаловалась, что бедные артистки из кордебалета и хора не имеют возможности помещать своих детей в Театральное училище, так как «премьерши-артистки,

получающие тысячи, привозят своих “племянниц”, протежируют им». Намек был обращен главным образом на знаменитую драматическую актрису М. Г. Савину, действительно «пристававшую» к Теляковскому с просьбой принять двух ее племянниц на балетное отделение. Поступила только Е. Н. Подраменцева (по сцене Стремлянова), что очень обидело Марию Гавриловну.

В 1904 году отбор в училище проходил трудно. Нужно было зачислить только пять девочек, а прошений оказалось более ста. К директору Императорских театров приходили просители в полном убеждении, что прием осуществляется не по конкурсу, а «кого вздумают». Теляковский отмечал: «Прием 5 %, конечно, оставит многих за флагом, а балет переполнен».

Правда, иногда помогал случай, который, судя по именам будущих балерин, не назовешь слепым. «Когда очередь дошла до меня, — вспоминала Елена Люком, впоследствии ведущая ленинградская балерина, — я очень ясно услышала, как Энрико Чекетти, руководивший отбором поступающих, тихо, но внятно произнес: “Так себе...” Но тут случилось чудо. Самый страшный человек, сидевший за экзаменационным столом (это был директор Императорских театров князь С. М. Волконский), вдруг возразил на это: “А я думаю, надо ее принять”. Его сейчас же поддержали остальные члены комиссии, и я была принята. Мне думается, что самую большую протекцию мне в данном случае оказали мои испуганные и молящие глаза, обращенные к членам экзаменационной комиссии... Минутный каприз всесильного директора определил всю мою дальнейшую театральную карьеру».

Любой воспитаннице представлялись впереди исключительно главные роли в многосложных, с танцами и группами, пятиактных балетах. Заветной мечтой каждой ученицы оказывался прежде всего внешний антураж балетной дивы: как она, в пышной высокой прическе или с гладко зачесанными волосами, с обилием сверкающих драгоценностей, неизменно украшающих всех премьерш, станет восхищать публику. Этот призрак славы буквально истязал воображение девиц, и ради достижения манящей мечты они со смирени-

ем переносили любые муки. Даже в кабинете дантиста твердили про себя: «Терпи! У будущей балерины должны быть красивые зубы».

Постижение ремесла

Вот уже почти три столетия воспитываются хореографические дарования в нашем отечестве. Жизнь изменилась, стали другими люди. Балет перестал волновать чувства и занимать умы. Может быть, балеринам и теперь посвящают стихи, но вряд ли их читает кто-нибудь, кроме поэта и его танцующей музыки. Балетоманы отошли в прошлое, остались лишь сочувствующие. Да и как может быть иначе, если театр не занимается образованием зрителя, а зритель никак не влияет на театр? Балетмейстеры топчутся на месте, перелицовывая старые, потерявшие актуальность спектакли. Новые идеи не спешат прорасти — наверное, не пришло время. Потому и пытаются нынешние балерины заполнить пустоту своей творческой жизни бесконечными гастролями, конкурсами, премиями. Можно, конечно, написать о самой себе «суперзвезда», даже «мегазвезда», но это выглядит смешно, и люди с развитым эстетическим вкусом, увидев на афише эти слова, не имеющие отношения к искусству, иронично улыбнутся.

Что же осталось от великолепного, ослепительного балетного театра? Его прошлое и неизбежная рутина — обучение ремеслу.

Балет — та редчайшая профессия, в которой невозможно самообразовываться. Более того, без выдающегося педагога нельзя стать даже просто приличной танцовщицей. «Успех или неудача во всяком искусстве зависят главным образом от того, как заложено начало. Поэтому прежде всего надо самым внимательным образом отнестись к выбору наставника, чтобы он не увлек нас на ошибочный путь», — писал мудрый итальянский хореограф позапрошлого века Карло Блазис.

Неизвестно, как сложилась бы судьба Анны Павловой, если бы великий танцовщик Павел Андреевич Гердт не разгадал сущность ее таланта. Он убедил начи-

нающую солистку не добиваться эффектов, доступных мускулистым итальянским звездам, но опасных для ее хрупкого организма: «Предоставьте другим акробатические трюки. Мне просто больно смотреть, когда вы проделываете все эти па. То, что кажется вам недостатками, на самом деле — редкие качества, выделяющие вас из тысячи других».

Ученицы хореографических классов не только получали от своих наставников рисунок ролей (в балете есть понятие «передать роль») — они становились наследницами их навыков, как сценических, так и житейских. Практику повседневного поведения они перенимали у балерин с той же последовательностью, что и их профессиональные заветы. Воспитанницы терпеливо постигали азы хореографической науки, снова и снова повторяли па экзерсиса, добиваясь совершенства исполнения, ради осуществления мечты — стать балериной.

До шестнадцатилетнего возраста танцевать учили всех, а после решали, кого окончательно готовить на хореографическую сцену, а кого определить в драму или оперу. «Выгодная» для балетного искусства фигура являлась основным критерием отбора.

Первый в России педагог балетной школы Ланде преподавал, руководствуясь своим солидным опытом работы в театрах Парижа, Дрездена, Копенгагена и Стокгольма. О его педагогической методе дает исчерпывающее представление популярнейшая в XVIII веке книга «Честный танцмейстер», написанная историком хореографии Готфридом Таубергом.

Основой основ обучения являлось постижение менуэта. Свои уроки Ланде называл «лекциями». Поначалу он показывал пять позиций и демонстрировал пять видов шагов: прямой, открытый дугообразно в сторону, с прыжком, с поворотом носка внутрь и наружу, с ударом о другую ногу. Потом усвоенные шаги усложнялись. Таким образом, педагог вырабатывал у своих учеников необходимое для бальных танцев умение держать корпус и руки, свободную и грациозную посадку головы, «любезное» выражение лица. Русские воспитанницы так вдохновенно восприняли уроки наставника,

что тот искренне признался немецкому писателю Якобу Штелину: «Кто хотел бы видеть, как верно, по правилам, изящно и непринужденно нужно танцевать менуэт, тот должен бы посмотреть этот танец при русском императорском дворе».

Ланде с помощью многочисленных вариаций доводил искусство своих учениц до того виртуозного уровня, которым удивляли гастролировавшие танцовщицы. Когда Фоссано увидел плоды его преподавания, то заявил, что «русские театральные танцорки во многом повысили свое искусство». Оставалось только привить им исполнительскую манеру в «новейшем вкусе», чем и занялся венецианский виртуоз вместе с женой балериной Джулией Портези-Ринальди.

Смысл «новейшего вкуса» заключался в развитии у воспитанниц умения с легкостью справляться с высокими и мощными прыжками, не забывая при этом об игривой, кокетливой «прелести танца». Ученицы супругов Ринальди (Фоссано) восприняли уроки комического итальянского балета, как всегда, с русской отзывчивостью. «Выверты и выкрутасы» они пропустили через свое национальное пластическое естество и закрепили основами раз и навсегда усвоенной «серьезной» французской хореографии.

Не имеется никаких свидетельств о программе занятий Гильфердинга и Канциани; известно только, что они ревностно относились к своим педагогическим обязанностям. В записках Ивана Вальберха, к большому сожалению, практически ничего не говорится о его преподавательской деятельности, но, судя по отзывам современников, его класс был интересен и серьезен. Конечно, хореографы следовали общему балетному правилу, сформулированному Блазисом: «Самое важное в искусстве танца — упорная практика». Но о самой «практике» сведения отсутствуют.

«Грозный учитель» француз Шарль Дидло прибыл в Россию в 1801 году, когда эпоха классицизма начала погружаться в Лету. Но, как известно, балет существует только при условии неразрывной связи времен. Потому ампирный стиль Дидло не мог не воспринять всех навыков прошедшего, «истинного века танца».

Из его класса вышли многие прекрасные танцовщицы и превосходный кордебалет, что засвидетельствовал выдающийся датский хореограф Август Бурнонвиль: «Дидло объявил, что он из русских воспитанников и воспитанниц сделает первоклассные европейские таланты, — и сдержал слово, создав балетную труппу, в ансамбле своем далеко превосходившую парижскую».

Прежде чем попасть под управление Дидло, ученицы в течение двух лет приобретали элементарные танцевальные навыки у преподавательницы Екатерины Сазоновой. Если Вальберх занимался с воспитанницами не более двух часов, то Дидло время своих уроков продлил до пяти часов. От будущей танцовщицы он требовал умения «сгруппировать себя для подражания хорошей картине или статуе, потому что те, в свою очередь, подражают природе во всей анатомической строгости». Мастер доводил мимику воспитанниц до совершенства, чтобы они могли ясно и «осознательно» передавать смысл его балетов и характер представляемой эпохи. Телесную пластику учениц он «лепил» по мерке высокого художественного вкуса. «Душа, игра, понимание и никаких внешних эффектов» — вот педагогическое кредо Дидло.

Штрихи его преподавательского метода запечатлены в записках воспитанницы школы Дидло артистки Александры Асенковой «Картины прошедшего»: «Я усердно приступила к изучению больших, средних и маленьких батманов* и других ногодвижений, составляющих азбуку танцевального искусства». На основании этого замечания Л. Д. Менделеева-Блок пришла к выводу, что «урок Дидло по типу походил на урок Блазиса». А Карло Блазис обладал совершенной техникой пируэта и воспитывал ее в ученицах.

Знакомство с будущими подопечными Дидло начинал с ощупывания их груди и ног, после чего решал, поддадутся ли эти «ветрогоны» тщательной «дрессировке». Под надзором строгого педагога, вооруженного «престрашным арапником», ученики скоро крепили, ноги их приобретали стройность. «Пируэты, глиссады, па де зе-

* Батман (фр. *battement* — биение) — отведение и возврат ноги в танцевальном движении.

фиры, саботьерские и китайские танцы — всё это было вызубрено», — вспоминал актер А. Е. Мартынов.

Дидло не учил танцам на пуантах, всё его внимание сосредоточивалось на апломбе*, потому что тогда партнеры еще практически не поддерживали балерин. Акцент ставился на умение оставаться долгое время в грациозной позе на полупальцах. Балетмейстер готовил «кадры» для своих постановок, свойства которых раскрыл Глушковский: «В балетах Дидло видно удивительное разнообразие в танцах; серьезные танцы исполнялись под музыку адажио** с маршем; Дидло сочинял для главного лица всегда танцы плавные, с разными аттитюдами и редко вмешивал в них антраша или быстрые пируэты***». Демихарактерные танцовщицы выполняли скорые и мелкие грациозные па со специальным положением корпуса и рук, отличным от серьезных балетов, под музыку анданте и аллегро****. Комические дансерши делали под музыку в темпе аллегро разного рода воздушные скачки с характерными движениями всего тела.

Когда воспитанницы ехали на репетицию спектакля или шли на урок Дидло, то крестились и молили Бога, чтобы балетмейстер не испробовал на их спинах своей палки. Возвращаясь в училище, девочки плакали, показывая синяки на ногах и руках. В самом деле, класс Дидло предполагал жесткую муштру не только тела, но и характера. Знаменитый мемуарист Ф. Ф. Вигель со знанием предмета констатировал, что нашим молодым русским артистам «пóтом и кровью доставалось плясовое искусство».

* А п л о м б (фр. *aplomb* — равновесие) — здесь: умение сохранять равновесие.

** А д а ж и о (ит. *Adagio* — медленно, спокойно) в балете — медленная часть танца, состоящая в основном из плавных, широких движений и сопровождающаяся соответствующей музыкой.

*** А т т и т ю д (фр. *attitude* — поза, положение) — танцевальная поза, при которой нога согнута в колене. А н т р а ш а (фр. *entrechat* — прыжок) — прыжок в балетных танцах, при котором танцующий быстро ударяет несколько раз ногой о ногу. П и р у э т — (фр. *pirouette* от *pied* — нога и *rouette* — прут) — полный круговой поворот всем телом на носке одной ноги.

**** А н д а н т е (ит. *andante* — спокойно, не спеша, плавно) — умеренно медленный музыкальный темп; а л л е г р о (ит. *allegro* — радостный, веселый) — быстрый, темп.

Перепуганным маленьким танцовщицам балетмейстер грозил кулаками. Если они путались, составляя группы, Дидло, вспоминала Авдотья Панаева, набрасывался на них за кулисами, «как коршун»: «...кого схватит за волосы и теребит, кого за ухо, а если кто увертывался от него, то давал ногой пинки, так что девочка или мальчик отлетали далеко».

Дидло ввел в свои балеты «полеты». Маленькие воспитанницы, изображавшие разных «духов», парили над сценой на огромной высоте при помощи специальных мягких корсетов с железным кольцом на спине; за него цеплялся крючок с длинными черными проволоками, протянутыми вверх, под самый потолок. При вечернем освещении проволоки не были заметны, и воспитанницы словно летали по воздуху. Иногда они получали серьезные травмы из-за сбоя техники. Поэтому театральная дирекция запретила Дидло ставить опасные трюки.

Некая фигурантка из Большого Каменного театра в конце 1830-х годов оригинально воспользовалась уроками Дидло. Она, назвавшись сестрой Фотинией, пришла в Юрьев монастырь к знаменитому на всю Россию архимандриту Фотию и, притворившись беснующейся, умолила настоятеля ее отчитать. Тот принялся за исцеление артистки, она же старательно изображала, как чудодействовала его «святость». Потом авантюристка, зашнуровавшись в корсет для балетных полетов, по вечерам стала являться на хорах церкви висящей в воздухе в молитвенном экстазе. В содействии этим трюкам покаялся перед смертью келейник архимандрита, подкупленный циничной императорской танцовщицей. С помощью театральных навыков она выманила у доверчивого отца Фотия много денег.

До Дидло в России была школа балета, образовавшая такие величины, как Колосова, Берилова и Вальберх; но само преподавание являлось бессистемным и случайным. Он же возвел танцевальное обучение в степень разумную и сознательную, а потому отклонить его педагогический авторитет невозможно.

Когда мастер, в 1812 году покинувший Петербург из-за конфликтов с дирекцией, через несколько лет вернулся обратно, вице-директор Императорских театров

князь П. И. Тюфякин доложил министру двора и уделов: «Театральная школа, во время отсутствия его из России пришедшая по сей части почти в совершенный упадок, ныне... неумной его ревностью приведена опять в самое цветущее состояние, и открытые им новые таланты, разверзающиеся даже в самых юных летах, обещают российскому театру новых отличных артистов».

Хотя Дидло долго прожил в российской столице, он плохо говорил по-русски (как, кстати, и Мариус Петипа). Этот старый, худой, необыкновенно подвижный маленький человечек с предлинным носом, светлыми сердитыми глазами постоянно кусал свои тонкие губы и всё время нервно подергивался. Воспитанницы его ненавидели. Однако на прощальном бенефисе балетмейстера девицы кинулись целовать ему руки, что для многих оказалось неожиданным зрелищем. Интуиция не подвела подопечных: благодаря Дидло петербургские танцовщицы заняли то приоритетное положение, которое доставляло им неплохие дивиденды.

В 1830—1840-х годах, после отъезда Дидло, воспитанниц учили Алексис Блаш, Фредерик Малавернь и Антуан Титюс. Они не привнесли в систему танцевального образования ничего интересного и нового, зато готовили балетные кадры профессионально и старательно.

С начинающими занимался Михаил Беккер, отчим «звезды танцовщиц русских» Марии Суровщиковой. Он не стеснялся награждать девиц «комплементами» типа «дубина», «сено в голове» и т. п. Выпускница петербургского училища, первая в России цирковая наездница Анна Натарова вспоминала: «Танцам обучали нас постепенно, не торопясь, но правильно. С детьми... начинали так: ставили к палкам у стен, и учитель показывал позиции, а затем батманы по полу, не поднимая ног. Когда мы умели уже вытягивать пальцы и стоять “выворотно”, по-балетному, т. е. с развернутыми носками, тогда доходили и до больших батманов, с поднятием ног. Все экзерсисы первоначально проделывали у палок, а затем нас ставили попарно на середину: лучших в первой паре, а начинающих — сзади; они должны были смотреть, что делают передние».

После экзерсисов воспитанницы проделывали «тихие» па. Повторять их в медленном темпе было очень трудно. Не раз ученицы падали на пол, пока не усваивали, как правильно держать спину. Испокон веков преподаватель вразумлял ударом по нужному месту. Если девица плохо успевала, ее оставляли на второй год.

Потом воспитанницы переходили на учебу к комическому танцовщику Флэри, которого недобрым словом поминала танцорка из лермонтовской поэмы «Монго»:

А в школе... Боже! Вот мученье!
Днем — танцы, выправка, ученье,
Встаешь, бывало, утром рано,
Бренчит уж в зале фортепьяно,
Поют все врозь, трещит в ушах;
А тут сама, поднявши ногу,
Стоишь, как аист, на часах.
Флэри хлопочет, бьет тревогу...

Когда Флэри оставил свое место в училище, девицы средних классов перешли к Фредерику. Его курс занятий был самым длительным. В течение шести лет педагог выявлял степень дарования будущих артисток: легких и воздушных готовил для сольных вариаций; тех, кто не отличался элевацией*, но демонстрировал бойкость и грацию, определял в характерное амплуа. Постепенно «просеивая» менее талантливых воспитанниц через различные упражнения, Фредерик делил их на корифеек и кордебалетных. С последними он не отбатывал па в медленном темпе, а заставлял их до изнеможения скакать галопом, чтобы приучить к необходимой для кордебалета выносливости.

«Учил Фредерик удивительно, — вспоминала Натарова. — Из его класса выходили настолько подготовленными, что балетмейстеру не составляло труда объяснять — все с полуслова хорошо понимали, что нужно». Он имел обыкновение во время экзерсиса проверять, есть ли пот на лбу у каждой воспитанницы, определяя таким образом степень ее усердия. Кроме того, педагог еженедельно выставлял оценки своим подопечным

* Элевация (фр. *elevation* — подъем, возвышение) — высокий прыжок по воздуху.

и передавал список директору Императорских театров. Эта мера заставляла девиц серьезно относиться к балетной рутине.

Фредерик поощрял девиц пирогами и конфетами, которые передавал через классную даму, потом начал награждать деньгами — от гривенника до рубля. Однажды, в 1857 году, воспитанницы, всю неделю занимавшиеся особенно старательно, ожидали от учителя хорошую награду, а тот прислал им только по гривеннику. Они обиделись и решили отомстить «скупердяю». Изображая виллис (призраков умерших девушек) во втором акте балета «Жизель», девицы по-настоящему завертели Фредерика, исполнявшего роль несчастного егеря, а потом с силой сбросили его пусть с бутафорской, но достаточно высокой горы, приговаривая: «Вот тебе и гривенник!»

В старший класс к Титюсу переходили только воспитанницы, достигшие шестнадцати лет и уже назначенные на службу в балете. Определенные в кордебалет оставались в среднем классе. Это был строгий педагог: занимавшихся «против положенного» он мог запросто вытянуть скрипичным смычком по плечам. Титюс добивался совершенства в исполнении, неумоимо развивал проблески таланта, которые замечал в юных питомцах, но не учил их танцу на пуантах. Самых талантливых он испытывал в своих «особых» постановках. Например, в 1846 году для Анны Прихуновой, Александры Никулиной и Марии Соколовой он сочинил спектакль «Две волшебницы», где выгодно подчеркнул их амплуа.

Престарелый балетмейстер в 1847 году уехал в родную Францию. Его помощник Михаил Беккер до приезда в 1848 году Жюлья Перро перешел на преподавание в старший класс, а младший поручили вести Дарье Сергеевне Ришар. Дарья Сергеевна много лет страдала водянкой и с трудом передвигалась, а потому вела занятия, сидя на стуле. Она придумала показывать все па руками. С тех пор танцовщицы из поколения в поколение передают умение с помощью пальцев демонстрировать танцевальные па.

Фредерик начинал занятия в 8.30, Титюс — в 9 часов, а в полдень, когда он уходил домой пить шоколад, урок

продолжал Беккер. Балетные классы завершались в час пополудни, и до этого времени шаловливые девицы вели себя тише воды, ниже травы. «Мы буквально не сме-ли пикнуть», — вспоминала выпускница 1916 года Таисия Трояновская. Позднее занятия стали назначать с 10 до 12 часов.

В Москве преподавала Фелицата Виржиния Гюллень-Сор. Фелицата Ивановна, как называли французскую танцовщицу-хореографа в России, выучила великую балерину Екатерину Санковскую, которую за свои деньги возила в Англию и Францию знакомиться с искусством Марии Тальони и с которой подготовила «Сильфиду».

Старшие группы училища всегда работали в репетиционном зале, более просторном, нежели другие танцевальные классы. Стены его украшали великолепные гравюры, а наклон пола соответствовал наклону театральной сцены.

С 1848 года к преподаванию в «правильном рассаднике для образования балетных дарований» приступили французы Эжен Гюге, Жюль Перро, Жан Петипа и его сын Мариус. «Лучшего одновременно подбора никогда уже не существовало», — говорили знатоки. Эти мастера обратили свое строгое и разборчивое внимание на профессиональные возможности молодых девиц. Правда, молодой Петипа, как свидетельствовали очевидцы, «серьезно принялся за усовершенствование таланта» только одной воспитанницы. Драматург и суфлер А. А. Соколов вспоминал, что «нынешний балетмейстер больше, впрочем, занимался ухаживанием за воспитанницею Суровщиковой, на которой впоследствии женился и которая долго занимала амплуа *prima ballerina*». Следовательно, Мариус Иванович имел в своем педагогическом арсенале и вполне успешные «амурные» уроки.

По сообщению А. П. Натаровой, «с поступлением Петипа введена была новая школа танцев». Начали учить пуантовой технике, да так, что уже через десять лет Марфа Муравьева отличалась «баснословным» танцем на пальцах.

Мариуса Петипа ученицы боялись. Знаменитая со-

листка Александра Кеммерер отзывалась о нем как о «настоящей нашей грозе»: «Отличный балетмейстер и большой знаток своего дела, он не стеснялся быть вспыльчивым, дерзким, а иногда и до невозможности грубым. Малейшая ошибка или непонимание ученика выводили его из себя. Мы все боялись его как огня, хотя за спиной у него и потешались, потому что он плохо говорил по-русски и выходило это у него очень смешно: “Ну, што ти сталь, как чюрпан... Больтай руками, больтай ногами, это будет лютши, чем стоишь, как одна дубина, дурак ти этакий!”».

Большое значение стали предавать мимике. Занятия мимическим искусством проходили с семи до восьми часов вечера два раза в неделю и только для воспитанниц последних двух лет обучения. В этом разделе отменные уроки давал старший Петипа, очень хороший мимический актер. Его обожали ученицы Театрального училища. Федор Кони видел в нем «ловкого и опытного артиста, комика благородного, не позволяющего себе ничего лишнего на потеху невежества, но умеющего быть забавным без фарса, одной тонкой иронией и простодушием».

Незабываемым для будущих балерин оказалось краткое общение с изумительным французским мимическим танцовщиком и хореографом Жозефом Мазилье, работавшим в петербургском Большом театре в 1851—1852 годах. Им довелось наблюдать за экзерсисами и репетициями европейских этюдалей Марии Тальони, Карлотты Гризи, Фанни Эльслер. Последняя, судя по воспоминаниям, даже как-то раз «посетила из любопытства классы самого малолетнего отделения воспитанниц и заставила их при себе продолжать свои элементарные упражнения».

На протяжении 1850-х годов на профессиональную подготовку в Театральном училище решающее влияние оказал главный балетмейстер Большого театра великий мастер Жюль Перро. Маленький, неказистый Юлий Иванович имел репутацию «высокого» артистима. «Физиономия Перро в высшей степени выразительна, жест натурален, движения просты, но во всё такое убедительное красноречие... Искусство мимики

довольно долго было совсем утрачено на сцене, Перро вводит его вновь и тем именно воскрешает погибший балет», — писал Ф. А. Кони. Слава Перро как танцовщика не уступала его известности в амплуа мима. Он в совершенстве владел земными па, воздушными прыжками с элевацией и большим баллоном*. Зрители подчас не верили, что артист способен одновременно исполнять вариации в таких разных жанрах. Впрочем, воспитанницы учились у балетмейстера и тогда, когда тот репетировал свои романтические постановки.

Старший класс женского отделения в петербургской Театральной школе вели Пюге, преподававший до 1869 года, и Мариус Петипа. Благодаря их стараниям императорская труппа блистала искусством балерин Суровщиковой и Муравьевой и разнообразными талантами выдающихся солисток Мадаевой, Кеммерер, Радиной, Кошевой, Марии Соколовой и др. Кроме того, именно школа 1850—1860-х годов позволила некоторым исполнительницам, писал беллетрист Николай Гейнце, «выказать не только свои “стальные носки” и “удивительные пуанты”, но и свою душу, вложенную в танец того или другого народа». Таким образом, в процессе образования окончательно обособилось амплуа характерной танцовщицы.

Девочки, принятые в училище в середине 1850-х годов, поначалу занимались у Варвары Волковой, уволенной в 1858 году «из-за невозможного обращения с воспитанницами». Потом они перешли в класс к известному танцовщику и балетмейстеру Льву Иванову, о котором Екатерина Вазем вспоминала как о слабом педагоге по причине «природной мягкости и апатичности своего характера». Поступившая в училище спустя 30 лет Агриппина Ваганова была еще более категоричной в оценке метода Льва Ивановича: по ее мнению, он «обрекал ученицу на два года безделья», уроки вел лениво и нерезультативно, да и программа была довольно неопределенной. Матильда Кшесинская, вспоминая, как во время урока Лев Иванович сам аккомпанировал на

* Баллон (фр. *ballon* — букв. воздушный шар, мяч) в балетном искусстве XIX века — способность эластично, подобно мячу, отталкиваться от пола и висеть в прыжке.

скрипке, шутила, что он любил инструмент больше, чем учениц.

В конце XIX века с младшими воспитанницами занимался Александр Облаков.

Средний класс в 1860-х годах вел Алексей Богданов. Он давал сложный экзерсис, на середине зала ученицы проходили арабески*, аттитюды и нетрудные танцевальные темпы, начиная таким образом вырабатывать технику полупальцев. «Богданов являлся отличным учителем, — писала Е. О. Вазем. — Прекрасно распоряжаясь танцующей массой учениц, он замечал достоинства и недостатки всех и умел внимательно за всем следить». Алексей Николаевич, по традиции своих предшественников, лучших учениц поощрял подарками, причем как разными сладостями, так и маленькими драгоценными вещичками.

В старший класс Эжена Гюге воспитанницы попадали приблизительно в четырнадцатилетнем возрасте, и своей яркой артистической карьерой они во многом были обязаны его педагогическому таланту. Гюге принимал в свой класс только лучших, годившихся для занятия ответственных мест в спектаклях. «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», — свидетельствовала Екатерина Вазем. Впрочем, Евгения Павловна Соколова имела противоположную точку зрения: она считала, что из-за метода преподавания Гюге многие покалечили себе ноги.

Надо сказать, что если программа младших и средних классов практически не менялась на протяжении

* Арабеск (фр. *arabesque* — арабский) — одна из основных позиций классического танца, когда танцовщик стоит на одной ноге, а другая прямая нога поднята и отведена назад за плечо.

всего существования балетной школы, то старший курс обязательно шел в ногу со временем, в преподавании учитывались все европейские хореографические новинки.

Прима-балерина 1870—1880-х годов Е. О. Вазем, выйдя в отставку после двадцати лет служения на казенной сцене, занялась преподаванием в училище в переходном к старшему классу. По воспоминанию А. Я. Вагановой, «необыкновенно строгая, требовательная, она... приступала самым крутым образом к обучению, к выработке в ногах силы, мягкости, при посредстве технички разработанных приседаний, плие*, обработке корпуса и частично рук. Каким бы большим ни был класс, Вазем всё видела, никто не ускользал от ее взгляда».

Екатерина Оттовна учила по-настоящему серьезно, любила прикрикнуть на учениц, но всегда предъявляла справедливые претензии. Занимавшаяся у нее четыре года Матильда Кшесинская подчеркивала: «Вазем обращала внимание на правильную постановку ноги на пальцах, что имеет очень большое значение, и на выворотность... следила внимательно за ученицами и останавливала, если находила исполнение недостаточно правильным или лишенным грации... Всё же мне казалось, что в ее классе не было вдохновения, так как все эти движения были мне уже знакомы и я не могла ими увлекаться по-настоящему».

Вел уроки в училище балетный премьер «редкой живописности» Павел Гердт. Он преподавал в женском отделении пантомиму, поддержку и классический танец. «Гердт являлся тем самым избранником, кому было завещано передать потомкам всё богатство хореографического искусства, которое он впитал и усвоил в течение своей долгой сценической жизни... Продолжатель педагогических традиций итальянского хореографа Гаэтано Вестриса, Гердт не искал новых путей в искусстве — он ревностно охранял славные традиции прошлого. Наиболее интересная часть его урока начиналась после неизбежной рутины экзерсиса: он связывал воедино отдельные па и создавал танцы, нередко воскрешая для нас роли из старых, уже давно сошедших со

* П л и е (от *фр.* сгибать) — приседание на двух или одной ноге.

сцены балетов. Когда служанка с колокольчиком в руках входила, чтобы сообщить нам об окончании урока, мы, покрытые потом, с чувством искреннего сожаления строились парами, утешая себя мыслью, что завтра, быть может, Гердт снова займется с нами “Танцем с тенью”, шедевром Черрито (знаменитой итальянской танцовщицы. — О.К.)», — писала Тамара Карсавина. Сопратник балерины Михаил Фокин считал: «...в преподавании он не был педантом, не очень держался правил, но когда сам “показывал”, всегда выходило изящно... Можно было многому от него научиться, но надо было брать самому. Он не был педагог по природе, ни на чем не настаивал. У него надо было “уметь учиться”, чтобы извлечь всю возможную пользу от этого воплощения изящества».

Павел Андреевич добивался от воспитанниц артистичной работы. Они же, восхищаясь педагогом, покорялись ему беспрекословно. Девушки именно таким представляли себе «прекрасного принца на белом коне», о котором постоянно грезили.

Классический класс Гердта «унаследовал» Николай Легат, строгий охранитель балетного академизма. Его брат Сергей после ухода Павла Андреевича преподавал в училище мимику и поддержку, вырабатывавшую в различных движениях ловкость партнера в обращении с балериной.

Занятия обязательно продолжались во время летних каникул. И в самом училище, и на принадлежавших ему казенных дачах утро неизменно начиналось с экзерсиса. Причем, что очень важно, каждая из воспитанниц поочередно исполняла функции преподавателя. Таким образом, они загодя приобретали навыки педагогов-репетиторов.

После того как с начала 1880-х годов на императорскую сцену пролился поток итальянских звезд балета, старшие воспитанницы потянулись к виртуозным достижениям итальянской школы, мечтая даже перещеголять приезжих знаменитостей. Помог им в этом великий танцовщик Энрико Чекетти. (Именно для него Петипа сочинил вариацию Голубой птицы в «Спящей красавице» с немыслимой по сложности кодой. Воспо-

минания очевидцев о его полетах с многочисленными антраша волнуют до сих пор.)

В 1896 году в танцевальном образовании воспитанниц произошли перемены. На общем собрании преподавателей было принято решение не ограничиваться господствующей методикой французской школы балета и создать параллельный класс для занятий по итальянской системе, для чего дирекция пригласила Чекетти занять в училище место педагога классического танца. На этом поприще он подвизался в течение семи лет, до 1902 года, и за первые три года выпустил блистательных виртуозок: Елизавету Вилль, Юлию Седову и Любовь Егорову.

На рубеже XIX—XX веков мода на уроки Чекетти была повальной. Они проходили по твердой схеме на каждый день недели и прежде всего вырабатывали у воспитанниц четкие, сильные па. Танцовщик Станислав Идзиковский зарисовал некоторые позы, характерные для системы итальянского мастера. Особенно интересны арабески и аттитюды, в которых корпус выстроен очень вертикально и скован до судорожности, руки напряжены, линии их схематичны, движения резки. Но русские ученицы природной своей грацией смягчили жесткую линию, пропагандируемую Чекетти. Кроме того, они не предали классических форм французской традиции балета.

В течение практически всей второй половины XIX столетия старшие классы вел Христиан Иогансон, ученик великого датского балетмейстера А. Бурнонвиля, который в свое время был учеником Г. Вестриса. Этот, по слову критика А. Волынского, «вождь мужского искусства на классической сцене» обучил Матильду Кшесинскую и Ольгу Преображенскую. Когда педагог выделял среди других одну подопечную, добавляя плюс к ее высшему баллу в конце каждой недели, товарки говорили ей: «Твое будущее обеспечено, тебе повезло!»

Л. Д. Блок считала влияние Иогансона на русский хореографический театр решающим: «Он пересадил к нам и утвердил традиции французской школы, погибшие во Франции. Он, а не Петипа, так как получил более последовательное хореографическое воспитание».

Иогансон, по примеру старых мастеров, приходил в

класс со скрипкой и сопровождал заданные экзерсисные эволюции исполнением певучих мелодий. Наставник никогда не кричал на учениц. «Он развивал в них силу, равновесие, выдержку и точность, не давал отдыха, воспитывал дыхание, — писал Волынский. — В классном зале он устраивал иногда целые лужи нарочито и для испытания эквилибристической ловкости своих учеников, рассыпая при этом канифоль по всему полу. Он требовал, чтобы учащиеся продолжали танцевать, невзирая на возникшие трудности. “Танцуйте, — говорил он. — Скользко! Вы должны уметь броситься вперед, держа корпус на ноге. Тогда не упадете”».

Агриппина Ваганова, размышляя над тем, что ей дал класс «Христиньки», как Иогансона называли за глаза, писала: «Стали побольше делать прыжков с заноской, так называемые *batterie* — танцевальные движения, исполняемые с ударом икрой одной ноги о другую во время прыжка. Изучили некоторые танцевальные движения с крутами, но как это делается, нам не объясняли. Обычно практиковалось изучение наглядным образом, то есть подражание старшим».

В 1880-х годах средний класс вел любимый воспитанницами Александр Алексеевич Горский. Но в 1889 году он, по воле дирекции, перебрался в московский Большой театр, где получил должность балетмейстера. Его место в петербургском училище заняла Клавдия Куличевская, педагог высочайшего уровня. Именно ей передал заботу о старших классах вышедший из состава преподавателей Энрико Чекетти. В средних группах Куличевскую заменили Николай Сергеев и Вера Жукова. Младших девочек обучала Варвара Рыхлякова.

Михаил Фокин три года вел младшие классы женского отделения, потом получил в обучение старших воспитанниц. Но, экспериментируя с «естественными движениями», он перенес акцент на мимику, бег, позировки и недооценил базу балетного искусства — ремесло. В годы своего ученичества великий хореограф прекрасно усвоил принципы классического танца, но не смог их понять. Потому он сделал только один выпуск, и тот недоученный. Опыт Фокина показал, что профессио-

нальная культура воспитанниц, готовящихся к службе на академической сцене, невозможна без овладения всем арсеналом балетной техники. Любое отклонение от строгих правил хореографического мастерства прощалось только гению, например Анне Павловой, ноги которой были не выворотны.

Фокин, видимо, чувствовал ущербность своей педагогической практики: виноватый тон в той части его воспоминаний «Против течения», которая касается преподавания им танца в Театральном училище, достаточно красноречив. Здесь уместно вспомнить замечательный эпизод. Балетмейстер решил осчастливить свою юную ученицу Ольгу Спесивцеву главной ролью в поставленном им спектакле, но неожиданно услышал в ответ: «Я не понимаю вашего стиля».

Надо сказать, что Оля Спесивцева, работая с усердием, умела справляться с занятиями, поэтому преподаватели никогда не жаловались на нее. Очень скоро ее окружила атмосфера доброжелательства и поощрения. Наставники с самого начала предрекали ей исключительную артистическую будущность. Первые балетные шаги она сделала под руководством Александра Чекрыгина. Уходя в длительный отпуск, он передал ученицу Варваре Рыхляковой, которая, замечательно владея техникой танца, сумела прекрасно направить Спесивцеву. Блестяще усвоенный воспитанницей балетный алфавит — ее заслуга. Спустя два года Ольга перешла в класс Веры Жуковой, славившейся изяществом выразительного жеста. Она очень быстро продвигалась вперед и, перейдя в старший класс, считалась лучшей ученицей Клавдии Куличевской. Со свойственными ей спокойствием и неспешностью Куличевская в течение двух лет формировала мастерство воспитанницы, чтобы та просияла на дорогом для обеих поприще.

Балетные классы в Театральном училище всегда считались образцовыми, а состав учителей был отменным. Они, писал А. А. Соколов, «держали высоко свое знамя, выпуская на службу в театр поистине выдающихся танцовщиц». Вот и управляющий делами театральной дирекции В. П. Погожев, присутствовавший в январе 1899 года в московском Театральном училище на танцеваль-

ном классе девочек последнего курса, нашел, что они имели здоровый и бодрый вид, танцами занимались очень охотно, не были запуганы. Мария Станиславская учила внимательно, а старшая группа Ивана Хлюстина делала ощутимые успехи.

От творческой жизни великих танцовщиков остаются только пленительные легенды и переданный потомкам профессиональный опыт. Искру искусства замечательных мастеров прошлого способен сберечь лишь вдохновенный талант нового поколения исполнителей. Русская школа балета и по сей день является одной из первых в мире.

Зефиры, амурь, чертенята, паж

Началась репетиция нового балета. Театральный зал был погружен в полутьму, а потому имел уютный вид. Несколько кресел партера занимали мужчины, с ними болтали танцовщицы, не занятые на сцене.

Около двери стоял старый капельдинер, который время от времени пропускал внутрь кого-нибудь из привилегированных в балетном мире особ: чиновников конторы, служителей администрации и сцены, балетоманов.

На сцене на венском стуле восседал Мариус Петипа. Рядом с ним второй балетмейстер, общий любимец артистов Лев Иванов.

Воспитанницы училища проделывали различные эволюции.

— Ровнее! — требовал режиссер балета Иван Марсель. — Ребятишки, приложите больше старания! Маша, подите-ка сюда...

— Что прикажете?

— Когда дойдете до середины сцены, сделайте такой жест кавалеру и обнимите его. Вы влюблены в него... — начал втолковывать воспитаннице Иванов.

— Мне господин Петипа говорил, что я влюблена, только кавалер большой, я его обнять не могу...

— Вообще обращайтесь с ним нежнее... Больше неги и пылкой страсти...

Маша задумалась.

— Ну, что же вы?

— Не умею я этого, господин.

— Ты знай? Ты ничего не знай, — вмешался Петипа. — Мой красавица, дансуй... Где твой голова?

— Учитесь, в будущем пригодится. Обнимайте его... Да нечего краснеть, стыдного тут ничего нет... — подбадривал ученицу Марсель.

Маша, словно в омут, бросилась в объятия стоявшего рядом старшего воспитанника и поцеловала его.

— Молодец... еще крепче старайся целовать и с лаской... Теперь маршируйте! Раз, два, раз, два...

«С малых лет мы приучались к сцене, выступали в балетах и видели, как танцуют наши балерины, — вспоминала Матильда Кшесинская. — Чем старше и опытнее мы становились, тем легче мы могли о них судить, видеть их достоинства и недостатки и составлять свое мнение о том, кто танцует лучше, кто хуже и какой общий уровень нашего балета».

Девиц отправляли на репетиции спектаклей довольно часто. Продолжались они с двенадцати до трех-четырех пополудни. Предвещала этот «праздник» классная дама, появлявшаяся на уроке арифметики или русского языка, чтобы увести группу счастливиц. Так, помимо творческого удовольствия, учащиеся имели еще и практическую пользу, ведь им удавалось освободиться от послеобеденных уроков. А еще они в театре могли покрутиться вокруг своих кумиров и подслушать, что те говорят об интригующих закулисных делах и волнующих отношениях с «душками-мужчинами».

Когда воспитанниц привозили в театр на репетицию, они занимали одну из лож и наблюдали, как проходила свою роль исполнительница главной партии. Прима-балерина вся отдавалась работе и не щадила себя. Темный зал, коричневые чехлы на креслах, белые — на люстрах, простые рабочие тюники на танцовщице графически подчеркивали красоту ее линий. Девицы, пока ждали своей очереди выходить на сцену, впитывали мастерство балерины, ее манеру репетировать, а потом всё это принаравливали к себе. Увидев впервые итальянку Пьерину Леняни, проделывавшую 32 фуэ-

те*, ученицы, от мала до велика, по вечерам пытались повторить этот головокружительный трюк. Они вертелись в танцевальных залах, в столовой, в спальнях комнатах. Теряли равновесие после нескольких вращений, падали, но упорно начинали всё сначала. Училище превратилось в скопище кружащихся дервишей. Страсть воспитанниц к другой итальянской приме-балерине Карлотте Брианце доходила до того, что они вытаскивали из ее костюма серебряные канительные ниточки на память.

Анна Натарова вспоминала: «Большим и полезным для нас развлечением являлись большие репетиции в танцевальных залах школы. Помещение было тесное, и приезжавшие на репетиции балетные артистки приходили переодеваться на наших кроватях в спальне, некоторые при этом баловали нас — приносили гостинцы, а иногда давали и деньги. Впоследствии балетным отделили две комнаты для переодевания. Репетиции бывали днем, а иногда и по вечерам. Балетмейстер Перро, когда ставил новый балет в 1851 году, нередко заканчивал репетиции в 12 часов ночи. Эти вечерние репетиции воспитанницы особенно любили. Обыкновенно балетные устраивали чай, привозили закуски. С особенным нетерпением мы ожидали копченого сига. Конечно, оставались вкусные кусочки и для нас».

У каждого балетмейстера был свой метод репетировать. Титюс, например, по воспоминаниям декабриста Ф. Н. Глинки, начинал сочинять танцы похвалами самому себе: «Все учат сидя, а я только один могу учить стоя». Со скрипкой в одной руке и смычком в другой он проделывал различные па, по мере усложнения которых приходил в восторг. Воспитанницы находили постановочные приемы маэстро крайне забавными и частенько потешались над ним.

После завтрака ученицы, независимо от участия в будущих постановках, отправлялись на балетные репетиции, если те проходили в помещении училища. При чем лучшим ученицам старшего класса Юге оставалось

* Фуэте (от фр. *fouetter* — хлестать) — ряд танцевальных па с маховыми движениями ноги, помогающими повороту или вращению исполнителя.

только наблюдать за репетициями: до выпускного экзамена педагог запрещал им танцевать публично.

Особенно любопытной была манера Жюль Перро.

На сцене всё затихало. Слышался только голос балетмейстера. Он показывал ногами па, которые должны были выделять артистки, при этом ежеминутно постукивал своей знаменитой массивной палкой.

— Раз, два! Фуэте...Раз, два, три!.. Пируэт!.. Ни так!.. Сначала!.. Ничего не понимай!.. вы точно утка танцуй, — горячился балетмейстер, подбегая то к одной, то к другой танцовщице, без церемонии ворочая их за руки или за плечи то вправо, то влево.

Сидевшие на полу девицы не только наблюдали за танцующими, но и прислушивались к замечаниям балетмейстера. Они запоминали все виденные на репетиции сюжеты, па и сцены, а потом, вечером, самостоятельно их проделывали. Если какие-то комбинации движений производили на воспитанницу особо сильное впечатление, она тайком осваивала их, неоднократно повторяя перед большим зеркалом в уборной училища. Многие знали на память балетный репертуар задолго до поступления в театральную труппу и шаг за шагом выучивались «хорошо понимать дело».

В 1848 году перед глазами воспитанниц прошел весь репетиционный цикл балета «Эсмеральда», который ставил Жюль Перро. По свидетельству А. П. Натаровой, вначале являлся композитор Пуни с нотной записью музыки, написанной им по заранее назначенным балетмейстером темпам и числу тактов на каждый номер. Вместе с композитором приходили скрипачи Лядов и Соколов. Последний во время длительных перерывов откладывал инструмент и преспокойно вязал чулок.

Когда все артисты были в сборе, появлялся сам Перро и начинал репетицию с составления пар громадного кордебалета, затем говорил музыкантам: «Играйте».

Балетмейстер сидел, свернув ноги калачиком, посередине зала на полу, нюхал табак и слушал музыку. Поставив парами мужчин и женщин кордебалета, Перро показывал, поясняя: «Смотрите! Па одно и то же для всех. Эта сторона начинает с правой ноги, а другая — с

левой. Потрудитесь начинать!» Покончив с кордебалетом, он переходил к корифеям.

В школе по вечерам воспитанницы наблюдали за репетициями Перро в «Эсмеральде» и «Катарине, дочери разбойника». Тут-то они и постигали неподражаемую пластику и мимику Фанни Эльслер, Николая Гольца, Петра Дидье, Мариуса Петипа. «Мы видели, — писала Натарова, — как Перро всем им показывал игру. Мы поражались тем, как возможно без слов передавать так понятно разговор».

Воспитанницы обожали репетиции. Кого только они не встречали в театре! Однажды детям показали Чайковского, сидевшего на сцене перед рампой рядом с балетмейстером Львом Ивановым. Тогда, в 1892 году, в Мариинском театре шла работа над «Щелкунчиком». А. Я. Ваганова вспоминала: «...милый Петр Ильич в антракте подошел к детям, обласкал нас, а потом, вернувшись в школу, мы все получили от него по коробке конфет».

Удостаивал репетиции своим посещением и император Николай I. Как-то раз, приехав на генеральный прогон балета «Амазонки XV столетия, или Война женщин», он обратил внимание на то, что в четвертом действии артистки, бросавшиеся на приступ крепости, поднимались под самые колосники по лестницам, прикрепленным к крюкам, зацепленным за верхи декораций. Его величество пожелал узнать, кто эти храбрые амазонки.

— Это воспитанники Театрального училища, ваше величество, — ответил ему Перро.

Государь вышел на сцену и приказал подать себе лестницу, чтобы убедиться в невозможности сорваться с такой высоты. Тщательно осмотрев крючья и проверив надежность устройства, успокоенный император обратился к «воспитанникам-амазонкам», окружившим его:

— Не страшно?

— Никак нет, ваше величество.

— А ну, сделайте это при мне.

Те исполнили.

— Превосходно, храбрые амазонки, превосходно.

С принцем Петром Ольденбургским воспитанницы репетировали написанные им баллады, в исполне-

нии которых пение сочеталось с танцем. Эти произведения высокородного театра ставились во дворце великой княгини Елены Павловны. Там же давались живые картины с участием членов императорской фамилии, а маленькие воспитанницы служили в этих забавах «бутафорией». Одну сцену запомнила Е. О. Вазем: «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».

Однако такая «картина» выглядела вполне невинно по сравнению с сюрпризом, устроенным в конце 1820-х годов графом С. П. Потемкиным для великого князя Михаила Павловича. Он выпросил воспитанниц московского Театрального училища, одну из которых, Татьяну Карпакову, ему очень хотелось «прельстить». После великолепного обеда граф продемонстрировал гостям «пленительное зрелище»: богиня любви Венера выходила из воды, окруженная нимфами, грациозно державшими газы, покрывала, через которые просвечивалось почти обнаженное тело красавицы. Татьяна Карпакова плакала и не хотела надевать прозрачную тюнику прямо на трико без нижних юбок, но после приказа начальства вынуждена была повиноваться. «Купающаяся Венера» произвела ошеломляющий успех.

Потом девицам подали обильный ужин. Потемкин бросил гостей и вертелся около балетных фей. Супруга устроила графу публичную сцену ревности. Короче говоря, праздник стоимостью в 30 тысяч рублей удался на славу.

Близость к членам императорского дома и знати во время репетиций и спектаклей развращала воспитанниц. Обескураженный В. А. Теляковский писал в 1902 году: «До чего набалованы и распущены здесь артисты со своими постоянными обращениями к высочайшим особам».

Во время подготовки парадных представлений на открытом воздухе в Петергофе ученицы и царский двор буквально жили одной семьей. В 1851 году, когда к Николаю I приезжала его дочь королева Вюртембергская

Ольга Николаевна, государь приказал, чтобы 11 июля, в день ее именин, балетмейстер Перро поставил спектакль. Началась подготовка балета «Наяда и рыбак» на петергофском острове.

Задолго до дня представления воспитанников привезли «целым домом» из Петербурга и разместили в Английском дворце. Император позволил всем артистам, в виде исключения, курить и посещал их каждый день, расспрашивая о житье-бытье.

По утрам участниц спектакля возили кататься. Как-то раз в Александрийском парке они, гуляя по аллее вместе с главной надзирательницей, заметили идущих им навстречу Николая и царицу Александру Федоровну. Девушки так и обмерли, ведь все приготовления к балету держались в секрете. Государыня подошла к воспитанницам, стала спрашивать фамилии и в заключение сказала: «Вы кататься поехали, ну так и катайтесь».

В день спектакля учениц повезли на островок, где была устроена сцена с декорациями. Там их встретили камергеры и камер-юнкеры и помогли выйти из экипажей. На берегу в палатках девушки переоделись в легкие костюмы рыбачек и наяд. Было холодно и дождливо. На юных артисток, дрожавших всем телом, мужчины накинули свои пальто и плащи.

После представления царская чета со свитой пришла к исполнителям на плот, где была устроена сцена. Там накрыли столы, арапы принесли угощение для воспитанниц: фрукты, ягоды, простоквашу и творог. Пока императрица расспрашивала главного машиниста Андрея Роллера о декорациях, Николай подошел к ним с вопросом: «Что же вы не кушаете?» Они смущенно ответили: «Успеем». Тут вмешалась одна из дам: «Они при вас, ваше величество, не будут есть». Тогда государь сказал: «Ну, я отвернусь», — и отвернулся, а девушки моментально всё прикончили.

В 1900 году в Петергофе давали балет «Пелей» по случаю визита кайзера Германии Вильгельма II. Представление вновь решили устроить на островке посреди одного из озер. По традиции воспитанницы вращались в среде аристократии, наживая полезные связи и заводя амурные интрижки.

Вечером девиц отправляли в театр, где им почти ежедневно приходилось участвовать в спектаклях. Правда, воспитанниц младших классов не заставляли много танцевать, поэтому их чаще назначали в оперу.

Обыкновенно к семи часам «артистам» подавали большую карету, на козлах которой рядом с ямщиком располагался швейцар. Начиналось путешествие в мир театра, который являлся главным источником знаний, своего рода «университетом» для воспитанниц.

«Перевозили нас в театр в линейях — сколько влезет, — вспоминала А. П. Натарова. — Одна линия была трехколесная — одно колесо впереди, а два по бокам сзади. Эта линия была шире и ниже прочих; по бокам скамейки, а в середине три табурета. В эту карету сажали больших воспитанниц, танцевавших соло. Всего влезало туда до 28 человек. Трехколесную линейю так же, как и четырехколесную, возили четыре лошади. В четырехколесных линейях возили маленьких. Швейцар училища прямо швырял их туда.

— Ну, иди, иди.

А когда наполнится линия, кричал:

— Некуда больше!

И подают следующую линейю».

Так было в середине XIX века, ничего не изменилось во времена обучения Анны Павловой (была выпущена в 1899 году) и Ольги Спесивцевой (окончила училище в 1913-м). В огромных «колымагах» — шестиместных каретах, метко прозванных «допотопными ковчегами», на задних местах ехали классная дама и горничная. Воспитанницы, заслужившие репутацию «благонадежных», передвигались без сопровождения. На парадные спектакли им подавали очень длинный пятнадцатиместный древний рыдван с окошком в задней стенке. При отправлении воспитанниц из театра всегда присутствовала старшая надзирательница, которая считала их и следила за тем, кто как посажен.

Строгий режим, исключение всего, что могло помешать овладению профессией, привычка к самоограничению способствовали выработке у девиц необходимых балетному артисту качеств: упорства, трудолюбия, выносливости. К сожалению, их духовная сфера замы-

калась на чисто профессиональных интересах. Отец Поликсены Зейфарт в разговоре с Теляковским сетовал на то, что воспитанниц никогда не возят ни в Академию художеств, ни в Эрмитаж, ни в Музей Александра III, вообще никуда, где бы можно было развивать их вкус. Директор Императорских театров считал эти слова справедливыми, но тем и ограничился.

И правда, девицам было не до «глупостей». Проходил только один школьный год, а они уже числились на действительной балетной службе, выходя на сцену чертенышами, мотыльками и прочими чудесными существами, хотя большей частью их занимали в «тяжелых» ролях сильфид*. «Страшно было летать и трудно корпус держать правильно да еще двигать ногами, как указано», — вспоминала Анна Натарева.

В «Спящей красавице» девочки начинали с амуров в апофеозе (для предания пухлости на них надевали толстые фуфайки и трико), потом оказывались занятыми в роли пажей, несущих шлейфы фей; на следующий год их ставили в свиту феи Сирени, еще через год они танцевали в крестьянском вальсе. Затем старшие ученицы получали небольшие номера в восьмерках, а четыре лучшие воспитанницы исполняли классический танец придворных дам. Те же эволюции проходили дети в балетах «Щелкунчик», «Млада»...

Кем (или чем) только не перебивали юные артистки в годы обучения: цветами в «Пакеретте», кузнецами в «Армиде», насекомыми в дивертисменте «Эфемера, или Час жизни»...

В продолжение первого года учения одну из девочек, более смазливую лицом и способную к сцене, показывали в сольной партии. Как правило, она появлялась Амуром.

П. И. Орлова-Савина сохранила живописное воспоминание о своем «первейшем» дебюте в московском Большом театре: «Ставили новый балет “Амур и Психея”. *М-те* Голлень-Сор приезжала в школу выбирать девочек для танцев и выбрала меня за хорошую рожицу: я еще танцевать не умела. На сцене представлялся бу-

* Сильфиды (от греч. *silphe* — моль, мотылек) — в средневековом фольклоре духи воздуха.

дуар Психеи, она убиралась перед большим зеркалом, ей прислуживали нимфа и амур, а я как самая крошечная была одета амурчиком с крылышками и поставлена на самый верх над зеркалом. Позу имела такую: стояла на одном колене и ладонью левой руки поддерживала локоть правой, а указательный палец держала у середины губ; помню, что мною любовались даже на репетиции, а я с удовольствием смотрела с своего возвышения, как Психея делала разные фигуры, и вдруг старый балетмейстер Адам Павлович Глушковский стукнет палкой и выбежит *m-r* Ришар. Это-то я понимала, что как будто Амур пустил стрелу в сердце Психеи; она прижимает руку к сердцу, испугается, потом они помируются, все начнут танцевать, а я всё время должна сидеть на зеркале, так и было на репетициях, но увы! В спектакле я невольно переменила позу, а именно: когда вместо палки Глушковского полетела огненная ракета, изображая из себя стрелу Амура, и была направлена прямо в зеркало, и хотя ничего опасного не случилось, все остались на своих местах, но хорошенький амурчик спрыгнул с зеркала от страха и очутился под зеркалом, свернувшись в клубочек. Говорят, что это было так смешно и эффектно, что меня даже не побранили».

В опере Ф. А. Боельдье «Телемак на острове Калипсо» малютка Ольга Шлефохт традиционно представляла шаловливого Амура, а воспитанница Надежда Азарова в легкой синей тюнике и венке из виноградных гроздьев и листьев играла Вакха. Румяная, с пухленькими щечками девочка была неподражаема. Вокруг плясали менады, она любовалась их танцами, потягивая из кубка вино. Постепенно Азарова—Вакх «пьянела», передвигалась по сцене, грациозно покачиваясь, и в конце концов засыпала на руках у одной из менад. Ее уносили за кулисы под восторженные аплодисменты.

Исполняя подобные роли, малышки, хорошо обеспеченные питанием и одеждой за казенный счет, искушались фантастическими образами и авантюрными сюжетами тех балетов, опер и драматических постановок, в которые они вживались с самого детства и из которых приобретали чувственный опыт. А тут еще их головки кружили мнения «знатоков»!

Стоило появиться дебютантке, и все оптические приспособления устремлялись изучать ее «творческие особенности».

— Какая прелестная девчурка! — слышались одобрителные замечания.

— И как пляшет мило! Какая у нее грация...

Сильные впечатления школьных лет у воспитанниц были связаны не только с балетной сценой. С первого класса они участвовали в драматических постановках Александринского театра и оказывались «партнершами» М. Г. Савиной, Е. Н. Жулевой и В. В. Стрельской. Елена Люком навсегда запомнила чуткость и терпение легендарных актрис, их милые подарки; например, от Савиной она получила красивую бонбоньерку с конфетами.

Дни выступлений маленькие артистки считали своими лучшими днями в училище. Они с особым нетерпением ждали спектакля «Сон в летнюю ночь» Шекспира. Тамара Карсавина играла в нем эльфа из свиты Титании и декламировала:

Мне повсюду путь нетрудный,
Я ношусь быстрее луны,
Я служу царице чудной
В час полночной тишины.

«А сколько ласковой заботы дарил детям добрый “дядя Костя” — непревзойденный комик Варламов, — писала Люком в книге «Моя работа в балете». — За кулисами огромная фигура Варламова возвышалась над кольцом обступившей его детворы... “Ты кого играешь?” — спрашивал Варламов. “Горчичное зернышко”, — отвечаю я. “А я паутинку!” — кричит кто-то за его спиной. “А я — душистый горошек!” — пищит чей-то голос сбоку. “Ну вот и умницы, каждая свою роль знает”, — говорит он на это, добродушно посмеиваясь, и кого поцелует, кого по головке погладит, а кого по щеке потреплет. А потом вдруг скажет что-нибудь смешное, и мы все заливаемся — хохочем и, бодрые и веселые, гурьбой высыпаем следом за ним на сцену».

Воспитанницы участвовали в массовках поэтической сказки «Снегурочка» А. Н. Островского. Дожидаясь

выхода, они из первой кулисы наблюдали за представлением и либо проливали горячие слезы, когда таяла Снегурочка, либо искренне смеялись над проделками Бобыля в исполнении В. Н. Давыдова. Все девицы были по уши влюблены в Н. Н. Ходотова — очаровательного, веселого Леля.

Выступления учениц проходили под надзором классных дам, горничной и швейцара. «Охрана» располагалась за кулисами и зорко следила, чтобы подопечные вели себя пристойно, то есть оберегала их от общения с мужчинами. Эта школьная свита, хорошо осведомленная, в какую кулису удалялась девица после окончания своего номера, встречала ее и спешно препровождала в уборную. Там юные артистки переодевались и ждали окончания спектакля, чтобы всем вместе ехать в училище.

Возвращались назад очень поздно, съедали горячий ужин, мылись и ложились спать. В начале XIX века воспитанницы, по свидетельству Александры Асенковой, «не успев совершенно переодеться, надевали свои платья сверх костюмов и, истомленные усталостью, помещались в ложах четвертого яруса и дремали там до трех часов утра».

Осенью 1902 года инспектор Театрального училища доложил директору Императорских театров Теляковскому о количестве спектаклей и репетиций, в которых принимали участие воспитанницы балетного отделения. Оказалось, что в сентябре они были заняты в десяти репетициях и пяти спектаклях, то есть всего их привозили в театр 15 раз; в октябре репетировали семь раз, а танцевали в балетах три раза — итого десять выездов в Мариинский театр. «Занятия эти должны быть приняты в расчет общих занятий», — приказал директор.

Вообще-то загруженность воспитанниц в театре выходила им боком. Самые сильные и выносливые, сумевшие сделать хорошую карьеру, в воспоминаниях захлеб писали о пребывании на «взрослой» сцене в период учебы. Тем, кто оказался слабее, ранимее, было несладко, но они страдали молча. В 1899 году под впечатлением рапорта штатного доктора московского Те-

атрального училища Л. И. Казанского собралась представительная конференция с участием театрального руководства, режиссерского правления балета, администрации и преподавателей. Врач довел до их сведения, что «в училище театральном замечается сильное переутомление, высказывающееся на сцене повторением обмороков и других недомоганий воспитанниц». В прессе стали появляться статьи, в которых танцовщицы назывались «бедными тружениками, эксплуатируемыми правительством».

Участники конференции решили: во-первых, «в опере участие детей устранить совсем, кроме тех немногих, где это является необходимостью»; во-вторых, «дети первого года принятия совсем не должны участвовать на спектаклях»; в-третьих, «требовать детей на репетицию днем в такие дни, когда они должны участвовать вечером в спектаклях, допускать лишь как исключение, и в таком случае лекции отменять в этот день». Школьные занятия были сокращены на два часа, при позднем окончании представлений воспитанниц стали отпускать до следующего полудня, некоторые послабления касались общеобразовательной программы.

Петербургского театрального училища подобные перемены не коснулись, хотя и там собирались «комиссии по медицинским вопросам». На одном из их заседаний речь шла об участии детей в репетициях и спектаклях. Директор театров В. А. Теляковский вновь требовал выработать балетную программу, «ибо до сих пор каждый преподаватель танцев учит так, как ему это заблагорассудится». Члены комиссии осуждали желание некоторых педагогов похвастаться своими ученицами, из-за чего заставляли их в спектаклях демонстрировать па, совершенно не свойственные их возрасту и развитию. В результате здоровье танцовщиц подвергалось опасности.

«Испытательные вечера»

Самыми важными и ожидаемыми в жизни училища являлись школьные спектакли. Их давали в Великий пост (кроме первой и последней недели) по вторникам

и воскресеньям, а иногда в конце лета, во время Успенского поста.

Завел «испытательные вечера» директор придворных театров статс-секретарь П. А. Соймонов. В 1789 году он постановил проверять результаты обучения и способности воспитанников «на публике» в школьном помещении, представляя драму и балет. В результате талантливых поощряли, нерадивым предлагали «усилить свои старания в прилежаниях к науке», а неспособных исключали из училища.

Согласно воспоминаниям актера А. П. Толченова, в середине XIX столетия руководил школьными спектаклями, то есть выбирал и ставил пьесы, распределял роли между учениками так называемый репетитор. В этом «звании» пребывали такие выдающиеся мастера русской сцены, как А. К. Каратыгин и А. М. Максимов. «Режиссерскую обязанность исполнял один из воспитанников, по назначению репетитора. Роли расписывались самими воспитанниками и воспитанницами, каждым играющим для себя», — писал мемуарист.

На сцене школьного театра после драматических пьес и водевилей по обыкновению давался огромный балетный дивертисмент. Сохранилась программа спектакля, состоявшегося 4 апреля 1850 года, в котором учащиеся могли продемонстрировать свои «совершенные способности»: опера-водевиль в одном действии «Обезьяна-воровка», увертюра композитора Маурера и танцевальная часть с мило отличившимися в различных па воспитанницами Аполлонской, Муравьевой, Суровщиковой, Амосовой и Соколовой.

Третьего мая 1902 года В. А. Теляковский записал в дневнике: «В 10 часов был в Театральном училище и присутствовал на экзамене девочек класса г-жи Жуковой и Гердта. После экзамена собралась конференция в инспекторской комнате... После выставки отметок я объявил балетным учителям и наставникам, что с будущего года желаю ввести проверку танцев и сделанных успехов всему балету. Для этого обращаюсь к ним, чтобы выработать правила и программы испытаний. Испытания надлежит производить Постом или весной и завести для этого особую книгу».

В 1905 году балетное отделение «сравнительно недурно» показало, помимо танцевальных номеров, пьесы А. Чехова «Свадьба» и И. Щеглова «Красный цветок». Причем программы разрисовали сами «артисты». Вообще играли много всего: сцены из «Мертвых душ» Гоголя, «Жену артиста» Скриба, «Женитьбу Фигаро» Бомарше. «Букетом» вечера был конечно же дивертисмент, проходивший на фоне декорации с изображением парадного зала или регулярного сада. Оркестром, тоже состоявшим из учащихся, руководил балетный капельмейстер.

В 1913 году на сцене школьного театра давали балет «Сказка белой ночи», в котором одна из самых красивых воспитанниц за всю историю Театрального училища Ольга Спесивцева танцевала главную роль. Это был первый триумф юной звезды, которая сразу же завожила зрителей своей пластичностью.

Репетировать школьные спектакли начинали в 12 часов и продолжали вечером, получая освобождение от уроков в танцклассе. В школе имелся рукописный журнал, в котором свои «присяжные» рецензенты помещали критические статьи о прошедших представлениях.

В день спектакля барышни ничем не занимались, кроме подготовки к выступлению. Чаще всего представляли разные танцевальные номера, но иногда выбирали и сокращенный вариант большого балета, адаптировав его под возможности учениц. В разное время балетной частью школьных вечеров руководили замечательные мастера А. Н. Богданов и Л. И. Иванов. Как правило, в училищный спектакль попадали уже на первом году обучения. В 1844 году девятилетняя Анна Натарова, «очень хорошенький белокурый ребенок», удачно станцевала в дивертисменте «русскую», в следующем представлении отличилась в качуче, после чего ее перевели из приходящих воспитанниц в казенные. Значит, судьба будущей артистки уже в школьные годы определялась вполне по-взрослому: надо было с детства уметь выгодно показаться.

Поначалу школьный театр располагался в тесной зале, рассчитанной всего на три ряда стульев. Потом там устроили танцевальный класс. Однако и новое помеще-

ние театра, находившееся на половине воспитанниц, оказалось таким миниатюрным, что за кулисами не хватало места для всех участников представления и некоторые ожидали своего выхода в учебных комнатах.

Стены «театрика» были покрашены в разные цвета, потолок тщательно выбелен, полы покрыты досками. Но всё же это был настоящий театр с настоящей сценой, местом для оркестра, сиденьями для публики. В партере стояли кресла для начальства, почетных гостей, преподавательского персонала. Для учеников и их родителей отводились места на небольшой галерее с «парапетом».

Школьные спектакли посещали директор Императорских театров, инспектор школы, приглашенные сновники, балетные «заправилы». Эти закрытые мероприятия вызывали подлинный бум в светском обществе. Тон задавали члены императорской фамилии, неизменно бывавшие на вечерах. Часто приезжал царь, почти всегда присутствовали великие князья Владимир Александрович, Николай, Константин и Михаил Николаевичи. Правда, Николай II, взойдя на престол, стал игнорировать школьные постановки.

Замечательная танцовщица Бронислава Нижинская в книге «Ранние воспоминания» подробно описала свой первый школьный спектакль в 1900 году: царившую с утра «праздничную атмосферу», сильное возбуждение воспитанниц, гадавших, кто придет в «театрик» училища вечером, и торжественный ужин, который давали после спектакля для учениц, великих князей, администрации училища и гостей: «В столовой буквой “П” поставили длинные столы. Помню, великий князь Владимир Александрович сидел в центре, по обе стороны от него посадили красивых воспитанниц Александру Балдину и Тамару Карсавину. Зычный голос великого князя раздавался по всей зале, все громко смеялись в ответ». Где еще дочь скромных варшавских артистов смогла бы оказаться в одном пространстве с первыми лицами Российской империи?

О «соблазнительной» обстановке «испытательных вечеров» поведал в своем дневнике литератор А. В. Дружинин, с удовольствием врашавшийся в «подлюм, те-

ло накаливающим воздухе» училища. 14 марта 1856 года он записал: «К семи часам двинулся я в Театральную школу на спектакль, к которому допускаются лишь литераторы и старцы развратного свойства... Танцевали Муравьева, Радица и маленькие девчоночки смешного вида, в худо натянутом трико и больших башмаках. Зала огласилась рукоплесканиями. Личико Радиной понравилось мне страшно, это одно из лиц в моем вкусе, доброе, ласковое, веселое и возбуждающее... В заключение дня Федоров как начальник школы пригласил к себе пить чай...»

Завсегдатаями вечеров были министры императорского двора граф В. Ф. Адлерберг и барон В. Б. Фредерикс, видный инженер Н. А. Жеребцов, некий богатый помещик Творогов. Управляющий Третьим отделением Собственной Е. И. В. канцелярии Л. В. Дубельт всегда приходил с леденцами в заднем кармане мундира и угощал ими детей. На всех школьных спектаклях восседала и свояченица директора Императорских театров А. М. Гедеонова влиятельная Марья Павловна, деликатно высказывавшая родственнику свое мнение. Его приятель государственный канцлер граф К. В. Нессельроде был почетным посетителем представлений в училище.

Аплодировать на «испытательных вечерах» могли только гости. Воспитанникам полагалось выражать свои восторги после разрешающего знака театрального руководства.

Первые выступления в училище и близость к знатным высокопоставленным особам приводили девиц в состояние экзальтации. Школьные затеи всё более и более развивали их таланты и доставляли удовольствие от разнообразного общения. Встреча с живым искусством и репетиционная суета отвлекали воспитанниц от однообразия повседневной ученической жизни. Впрочем, их будни были наполнены романтическими чувствами и рано созревшими честолюбивыми помыслами. Юные прелестницы уже на крошечной училищной сцене сталкивались с жестокой изнанкой безжалостной театральной реальности. Однако, по мнению Т. П. Карсавиной, только таким способом было возможно «выковать мастерство артиста».

Прелестницы с головы до ног

После поступления в Театральное училище воспитанницы в течение восьми лет практически не пересекали границ его автономного мирка. Режим жизни этого закрытого заведения сравнивали с прекрасно отлаженным часовым механизмом. «Всё шло по разведенному распорядку в точно указанное время и, главным образом, в стенах училища», — писала артистка Т. А. Трояновская. «Размеренность и определенность» распространялись и на внешний вид «прекрасной половины» училища. Забота о красоте лица и одежды для каждой девицы становилась насущной потребностью. Чем элегантнее был ее повседневный туалет и сценический костюм, тем больше было шансов обратить на себя внимание и устроить свое счастливое «далеко».

В казенные воспитанницы стремились попасть, потому что они всегда были одеты и обуты. Впрочем, их гардероб не отличался изобилием фасонов.

В XVIII веке ученицы носили даровую одежду с нашитыми на нее номерками: холщовое белье, миткалевое платье, нитяные чулки и грубые башмаки. В начале XIX столетия, по воспоминаниям А. Е. Асенковой, выпущенной из Танцевальной школы в 1814 году, «воспитанницы были одеты однообразно, в цветных одного рисунка выбойчатых платьях и белых миткалевых пелеринках и передниках. Праздничные платья были белые миткалевые, у воспитанниц младшего возраста гладкие, а у старших распашные, украшенные фалбарами* и с накрахмаленными юбками».

Начиная с 1830-х годов девицам выдавали на неделю «очень хорошенькое с голубыми жилками» платье и черный будничный передник из коленкора**; ученицы со средствами справляли себе шерстяной передник. Во второй половине XIX столетия воспитанницы раз в год получали одно новое платье, но имели право надевать его только по воскресеньям, в остальные же дни носили починенные и удлиненные старые платья.

* Фалбара (фалбала, фалбола, фр. *falbala*) — оборка, волан.

** Коленкор (от фр. *calencar*) — гладкокрашенная хлопчатобумажная ткань полотняного переплетения, использовалась в основном для изготовления одежной подкладки и книжных переплетов.

Ко времени учебы Матильды Кшесинской, начиная с 1880-х годов, поверх коричневого шерстяного или кашемирового платья воспитанницы надевали белые короткие коленкоровые пелеринки. По воскресеньям и двенадцатым церковным праздникам, собираясь в храм, они наряжались в выходные платья с белой пелеринкой и таким же передником, до половины зашитым мягкими складками. Во время церковной службы можно было встретиться с воспитанниками и знакомыми, и девицы хотели выглядеть более нарядно и кокетливо.

С середины 1890-х стали выдавать старомодное платье из голубой саржи с большим вырезом, обтягивающим лифом и длинной, по щиколотку, юбкой. Белая косынка из сильно накрахмаленного батиста, приколотая на спине, перекрещивалась на груди. Этот «туалет» дополняли черный передник из ткани альпака, белые чулки и черные легкие туфли.

Помимо форменной одежды казна снабжала воспитанниц репетиционными и сценическими костюмами. По воспоминаниям Анны Натаровой, в середине XIX столетия специального танцевального белья девочкам не давали. Те, что победнее, при балетном уроке «подвертывали себе бумазейную* юбку». Ученицам приходилось самим стирать себе чулки.

Ординарные балетные платья были из нанки песочного цвета. В конце XIX столетия стали заниматься танцами в серых полотняных платьях с квадратным вырезом и юбкой до половины икры.

Еще при Дидло за прилежание в танцах в качестве знака отличия выдавалось розовое платье, а высшей наградой служило белое — «тюника».

Провинившихся учениц «наряжали» в штрафное тиковое платье. Их фамилии записывали на черную доску, висевшую в большом танцевальном зале. Там же была почетная красная доска, на которую заносили имена прилежных девиц. Если проступок был незначителен, ограничивались пелеринкой и передником из «унизи-

* Бумазея (от ит. *bambagia* — хлопок) — плотная мягкая хлопчатобумажная ткань саржевого или полотняного переплетения с начесом на изнаночной стороне.

тельной» тиковой ткани, которая шла на пошив покрывал для кроватей. В разряд нерадивых можно было попасть за одно только слово «дура», сказанное в адрес подруги по классу.

Вера Балетоманова свидетельствовала, что к 1880-м годам платья стали давать не столько за действительные успехи, сколько за выслугу лет: «Сидит, сидит воспитанница в одном классе, скоро ей надо уж выходить, а она всё в сером. Ну, пошипит начальница: “Нельзя, как же, выпускная, совестно, хорошего поведения, ничего, что скверно делает антраша, важность какая!” Смотришь, а воспитанница и в розовом — ничего, что всё время тройки в журнале стоят. Белое платье получалось только в третьем классе, хотя бы ученица второго превзошла успехами всех третьеклассных, но она тогда только получала белое платье, когда переходила в третий и там протанцевала не менее года. Случалось, что всеми признанная первая ученица второго класса в третьем моментально превращалась в бездарность и из талантливой, много обещавшей в круглое ничтожество, и наоборот».

Желчности мемуаристке, конечно, не занимать, но ее рассказы подтверждаются и другими театральными воспоминаниями.

Вся танцевальная и повседневная одежда учениц, а также их туалетные принадлежности хранились в большой комнате со шкафами, так называемой пансионерской. Там стояло старое псише* с потемневшим зеркалом, перед которым надевшие танцевальное платье воспитанницы пробовали проделывать балетные па. Так как скользкий паркетный пол не лучшее место для упражнений на пуантах, они нередко падали, пачкая полотерной мастикой свои розовые или белые платья, и потому девиц постоянно выгоняли из облюбованного ими места.

Приходящие ученицы перед уроком переодевались в маленькой комнате под наблюдением дежурной надзирательницы. Иногда там между ними происходили стычки: девицы побогаче пытались унижить плохо оде-

* П с и ш е — напольное зеркало в поворотной раме для установки в наклонном положении.

тых товаров. Потом, по пути в небольшой репетиционный зал, они заходили поздороваться с классной дамой. После утреннего урока танцев воспитанницы снова переодевались и завтракали в круглой зале.

Групповые портреты выпускниц Театрального училища красноречиво свидетельствуют, что их костюмы практически не менялись, только прически становились несколько иными.

Барышни должны были ходить с гладко зачесанными волосами, старательно уложенными за уши, и туго заплетенными косами. Руководство категорически не допускало челки и пышные прически. Все попытки учениц уклониться от этого сурового правила преследовались строжайшим образом. Правда, старшим разрешалось немного взбивать волосы на макушке. Перед выпуском некоторые подрезали их спереди чуть покороче, чтобы создать иллюзию модной прически. Большим послаблением считалось разрешение в канун спектакля мокрые волосы заплести в множество косичек. Утром курчавые, как негритянки, девицы полагали, что прически им очень удались, так как не казались «зализанными коровьим языком». Кроме того, волосы закручивали с помощью папильоток и сахарной воды — «чтобы крепче держалось». Это называлось «завиваться вкрутую». После выступления расчесывание такой «укладки» причиняло страшную боль.

В 1890-х годах мода на зачесанные назад и пышно взбитые снизу прически не давала покоя воспитанницам. Этот запрещенный начальством фасон в обиходе училища назывался «сделать взбитый чуб». Но шляпы, в которых девицы участвовали в спектаклях, были задуманы художником по костюмам для пышных волос, и порой в таких шляпах совершенно тонула детская прилизанная головка. Юные артистки, спрятавшись в каком-нибудь уголке школы, отчесывали волосы спереди и взбивали их рукой, благодаря чему головной убор держался хорошо. Однако классная дама А. Л. Стромилова, заметив такую прическу, тащила ученицу под кран и размачивала ее волосы под сильной струей воды. От начеса ничего не оставалось. Воспитанницы особенно тяжело переживали «варварство» своей мучительницы

по воскресеньям, когда вечером приходилось ехать на спектакль с зализанной прической. Уничтожение красоты казалось девицам «положительным злодейством».

Инициированная В. А. Теляковским в 1900 году постановка балета «Дон Кихот» в оформлении А. Головина и К. Коровина совершила переворот в силуэте танцовщицы. Пышные муслиновые пачки были заменены новыми костюмами с мягкой, текучей линией. Прически вводились по-испански гладкие с пробором на боку. Воспитанницы Театрального училища, участвовавшие в спектакле, бунтовали и отказывались одеваться в новом стиле. Увещевания костюмерши А. Ф. Иващенко не смогли поколебать представлений девиц о балеринском шике: пышные юбки, подчеркивающие талию, и взбитые волосы. Директор отреагировал жестко: «Вот как у нас в Театральном училище готовят будущих артисток и вот почему появляются на сцене такие экземпляры, с которыми трудно совладать. С малых лет начинаются капризы, и, вместо того, чтобы за это наказать, г-жа Львова (инспектриса училища. — О. К.) защищает их».

Если девицы в спектаклях танцевали амуров, то прикрепляли к головкам канитель, если нимф — розовые гирлянды. Учитель Фредерик часто за свой счет покупал для них цветы. Он поддерживал некоторых учениц из круглых сирот: заказывал им танцевальное белье, розовые платья «за прилежание», причем не из грубого полотна, а из ситца, дарил своим протеже атласные танцевальные туфли.

В течение дня ученицы носили грубые кожаные башмаки. Зимней обувью при выездах в театр до конца XIX века служили сапоги на байке, впереди на шнуровке, потом обувались в высокие ботинки с бархатной оторочкой.

Балетные туфли всегда оставались главным «орудием производства» танцовщиц, поэтому с младших классов воспитанниц приучали следить за ними. Старшая надзирательница ежемесячно выдавала девочкам одну иголку и толстую бумагу для штопки танцевальных башмаков — пара должна была прослужить пять-шесть спектаклей. После первого же представления обувь

приходилось чинить, и вскоре от нее оставались одни нитки.

Младшим ученицам к их серым платьям полагались черные кожаные туфельки. Старшие, если они получали розовое платье, снабжались серыми полотняными туфлями, если же заслуживали белое кисейное платье, то щеголяли в розовых атласных башмачках. Подошва профессиональной обуви воспитанниц ставилась из грубого полотна — крашенины, с проложенной бумагой, тогда как подошва туфель взрослых танцовщиц была лайковой, выделяваемой из шкур козлят и ягнят.

В шесть часов девиц, участвовавших в спектакле, направляли готовиться к выступлению. Гримировались они весьма примитивно: проходили по очереди перед классной дамой, и она заячьей лапкой накладывала по мазку румян на каждую щеку. Иногда выходило не очень красиво. Вместо пудры воспитанниц снабжали куском магнезии, который они дробили и, растворив в воде, белили свои руки и шею.

Костюмы для школьных спектаклей выдавали из театральной костюмерной, но самые изношенные, так как хорошие находились у артистов. Строгие классные дамы внимательно следили, чтобы юные дарования не выбирали себе «наряды», а довольствовались тем, что дадут. Кое-кто из воспитанниц возмущался подобным правилом, но стоило им увидеть себя в зеркале в настоящем сценическом костюме и приукрашенном гримом, как возмущение улетучивалось. Во время выступления каждой воспитаннице казалось, что публика любит ее только ею.

Некоторые девицы, желавшие выглядеть на школьных спектаклях понаряднее, обращались за помощью к своим покровительницам из балетных танцовщиц, и те охотно ссужали их разными симпатичными аксессуарами: цветами, лентами, воротничками и прочими «украшениями».

Во время подготовки к выступлениям в театре происходила масса курьезных случаев. Например, перед балетом «Сильфида» маленьких воспитанниц одевали мужчины, ибо только у них хватало сил запереть кольца на

спинках полотняных корсетов, приспособленных для полетов над сценой.

Трико для маленьких артисток хранились в уборной, в стоящей под столом громадной корзине. Там всегда спал мальчик, помощник портного, раздававшего детям костюмы. Анна Натарева оставила замечательную зарисовку:

«— Алешка, вставай! — кричал, бывало, портной Никандр, толкая ногой корзину с Алешкой. — Доставай трико, раздавай! Воспитанницы приехали.

Этот Алешка впоследствии сделался известным костюмером Алексеем Столяровым.

Кто побойчее из детей — доставал трико по росту, остальные, более робкие, получали, что осталось. И вот попадет большое трико — его подбирают и подшивают, а в чулках, если длинные, подгибают след в башмак. Это всё делал портной на нас же... Сверх трико надевали на нас рубашечку, обшитую галуном, которая была широка, и ее приходилось закалывать, а так как булавки выдавались раз в месяц, то портной должен был на нас же зашивать, пристегивая галун к фуфайке. Портной, куда зашивал, обыкновенно ругал нас:

— Ах вы, неряхи! Ах вы, дряни! Опять булавок нет!

...Раз одна воспитанница, у которой было слишком длинное трико, в спектакле подтянула трико красными подвязками. Снизу-то эти подвязки и видны. Прибежал А. М. Геденов, кричит:

— Сильфида! У которой сильфиды красные подвязки?

Отыскивали виновную сильфиду, и попало же ей, бедной, за подвязки!»

Любимым балетом маленьких воспитанниц была «Пахита», а самой заветной мечтой — танцевать в мазурке последнего акта. Белый польский кунтуш, расшитый галуном, юбка из голубой тафты и белые перчатки являлись точной копией костюма австрийской этуали Фанни Эльслер в «Катарине, дочери разбойника» и казались девицам верхом элегантности.

В архиве дирекции Императорских театров хранится дело «О портном Лукашевиче, заведшем канцелярис-

та Хлопова в уборные комнаты», в котором излагается еще одна замечательная, почти водеvilльная «костюмная» история. Ее опубликовал историк театра Евгений Опочинин:

«9-го октября 1810 года на Малом театре был назначен спектакль, в котором должны были участвовать старшие воспитанницы школы. Они приехали в театр часа за полтора до начала представления в сопровождении старшей надзирательницы г-жи Казасси, отправились в одну из уборных одеваться.

По дороге туда Казасси, повстречавшись с кем-то из служащих, заговорила, и воспитанницы пришли в уборную одни. Там их дожидался уже театральный портной Лукашевич, который обязан был помогать актрисам и корифейкам в их туалете. Его, заметим, по привычке воспитанницы не стеснялись, совершенно спокойно разоблачались в его присутствии до самых откровенных принадлежностей женского туалета.

Но на этот раз Лукашевич был не один: около него стоял какой-то длинный молодой человек, одетый как мастеровой, с мотком ниток на шее и иголкой, заткнутой в лацкан полукафтаны. Очевидно, это был тоже портной, пришедший помогать Лукашевичу, о чем последний и не замедлил объявить. Стало быть, стесняться было нечего, и воспитанницы принялись одеваться, пользуясь помощью обоих портных.

Лукашевич, где нужно, ловко действовал иглой и быстро переходил от одной корифейки к другой, устраняя разные неисправности сложного сценического костюма, поправляя юбки и проч. Его помощник пока возился около одной воспитанницы, которая еще при самом входе в уборную успела незаметно обменяться с ним взглядом, который, конечно, ясно показал ему, что его услуги всего более необходимы именно для нее.

Но всё время оставаться около одной воспитанницы было нельзя, тем более что со всех сторон требовали портного; Лукашевич не мог поспеть всюду один. Волей-неволей его помощнику пришлось откликнуться на нетерпеливый зов одной из воспитанниц и подойти к ней для услуг. Как на грех, нужно было подшить какую-то оборку. Длинный юноша храбро взялся за дело,

но оно у него не клеилось: стежки выходили неровные, пальцы не слушались и дрожали. На его беду воспитанница, над юбкой которой он трудился, сразу заметила его неумелую работу и пристально за ним следила. Наконец, она не выдержала и расхохоталась. Она поняла, что портной был не настоящий, и тут же объявила об этом во всеуслышание.

В уборной поднялся крик и визг, и переряженец должен был обратиться в бегство. Он немедленно, забыв снять с шеи нитки, бросился в коридор, но тут его ждала новая опасность: растворив дверь, он нос к носу столкнулся с одним из фигурантов, очевидно, привлеченным необычным шумом в уборной. К несчастью, фигурант был знакомый и немедленно доказал это, воскликнув:

— Ба, Хлопов, как ты сюда попал?!

К довершению беды, к фигуранту в это время подошла Казасси и тот, придерживая за рукав импровизированного портного, тут же заявил ей, кто был им пойман. Из уборной, около которой происходила эта сцена, слышался в это время громкий смех. Но Хлопову было не до смеха: на зов Казасси подошли два рослых капельдинера и повлекли его в контору “продажи билетов”. Тут за него принялся смотритель театра, немедленно начавший допрос.

Надзирательница московского Театрального училища М. Н. Заборовская была при гардеробе и всегда готовила воспитанниц к выходу на сцену. Она славилась своим злым характером: одевая маленьких, колола их булавками, а если те взвизгивали, начинала колоть нарочно. И вот некоторые сердобольные родители придумали, как помочь дочерям, терзаемым Марией Николаевной. Перед каждым представлением, где выступали ученицы, их матушки преподносили надзирательнице что-нибудь вкусное — апельсины, груши или сливы. Та сразу делалась «шелковая» и даже старалась угодить подопечным.

Такие вот страсти кипели в театральных уборных.

Два раза в неделю горничные меняли воспитанницам нижнее белье: по субботам свертки с исподним клали им на постель, а по четвергам выдавали пару чулок и носовой платок. Утром каждого воскресенья горничная

раздавала помаду коричневого цвета, которая пахла «не то резедой, не то ванилью». Она, проходя по дортуару, прямо пальцем выхватывала помаду из синей банки и клала ее двумя мазками на край комода, чтобы на каждую воспитанницу приходилось по пальцу.

Летом воспитанницы сами шили своими нитками нижние юбки, скроенные из двух полотнищ и двух клиньев: на зиму — бумазейную, на лето — канифасную*. В садике, располагавшемся во дворе театральной дирекции, они подрубали коленкоровые белые пелеринки, два белых передника, шесть носовых платков, ночные чепчики и простыни. Ночные кофточка и наволочки девицы получали готовые и только ставили на них метки в виде вышитых красными нитками номеров. Кройку производили у старшей надзирательницы, которая каждый месяц выдавала ученицам материал для шитья, горсть булавок, головные шпильки. На даче группа воспитанниц распарывала старые платья и перелицовывала их.

В первой четверти XIX века воспитанниц летом и зимой возили в театр в салопчиках**. По словам А. Е. Асенковой, они были «вроде мужских шинелей из темно-коричневого фриза, с небольшими воротничками. Голову покрывали платочком, концы которого завязывали под подбородком». В 1830—1840-х годах девицы зимой носили ватные безрукавные салопы из зеленого сукна на коленкоровой подкладке, с пелеринками и прорезами для рук. Видимо, эти салопы не сильно грели, поэтому ученицы еще укутывались изнутри шерстяными зелеными платками или косынками. На голове красовались шерстяные черно-красные полосатые шапочки-чепчики. Их гарусные с кисточками тесемки девицы кокетливо завязывали вверх — «петушком». С разрешения начальства вместо не очень теплых шапочек воспитанницы надевали на голову шарфы своей работы, изрядно кокетничая.

* К а н и ф а с (от нем. *Cannevas*) — плотная хлопчатобумажная ткань с текстильным орнаментом в виде полос саржевого или атласного переплетения и фоном полотняного переплетения, из его тонких сортов шились дамские наряды и белье.

** С а л о п (фр. *salope* — неряха) — верхняя женская одежда, широкая длинная накидка.

В 1850 году воспитанниц снабдили лисьими салопами, стоившими казне 3250 рублей серебром. Купец Палкович подрядился «приготовить из собственных своих мехов и покрышек с работой всего 65 салопов на три роста: большой, средний и малый. Поставить под каждым из них хороший армянский лисий, черевий мех*, с английским кроликовым воротником. Обить верх салопа хорошим дромадером** с подкладкою ваты и с серпьяною*** подкладкою».

Ученицы очень любили свой зимний наряд. Театральная дирекция особой инструкцией обязывала руководство школы сохранять салопы, «употребляемые для выезда воспитанниц в зимнее время по театрам на пробы и представления», «с должною бережностью».

После «постройки меховых салопов» правление училища заготовило для осеннего сезона новые «ватные клоки****, которые употреблять и летом, по снятии с них ваты». Срок службы этих пальто на вате увеличивался с двух до трех лет, «по тому уважению, что в зимнее время клоки будут оставаться уже без употребления».

В конце XIX века зимним одеянием воспитанниц были тяжеловесные черные шубы, подбитые рыжей лисицей, прозванные «пингвинами» из-за торчащих чуть выше талии коротких рукавов. Широкие фалды спускались из-под мехового воротника. Старомодный фасон этих шуб соответствовал духу изолированного от всего на свете училища.

При окончании школы каждую выпускницу снабжали подюжиной белья и старым салопом, который она отдавала в краску и потом носила. К концу XIX века воспитанницы стали получать еще по 100 рублей на экипировку — сумму для того времени довольно значительную.

Героиня повести П. Д. Боборыкина «Вторая от воды» (1867) танцовщица Марина Менялина постоянно думала о школе, «где столько годов она носила цветное платье

* Черевий мех — с брюха пушных зверей.

** Вероятно, имеется в виду сукно из шерсти верблюда-дромадера.

*** Вероятно, имеется в виду с е р п я н к а — льняная рыхлая ткань редкого плетения.

**** К л о к (от англ. *cloak* — плащ, накидка) — женская безрукавная накидка колоколообразной формы.

ице с белою пелеринкой и фартуком и каждое утро выстраивалась в зале, вдоль стен и окон, в ожидании учителя». Воспоминания о казенном ученическом наряде и звуке скрипки, сопровождавшей ежедневный экзерсис, преследовали ее всю жизнь.

Режимное заведение

В первой четверти XIX века Театральная школа ютилась в тесноте, не могла похвастаться обильным столом и качественной одеждой, учителя в ней преподавали «дешевенькие», а функции надзирательниц исполняли малограмотные нянюшки. Расписание тогда тоже не отличалось разнообразием. «Встав поутру и позавтракав, мы садились в классы, которые продолжались два часа; после того расходились по классам пения и танцев и, позанявшись часа полтора или два, собирались в Эрмитаж, где происходили ежедневные репетиции — то сначала балетов, а впоследствии опер. Домой возвращались мы очень поздно, голодные, усталые и спешили сесть за стол», — вспоминала Александра Асенкова.

Позднее, уже в доме, построенном Росси, Театральное училище занимало два верхних этажа трехэтажного здания. На первом располагались петербургская театральная контора, пошивочные мастерские и гардероб, где хранились театральные костюмы. В этом же здании находились кабинет и квартира директора Императорских театров, а также казенные квартиры для служащих дирекции. В подвалах жили семьи дворников, истопников и рабочих сцены.

Бельэтаж являлся территорией воспитанниц. Интерьер школьных помещений выглядел по-казенному скудно: беленые потолки, выкрашенные белой масляной краской окна и двери, стены зеленого или желтого цвета. Только для парадных лестниц и вестибюля «исправлялась живопись», а стены их «покрывались колерами».

Все помещения в бельэтаже располагались анфиладой, и двери в них оставались открытыми, кроме часов уроков. Поэтому деление пространства на две части,

классную и жилую, называемую «другая сторона», было условным. Тем не менее воспитанницам строго воспрещалось переходить с одной «стороны» на другую, не испросив специального разрешения.

В той половине бельэтажа, что выходила огромными окнами на Театральную улицу, размещались квартира инспектрисы, малый и большой дортуары*, репетиционные залы, пять учебных классов и школьный театр. Оттуда небольшая лестница вела наверх, на третий этаж, предназначенный для воспитанников и кабинета инспектора. Мужская и женская половины были строго разграничены.

Незадолго до Октябрьской революции за школьным садиком построили отдельный флигель для большого репетиционного зала.

Благодаря очень высоким потолкам бельэтажа из его обращенной во двор части удалось «выкроить» еще два уровня, разместив там музыкальный зал, буфет, столовую, гардероб, умывальную и туалет. Круглую комнату заняли под библиотеку.

Выпускник 1890 года Александр Титов вспоминал: «Еще при входе в училище, вниз на лестницу доносился визг скрипок музыкантов, играющих в балетных классах, и так как на двух отделениях — мужском и женском — было 6—7 учителей, то шум получался изрядный. Но все покрывал голос Н. И. Волкова, учителя танцев на мужском отделении; его удары в ладоши, отбивающие такт, крики на учащихся разносились по всему училищу. Поднимавшихся по лестнице и входящих в училищные коридоры брала оторопь от одного крика Волкова, невольно рисовались какие-то истязания, пытки, вообще, что-то ужасное... Входящих, кроме зрительных чувств, обшибал теплый туман, стоящий в залах от испарений учащихся и от часто поливаемого пола».

Воспитанницы пребывали в статусе интернов, то есть жили на полном казенном иждивении. Летние каникулы они могли проводить дома или в училище. Правда, многие не слишком обеспеченные родные просили

* Дортуар (фр. *dortoir* от *dormir* — спать) — общая спальня воспитанников или воспитанниц, находящихся в учебных заведениях на полном пансионе.

начальство взять девиц на школьную дачу. Просьбу, как правило, исполняли, что обычно огорчало девиц, ведь товарки с пренебрежением смотрели на ученицу, которую с трудом содержала семья. «Бедность в ту пору была презираема», — замечала А. Я. Ваганова.

До пятнадцатилетнего возраста из интерната отпускали домой с четырех часов субботы до девяти часов вечера воскресенья. Старшие воспитанницы, кому минуло уже 15 лет, получали трехдневное «увольнение» только на Рождество и на Пасху и однодневное — 1 января с утра до девяти часов вечера, но ни в коем случае не накануне Нового года.

Экстерны, или вольноприходящие, жили дома. По правилам, существовавшим с середины XIX века, они занимались в училище только «искусством», «наук» им не преподавали. Родители, имевшие возможность оплачивать дочерям частные уроки, старались отдать их на воспитание и обучение к училищным классным дамам. Те, в свою очередь, обязались выхлопотать для своих подопечных роли в школьных спектаклях, дабы девочки могли отличиться и перевестись в «казну». Такой путь прошли, например, Анна Натарова и Мария Суровщикова, жившие с еще шестью воспитанницами в двухкомнатной квартире классной дамы Е. В. Румянцевой. Спали они на полу, но и оплата была соответствующей — всего шесть рублей в месяц за учебу и содержание.

Жизнь в училище протекала строго по расписанию. Первый удар сигнального колокола раздавался в семь часов утра. Воспитанницы, довольно часто возвращавшиеся из театра за полночь, с трудом поднимались вовремя. «Бывало, старшие будят, просят, чтобы я вставала, обуют меня, а я только их ногами толкаю... вдруг 3-й звонок, значит, начинаются классы (1-й, чтобы вставали, 2-й, чтобы пили чай), и я, как сумасшедшая, вскакиваю... они всё на меня надевают, подают кружку холодного чая, и через 5 минут я в классе», — вспоминала свои ученические годы Прасковья Орлова-Савина. В конце XIX столетия воспитанниц стали будить в восемь часов.

Девицы просыпались — и скорее бежали умываться.

Надзирательницы внимательно следили за тем, чтобы они хорошо мыли руки и шею, старательно чистили зубы. До 1870-х годов воспитанницы пользовались своим мылом, казенными были только зубная щетка, гребешок и расческа. Потом им ежемесячно стали выдавать яичное мыло, которое они экономили.

Поначалу умывальня была устроена в виде большого круга с прикрепленными по бортам несколькими жестяными раковинами, над которыми висели умывальники с подъемными штырями; вода попадала в них через трубу, вмонтированную в середину большого деревянного бака над столом. В последней трети XIX века весь круг обили красной медью и оборудовали как единую раковину с рукомойниками в виде медных движков для подталкивания вверх и отверстий с открывающейся пробочкой. Эту металлическую «лохань», возвышавшуюся на подставке посредине комнаты, воспитанницы сравнивали с «чашкой на гигантском блюде».

Долгое время все девицы спали в дортуаре, походившем на огромную больничную палату: в одном конце — старшие воспитанницы, в противоположном, за ширмой — классная дама, в середине — маленькие. Мебели в спальне было немного. 50 кроватей стояли «голова к голове», и над каждой висел номер «хозяйки». Рядом — ночники, которые после проведения электричества заменили две газовые лампы. Комод, один на четверых, называемый «табурет», находился между кроватями. В этом шкафчике младшие воспитанницы, не имевшие специальной раздевалки, держали принадлежности своего туалета. Постельное белье менялось раз в неделю.

С конца 1870-х годов дортуары стали делиться по возрастам. Воспитанницы среднего возраста помещались в небольшой спальне, называвшейся «умывальной», хотя там никто никогда не мылся. У каждой девочки имелись шкаф для платья и ящик для складывания всего остального. Старшие занимали «пансионерскую» — большую светлую комнату с венецианским окном, выходившим на улицу. Младшие ученицы так и не обзавелись своим определенным местом, и всё их «хозяйство» продолжало ютиться на кроватях.

Переход из «умывальной» в «пансионерскую» разрешался за «выслугу лет» по личному благоволению инспектрисы, а иногда с милостивого разрешения старших, если воспитанница сумела «подлизаться» к ним. Каждая девочка мечтала как можно скорее попасть в «умывальную», а затем в «пансионерскую». В «умывальной» можно было не вставать лишних полчаса и ложиться спать часом позже, косы носить не висящими, а уложенными вокруг головы и т. д. Словом, допускались некоторые льготы. Обитательницы «пансионерской» пользовались еще большими послаблениями: ложились и вставали, когда хотели, в прически добавляли некоторые вольности по личному вкусу, научные книги забрасывали окончательно, да и романы шли у них туго: барышни не могли осилить «Анну Каренину».

Каждое утро после обливания холодной водой младшие и средние ученицы становились в очередь у окна дортуара, где четыре горничные приводили в порядок их волосы. Старшие тут же причесывались сами. Зеркал в дортуаре не было, каждая прихорашивалась перед своим маленьким зеркальцем. Во время «парикмахерских услуг» девицы вели оживленные беседы, продолжать которые им мешало множество обязанностей. Они должны были успеть за десять минут до второго звонка убрать постель и пройти осмотр. Ученицы подходили одна за другой к классной даме, сидевшей перед дверью в столовую, делали реверанс и медленно поворачивались перед ней. Маленькие сразу надевали костюмы для танцевальных занятий и отправлялись на завтрак закутанными в толстые синие платки с длинной бахромой.

В восемь или девять часов все воспитанницы шли пить чай. Надо сказать, что выходы учениц в столовую напоминали торжественные официальные церемонии. Строго соблюдался испокон веков заведенный этикет. В соседнем зале девицы становились парами и двигались на трапезу колонной, а классные дамы считали их, словно овец в стаде. Так происходило перед каждым принятием пищи.

Первый завтрак предваряла утренняя молитва. По-

том в больших медных чайниках приносили заваренный чай и разливали его в фаянсовые кружки с ручками. К чаю подавали молоко, четвертую часть белой французской булки за полторы копейки, маленькую сладкую булочку и два (позднее — три) куса сахара. Чайных ложек до конца XIX века не полагалось, поэтому чай размешивали шпильками. Остальные приборы — ножи, вилки и столовые ложки — были серебряные.

Некоторые мемуаристки писали, что танцевальные классы начинались по всем залам «сейчас же после завтрака». По другим сведениям, урок общеобразовательного предмета шел с 9 до 10 часов, и только потом, с 10 до 11 часов 50 минут, занимались балетом. Но одно оставалось неизменным — обряд подготовки помещения для экзерсиса: одна из воспитанниц обязательно обильно поливала пол из проржавевшей лейки.

Классы танца кончались в 12 часов, и в 12.15 воспитанницы шли на второй завтрак. Во времена учебы Екатерины Вазем (она окончила училище в 1867 году) и ранее он состоял из булочки и куса черного хлеба. Имевшим возможность заварить чай предоставлялся кипяток. Только несколько лучших выпускниц для подкрепления сил ежедневно получали по рюмке хереса и 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», — вспоминала Е. О. Вазем.

Агриппина Ваганова, учившаяся в школе в 1890-х годах, отмечала, что горячий завтрак, подаваемый в полдень и включавший чай с тремя кусками сахара, всегда был разнообразный. Многие девочки из бедных семей собирали, скрывая друг от друга, накопившиеся за день излишки сахара, чтобы передать домой. Классные дамы старались этого не замечать.

С 12 часов 30 минут воспитанниц выводили на получасовую прогулку в садик школьного двора, обнесенный проволочной загородкой. «Променад» сокращался до 15—20 минут из-за нерасторопности барышень

при одевании. В воскресные дни они, в сопровождении служителя, довольно долго гуляли по набережной Фонтанки.

В 1902 году В. А. Теляковский, уверенный, что время, когда похищали воспитанниц, минуло, приказал в хорошие дни выводить их на прогулки в городские парки.

С часу пополудни проходили общеобразовательные уроки.

Распорядок школьного дня почти никогда не нарушался. И только репетиции, на которые воспитанницы отправлялись после второго завтрака, нередко ломали привычный график. По дороге в театр «артистки» развлекались созерцанием улиц, магазинов, прохожих. Вернувшись в училище, они обедали отдельно от других.

В середине XIX столетия девицы получали в пять часов однообразный обед из трех блюд, довольно скудный, например, суп с вермишелью, жаркое с картофелем под соусом и слоеный пирог с рисом. К оставшемуся на блюде картофельному соусу горничная добавляла чухонского (сливочного) масла, поджаривала его, и получалось настоящее лакомство, за которое ученицы «расплачивались» припасенными французскими «булками четырех». Если кушанье давали нестерпимо гадкое, они бунтовали и получали «в компенсацию» излюбленный картофель в мундире и чухонское масло кружочками. Барышни приспособились «усовершенствовать» еду: полоскали говядину в одной тарелке супа, освобождая от противного мучного соуса, а затем перекладывали в другую и съедали порцию получившегося супа с мясом на двоих.

Когда однажды летом в макаронах оказался зеленый червь, разразился скандал, и эконома Комарова за нерадение сняли, назначив взамен инспектора воспитанников Аубеля. Начали кормить хорошо, а потом опять всё пошло по-прежнему. Как-то раз школьному эконому удалось приобрести по дешевке партию тыквы, которой он и потчевал воспитанниц в качестве сладкого блюда в продолжение чуть ли не целого года.

Словом, питание получалось не очень сытным. По-

этому девицы — конечно, втайне от классных дам — восполняли этот пробел в складчину, довольствуясь печеной брюквой, высушенным в печной трубе хлебом, пряниками, купленными на уличных лотках, толокном с квасом и прочими «деликатесами». Проголодавшись, они через горничную в буфете покупали мороженую клюкву и те самые булки, которые не съели за завтраком. «Как нас надували, ребят-то!» — с горечью вспоминала А. П. Натарева о своей училищной жизни конца 1840-х годов.

Но особенно любили они побаловаться селедкой с икрой, которую покупали за три копейки. Та же Натаева писала:

«...собирались в умывальной и прежде всего в умывальнике мыли селедку. Затем переходили в спальню, где и усаживались. Селедку разрезали на куски по числу участников, обливали ее уксусом и маслом, также резали и пеклеванник* по длине, намазывая чухонским маслом, укладывали колбасой и тоже разрезали на части. А селедку брали с тарелки не вилками, а головными шпильками.

Бывало, не участвовавшая в складчине воспитанница ходит около пирующей компании. “Слушайте, девицы: дайте головку пососать!” — “Отдана”. — “Ну, хоть хвостик!” — “И хвостик отдан”. Рады были, если позволят макнуть хлеб в уксус с маслом... а масло сильно отдавало фонарем».

Воспитанница Елена Андреевна, будучи фавориткой Гедеонова, пользовалась привилегией обедать отдельно — «с директорского стола». Когда все ученицы отправлялись в столовую и «прекрасная Елена» оставалась одна в дортуаре, Александр Михайлович почти ежедневно являлся к ней составить компанию.

Для «звезды» московского Театрального училища Дарьи Сабуровой тоже готовили особенное кушанье: жарили кур и делали разные пудинги. Но она часто меняла эти деликатесы на еду с общего стола: говяжьи котлеты, колбасу с чечевицей или сосиски с капустой. Подобные манипуляции позволялись начальством, и девицы были от них в восторге. Сабурова обедала в общей столовой,

* Пеклеванник — хлеб из мелко размолотой и просеянной муки.

но за отдельным столом, без надзирательницы, и, чтобы не скучать, сажала с собой кого-нибудь из любимиц, которым насильно приказывала выпить большой стакан красного или белого вина, положенного к ее изысканному обеду.

Вообще у воспитанниц-москвичек, в отличие от петербургских товарок, было очень хорошее питание, так как за качеством блюд наблюдал лично директор московских театров Ф. Ф. Кокошкин. Нередко он сам приезжал «нечаянно» снимать пробы или присылал своих помощников. Коллеги из Петербурга постарались перенять этот полезный опыт, но кончилось всё, «как всегда»: и при И. А. Всеволожском, и при С. М. Волконском инспектриса получала по две пробные порции, причем с доставкой на дом. Потом к «дегустаторам» примкнули кастелянша, прачка и прочие лица обслуживающего персонала школы. Получалось, что из 50 копеек, положенных на каждую воспитанницу в день, реально на ее питание тратилось 35 копеек, ибо около двадцати обедов с кухни училища даром отпускалось на сторону.

Стол в трапезной московской Театральной школы был длинный, за него усаживалось более пятидесяти девиц. Бывало, кто-нибудь из них зацепит на вилку кусочек колбасы и отправит на другой конец со словами: «Потрудитесь передать Маргарите». И все повторяют: «Маргарите! Маргарите!» А та в ответ посылает пышку, и опять несется эхом: «Пашеньке! Пашеньке!»

Во второй половине XIX столетия время обеда в петербургском училище перенесли на четыре часа. Три обязательных блюда отличались сытностью, к ним подавали вкусный домашний квас.

В столовую, как всегда, воспитанницы шли парами и рассаживались за столы по десять человек, непременно по рангам, а потому старшие оказывались на первых местах. За каждым столом одна из них разливала суп и брала себе все лучшие куски. Поближе к «разливающей» сидела ее любимица, которой тоже перепадала хорошая порция. Примостившиеся в конце стола получали то, что оставалось.

К началу XX века недельное меню обедов стали выве-

шивать на доске. Ученицы сразу приспособились обмениваться блюдами загодя, и это занятие пользовалось среди них большой популярностью. Обычно одна подруга обращалась к другой: «Ты согласна подарить мне в воскресенье пельмени, а я тебе в пятницу подарю рыбу?» Или: «Кто подарит сосиски с пюре?» За столами, «руководимыми» старшей ученицей, обмен производился «легально», но сидевшим с классной дамой приходилось ловчить.

Каждое второе воскресенье ученицам давали мороженое. Кофе с булочками, которыми угощало их театральное руководство в дни государственных и церковных праздников, были величайшим пиршеством.

После обеда начинались уроки музыки, рисования, актерского мастерства, мимики, поддержки. Эти занятия были недолгими, и до вечернего чая, который подавался в девять часов, воспитанницы «свободно» проводили время за рукоделием и чтением вслух. Некоторые девицы осмеливались вести тайную переписку с «поклонниками» да бегать по вечерам в умывальную на свидания с воспитанниками. Самые усердные совершенствовали свое танцевальное мастерство. Часто воспитанниц возили в театры, в непроданные ложи.

Особенным для них был день 6 декабря, когда праздновались память святителя Николая Мирликийского и именины государя Николая II. В трех императорских театрах шли утренние благотворительные спектакли для учащихся гимназий, лицеев, пажеского, кадетского, морского корпусов и городских школ. В антрактах в фойе кипели огромные самовары, подавали бесплатный чай, прохладительные напитки, миндальное молоко. Все маленькие зрители получали в подарок коробку конфет, крышку которой украшали портреты царя, царицы или цесаревича. Девочки, вернувшись в училище, долго и бурно обсуждали увиденное во время представления.

Ужин, как и обед, состоял из трех блюд. В эпоху Марии Суровщиковой и Марфы Муравьевой старшие воспитанницы после ужина устраивались «вкусно пить чай», то есть закусывали принесенными родственни-

ками колбасой и сахаром, а также нехитрой снедью, на 30—40 копеек купленной через горничных, бравших гривенник за комиссию. Чаевничали «от пуза» из двух громадных чайников с заваркой и кипятком, с сахаром вприкуску.

Субботние ужины, а также воскресные завтраки и обеды отличались изобильностью: еду готовили на всех учащихся, а поскольку многие ученицы проводили выходные дни дома, оставшимся в школе девицам доставалось по четыре порции сладкого.

После ужина ложились спать.

Классные дамы после суточного дежурства ставили в журнале отметки по поведению каждой из воспитанниц. Оценочные критерии отличались простотой: требовалось вовремя встать утром, быстро умыться, без опоздания прийти на утреннюю молитву в столовую, по звонку явиться в класс и не засиживаться в «пансионерской». Провинившихся наказывали не только понижением «статуса» их платьев, но и лишением обеда. В начале XIX столетия бедную, до смерти проголодавшуюся «штрафницу» ставили к стене в столовой и заставляли смотреть, как ее подруги с аппетитом уплетали еду. К середине века воспитательные методы изменились: виновную помещали в отдельную комнату около лазарета и в течение целой недели запрещали ей общаться с девочками, причем первый день держали на хлебе и воде. Долгое время в училище практиковались розги — самое действенное, по мнению театрального руководства, средство «образования». Чтобы воспитанницы не позволяли себе своеволия, экзекуции проводились «публично». Все торжественно шли в какую-нибудь заднюю комнату, где надзирательница нередко разыгрывала сечение розгами. Она приказывала виновнице лечь на скамейку, остальным плотным кольцом обступить ее и при каждом фальшивом ударе громко кричать. Будущие артистки прекрасно справлялись с этой ролью.

Таисия Трояновская вспоминала: «Дни школьной жизни разнились друг от друга только следующими признаками: в понедельник — преподавались бальные танцы; во вторник — урок поддержки. Как бальные тан-

цы, так и поддержка происходили совместно с мальчиками, что вызывало особую оживленность, потому что классикой обычно занимались врозь, а класса характерных танцев тогда не было. В среду был балетный день; в четверг — приемный день, происходило свидание с родителями и родственниками; в пятницу была мимика и баня, а в субботу — непременно хождение в церковь».

Посещения родственников разрешались по четвергам и праздничным дням. Гостей принимали в одном из танцевальных залов. Его двери были широко открыты, и воспитанницы, чьи родные не могли прийти в тот день, бродили по соседней комнате, бросая печальные взгляды на счастливых подруг. Принесенные конфеты сразу же отбирали надзирательницы и выдавали барышням по несколько штук после обеда. Вообще все лакомства были строжайше запрещены. Однако некоторые родители тайком приносили пирожные, пряники и прочие сладости, которые украдкой поглощались их чадами в приемное время. Старшая воспитанница, стоявшая у двери и вызывавшая учениц к посетителям, знаком предупреждала о приближении классной дамы.

С окончанием Масленицы спектакли в театрах прекращались, но в понедельник и вторник первой недели Великого поста была немецкая Масленица, и в эти дни давали балет и оперу. Поэтому в училище начинали говеть только в среду.

В течение первой великопостной седмицы уроки танцев отменялись, но послеобеденные уроки продолжались как обычно. Воспитанницам раздавали 12 томов «Жития святых», остальные книги изымались до принятия Святых Тайн.

В такие «покаянные» дни старшие обычно вышивали завесу или ковер для домового церкви. Маленькие были счастливы, когда их призывали на помощь и разрешали расположиться вокруг стола для «привилегированных». Кто-нибудь читал вслух душеспасительные книги. Через неделю девиц охватывало такое чувство смирения, что они подходили к каждому преподавателю с просьбой: «Простите нас, грешниц».

Ученицы ненавидели неприятный запах подсолнеч-

ного масла, доносившийся из кухни. Все 40 дней поста их кормили грибными щами, картофельными или рисовыми котлетами, жидким киселем; на завтрак вместо скоромной булки давали постную, а молоко заменяли кусочком лимона. Винегрет с селедкой был единственным лакомством до самой Пасхи.

Еще одно событие разнообразило жизнь учениц во время поста: в четверг первой недели их возили в баню. Вообще же до середины XIX века юных нимф парили в среднем раз в два месяца, так как своей бани у Театрального училища не было. Ее нанимали в Лештуковом переулке на целый день, но банная эпопея, начинавшаяся ни свет ни заря, заканчивалась очень быстро: к утренней молитве все уже возвращались домой.

В 1855 году известный строительный подрядчик Н. С. Тарасов взялся за устройство в училище вентиляции и печей и реконструкцию части училища. К 1856 году им было построено двухэтажное каменное здание бани на 80 посетителей с раздевальной комнатой, мыльней, парной, водогрейной и особой теплой сушильной. Эта баня была «сдана на подряд» купцу Медведеву, который обязался ее «топить и готовить для мытья не более 60 раз в продолжение года, в дни, которые будут назначаться по усмотрению дирекции». Допуск посторонних лиц туда строго запрещался.

Воспитанницы радовались наступлению пятницы — банного дня. Еще бы! Занятия, кроме балетных, отменялись, а на ужин давали гречневую кашу с молоком и маслом.

«Мы не покидали территории училища, — вспоминала Тамара Карсавина, — наш путь пролегал через несколько дворов, не похожих на наш, скучный, с маленьким садиком, и поход в баню превращался в настоящее приключение. Из второго двора можно было рассмотреть силуэты в окнах большого репетиционного зала.

Пройдя под аркой, мы оказывались в третьем дворе и направлялись в небольшой внутренний дворик, где были сложены дрова. Баня с ее маленькими окошками выглядела совсем по-деревенски и контрастировала с великолепием главных зданий... Внутри было тепло и уютно. Раздевшись, мы проходили в мыльню, где слу-

жанки, одетые в длинные полотняные рубашки, добросовестно растирали и мыли нас на деревянных скамьях, стоящих вдоль стен. Взобравшись наверх, можно было попариться».

За здоровьем воспитанниц следили пристально. Стоило только какой-нибудь девице потерять в весе, как сразу по рецепту врача ей начинали выдавать усиленные порции молока, масла и яиц, заставляли глотать рыбий жир, эту отвратительную панацею от всех болезней. Взвешивание и прослушивание легких и сердца проводили каждое полугодие. Вот почему лазарет являлся важнейшим подразделением Театрального училища и директора Императорских театров почти ежедневно посещали его в сопровождении инспектора.

В помещении лазарета были всего две комнаты: маленькая, на пару коек, служившая пристанищем для лазаретной горничной, и большая, рассчитанная на шесть больных. Когда случалась эпидемия, к ним прибавляли смежную большую классную комнату, как это было во время эпидемии кори, поразившей сразу 32 воспитанницы.

Лазарет располагал своей умывальной и комнаткой, где всегда на плите грелась вода. Штатный персонал — доктор, фельдшер-«подлекарь» и лазаретная дама — вел наблюдения за здоровьем учениц. Его служебные квартиры находились в том же здании. В особо тяжелых случаях консультировали врачи театральной дирекции.

Доктора относились к своим обязанностям по-разному: ответственные приходили в лазарет по три раза в день, дежурили при тяжелобольных по вечерам; халатных даже в случае необходимости найти было трудно. Впрочем, и те и другие снисходительно относились к своим пациенткам, даже при легком недомогании держали девочек на больничном режиме дольше положенного, а те иногда пользовались добротой врачей — просили не выписывать их в день, когда надо было отвечать трудные уроки. Кроме обычных простуд и расстройств желудка врачам приходилось лечить профессиональные болезни, неизбежно возникавшие из-за выступлений учениц на театральной сцене и в школьных спектаклях. Причем доктор Марокетти, служивший

в училище в середине XIX столетия, применял абсолютно новые по тем временам методы — паровые ванны и электричество.

В лазарете кормили превосходно; более того, пациентам предоставлялось право самим формировать обеденное меню. Захворавшие приятно проводили время за какими-нибудь играми.

Как всегда, утром в 9.30 на осмотр являлся врач. В конце XIX века «почтеннейший» А. К. Соловьев еле-еле дотрагивался до воспитанниц, отпуская при этом легкие остроты. Его предшественнику Марокетти, наоборот, доставляло удовольствие лично ставить пластырь на грудь ученице, предварительно делая из бумаги выкройку прямо на ее голом теле. Старшие очень не любили эту процедуру. Но, несмотря на мелкие неудобства, праздная жизнь в лазарете была воспитанницам по вкусу, и они туда стремились, чтобы хорошо поесть, поваляться утром в постели и предаться полнейшему безделью.

Лето многие питомицы Театрального училища проводили в его стенах. В жаркие дни их водили поплескаться в купальни на Фонтанке, куда был сквозной проход со стороны училища. Однако даже это редкое приключение не развеивало девичью скуку. Гуляли они в школьном садике. Развлекались тем, что выпрашивали у повара кусочки льда, которые бросали друг другу за спину (то есть за шиворот. — О. К.). Во время ремонта дортуаров все кровати для покраски выносили во двор и ученицы любили беситься на матрацах, перенесенных в классные комнаты и уложенных прямо на пол, на них они и спали.

По несколько раз за лето питомиц Театрального училища в числе десяти, а позднее до восемнадцати человек, не младше пятнадцати лет, отправляли на казенные дачи. Одна, с садом, располагалась в Новой Деревне, к северу от Каменного острова; там обязательно отдыхал сам управляющий училищем или один из инспекторов; другая — в Царском Селе. К своим летним «резиденциям» ученицы добирались на лошадях за 40 минут. Переселение было несуетным, так как они брали с собой лишь самое необходимое.

Двухэтажная деревянная каменноостровская дача, окруженная высоким забором, стояла у самого моста, по которому вечером проезжала в экипажах великосветская публика, направлявшаяся на Елагин остров наслаждаться закатом. По сравнению с этой «ярмаркой тщеславия» скромное обиталище воспитанниц с окнами, выходившими в сад, казалось тихим приютом невинности.

Во время летнего отдыха утро каждого дня начиналось с балетного экзерсиса, для чего оборудовали самую большую из дачных комнат. Как и в школьном репетиционном зале, одну стену занимало огромное зеркало, а на противоположной стене при помощи кронштейнов были прикреплены круглые балки, так называемые станки, к которым становились воспитанницы для исполнения па.

После экзерсиса проходили двухчасовые образовательные чтения, когда одна из сидевших на веранде девушек читала вслух по-русски, иногда и по-французски, а остальные, слушая ее, перешивали старые платья. Рядом с ними всегда находилась классная дама с работой в руках.

Потом наступало время прогулки, на которую воспитанницы всегда отправлялись парами, стараясь идти в ногу. Тамара Карсавина вспоминала, как однажды увидевший их строй пьяница воскликнул: «Господи помилуй! А я-то думал, что это синие кирасиры идут в атаку, а оказалось всего-навсего девчонки!»

Дачный режим был очень строгим, за воспитанницами велось неослабное наблюдение. Все их передвижения по «чужой» территории разрешались только в присутствии швейцара. Монотонная жизнь быстро надоедала дачницам, и они искренно завидовали оставшимся в городе подругам, с которыми активно переписывались. Однако управляющий П. С. Федоров, ездивший почти ежедневно в театральную дирекцию, по дороге их корреспонденцию вскрывал и прочитывал, а потом еще делал выговоры «виновницам», передававшим разные школьные сплетни. Особенно он возмущался сетованиями на дачную скуку, усматривая в них проявление черной неблагодарности. Наученные горьким опытом воспитанницы перед отъездом на да-

чу стали придумывать условные знаки, с помощью которых можно было бы сообщать правду, не раздражая начальство. Например, желая пожаловаться на скуку, барышни расписывали радости веселой дачной жизни, но слово «весело» писали через букву «ять».

Иногда девиц водили на спектакли в каменноостровский театр, где им предоставляли ложи.

Царскосельская дача Театральной школы занимала помещение в боковом флигеле Большого дворца. Воспитанницы гуляли в саду за Знаменской церковью или в Пушкинском садике близ лицея, в котором учился поэт. Две классные дамы, инспектриса, начальник училища тщательно следили за девицами, хотя парки отличались безлюдностью, никаких кавалеров рядом не наблюдалось и кокетничать было не с кем. «Жили скучновато, но поправлялись хорошо», — шутила Агриппина Ваганова.

В Царском Селе для утренних тренировок в классике также было отведено небольшое специально оборудованное помещение. После экзерсиса воспитанницы занимались музыкой. Они по очереди и обязательно в сопровождении швейцара бегали в главное здание для игры на стоявшем там рояле.

В час дня подавали второй завтрак. Летом кормили лучше, чем зимой, добавляя молоко, сладкие булочки и свежие ягоды. Два раза в неделю ученицам разрешалось покупать мороженое за свой счет. Прогулки по царскосельским великолепным паркам, изобиловавшим роскошными постройками эпохи Екатерины II, были интереснее, чем променады в Новой Деревне. Воспитанницам постоянно устраивали экскурсии с незатейливыми лекциями, которые читали хранители музеев. Девиц больше всего впечатляли арсенал со старинным оружием, кладбище царских лошадей, рядом с которым находилось убежище доживавших свой век животных, преподнесенных в дар императорам. Они часто навещались к дрессированному слону, подаренному в юности Николаю II.

Учениц и учеников московского Театрального училища летом возили в Суханово, в имение княгини Зинаиды Волконской, которая любила ласкать своих юных

гостей. Во время их прогулок по сухановскому парку знатные волокиты всегда следовали рядом. Опекали девиц не так строго, как в Петербурге. Начальницы только советовали им говорить больше с воспитанниками, за которых можно выйти замуж. А барышням, доверявшим богатым и вельможным ухажерам, они указывали на перспективу погубить себя. Действительно, многие увлекались словами и деньгами...

Жаргон и «пантомимики»

Будущим артисткам императорской балетной труппы приходилось в обязательном порядке изучать французский язык, так как именно он лежит в основе хореографической терминологии, ежедневно употребляемой во время экзерсисов и на репетициях. Однако воспитанницы, едва переступив порог своей альма матер, начинали изъясняться еще и на причудливом языке, который вышел из употребления в Театральном училище разве что только после установления в России власти рабочих и крестьян.

Благодаря закрытости этого казенного заведения жаргон в нем крепко усваивался воспитанницами, в глаза называвшими друг друга *девицами*, а за глаза — *кукушками*.

«Если вам встретится девица, которая будет беспрестанно употреблять слово *сжальтесь*, сообщит вам, что будет вас *язвить*, потому что подруга ее в вас *стреляет*, и что вы вообще *отврат* и *тошный*, то это наверное танцовщица», — писал балетоман Константин Скальковский в конце XIX века.

В самом деле, своеобразные словечки и фразы становились «фирменным знаком» мастериц балетного цеха; они втемяшивались в их головы на всю жизнь и заменяли разнообразие «великого и могучего» русского языка. Как знать, возможно, Эллочка Людоедка с ее донельзя скудным словарным запасом была выпускницей Театрального училища...

Если «северная виллиса» долго занималась в танцклассе и очень уставала, то она бросалась на стул с непременными словами: «Не могу, *ослабла!*» На теат-

ральном жаргоне *винегретом* или *начинкой* называли банальные вариации, безвкусно составленные из разрозненных па.

Плохие кордебалетные танцовщицы и корифейки назывались *первая* или *вторая от воды*; значит, они танцевали на сцене подальше от зрительских глаз — у задней занавеси, где помещался резервуар с водой на случай пожара.

Воспитанницы употребляли разные, только им понятные определения публики: *куртизан* — любитель пожить за счет балерины, *эффектищик* — поклонник, преувеличивавший свое положение в обществе и состояние. Излюбленным балетным словом было *халётый*, употреблявшееся вместо «хороший». Фраза *«бон жанр лежал в бинокль»* означала, что интересные солидные господа внимательно смотрели из ложи на сцену.

Прелестницы Театрального училища одновременно с «наукой страсти нежной» постигали и ее тайные знаки, с помощью которых во время представлений они со сцены изъяснялись с поклонниками, занимавшими лучшие места в партере. Таких «сигналов» было множество. Если танцовщица проводила пальцем по губам, это означало, что она хотела конфет или фруктов; если дотрагивалась до уха, то желала серьги, до запястья — браслет. Если же она обеими руками бралась за голову, словно поправляла прическу, значит, ей попало за разговоры с обожателем.

Когда в начале 1880-х годов в Большом театре расширили оркестровую яму и потому кресла в партере отодвинули от сцены, открытие балетного сезона началось с плача и зубовного скрежета завсегдатаев. Танцовщицы не могли уже результативно *стрелять* глазами в свои *предметы*, и это лишило представления живости и актуальности. Танцы танцами, но ведь ухажеры и их «божки» в коротеньких юбочках и телесного цвета трико не случайно изошрялись в придумывании немудреных комбинаций и любовных ухищрений — тут-то и крылся весь интерес общения девиц с публикой: каждое их движение, каждый жест должны были дойти до «адресата» и обратить на себя его внимание.

Видимо, балетный жаргон и тайные знаки «отпочковались» от мимических сцен, которыми изобиловали хореографические постановки прошлого. Скажем, Мариус Петипа, показывая сочиненный им мимический диалог главных героев в балете «Голубая георгина», свой замысел мог излагать с помощью богатого арсенала жестов: «Готье появляется с букетом цветов. “Я собрал его для своей возлюбленной. Он так красив! Мои цветы ей все объяснят”. Входит Сесилия. Увидав садовника, она смущена и обрадована. Хочет уйти, но Готье привлекает ее внимание букетом. Он вынимает по одному цветку и дарит Сесилии, выражая свои чувства. “Роза — ты так красива, Сесилия. Но шипы розы ранят мое сердце. Вот резеда — как ты нежна и мила, Сесилия. У меня есть ирисы и лилии — ты чиста и невинна. А вот и гвоздика — давай обручимся”. — “Но я должна выйти замуж за другого, так хочет моя мать”. — “О, тогда я умру от любви, и нарцисс из моего букета предупреждает тебя об этом. Я дарю тебе самый прекрасный и редкий цветок голубую георгину — символ моей любви к тебе, Сесилия. Но моя любовь печальна и безнадежна, сердце мое страдает”. — “Нет, не надо страдать, Готье, потому что ты мне нравишься”. — “Нравлюсь?!!!” — “Да, и если ты умрешь, я буду горько плакать”».

Все «пантомимики» шли в девическую копилку тайных знаков, а жаргон складывался от переизбытка чувств, для выражения которых явно не хватало словарного запаса по причине плохого образования.

Уже в средних классах девицы вели типичные для закулисья разговоры.

— Ты счастливая, — с оттенком зависти говорили подруги той, которая была назначена вести сцену с первым танцовщиком в одном из балетов. — Тебя всюду ставят. Тебе везет...

— Ничего не везет. Просто я способная.

Все рассмеялись, а одна из учениц *обглядела* избранницу, то есть молча несколько раз смерила ее презрительным взглядом с ног до головы.

— Ах, *убила!* — насмешливо ответила та и гордо замолчала.

— Что *скисла*? *Спасовала*? — стали подзуживать «обглядывавшую» подруги.

— Вовсе не *скисла*, а только не хочу со всякой дрянью связываться.

— От дряни слышу!

Начаться жестокому бою мешал училищный швейцар.

Русские танцовщицы отличались тем, что всегда называли друг друга уменьшительными именами и имели жизнерадостное настроение по причине постоянной телесной бодрости. Они всех и вся либо *обожали до страсти*, либо *презирали до отврата*. Высшим оскорблением было выражение *кривые ноги*, употребляемое по поводу любой некрасивой фигуры.

Девушка уже со школьной скамьи знала, какой тип красоты танцовщиц *ценится* среди балетоманов, и, сравнивая себя с «кумиром», мечтала: «Я буду, как она».

О романах за кулисами не рассказывали, а *звонили*. Если танцовщица имела счастливые амурные отношения, то она *пылала*. Когда чувства испарялись, то есть *уходили*, кавалер сразу же попадал в категорию *отврата*, а балетная барышня начинала его *конфузить* своим присутствием в зале, куда выходила после исполненного в спектакле *кусочка*, в переводе — номера.

Если танцовщица или выпускница оказывалась в «фаворе» у театрального руководства, то товарки интересовались, к кому она *подъехала*, и получали в ответ самое любимое в балете слово: *Надоели*! Хорошей приметой считалось почтительно подержаться за тюники удачливой подруги. Грязные и старые тю-тю балетные артистки называли *тургеневский дым*.

Во время репетиций или спектаклей свободные от номеров танцовщицы *кумили* чаще всего по поводу великолепных украшений, появившихся на одной из то-варок.

— А знаете, от кого подарок?

— *Убила*! Подумаешь, Америку открыла! Все знают...

— *Надоела страшно*! Думаешь, что знаешь? А вот и ошиблась! Совсем другой мужчина...

— Неужели? Я *поражена, страшно поражена*...

Когда воспитанницы, несмотря на строгий запрет,

подсматривали в окна дортуара на своих кавалеров, слоняющихся по Театральной улице, они вели приблизительно такой разговор:

— Да, девицы, *счастливая!* мой сегодня на воротах! — слышалось радостное восклицание.

— Да, девицы, *несчастливая!* мой в одиночку сегодня! — произносилось сквозь слезы.

— Девицы, ай, *страсти*, опять штафирка едет, урод!

— Твой с выездом, ах какой!

— А ну его! *однообразный!*

— Ты его оставила совсем?

— Не могу! Они *свинства* станут делать.

Пока воспитанницы наслаждались видом белого света, в дверях дежурила одна из их товарок, обожатель которой в этот день не дефилировал в променаде.

Как только в коридоре появлялся инспектор или классная дама, дежурная тотчас подавала знак своим подругам, и те соскакивали с окон со словами:

— Девицы, да страсти!

— Да, девицы, *черт противный...*

Директор Императорских театров приказал инспектору находиться в дортуаре в те часы, когда происходили катания кавалеров мимо окон школы, но тот сам использовал это время для любезных разговоров с предметом своего сердца.

Балетная терминология до такой степени проникла в будничные язык девиц, что часто подменяла истинное значение слов. П. И. Орлова-Савина вспоминала, как однажды она, маленькая, стояла за кулисами и вдруг увидела директора московских театров Ф. Ф. Кокошкина, идущего с очень красивым военным. «Разумеется, я вытаращила на него глаза и не думаю кланяться, но когда Фед<ор> Фед<орович> сказал: “Куликова, присядьте князю Щербатову”, — я ухватилась за кулису, поставила ноги на первую позицию и очень низко опустилась; слово “присядьте” употреблялось в танцевальном классе при позициях; и тут мне было очень стыдно, когда директор засмеялся и сказал: “Милая, я вам говорю — поклонитесь князю”. Долго насмешницы-подруги смеялись над моим приседанием...»

Собственно, жаргон женской половины Театральной школы исчерпывающе отражал своеобразный этикет, ревностно культивируемый каждым поколением императорских воспитанниц.

«Опекаемые», «обожаемые» и надзирательницы

В Театральном училище было принято шефство старших воспитанниц над младшими. Конечно, в первую очередь внимание уделялось отменной выработке профессиональных навыков на дополнительных балетных занятиях. Каждая маленькая воспитанница находилась под надзором старшей, которая не только следила за ее поведением, но и обязана была по вечерам репетировать со своей «фавориткой». Пансионерка Марфа Муравьева, например, наблюдала за уроками Екатерины Вазем и предсказала ей «хорошую сценическую будущность». Покровительницей Тамары Карсавиной была подававшая (и оправдавшая) большие надежды Юлия Седова. В свою очередь выпускница Карсавина взяла на попечение Лидию Лопухову, позднее завоевавшую премьерное положение в Русском балете Сергея Дягилева. С Агриппиной Вагановой занималась сильная выпускная ученица, ласковая и внимательная Анна Васильева. Анну Павлову обожала Мария Горшкова, и та стала опекать младшую товарку.

Потом наступало время «ненормативного» общения с издевательствами и побоями, считавшегося девицами естественным порядком вещей, установленным «не от злобы, а от дурного образца». Уже с самого утра барышни помыкали своими маленькими подопечными. Во время молитвы, которую последние пели перед завтраком, в длинную и неудобную столовую вплывали одна за другой нечесанные великовозрастные товарки. Однажды на последних словах молитвы раздался оглушительный хохот. Ничего необычного не случилось — просто вошла обожаемая всем училищем красавица-брюнетка с большими серыми глазами и молочно-белым цветом лица. Ее распущенные волосы украшал небрежно наде-

тый лавровый венок; небрежно накинутая пелеринка оставляла обнаженным одно плечо; в руках она держала букетик из живых цветов. Школьная дива невозмутимо пересекла столовую и села на свое место. Из-за того, что сдобная булочка не была поджарена, она устроила нагоняй младшей девочке, обязанной каждое утро об этом заботиться. Виновница, лишенная завтрака, в наказание смиренно встала у печки.

Инспектриса всегда принимала сторону своей любимицы, ведь старшая воспитанница исключительно за свою красоту пользовалась привилегиями, о которых некрасивые девицы даже не смели мечтать. «Вообще, начиная от начальницы и кончая ламповщиком, все в этом раю прелестных пери поклонялись только красоте; ни ум, ни способности и дарование, ни характер здесь не играли никакой роли. Напротив, малейший проблеск мысли встречал только насмешку», — со знанием дела заключала Вера Балетоманова.

В каждой группе, как правило, имелась девица с властным характером. Она подчиняла себе подруг, которые, боясь попасть под ее горячую руку, ухаживали за ней и отдавали часть своих гостинцев. Впрочем, ее ничего не останавливало: она постоянно ссорила всех учениц с помощью сплетен или заставляла их не общаться с рассердившей ее товаркой.

Любая новенькая, поступившая «в казну», не имела права навязывать свое общество «бывалым» ученицам. Стоило ей занять свободное место за столом, где при уютном свете лампы читали и шили несколько девушек, как они с возмущением набрасывались на ошеломленную бедняжку.

— Какая наглость! — кричали милые феи, вмиг обернувшиеся фуриями. — Она не соображает, что делает! Скажите, вы в своем уме? У нее жар! Она, наверно, бредит!

— Это вы мне говорите?

— Да, вам, несчастная! Как вы смее без разрешения садиться за наш стол!

Воспитанница конфузилась и уходила. Но урок не проходил даром. Вскоре новоиспеченная жрица Терпсихоры узнавала, что поначалу ее должна выбрать од-

на из старших учениц и в знак особого расположения прийти посидеть несколько минут на кровати своей протеже, когда та ляжет спать. С этого счастливого момента девочка становилась «опекаемой», а покровительница в ответ — «обожаемой» и всё утрясалось.

Бывали случаи, когда одну из воспитанниц обожала вся школа. Карсавина была для младших учениц богиней, Спесивцева, называемая ими «Спесик», — земным воплощением ангела.

Школьная традиция также обязывала каждую воспитанницу обзавестись избранницей из ровесниц. Существовал определенный ритуал заключения дружеского союза между ними. Одна спрашивала: «Хочешь быть моей подругой и поверять мне все свои тайны?» Другая соглашалась и давала клятву верности. Девушки оставляли в книге свои локоны или сплетенные из волос цепочки и кольца, сопровождая «тайные знаки» привязанности рифмами — что-то вроде подражания пушкинскому «Цветок засохший, безуханный / Забытый в книге вижу я; / И вот уже мечтою странной / Душа наполнилась моя...»:

Прелестный локон пред собою
Забытый в книге вижу я,
И вдруг приятною мечтою
Душа наполнилась моя.
Зачем он здесь? Ужель ошибкой
Небрежной положен рукой
Или с приятною улыбкой,
Чтобы разрушить мой покой?..

Получившая послание воспитанница недолго томилась в ожидании появления той, что сделала ее своей «фавориткой».

И конечно же ученицы, зараженные бациллами разнообразных «любовий», до одури боготворили балетных примадонн. «Кого вы обожаете?» — постоянно пытались старшие воспитанницы у младших, агитируя их в «партию» своей «звезды». Например, из-за Марии Суровщиковой и Марфы Муравьевой или Матильды Кшесинской и Ольги Преображенской школа раскалывалась на два непримиримых лагеря.

Несколько молодых и красивых преподавателей (остальные годились для паноптикума) тоже оказывались в числе достойных «обожания». Тамара Карсавина, вспоминая своего «историка-душку», писала: «В классе вспыхнула любовь к истории, уроки готовились очень старательно. Мы часто спорили, пытаясь решить, кто из нас станет его любимицей, вплоть до того дня, когда он начал объяснять нам отличительные черты каждой расы... Рассказывая нам о сербах, он отметил, что они очень красивы, что у них черные волосы и великолепные глаза, и, окинув взглядом класс в поисках примера, добавил: “Как у мадемуазель Карсавиной”. Это замечание окончательно определило мой удел “любимицы”. Все споры прекратились, и с общего согласия новый учитель был предназначен мне».

Воспитанницы постоянно требовали от удачливой товарки доказательств искренности ее чувств к их общему кумиру. «Если обожаешь его, выпей до дна графин воды», — велели они, и жертва «страсти» безропотно исполняла приказание.

Патриархальные нравы школы предписывали девицам делить мужчин на «предметы» и «черт знает что». Если в дортуар входил кто-либо из обслуживающего персонала, а ученицы в это время были в дезабилье, то они не чувствовали себя стесненно и лениво говорили: «Ах, какие глупости, ведь это просто ламповщик».

Некоторые ученицы, видя тихонько покуривавших воспитанников, выпрашивали у них табачку и сами начинали дурачиться. Бывало, одна тихонько набьет трубочку, шепнет двум-трем подругам, и каждая, поочередно, вдохнув в себя дым, выпускает его в печку, в форточку или прямо в коридор. Инспектриса, почувствовав табачный «аромат», удивлялась, а барышни в ответ: «Сейчас проходил швейцар, это, верно, от него так пахнет!»

Разумеется, дух школьных стен, где воспитанницы почти безвыходно пребывали, не слыша теплых, нравственных слов, не прочитав ни одной дельной книги, где они каждодневно носили личину, обвеивал пирамицей Терпсихоры на всю жизнь. Даже летний отдых в кругу родни доставлял им мало удовольствия. Лишен-

ные в продолжение нескольких месяцев всяких сношений с привычным и постоянным обществом подруг, они начинали отчаянно скучать, хотя старались этого не показывать.

Умы воспитанниц, способные воспринимать разве что авантюрные романы в духе Вальтера Скотта или Поля де Кока, питались мишурными интересами. Они кокетничали, флиртовали от скуки или ради интереса, заботились исключительно о своей «красоте», бредили увиденными в зрительном зале блестящими военными да разодетыми, сверкающими бриллиантами артистками, с которыми встречались на сцене.

Блажь лезла в головы юных созданий. Глупость цвела пышным цветом на женской половине училища. И в этой питательной среде усиленно развивалось еще одно «обожание» — страсть к мистическим рассказам, любимой темой которых были привидения. И хотя их никто никогда не видел, по училищу постоянно ходили леденящие душу слухи о таинственных шорохах и скелетах, стучащих костлявой рукой в окна.

Так называемый музыкальный салон, где проходили уроки игры на рояле, относился к разряду страшных комнат. Вечерами он почти всегда пустовал, но порой наиболее смелые девицы собирались там позаниматься музыкой и поделиться очередной страшной историей. В одной говорилось о привидении какого-то толстого бледного человека, сидящего за фортепьяно. Воспитанницы считали, что отделаться от встретившегося призрака можно было с помощью повторенной три раза молитвы: «Помяни, Господи, царя Давида и всю кротость его!» К заступничеству этого ветхозаветного пророка они обращались и в случае, если грозило наказание.

Девицы с упоением передавали из выпуска в выпуск школьное предание об учителе пения Риччи, который покончил с собой в «музыкальном салоне». Особенно их впечатляла «история пальца, отрезанного с руки мертвеца, чтобы завладеть драгоценным кольцом». Этот «готический» сюжет они разыгрывали в лицах. «Артистка», до самого подбородка задрапированная в большой синий платок, в мертвой тишине двигалась с протянутыми руками, словно слепая, а потом неожиданно на-

брасывалась на одну из онемевших от страха подруг с криком: «Верните мне мой палец!» И сразу все воспитанницы, охваченные ужасом, начинали кричать...

Самым страшным считался идущий параллельно дортуару коридор. Училищная легенда гласила, что в его толстых стенах были заживо замурованы люди. Откуда появилась эта «страшилка», никто не знал, но верили в нее безоговорочно, а потому ночью, даже при необходимости, девицы носа в коридор не высовывали. «Однажды, — вспоминала А. Я. Ваганова, — лежа в постели, я вела тихую беседу с Соней Репиной... о таинственности происходящего, по преданиям, в стенах нашей школы. Затем мы решили вместе направиться по коридору. При возвращении нам показалось, что в конце коридора стоит какая-то белая неподвижная фигура. Объятая страхом, я закричала. За мной подняла неистовый крик и Соня. Крик проник в дортуар, все начали кричать, а испуганная беспорядком Анна Людвиговна Строилова (это было ее дежурство) не знала, как успокоить всполошившийся курятник. Много смеха было на другой день. А нам, виновницам, была сбавлена отметка по поведению».

Коллективная истерика — нередкое явление в закрытых заведениях. И любой барышне, имевшей здоровое чувство юмора, стоило только появиться, шалости ради, в диковинном облачении где-нибудь в темном закулке огромного помещения интерната, как ученицы пу- гались до обморока и визжали что есть мочи.

Еще в 1790 году Екатерина II приказывала руководителю Танцевальной школы А. В. Храповицкому «смотреть за нравами девок театральных» и откровенно называла их воспитательниц «своднями».

Через полвека известная артистка А. И. Шуберт писала, что петербургская Театральная школа во время ее обучения (конец 1830-х — начало 1840-х годов) тоже представляла «невообразимую, невероятную распущенность»: «Надзирательница, простая баба Русанова рассказывала взрослым девицам двусмысленные анекдоты, а Румянцева, протеже Дубельта, и совсем позорными делами занималась. Ларионова дралась до остервенения линейкой, притом ребром, по чем попало».

Прошло еще лет пятьдесят, и уже другая выпускница, известная под псевдонимом Вера Балетоманова, свидетельствовала: «Алчность начальницы доходила до того, что она брала с воспитанниц всё: золото, серебро, бижутерию и даже хозяйственные припасы... Можно судить поэтому о справедливости ее отношений к воспитанницам. И к тому же это была одна из тех прожорливых акул, которой всё было мало. Если родители какой-нибудь воспитанницы после нескольких годов добровольной дани уставали посылать подарки или в конце концов возмущались такой бесцеремонностью, то смело можно было ставить крест на карьере девочки. Были и такие, которые, видя, как их дочь быстро идет вверх, и думая, что она уже крепко стоит на высоте, прекращали дани, но вскоре им приходилось каяться. Таким образом, дежурство, награды, поездки в театр — всё зависело не от того, что воспитанница получала хорошие баллы, а от того, что маменька или тятенька принесет три фунта масла, якобы присланного из деревни».

Иосиф Кшесинский всех надзирательниц 1880-х годов назвал одним метким словом «ископаемые».

По идее, в наступившем XX веке нравы в училище должны были бы смягчиться. Но нет! Инспектриса В. И. Лихошерстова, нелюбимая ученицами за излишнюю строгость, тоже оказалась «фруктом». Директор Императорских театров Теляковский в 1904 году указал на множество безобразий, происходивших в женском отделении и тщательно скрываемых Варварой Ивановной, сумевшей на своей территории прекрасно отладить систему шпионства и подслушивания. Инспектор мужской части школы И. М. Мысовский не мог спокойно разговаривать с воспитанницами на их половине, так как мимо него поминутно шмыгали горничные и служанки. Одна из них, бывшая горничная Лихошерстовой, часто напивалась пьяной и скандалила, так что, случалось, ее тащили по лестнице училища.

Со «времен Очаковских и покоренья Крыма» старшие воспитанницы, словно начальство, распоряжались маленькими. В субботу, бывшую в училище «судным днем», каждая «обожаемая» оценивала поведение своей

протезе за неделю и выносила ей приговор, который приводился в исполнение после ужина.

По традиции старшие девицы секли младших по голу телу стальными, обернутыми замшей пластинками от корсета или скрученным в жгут мокрым полотенцем. Никто не роптал, так как традиция экзекуции передавалась по наследству и ученицы первых классов знали, что через несколько лет отыграются на тех, кто поступит следом за ними. Да и никто не видел в том особого греха, кроме, разумеется, священника, заставлявшего самодеятельных палачей класть перед образом Спасителя 50 поклонов. Сама старшая надзирательница, честная и незлая женщина, иногда «прехладнокровно» велела сечь детей, считая, что так они скорее поймут жизнь.

Иногда старшая «душечка» не была расположена пороть малышку и отправляла ее к сокурснице. Та смиренно шла к другой девице и от имени своей покровительницы просила, чтобы ее выдрали. Любительница сечь сыпала удары со знанием дела, сильно и расчетливо. «Ой, как били, как больно били! — спустя много лет содрогалась А. П. Натарева. — Об этом ни одна классная дама не знала... т<о> е<сть>, конечно, все знали, но не показывали вида, что знают».

Вся процедура, по этикету, обязательно заканчивалась словами: «Покорно благодарю вас, что вы меня высекли».

Руки распускал и помощник управляющего Театральным училищем Л. Ф. Аубель. Он с легкостью вливал в себя бочонок вина или водки и сам был похож на бочку. Во время кутежа Леонтий Филиппович призывал девиц и своими огромными руками хлестал по их щекам, а потом этими же ручищами дивно играл для них на рояле.

Во время чаепития старших воспитанниц в обязанности младших входила поставка к столу сахара, чая, булок. Тем, к кому благоволили, поручали достать только кипятку. Всю эту провизию девочки должны были выкупить у горничной за гривенник, ленточку, а если этого не было, то на другой день расплатиться с ней своим завтраком.

«Маленькие, сюда!» — раздавался приказ, и те опрометью бежали к взрослым товаркам. «Ну, живо!» — велели они, и младшие ученицы безропотно бежали исполнять их прихоти, добывать всё требуемое.

Удивительно, но эта «дедовщина» необыкновенно сплочивала воспитанниц. Они «цеплялись» одна за другую, помогали друг другу и следовали балетным традициям безоговорочно.

Игра в любовь с «предметами»

По воскресеньям, надев белый плиссированный передник и перебирая его складки, словно четки, барышни скороговоркой твердили стишок:

Буду ль я богатой дамой?
Или бедной, бедной самой?
Выйду ль замуж за армейца?
Генерала? Иль гвардейца?
За унылого вдовца?

Затем следовало перечисление всевозможных кандидатов в мужья, а заканчивалось фольклорное «произведение» строкой: «Иль останусь старой девой?»

Так повелось, что в стенах училища парадоксальным образом уживались распущенность со скромностью. Сердце будущей балетной артистки заменяло ей разум, а широкая русская душа усердно двигала ногами. Вот и выходило, что ноги девиц развивались гораздо интенсивнее их юных умов. Зато практические уроки они схватывали вмиг и на всю жизнь.

Театральное руководство считало своим долгом прививать воспитанницам совершенно определенные житейские воззрения. Например, А. М. Гёдеонов, узнав, что одна из них собралась замуж за артиста, читал ей нотацию:

— Ну, что у него за жалованье? Какие средства? У тебя самой нет никакого приданого; ну чем вы будете жить? С первого году пойдут дети, по целым месяцам не будешь учиться танцевать — вот и останешься вечною фигуранткой. У вас, легкомысленных девушек, нет никакого расчета, а ты ведь хорошенькая и могла бы составить себе фортуны.

Хотя многие внимали этой рекомендации, но по неписаному закону училища каждая воспитанница должна была непременно «заняться» кем-нибудь из воспитанников, то есть найти себе «предмет». Интрижки со «своими» чаще всего заводили от скуки, чтобы лишний раз пококетничать.

Да и как платонические романы могли обойти стороной Театральную школу, если в ней, единственной из казенных заведений Российской империи, обучались мальчики и девочки? Они уже в отрочестве умели «отвечать» друг другу и, в отличие от своих ровесников, были акселератами по любовной части. Романы составляли главный интерес обеих половин училища. Так с юных лет приучались воспитанницы играть в любовь. Они думали, что усваивали общепринятый *bon ton**. На самом деле многих эта «игра» сгубила.

Именно во время репетиций и выступлений в школьном театрике или «взрослых» театрах происходили знакомства и встречи девиц с учениками, нередко приводившие к романам и даже к супружествам. Танцую вместе практически изо дня в день, партнеры воспламенялись нежными страстями. «Бывало, по окончании балетных репетиций в большом зале некоторые из балетных мужчин оставались и разговаривали с нами, воспитанницами, а классные дамы не препятствовали и ходили взад и вперед по зале. Другие свидания были невозможны... Таким образом началось ухаживание Мариуса Ивановича Петипа за Суровщиковой», — вспоминала А. П. Натарева.

Крутили романы с ученицами и оперные артисты. Случалось, занятая в балетной сцене какой-нибудь оперы воспитанница обращала на себя внимание итальянского «душки-тенора». Сладострастная поза ее оголенного тела останавливала его взгляд... и начинались улыбки, конфеты, перестрелка глазами.

Подруги, уже имевшие большой опыт в занятиях «этим» с воспитанниками и фигурантами, сразу отмечали интерес со стороны певца. В классе все знали, что у их товарки завелся «предмет», который в нее «врезался»,

* Хороший тон (*фр.*).

но она из гордости скрывает свою приязнь к нему. А тут итальянец и в самом деле сильно увлекся, потерял голову и неожиданно сделал предложение. Девушки завидовали. Еще бы! Его жалование за пять месяцев составляло 12 тысяч рублей.

...Ангажемент тенора на императорской сцене завершился, но певец обещал как можно быстрее вернуться к своему «ангелу». Ожидание затягивалось, а вскоре выяснилось, что он на родине обременен большой семьей. Воспитанница, чуток погоревав, обзаводилась новым «предметом», и всё начиналось сначала.

Театральный критик, драматург и суфлер А. А. Соколов описывал в мемуарах, как «во всех кулисах шли интимные беседы воспитанников и воспитанниц». Например, учащийся балетного класса Л. П. Стуколкин пробирался за кулисы к воспитаннице В. В. Стрельской, своей будущей жене.

«Пробы» в Театральном училище превращались в «репетиции для свиданий влюбленных». Молодой служащий канцелярии директора Императорских театров Дмитрий Григорович, впоследствии известный писатель, «ободрился», когда узнал о существовании школьных представлений. Мотив своего намерения добиться дебюта в переводной пьесе «Дуэль при кардинале Ришелье» он изложил в мемуарах: «В увлечении своем и также с привычкой своеволия, я готов был на всё решиться, чтобы только достигнуть цели — попасть в театральное училище и видаться с предметом любви». Этим «предметом» являлась Анастасия Стефанова, балетная выпускница 1842 года.

«Драматические» воспитанники начинали готовиться к репетициям заранее: мылись, чистились, завивались щипцами, надевали парадные лакированные туфли. К двенадцати часам их физиономии светились от восторженного выражения, сердца учащенно бились. Приближалось время встречи с воспитанницами.

Матильда Кшесинская вспоминала, что между учениками и ученицами строго запрещалось всякое общение и нужно было применить много хитростей и уловок, чтобы обменяться записочками или даже улыбками: «Во время урока танцев и репетиций со всех сторон сле-

дили классные дамы... и всё же, так как это было единственное время встреч, удавалось перекинуться словом и пококетничать. Это входило в традиции школьного быта, и каждая воспитанница непременно имела кого-либо из воспитанников, с которым вела кокетливую игру. Эти мимолетные встречи, мимолетное кокетство были наивными и почти детскими. Несмотря на все преграды, всё же происходили легкие флирты, вспыхивали легкие увлечения, которые иногда принимали характер настоящей любви, несмотря на строгий, почти монастырский режим школы».

Летом девицы встречались со своими «предметами» во время прогулки в дворовом садике дирекции Императорских театров. Экстерн или сын гувернера подходил туда для разговора с воспитанницей, а остальные ученицы обходили стороной место, где они стояли — не из деликатности, а от боязни получить нагоняй за излишнее любопытство.

Все мемуаристы отмечали, что школьные романы, возникавшие на репетициях, были совершенно невинными и потому не попадали в «скандальную хронику». Прodelывая танцевальные фигуры и па, девицы не могли даже глаз поднять на своих юных партнеров, ведь стоило классной даме заметить отступление от этого правила, как виновница получала выговор или наказание.

Правда, в некоторых балетных спектаклях были сцены, которые оказывались недостижимыми для контроля надзирательниц. Например, в «Спящей красавице», в картине пробуждения принцессы Авроры после столетнего сна, ученицы изображали пажей в свите короля, и когда после поцелуя принца Дезире на несколько мгновений гас свет, девиц в темноте обязательно целовал кто-нибудь из артистов. У тех от радости дух замирал.

Знаменитый танцовщик Анатолий Вильтзак в глубокой старости с неопишeмым волнением рассказывал, как к нему, воспитаннику училища, во время «великопостной репетиции» подошла самая изумительная из всех девочек, каких он только видел, впоследствии великая балерина Ольга Спесивцева, и поцеловала его:

«Она была прекрасна как... как.. голубые небеса. Я до сих пор горжусь, что стал ее избранником!»

Восторг от поцелуев ученицы переживали и в Пасху, когда принято было христосоваться. Воспитанник просил похристосоваться с ним, девица не соглашалась. Тогда он шел с жалобой к инспектрисе, которая призывала воспитанницу и строго приказывала целоваться — в честь праздника. Девица капризничала, просила оставить ее... но в конце концов, с удовольствием подставляла губки для поцелуя. Инспектриса хвалила девочку за послушание, а та в душе смеялась над ней.

Все свои «чувствования» барышни аккуратно записывали в дневники. Любовные стихи или некоторые даты (например, когда ухажер сказал: «Я вас люблю!») было принято писать кровью.

Как правило, период обожаний начинался на тринадцатом году. «Впрочем, он был и у малолетней, и этому способствовали те же детские спектакли; нежничанья старших девиц с воспитанниками и посторонними, — вспоминала московская актриса Прасковья Орлова-Савина. — Помню, как, бывало, идет мимо училища красивый Алексей Николаевич Верстовский. Надежда Васильевна Репина* и бросится к нам: “Бегите к надзирательнице, скажите, что вам надо учить куплеты” (а он служил при театре репетитором музыки, а впоследствии инспектором). Сказано — сделано: Верстовского позовут, он с кем-нибудь пропоет куплетик, а потом и примется распевать чувствительные романсы, выражая в них любовь к Надежде Васильевне. А мы всё это понимали и “мotalи себе на ус”. Да и не смели не влюбиться. Еще когда играли первую пьесу “Суженого конем не объедешь”, мальчик Паша Соколов играл моего мужа и, конечно, влюбился в меня, уж это так долг службы повелевал. Надо признаться, что и я немножко отвечала ему».

Однажды перед уроком танцев к Тамаре Карсавиной подбежала Лида Кякшт и взволнованно заявила: «Я ве-

* Н. В. Репина в начале 1820-х годов была воспитанницей московского Театрального училища. Выйдя в 1841 году замуж за управляющего конторой московских Императорских театров композитора А. Н. Верстовского, она сразу покинула сцену.

лела моему брату быть твоим поклонником, сегодня он будет твоим партнером». Маленькая Тамара уже понимала, что иметь «поклонника» необходимо, и, хотя она знала от отца, что танцовщик Георгий Кякшт — «настоящий шалопай», спокойно приняла предложение подружки.

Свое расположение к воспитаннику девица выражала тем, что, узнав номер его белья, старалась особенно тщательно и красиво вышить цифры на платках и носках своего «предмета».

Воспитанники спускались к воспитанницам в первый день Рождества, когда в училище руководство устраивало бал. Танцы начинались в 10 часов вечера и заканчивались в 12. На празднике присутствовали директор Императорских театров и инспектор. Кто-нибудь из балетных преподавателей дирижировал танцами. Бал начинался польским и кадрилию. Если некоторые «детушки» не хотели танцевать, к ним подходил инспектор и угрожал, что не отпустит «лентяев» к родителям. Все сразу оживлялись.

Два служителя разносили воспитанникам оршад* и лимонад. Потом они входили с двумя большими подносами высоко над головой, на которых горой лежали пастила, пряники, орехи и изюм. Как только они опускали руки, моментально налетала детвора и опустошала подносы. При этом много гостинцев раскидывалось по полу, а инспектор Ф. Н. Обер, по привычке путая русские и французские слова, ворчал: «Детушки, пожалуйста, подберите, а то будете носом на полу».

Воспитанники могли открыто общаться с воспитанницами не только на школьных балах. Девочки и мальчики пели на одном клиросе в церковном хоре и дважды в неделю встречались на спевках. Согласно обычаю, вместе они ставили «сюрпризные» спектакли к дням ангела инспектрисы и управляющего. Девицы были очень довольны позволением играть в спектаклях с мальчиками, и тут почти все крутили любовь. За эти «авантю-

* Оршад (исп. *borchata*) — безалкогольный прохладительный напиток из молотых злаков или орехов (риса, арахиса, миндаля, кешью), воды и сахара с добавлением молока или без него, иногда с ванилью или корицей.

ры» их не очень бранили, потому что романы со своими «предметами» отвлекали от увлечения ухажерами со стороны.

Школьные романы редко кончались счастливо. Любовь зачастую продолжалась только до выпускного экзамена. Потом «предметы» шли каждый своим путем. Впрочем, бывали и исключения. На выпускном экзамене в Михайловском театре Михаил Фокин, танцевавший во фраке и цилиндре в балете «Урок танцев в гостинице», произвел ошеломляющее впечатление на маленькую, недавно поступившую девочку Верочку Антонову. «Она затаила это впечатление до самого окончания школы и рассказала о нем, когда стала моей женой. Не забыть мне этого спектакля, не забыть этого цилиндра, сыгравшего такую важную и счастливую роль в моей жизни», — вспоминал великий балетмейстер.

Некоторые классные дамы ставили воспитанницам в пример их предшественниц, стремившихся к брачному союзу с училищными воздыхателями, и пугали рассказами о девицах, доверившихся богатым волокитам и погубивших себя. Но хотя многие из увлекшихся пустыми обещаниями и деньгами действительно печально оканчивали свою жизнь, их короткий «блеск» очаровывал школьных «нимф». Им хотелось подняться над бедностью, гарантированной мизерными окладами. Большая родня тоже рассчитывала на помощь будущей танцовщицы. Потому воспитанница имела поклонников вне училища. К категории «жалких» относились гимназисты и лицеисты, «страшным» успехом пользовались пажи и офицеры.

А. М. Гедеонов считал своим долгом проводить ревизию претендентов на сердечные амуры девиц. «Ну что ты по нему, дура, сохнешь, — выговаривал он, — ведь у него ничего нет, кроме долгов и золотого мундира. Он тебя через месяц прогонит. Плюнь ты на него. Вы все только смотрите на наружность, а не думаете о своем будущем счастье». Директор Императорских театров любил сам выбирать для своих подопечных сожителей из господ солидных и состоятельных. И трудно было молоденькой глупышке устоять перед соблазнительными предложениями услужливых воздыхателей.

Эпидемия волокитства

А их, ухажеров воспитанниц, было много, и назывались они волокитами. С самого начала XIX столетия вошли в моду «школьные похождения» офицеров и «золотой» знати. Эти «охотники» неделями слонялись у здания училища и театральных подъездов в надежде поближе познакомиться с приглянувшимися им «послушницами Терпсихоры».

В Петербурге ловеласы имели временный «штаб» в располагавшемся напротив училища каком-то департаменте, откуда через окна с помощью знаков переговаривались с пребывавшими в восторге красавицами. Один из инспекторов училища обрисовал данную картину весьма образно: «Окна отворены, чиновники глазеют, а детушки в рубашечках скачут!»

Каждая «детушка» взяла за правило обзавестись воздыхателем со стороны, и чем он был богаче и знатнее, тем больше она гордилась перед товарками.

Ежедневно в дообеденные часы рядом с Театральным училищем прохаживались кавалеры, а из щегольских наездников составлялась затейливая карусель. Кто-нибудь для потехи появлялся на самом дрянном извозчике. Эта «церемония» продолжалась иногда вплоть до отправления танцовщиц в театр. Воспитанницы, постоянно выглядывавшие в окна, подсчитывали, сколько раз обожатели вздохнули или мимически объяснились, определяя таким образом меру их влюбленности.

В холодное время года девицы, несмотря на строжайший запрет, после обеда вставляли на подоконники огромных окон в дортуаре, специально покрашенных белой масляной краской, кроме самого верхнего стекла. Оконные рамы располагались очень высоко от пола, а на узкие подоконники едва можно было поставить ноги. Но воспитанницы ухитрялись взобраться на них, выскоблить в краске кружочек и полюбоваться на кавалеров. Так как гвардейцам были видны только головы барышень, те не слишком заботились о красоте своего платья, ходили с большими платками на плечах, но волосы укладывали тщательно в разнообразные прически, чтобы, как писала А. И. Шуберт, «пленять головой».¹¹

В Москве, когда большой каменный дом Театрального училища располагался на Поварской улице, против него стояло несколько деревянных зданий. В одном из них жил какой-то рябой господин, ухаживавший за воспитанницей Надей Пановой. Он не имел возможности подойти поближе к ней, потому только глядел на свой «предмет» издали, вздыхал, прохаживался мимо окон или встречался по праздникам в церкви. Надя отвечала ему оригинальным способом: специально на ночь начинала причесывать волосы, надевала беленький чепчик, выставляла височки и отправлялась со свечкой в буфет пить квас ковшом из ведра. Наслаждалась она этим квасом очень долго. В то же время в окне напротив рябой при зажженной свечке что-то пил из стакана как будто за ее здоровье. Все Надины подруги, лежа в постелях, потешались над влюбленными.

Из окошек другого дома наниматели с многочисленными гостями поглядывали на воспитанниц, а потом через горничную передавали им гостинцы и сентиментальные романы.

Кривотолки о сумасшедшей эпидемии волокитства за балетными дошли до императора Александра I; тот, конечно, приказал очистить свой любимый «цветник» от сорняков, но было поздно — «цветы зла» укоренились там основательно и дали обильную поросль. Молодые повесы, постоянно искушаемые прелестями воспитанниц, делали всё, чтобы привлечь их внимание. Ради своих избранных поклонники совершали эксцентричные поступки: устраивали закулисные переполохи, затевали разнообразные неприличия на репетициях и спектаклях, шалили в училище, пробравшись туда в женском платье.

Девицы тоже не отставали и пускались во все тяжкие. Один почтенный служащий театральной конторы, занимавший в училищном доме казенную квартиру, устраивал там их свидания с офицерами. Выпускницы прибегали к различным уловкам и переодеваниям, чтобы через черный ход и внутренний двор попасть в этот «притон». Некоторых ловили... Впрочем, светские повесы не скрывали цели своих «ухаживаний без цензуры»:

из воспитанниц училища они готовили себе любовниц, что считалось проявлением особой доблести.

Изображенный на карандашном рисунке М. Ю. Лермонтова «Офицер и двое штатских» усатый кавалерист с тончайшей талией произносит: «Давай кутить, а потом в школу», а стоящий в центре господин во фраке отвечает: *Vous radoter!** Нет, офицер знает, что говорит. Через три десятилетия А. В. Сухово-Кобылин в драме «Смерть Тарелкина» лаконично зафиксировал эту актуальную черту балетного мира. Когда прачка Людмила требует, чтобы Тарелкин ее узнал, тот, рисуясь, напоминает: «Амалия... ну Розалия... была, кажется, одна Капалия... ну Людмилы, нет — Людмилы не помню. Да она из Балета или из Школы?»

Откуда взялась у юных прелестниц невероятная тяга к амурным авантюрам? Не впитали же они ее с молоком матерей, произведших на свет своих красавиц чаще всего вопреки брачному согласию. Кажется, всё началось с последних лет XVIII века, когда в училище хлынул поток купленных у помещиков-театралов крепостных танцовщиц, по преимуществу девиц опытных, в 13—14 лет прошедших школу барских барынь**. Они-то и передавали свои любовные навыки невинным воспитанницам. Немудрено, что «чистые голубицы» быстро усвоили интригующие «глупости», ведь начальство не только не предостерегало, но всячески поощряло такого рода «просвещение». И чем более расширялась театральная аудитория, тем обширнее становился круг пользователей прекрасными балетчицами. Государи, великие князья, свитские офицеры и первые лица в дирекции Императорских театров, постоянно имевшие под рукой красавиц для любовных утех, потеряли контрольный пакет акций предприятия под названием «Женская половина Театрального училища».

Волокиты делились на озорных и опасных.

Интересное свидетельство типичных театральных бдений молодых озорников, обожателей воспитанниц,

* Вы заговариваетесь! (*фр.*).

** Барская барыня — приближенная к помещице старшая горничная, приживалка. Часто так называли наложниц барина из крепостных.

содержит альбом корнета лейб-гусарского полка князя Н. С. Вяземского, приятеля М. Ю. Лермонтова. Кто-то из товарищей Вяземского, страстного театрала, летом 1841 года вел дневник его балетоманских будней:

«13-го <июля>. “Хромой колдун”*. Вы начали стрелять (зачеркнуто: лорнировать. — О. К.) на Бормотову, но нечувствительно перешли к Аполлонской...**

16-го. Дела ваши начинают идти хорошо. Мы провожаем Школу на Сером (рысак Вяземского. — О. К.). Вы просите Аполлонскую быть в Александринском театре.

19. “Хромой колдун”. Вы перемигиваетесь. Смирнова*** грозитя на вас.

20. Вы пеший и конный рыскаете против Школы.

21. Воспитанницы в ложе Александринского театра. Встречи на лестнице. Вечер у Савицкой****.

22. “Колдун”. Неудачные проводы. Театральный кучер дерется.

23. “Фанелла”*****. Обращает неги взоры. Я же посылаю колечко.

24. Гулянье. Вечер у Савицкой. Мы покупаем ей платок...

3—4—5 <августа>. На квартире с подозрными трубами.

8, 9, 10, 11, 12. Формальная переписка. Ссора.

13. Примирение...

18. Записка от Аполлонской. “Колдун”. Бенефис Круазет<т>. Прощание.

19. Отъезд ваш и присылка портрета».

Опасными обожателями были высокородные сластолюбцы преклонных лет. Вредным человеком в смысле волокитства считался упомянутый выше граф С. П. Потемкин. Он серьезно приударил за семнадцатилетней Таней Карпаковой, убажая ее подарками и лакомствами. Противостоять искушению воспитаннице помогло

* «Хромой колдун» — балет в трех актах на музыку К. Жиде, поставленный в петербургском Большом театре в 1839 году А. Титюсом.

** Речь идет о воспитанницах Театрального училища Анастасии Бормотовой и Наталье Аполлонской.

*** Танцовщица Татьяна Смирнова.

**** Актриса Софья Савицкая, в 1835 году окончившая Театральное училище.

***** Правильно — «Фенелла» («Немая из Портучи»), опера Д. Ф. Обера, в которой главную роль немой Фенеллы исполняла балерина.

искреннее чувство к сокурснику Константину Богданову. Но Потемкин не сдавался: зазывал к себе мать девушки, просил склонить к сожительству с ним, сулил бедной женщине большие деньги за сводничество. Таня ссорилась с матерью и не хотела слышать о графе. Сила ее любви преодолела натиск волокиты.

Убедившись в тщетности стараний привлечь к себе Карпакову, Потемкин принялся за Машу Литавкину. Поначалу и с ней дело не клеилось. Но граф обещал за девицу большой куш инспектору репертуарной части московских театров композитору А. Н. Верстовскому и ее бедным родителям, особенно мачехе, желавшей за счет позора падчерицы обеспечить будущее своих родных детей.

Воспитанница долго противилась демоническому натиску Потемкина, а главное — испытаниям со стороны Верстовского, который, видя, что граф не при успехе, начал придирается к бедной девушке: угрожал ей после выпуска самым ничтожным положением в балетной труппе, отсутствием ролей и прочими напастьями, без всякой вины бранил и притеснял ее. Кончилось тем, что несчастная, не имевшая более сил бороться, принуждена была уступить.

Перед самым выпуском из школы Потемкин приготовил для Литавкиной великолепную квартиру и обязал Верстовского сделать из своей фаворитки замечательную актрису, а ее отцу и мачехе купил дом и время от времени снабжал их деньгами. Для первого интимного свидания с выпускницей Потемкин придумал дать великолепный загородный праздник, на который пригласил многих артистов. Татьяна Репина, «предмет» Верстовского, отпросила у родителей Литавкину; когда та приехала, ее переодели в новое платье из розового шелка и объявили царицей дня. На той скверной «свадьбе» были и роскошный обед, и приятный отдых, и веселый бал, и первая «брачная» ночь... Увы, несчастная фаворитка старого графа плохо кончила: Потемкин, узнав, что его пассия полюбила молодого, привлекательного, но бедного князя Козловского, оставил ее, отец вскоре после позорной продажи дочери умер, а она влачила жизнь в болезни и нищете.

За Надеждой Пановой ухаживал сенатор, тайный советник И. А. Нарышкин, старше ее на полвека. Он присылал «кумиру своего сердца» разные дорогие гостинцы, которые та не хотела брать. Однако надзирательница, как говорили, с него «побирала» за сводничество, присваивала все дары и заставляла девицу ублажать старичка.

У Прасковьи Куликовой на тринадцатом году жизни также нашелся опасный обожатель — семидесятилетний генерал князь А. И. Лобанов-Ростовский, который по примеру графа Потемкина вздумал ее торговать, для чего подослал к отцу воспитанницы человека с предложением каменного дома, 15 тысяч рублей и полного его содержания, а самой девице сулил золотые горы. Но негодующий родитель спустил посредника с лестницы, да и князю достались от него публичные слова унижения.

Но не все волокиты получали отказы. Многие воспитанницы «легкомысленно и не путем» с ними проказничали. Слишком велик был соблазн роскоши и беспечной жизни. Девицы были в то время искушающе прелестны, потому многие «особи противоположного пола» и точили на них зубы.

Случались с воспитанницами и романтические истории. Например, Татьяна Иванова пленила своей красотой и необыкновенно стыдливой грацией героя Отечественной войны, стихотворца Дениса Васильевича Давыдова. Любовь прославленного партизана к Ивановой князь П. А. Вяземский сравнивал с «чистой страстью целомудренного Петрарки». О своих чувствах Давыдов поведал в пяти элегиях, опубликованных в сборнике «Амфион» за 1815 год*.

Я ваш! — и кто не воспыхает!
Кому не пишется любовью приговор,
Как длинные она ресницы подымает
И пышет страстью взор!
Когда харитой улыбнется,
Или в ночной тиши
Воздушным призраком несется,
Иль, непреклонная, над чувствами смеется
Обуреваемой души!..

* Там же были помещены стихи Д. И. Вельяшева-Волынцева «Девице Ивановой в балете "Остров невинности"».

Литератор М. А. Дмитриев вспоминал: «Все эти пламенные излияния сердца относились к нечувствительной красавице, к танцовщице Ивановой, которая после вышла замуж за балетмейстера Глушковского. Она была девица высокого роста и была особенно величественна и грациозна в русской пляске. В нее-то был страстно влюблен Давыдов. Но сам, кроме острого ума и военной славы, не имел ничего для победы; его *faits et gestes** могли бы победить сердце дамы в века рыцарства, а не в наше прозаическое время, и не сердце танцовщицы. Давыдов же был ужасно дурен собою: вместо носа у него была какая-то пуговка; голос имел писклявый; черные густые волосы и на лбу серебряный клочок волос».

Потому легендарному генерал-лейтенанту оставалось только в пиитическом хоре «российской Терпсихоре восторги посвящать».

Давыдов, рассказывая журналисту Н. А. Полевому о первой встрече с Татьяной Ивановой, говорил: «Двадцать лет прошло уже с того дня; а эдаких глаз я уже потом не видывал — голубых, чудных, небесных!»

В веселую компанию озорных волокит входил «повеса и корнет» Алексей Аркадьевич Столыпин, герой «балетной» поэмы Лермонтова «Монго». Видимо, он генетически был связан с танцевальным сословием, поскольку его отец Аркадий Алексеевич по примеру держателей крепостных трупп Шереметева, Зорича, а потом Ржевского продал в театральную дирекцию своих дансерш — двадцать одну девицу, и все хорошие, ловкие исполнительницы. Так что Лермонтов, набросав точный портрет родственника и товарища, попал в яблочко:

Но если, милый, вы езжали
Смотреть российский наш балет,
То, верно, в креслах замечали
Его внимательный лорнет.
Одна из дев ему сначала
Дней девять сряду отвечала,
В десятый день он был забыт —
С толпою смешан волокит.
Все жесты, вздохи, объясненья
Не помогали ничего...

* Поступки и ухватки (*фр.*).

И зародился пламень мщенья
В душе озлобленной его.

В большинстве случаев гвардейские офицеры и «канцелярские» юноши были застрельщиками смелых предприятий. Охотясь на воспитанниц, они проявляли отвагу в рискованных проделках. Некоторые историки искусства преувеличенно считали волокит «вопиющим несчастьем русского театра чуть не за целое столетие его существования». Все эти весельчаки-соблазнитель, завсегдатаи первых рядов зрительного зала только и делали, что роились около воспитанниц.

Но вот одиннадцатый час,
В кареты всех сажают нас.
Тут у подъезда офицеры,
Стоят все в ряд, порою в два...
Какие милые манеры
И всё отборные слова!
Иных улыбкой ободряешь,
Других бранишь и отгоняешь...

Такие «занятия» казались волокитам очень увлекательными. Например, когда утром везли девиц из училища в театр на репетицию, некий прелюбезный содержатель танцовщицы, желая помочь своим сотоварищам, обгонял кареты и ставил свои сани поперек дороги в самом узком месте набережной, а его кучер по приказу барина принимался несколько раз перепрягать лошадь. Конечно, весь театральный поезд застревал на полчаса, а в это время шутники подъезжали к каретам и довольные болтали со своими «предметами». Классные дамы возмущенно шумели, балетоманы перекрывали их крики громким хохотом. Когда же вокруг собиралась огромная толпа зевак, виновник заминки уезжал, а кареты продолжали путь в театр.

«Летом офицеры развлекали воспитанниц так: идет разносчик с фруктами на лотке. Офицер, желая посмеяться над воспитанницей, покупает весь лоток и подбрасывает его вверх. Все фрукты разлетаются по мостовой. Откуда ни возьмись, куча ребят, детей сторожей и дворников, выбегает из дому подбирать гостинцы. Происхо-

дит свалка, воспитанницы смеются и аплодируют», — вспоминала А. П. Натарова.

Чрезмерное увлечение военной молодежи воспитанницами училища вынудило начальство гвардейского корпуса отдать приказ:

«Дошло до сведения государя императора, что многие из господ гвардейских офицеров позволяют себе делать беспорядки в театрах и, по окончании театральных представлений, выходят на актерские подъезды и провожают воспитанниц как из театральной школы в театры, так и из театров обратно. Его императорское величество с сожалением видел, что благовоспитанные господа офицеры столь отличного корпуса забывают достоинство свое и, не уважая публики, наводят ей беспокойство, и высочайше повелеть соизволил объявить о сем по отдельному гвардейскому корпусу. Санкт-Петербургский военный генерал-губернатор имеет особое высочайшее повеление брать под арест тех, которые будут замечены в провождении воспитанниц и прочих беспорядках».

Екатерина Вазем вспоминала, как летом на каменноостровской даче девицы, отправившиеся под присмотром надзирательницы на прогулку, повстречали морских офицеров, которые любезно предложили им покататься на катере, а потом осмотреть их яхту. «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 возвращаясь 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... думается мне, что у него были свои доносчики. Нам всем... был учинен обстоятельный разнос. На этом 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».

Действительно, только В. А. Теляковский, занявший пост директора Императорских театров в 1901 году, оценил ситуацию в училище точными словами: «Тут девиц с юных лет воспитывают на определенную деятельность. Воспитание ведется систематически. С 8-летнего возраста приучают девочек ходить нагими и прельщать лысых балетоманов. Или указывают с молодости на старших танцовщиц, как они при умелом поведении получают серьги, броши, платья и лошадей. И девочки из кожи лезут вон, а дирекция их поощряет, тем более что и великие князья отсюда выбирают себе спутниц».

Однако до «правления» Теляковского темп сумасшедшей погони светской и военной молодежи за воспитанницами нарастал год от года. Для оболыщения своих жертв они через подкупленных лиц передавали в училище письма и дорогие подарки. Сыновья помещиков, состоятельные холостяки, молодые купчики не жалели ни сил, ни времени, ни средств на свои любовные забавы. Оголтелое волокитство поражало всё более широкий круг людей. Между прочим, Александр Сергеевич Пушкин, по причине влюбленности в некую воспитанницу, посвятил одну весну своей жизни променаду под окнами Театральной школы. В модном тогда испанском плаще, закинув одну полу на плечо, он, должно быть, выглядел очень романтично — в духе байроновского Чайльд Гарольда.

Барышень в буквальном смысле высматривали. Молодые люди из возникшего в Петербурге в 1840-х годах «Общества танцоров поневоле» нанимали квартиру в доме напротив Театрального училища. Туда они съезжались каждый день с утра и через окна переговаривались с воспитанницами самыми действенными «пантомимиками». Они наблюдали за своими избранницами, словно за звездами, в специально заведенный телескоп.

Хотя инспекторы училища часто пользовались угощением богатых волокит, но поблажки не давали и просили не показываться им на глаза. Они были рядом с барышнями, когда те стайками высыпали из дверей училища и наполняли кареты. Но стоило только поезду

тронуться с места, как наездники-волокиты слетались к окнам театральных фургонов, чтобы всласть наговориться с избранницами, передать им конфеты и записки, а с выпускницами заключить торжественные договоры об условиях содержания, что-то вроде «любовного контракта»! Начальство в это время благоразумно ехало впереди и появлялось около карет лишь у Большого театра, при выгрузке своего живого товара.

Во второй половине XIX века директор Императорских театров приказал чиновникам своего ведомства сопровождать воспитанниц во время их переездов по городу. Однако хлыщи не сдавались и ловко оттирали охранников, а одного, наиболее ревностного, как-то раз вывалили из дрожек в грязь. Молодые люди иногда дерзко вскакивали на подножки театральных возков и даже влезали в кареты, поэтому правительство вынуждено было приставить к девицам специально снаряженных конных жандармов, с которыми обожатели затевали драки.

Короче говоря, влюбленные волокиты прилагали неимоверные усилия и всю свою фантазию ради одной только встречи с обожаемым «предметом». Потому между балетоманами и администрацией училища шла непрерывающаяся война. Как только А. М. Гедеонов прибег к строгим мерам, чтобы воспрепятствовать молодым волокитам после спектаклей переговариваться с воспитанницами у театрального подъезда, они обозлились и начали громко шикать на его наложницу Елену Андреянову.

Мужской состав училища, оскорбленный стихийным нашествием на обитательниц женской половины, выступил в защиту «своих Дульциней». Как вспоминал актер Л. Л. Леонидов, нередко во время проводов их домой после театра «составлялись разнохарактерные баталии с доморощенным оружием. Начальствующие лица, тоже неравнодушные к своим питомцам, стычки иметь с посторонними ухаживателями нам не воспрещали».

По этому поводу школьные товарищи написали бывшие тогда «в ходу» водевильные куплеты:

На Катерининском канале,
На Офицерской дом стоял.

В мужском и женском персонале
В нем театральный дух пылал.

Гвардейцы удалю смущали
Танцовщиц наших и актрис
И к ним набеги совершали
Повсюду: в трюм и средь кулис.

На всевозможные шли меры,
С передеванием в костюм...
Мы, наконец, взялись за ум —
Отвадить Марса от Венеры.

Ах, злое любит Мефистофель,
И, чтоб врагов налет пресечь,
Он нас учил швырять картофель,
Как театральную картечь.

В кавалерийскую же схватку,
На верховых, усилия мечь, —
Пятнали яйцами всмятку —
Клеймили им мундира честь...

Чиновники дирекции Императорских театров пристально следили за ситуацией вокруг воспитанниц, оберегая не столько их невинность, сколько собственные интересы в «цветнике». Ведь не только сами начальники, но их сыновья имели прямой доступ к прелестным ученицам прямо на их территории. А бедным озорникам-ухаживателям приходилось пробираться к девицам под видом полотеров и, натирая полы, вести с ними «подходящие» беседы. Случалось, что знатные гвардейцы рядились кучерами и возили воспитанниц в театр на казенных линейках.

Но однажды пылкие страсти завели слишком далеко...

Похищение воспитанницы Кох

Софья Кох умудрилась войти в театральную историю, не проделав ни одного интересного, запоминающегося па. В 1835 году, за два года до предполагаемого выпуска из училища, красавица совершила оттуда романтический побег, который обсуждался в свете буквально до изнеможения.

Конечно, где любовь, там и порывы страсти. Только благодаря авантюрному приключению очаровательной воспитанницы художник Г. Г. Чернецов запечатлел ее на знаменитом полотне «Парад на Царицыном лугу», да не где-то в уголке, а на переднем плане, неподалеку от Пушкина, Крылова, Жуковского, Брюллова, Венецианова.

Бегство Кох вызвало невероятное смятение. В самом деле, отказавшись от ужина под предлогом головной боли, она осталась одна в дортуаре и вскоре как сквозь землю провалилась.

Директор Императорских театров Гедеонов, инспектор школы, театральные чиновники и классные дамы запаниковали, ведь на пленительную девицу обратил августейшее внимание сам император Николай I. И вдруг она, эта невинная овца пасомого для самодержца стада, оказалась обесчещенной каким-то негодяем. Ужас!

Однако «крайними» в этой истории выставили только главную надзирательницу училища Гельвиг, швейцара и дежурную даму Ковалеву. Первых двух отставили от службы, последнюю перевели в помощницы капельмейстера. Чины посолоннее благополучно выпутались.

Неизвестный похититель долго укрывал Кох, вопреки строжайшему приказанию Николая Павловича разыскать и его, и воспитанницу. Наконец преступника нашли — им оказался корнет князь Александр Вяземский. Ох уж эти Вяземские!..

Михаил Лермонтов сразу же отозвался акварелью 1835 года «Бивуак лейб-гвардии Гусарского полка под Красным Селом». Надпись на прикрепленной к ней табличке проясняет: «Корнет князь Александр Егорович Вяземский, рассказывающий полковнику князю Дмитрию Алексеевичу Щербатову... о похищении из императорского Театрального училища воспитанницы танцовщицы девицы Кох».

Весь Петербург распевал юмористические куплеты, якобы сочиненные П. С. Федоровым, тогда еще служившим на почтамте, а впоследствии возглавившим Театральное училище. Авдотья Панаева вспоминала: «Павел Степанович положил их на музыку и пел у нас... Он так

ловко подстроил, что начальство не подозревало, что он сочинитель этих куплетов, а приписывало их одному театралу. В этих куплетах упоминалось всё театральное начальство».

Мне рассказывал квартальный,
Как из школы театральной
Убежала Кох.
В это время без Кохицы
Все за ужином девицы
Кушали горох.
Вдруг сердитой Ковалевой
Мысль пришла — зачем в столовой
Кохи не видать.
И манит она Наташу,
Чтоб сейчас Кохицу нашу
К ужину позвать.
Но Наташа, не искавши,
Прибежала запыхавши
С страхом на лице.
Говорит, что Кох пропала,
Что она ее искала
Даже на крыльце.
Вот зовет она Фревиля,
А Фревиль — наш длинный Филия
Одурманен был.
Дмитрий Яковлич — инспектор
В новый дом, где жил директор,
С рапортом отбыл.
Надзирательница Гельвиг
Обещает много денег,
Кто найдет, раздать.
Марокетти — доктор школьный,
Эконом Бессонов — вольный
Бросились искать.
Гувернер — болгарин Кнапич
В страхе затесался на печь,
Чтоб не отвечать.
Грек, его товарищ, Солич,
Раскусивши службы горечь,
Завалился спать.
Дьяк, подлекарь входят в споры,
Дамы классные в укоры,
Чуть ли не до слез.
Но все сколько ни гадали,
От прислуг одно узнали
Под конец угроз, —
То же, что сказал квартальный:
«Кох из школы театральной
Вяземский увез...»

Всем директор Гедеонов
Надавал таких трезвонов,
Что не рассказать.
Рафаил Михайлыч Зотов,
Не имея быть расчетов,
Возвратился вспать.
Унгенбауер, немец ловкий,
Ухитрился со сноровкой
Заместить Фревилль.
Поп Успенский тож в печали,
У него настой украла —
Целую бутылъ.

Похищение Кох не выглядело спонтанной эскапдой. Скорее всего, к радикальному шагу Вяземского подтолкнуло настойчивое преследование его возлюбленной (да и не преследование даже, а необузданная похотливость) со стороны Николая I. Тут уж было не до политесов, и князь начал действовать.

Под его диктовку в июне 1835 года мать беглянки Федора Ивановна написала на имя директора Императорских театров прошение:

«Дочь моя девица София Кох находится в числе воспитанниц Санкт-Петербургской театральной дирекции с декабря месяца 1829 года. Ныне же, как мне известно, она, Кох, весьма часто страдает болезненными припадками, то посему, принимая живейшее участие в таковом положении дочери, всепокорнейше прошу ваше превосходительство об увольнении ее вовсе из дирекции.

С увольнением поименованной дочери моей, согласно сей убедительной просьбы, я обязываюсь немедленно внести столько денег, сколько таковых потребуется, за ее воспитание и содержание.

Поданным же мною в мае месяце сего года вашему превосходительству прошением утруждала я о принятии дочери моей Елизаветы в число воспитанниц театральной дирекции, в чем и была обнадежена. Ныне же вновь осмеливаюсь всепокорнейше просить ваше превосходительство по увольнении из дирекции дочери моей Софии поместить вместо оной дочь мою Елизавету Кох».

Разумеется, театральному начальству не помешало

бы получить еще одну «Кохицу» в рассадник соблазнительных красавиц. Но обменять приглянувшуюся императору «душку» на деньги... Подобный торг казался оскорбительным, ведь даже наивному человеку было понятно, что действиями матери прелестницы руководил некий состоятельный волокита. Потому его светлость министр Императорского двора и уделов князь П. М. Волконский не замедлил наложить на прошение резолюцию: «Госпоже Кох в увольнении дочери ее Софии Кох и приеме на место ее другую ее дочь Елизавету отказать». Вяземскому ничего не оставалось, как решиться на похищение возлюбленной.

Разразился страшный скандал, в который оказались втянутыми театральная дирекция, полиция, царский двор. Николай Павлович пришел в бешенство. Он потребовал тщательного расследования инцидента. «Бежавшую воспитанницу Кох стараться найти через полицию и по отыскании ее мне донести», — распорядился Волконский.

Бюрократическая машина завертелась, дело получило небывалую огласку. В результате допроса состоявших при училище горничных следствие установило, что любовная страсть к Софье Кох у корнета Вяземского доходила до неистовства: он нанял смежную со стеной Театральной школы квартиру в доме купца Васильева и по ночам разбирал ее кирпичную кладку. Это безобразие заметила одна из служанок и доложила дежурной даме. Но театральное руководство, считавшее волокитство нормальным явлением, ничего не предприняло для увещевания князя.

Вяземский, как и многие молодые люди, почти ежедневно сопровождал экипажи воспитанниц по пути в театр и обратно. У ворот он всегда поджидал девицу Кох, с которой, по словам швейцара, «уже имел знакомство и такую привязанность, что нередко случалось не только господину инспектору училища, но и самому господину директору отгонять его от карет».

Последние слова, приведенные в следственных документах, весьма недвусмысленно выгораживали господ инспектора и директора. «Тузы», то есть управляющий Третьим отделением Дубельт и министр Волконский, в

щекотливом деле воспитанницы Кох всячески стремились вывести Гедеонова из-под удара.

Волконский и Дубельт, особо внимательные к женскому составу балетного училища, сделали всё на пользу Гедеонову: переквалифицировали «похищение» девицы в ее «побег», ставший возможным исключительно вследствие заговора князя Вяземского, его слуги, персонала школы, сестер и матери Кох. Ангажированный следователь Владимирцев рапортовал обер-полицмейстеру генералу Кокошкину:

«Вникая в действия корнета Вяземского, взял я кучера его, крестьянина г-жи Хрущевой Якова Ларионова, который при допросе показал, что князь Вяземский, имея квартиру 4 квартала вверенной мне части в доме купца Васильева, рядом с домом театрального училища, 29 числа истекшего июня с утра прибыв из лагеря, призвал к себе Ларионова часу в 12 пополудни, приказал оседлать лошадь и быть в готовности, ожидая его приказаний. Потом в 5 часу пополудни приказал ему, Ларионову, осмотреть карету и лошадей, у дому их на Офицерской улице стоявшую, — скакать тотчас к мызу Стрельно и дождавшись там у почтового двора, спросить у того, кто будет в карете, можно ли ему приехать? и с извещением о сем скакать к нему в лагерь; прибыв в Стрельно в 7-м, дождал там сказанную карету, через час, узнавая по двум пегим лошадям, остановил, и когда сидевшие в карете три молодые дамы узнали, что он послан от Вяземского, то объявили ему, Ларионову, чтобы он велел князю ехать к ним скорее, подтверждая, что он найти их знает, и с тем они отправились по большой дороге, а он, Ларионов, поскакал к князю, который по уведомлению Ларионова часов в 9-ть сел тотчас на изготовленную же верховую лошадь — отправился к тем дамам...

Сообразив показания Ларионова с таковыми же горничной Леонтьевой и швейцара Григорьева и выводя прямое подозрение на родную сестру воспитанницы Кох... девицу Амалию, приходившую к ней в самое время побега ее из училища, я тотчас обратился к опросу сей девицы, которая по долгом убеждении, наконец, созналась, что действительно при содействии князя Вя-

земского, без всякого участия кого-либо, одна она увела ее из училища...

Мать воспитанницы Софьи Кох... показала, что познакомилась она с князем Вяземским не более как два месяца, который, испросив предварительно позволения видаться с нею, открылся в любви к дочери ее Софье, находившейся воспитанницею в Театральном училище, и предлагая для нее денежное обеспечение с намерением сочетаться законным браком, просил ходатайствовать об увольнении ее из училища на его счет...

С изложением обстоятельств дела сего имею честь представить оное в благорассмотрение вашего превосходительства, присовокупляя, что девица Амалия и ее сестра Елизавета Кох содержатся при съезде доме».

Свою версию этого невероятного приключения изложил анонимный свидетель похищения. Из его рассказа, опубликованного в 1902 году в «Сборнике старинных бумаг, хранящихся в музее П. И. Щукина», следовало, что страстно влюбленный в барышню богатый князь А. Е. Вяземский получил от нее письменное согласие на побег из училища, но не мог придумать, каким образом пуститься в это рискованное предприятие. Тогда на помощь ему пришел однополчанин Васильев, вызвавшийся устроить дело.

Он убедил мать роковой девицы, «бедную старушкувдову», что дочери ее после выпуска рано или поздно придется идти на содержание, ибо такова «почти общая карьера и общее желание воспитанниц театрального училища». От имени князя Васильев предложил мамаше разыграть своеобразный водевиль за вознаграждение в девять тысяч рублей. Та согласилась и блистательно исполнила предназначенную ей роль. Эта невольная «актерка», часто навещавшая дочь, примелькалась всем в училище, начиная со швейцара, и потому беспрепятственно вошла туда. Но в тот раз под ее платьем было надето еще одно, предназначавшееся для Софьи. Воспитанница переделалась, спрятала лицо под густой вуалью и, ловко притворившись пожилой дамой, беспрепятственно выпорхнула на свободу.

Однако, возможно, это всего лишь занимательная выдумка.

В следственные протоколы просочились слова, сказанные Гедеоновым матери при подаче ею прошения об увольнении Софьи из училища: «Неси 20 тысяч и тогда бери дочь». Император потребовал объяснений. Директору необходимо было срочно выкручиваться из неприятнейшей ситуации. Тогда генерал-фельдмаршал Волконский подготовил доклад государю, в котором дело Кох подал следующим образом:

«29-го минувшего июня, по случаю праздника, допущены были в С.-Петербургское театральное училище, для свидания, родственники воспитывающихся в оном; в числе таковых посетителей была там сестра воспитанницы Софьи Кох, и при выходе из училища увела ее с собою тайным образом, надев на нее свой сапог. Поелику подозрение в похищении ее пало на офицера лейб-гвардии Гусарского полка князя Вяземского, то я приказал исправляющему должность управляющего красносельскою удельною конторою коллежскому советнику Бастиону разыскать — не скрывается ли она, Кох, в Красном Селе, где находился князь Вяземский, или в окрестностях деревни.

Получив от г. Бастиона рапорт, что воспитанница Кох, переночевав с 5-го на 6-е сего июля в деревне Николаевской, позади лагеря, отправилась в офицерской шинели и в фуражке в деревню Химолози, в трех верстах от Гатчины находящуюся, и что хотя он, Бастион, по получении о сем сведения, немедленно отправил в означенную деревню чиновника Коневского, но он не мог ее отыскать, ибо она скрыта была в лесу князем Вяземским, который, узнав о поиске ее, поспешил туда отправиться».

Николай I высочайше повелел командующему отдельным гвардейским корпусом «истребовать от князя Вяземского девицу Кох» и приказал «отправить ее за караулом» к директору Императорских театров: «Если же князь Вяземский будет запирается в сокрытии ее, Кох, то арестуйте его и прикажите содержать под арестом впредь до повеления».

На этом следствие прекратили, и все материалы пе-

редали в Третье отделение Собственной Е. И. В. канцелярии, а его управляющий Дубельт приложил все усилия — естественно, не без помощи денежных средств Вяземских, — чтобы дело девицы Кох положить под сукно.

Вяземский, испугавшись поднятой шумихи, решил было вернуть Софью в училище, но тут уже его приятель Васильев резонно заметил князю, что он поздно опомнился, ведь по возвращении в училище воспитанница будет строго наказана, и что в случае, если Вяземский решит бросить красавицу, он пустит ему пулю в лоб. Обожателю ничего не оставалось, как поехать в Царское Село, оттуда, заметая следы, отвезти Кох в Кронштадт и на первом же иностранном пароходе переправить в Данию.

По некоторым сведениям, в Копенгагене Софья поступила на сцену танцовщицей. Князя Вяземского за похищение «предмета его страсти» надолго отправили на гауптвахту, а потом перевели в армию без повышения в чине. Васильева откомандировали на Кавказ, где он был убит в «деле с горцами».

В 1840 году благодаря бракосочетанию наследника престола Александра Николаевича Кох «подошла под манифест», то есть была амнистирована и возвратилась в Россию. В феврале 1843 года она получила свидетельство о «непринадлежности к ведомству дирекции театров». Так закончились приключения оскандалившейся танцовщицы.

Прецедент с Софьей Кох усилил строгости в школе. С тех пор во время выступлений девиц в театре за ними всегда наблюдал закулисный дозор, состоявший из классных дам, горничной и швейцара. Впрочем, к концу XIX века бдительная охрана казалась анахронизмом, ведь мода на похищение воспитанниц минула безвозвратно. Осталась только легенда, передаваемая ученицами из поколения в поколение. Суть ее такова. Давным-давно красивая и отчаянная характером воспитанница была похищена гвардейским офицером, с помощью нянюшек переодевшись горничной и через черный ход убежав из здания школы. События своего бурного романа она записывала на обоях внутри шкафа. «Днев-

ник» обнаружили значительно позднее, во время ремонта. Девушки перечитывали его с восторгом, особенно волновали их многоточия, скрывавшие пикантные подробности свиданий влюбленных.

Впрочем, история воспитанницы Кох — не единственная в романтической летописи Театрального училища. Много их было, всех не перескажешь...

Высокие чиновники и государственные мужи старались пресекать общение воспитанниц с молодыми поклонниками, готовя самых обольстительных из них для иной участи.

«Когда я буду на содержании...»

Еще до выпуска девушка, имевшая надежды на положение солистки или балерины, должна была добиться трех вещей. Во-первых, пробраться в фавор к балетмейстеру — в расчете на выигрышные па и лучшие роли. Во-вторых, выгодно показаться публике и завоевать ее расположение. В-третьих, попасть в объятия покровителя талантов — состоятельного старичка, промотавшегося аристократа или высокопоставленного чиновника. Первый брал ее на содержание, второй рекламировал среди партерной публики, а третий оказывал протекцию.

Конечно, каждая воспитанница мечтала быть выпущенной на сцену сразу на первые роли; но таких избранниц судьбы оказывалось всего ничего. Если же счастливицу прибирало к рукам какое-нибудь влиятельное лицо, то театральное начальство, публика, подруги сразу же выделяли ее из общего круга танцовщиц, повсеместно выказывали ей любовь и угождение.

Чтобы получить покровителя, новоиспеченному таланту нужно было пройти «смотрины», то есть суметь выгодно подать свою практически обнаженную фигуру во время отбора исполнительниц в новую постановку. От этих показов во многом зависела будущая карьера выпускницы Театрального училища.

Правда, иногда служба девушки в балетной труппе, не успев начаться, заканчивалась «куплей-продажей». Более всего радовались выгодной сделке ее бедные роди-

тели: они были уверены, что судьба дочери хорошо устроилась. Причем подобная ситуация повторялась на протяжении всей истории Императорского балета. Например, в мае 1905 года инспектриса петербургского Театрального училища В. И. Лихошерстова рассказывала В. А. Теляковскому про тот разврат, который поддерживался в балете не только балетоманами, но и родными воспитанниц: «Бедное происхождение, недостаток культуры, неразвитие доходит до того, что сами матери воспитанниц наталкивают их на развратную жизнь, видя в ней и сожительстве всю цель балетного искусства. Детьми положительно торгуют, и всё это заведение возделывается в казенном учреждении на казенные деньги».

Из стен училища, за которые разными способами проникали любовные записочки от обожателей и в которых расцветали мечты о страстных романах, каретах, драгоценностях, модных туалетах, девицы выходили вооруженными не только профессиональными навыками, но и секретом, как в быту устроиться с изрядным комфортом. «Науку побеждать» мужские сердца будущие феи сцены постигали, что называется, из первых рук. Буквально все блистательные выпускницы Театральной школы, считавшиеся закоренелыми греховодницами, умели исправно смазывать колеса своей фортуны. Как отмечала знаменитая красавица А. Я. Панаева, начинающие артистки, пропитанные традициями своих предшественниц, «заботились постоянно заготовить себе, еще находясь в школе, богатого поклонника, чтобы при выходе из школы прямо сесть в свою карету и ехать на заготовленную квартиру с приданным бельем и богатым туалетом». Обыкновенно разговоры воспитанниц о взрослой жизни начинались фразой: «Когда я выйду и буду на содержании...»

Некоторые лица из театральной администрации пытались защищать вверенные им отроческие души от привычного растления. Например, инспектор училища, отставной актер, добрый С. Е. Рахманов, по воспоминаниям драматурга Н. И. Куликова, «ревниво берег нравственность детей, геройски отбивая атаки начавших тогда распложаться волокит-наездников и, как

говорит предание, одного волокиту высшего полета заставил со стыдом поворотить оглобли». Старшая надзирательница М. И. де Росси постоянно внушала воспитанницам, что стыдно и неприлично им слушать объяснения богатых и знатных людей, что такие господа не могут жениться, а могут только погубить честных девушек. Да и сами танцовщицы не раз предостерегали подрастающих сменщиц от увлечения внешним блеском закулисной жизни. «Роскошь не дает покоя, как вы, глупенькие, думаете. Если бы всё предвидеть...» — говорили они, томно закатывая глаза.

Впрочем, какой прок от подобных увещаний, если барышни видели соблазнительные картины сожительства балетных артисток с обожателями? А подталкивало их к тому высокое начальство.

А. М. Гедеонов в течение своего 25-летнего директорства в Императорских театрах не любил, когда выпускница, только что зачисленная в танцевальную труппу, подавала ему просьбу о позволении сочетаться браком с актером: «Охота пришла нищих разводить!» Его увещания не проходили даром, и нередко воспитанница на уговоры выйти замуж за достойного собрата по сцене отвечала тоном оскорбленной невинности: «За дансера?! Никогда!» Обитательницы женской половины училища, предпочитавшие придерживаться рекомендаций начальника, твердо усвоили, что соблюдать верность воспитанникам — участь или некрасивых, или готовящихся в драматическую труппу девиц.

Степан Александрович Гедеонов, достойный продолжатель дела своего батюшки в должности театрального директора, не скупился на «добрые» советы «хорошеньким» воспитанницам. «Что же, сами виноваты, если не умеют себя обеспечить», — говорил он, пожимая плечами.

Управляющий Третьим отделением Собственной Е. И. В. канцелярии Л. В. Дубельт, пользуясь положением «своего человека» в доме Гедеоновых, чувствовал себя вольготно и в Театральной школе. Постоянно имея под рукой безотчетную сумму, выделяемую на жандармские нужды, Леонтий Васильевич любил играть роль благодетеля девиц — за государственный-то счет, — при этом

учил их уму-разуму. А. П. Натарева воспроизвела диалог Дубельга с воспитанницей, обратившейся к нему за материальной помощью:

«— Вам деньги нужны? Такая молоденькая, хорошенькая... ведь вы всегда можете достать.

— Как? — пренаивно спрашивает выпускная.

— Очень просто... будете иметь средства и даже экипаж.

Тут она поняла, в чем дело. Не зная, что сказать, говорит:

— Да ведь это грех!

— Ну, грех с орех. Зато жизнь-то какая!

— Но эта жизнь не даст мне одного — душевного спокойствия.

— Да ведь и беспокойство-то небольшое!

— Но как я буду смотреть в глаза другим?

Этим выпускная воспитанница намекнула на то, что в это время Леонтий Васильевич находился в близких отношениях с другой балетной артисткой. Он задумался.

— Ну, хорошо... сейчас со мной денег нет. Приходите завтра.

Настало завтра. Выпускная пришла опять в Третье отделение. Леонтий Васильевич выдал ей 50 рублей и сказал:

— Отдайте семье и не сердитесь на меня. Я ведь пошутил.

— И я пошутила, — ответила она, от души поблагодарила его, поцеловала и ушла».

Не обходилось в Театральной школе без любовных драм. Подчас какая-нибудь чувствительная или покинутая воспитанница со слезой в голосе пела «жестокые» романсы, аккомпанируя себе на фортепьяно: «Под вечер осенью ненастной / В пустынных дева шла местах / И тайный плод любви несчастной / Держала в трепетных руках...»

Между прочим, та, которая прямо из училища перейдет на приготовленную для нее квартиру, воспитанницы знали заранее: она по ночам грызла конфеты, тихонько переданные подкупленной горничной. Услышав хруст, подруги разыгрывали сценку: «Девушки, слы-

шите, мышь грызется, ах! Какая гадкая, надо ее уничтожить и отнять конфеты». А виновница — ни гугу..

Счастливые судьбы некоторых балетных артисток искушали и будоражили воображение выпускниц, разжигая их страсти. Ну чем какая-нибудь Танечка или Катенька хуже Анюты Прихуновой, вышедшей замуж за московского губернского предводителя дворянства князя Л. Н. Гагарина, близкого друга министра двора и уделов графа В. Ф. Адлерберга? Дочь камер-лакея — и в княгини! Невероятную удачу хотелось примерить к собственному будущему: а вдруг повезет?

Кстати, и сам граф Адлерберг породнился с балетной артисткой Александрой Вергиной. Еще во время ее ученичества среди театральной публики тотчас образовалась партия «вергистов», устраивавших ей овации при выступлениях. «Шурочка пусть и не выделяется чем-нибудь особенным, но зато ни одной из порученных ей ролей не испортит», — говорили знатоки. Однако эта «светлая блондинка изящной наружности» удачной сценической карьере предпочла замужество. Ее избранником стал бесцветный граф Баранов. Перспектива высокогородного положения вскружила голову Вергиной, она уже вообразила себя придворной дамой. Увы, ей пришлось удовольствоваться скучной жизнью супруги провинциального чиновника в Варшаве; вскоре после его назначения в Москву Шура умерла в возрасте пятидесяти трех лет.

Как видно, главными стимулами романов были, с мужской стороны, погоня за модой или удовлетворение похотливого самолюбия, с женской — желание по возможности обеспечить дальнейшее существование. И здесь, как правило, своднями выступали солидные чиновные лица.

Волк и Красная Шапочка

Императорская сцена служила для будущих этуалей приманкой. В училище они, в сущности, переставали подчиняться родительской власти, находились под особым покровительством полиции и ни перед кем не отчитывались в своем легкомысленном пове-

дении. Со школьной скамьи эти барышни пребывали в исключительной зависимости от царской воли, осыпаемые, судя по архивным документам, небывалыми щедротами.

Так, в 1793 году после праздника в честь свадьбы великого князя Александра Павловича каждой из восемнадцати танцевавших девиц высочайшим распоряжением было пожаловано десять рублей. Деньги рачительно определили в Санкт-Петербургский опекунский совет — «для приращения в сохранную казну из процентов в пользу вышеприписанных воспитанниц до совершеннолетнего их возраста».

Коронованные балетоманы не скупились на подарки ученицам. Из года в год в делах театральной дирекции появлялись сводки о наградах, назначенных «оказавшим наиболее успехов по предметам наук и отличающимся скромным поведением и нравственностью, в поощрение прилежания и в пример другим». Менялись имена «господ директоров Императорских С.-Петербургских театров», но суть милостей оставалась прежней: расточительные сластолюбцы не стеснялись одарять воспитанниц, чтобы устранять со своего пути вожделевших бездельников-волочит и балетоманов.

В январе 1830 года театральный директор «во изволение монаршего благоволения» преподнес воспитанницам Амалии Новицкой и Татьяне Смирновой бриллиантовые серьги с бирюзой. В апреле 1831 года браслеты получили Мария Новицкая, София Савицкая и вновь Татьяна Смирнова, серьги достались Екатерине Пименовой и Варваре Волковой.

После веселых масленичных спектаклей и маскарадных маршей в Зимнем дворце в 1830—1840-х годах на самых красивых и сговорчивых воспитанниц проливался золотой дождь в виде дорогих серег с камнями. Подарки получили Розалия Гопшток, Наталья Ушакова, Наталья Аполлонская, некие Полякова, Шебер, Белоутовцева, Пономаревская, Герпих и Иераш, танцевавшие русскую, тирольскую, английскую, еврейскую пляски и выступавшие в ролях Арлекина и Пьеро. Если кто-то из девиц нравился «сугубо», то к драгоценностям прибавляли приличные денежные суммы. Так, исполнившие

в 1831 году «па француженок» Ольга Шлефохт и Александра Данилова получили по 150 рублей наградных. В следующем сезоне за участие в дивертисменте «Испанский праздник» тем же воспитанницам казна отпустила по 300 рублей. В январе 1833 года им без объяснения причины награждения выдали еще по 150 рублей, через несколько месяцев Шлефохт за участие в пантомиме получила 500 рублей.

Из рук его сиятельства князя С. С. Гагарина получили серьги Елизавета Иванова, Мария Новицкая, Екатерина Пименова, Варвара Волкова. Прошло несколько месяцев, и уже его превосходительство А. М. Гедеонов, сменивший на директорском посту Гагарина, вручил Ивановой и Новицкой материю на платье; Волковой, Пименовой, Софии Дранше, Александре и Елене Андреевым достались серьги.

Их величества не удосуживались осознать последствия этих дарений. Любой подданный, имея перед глазами государев пример, считал себя вправе покупать «связи» с воспитанницами, а те прекрасно знали цену каждому своему ласковому взгляду или обнадеживающей улыбке, отпускаемым поклонникам оптом и в розницу. Вот почему во время революционных событий 1905 года, когда воспитанниц после спектакля везли из Мариинского театра в училище, окна их кареты забросали грязью, при этом прохожие кричали: «Эй, смотрите, царских наложниц везут!»

Руководители школы не стеснялись задавать девицам вопрос: «Вот ты такая хорошенькая, что, если приедет в Москву государь и ты ему понравишься, рада ты будешь?»

Судя по содержанию письма главного балетмейстера петербургского Большого театра Артура Сен-Леона французскому либреттисту Шарлю Нюиттеру от 18 декабря 1866 года, император Александр II мог неожиданно явиться в школу, где шла репетиция, чтобы посмотреть, как сочиняются сцены и па, а затем отужинать вместе с маленькими воспитанницами.

Солидная сановная публика, привыкшая во всем подражать самодержцу, воспринимала женскую половину Театрального училища как гарем. Это у горячих мо-

лодых офицеров и темпераментных юнцов-штатских воспитанницы шли нарасхват, по вдохновению. А люди в годах и при чинах искали тонких ощущений. Особенно девиц для них приберегали служащие дирекции Императорских театров. Впрочем, что у императора, что у волокиты приемы ухаживания за воспитанницами оказывались всегда одни и те же.

Нечто пикантное придумал генерал-губернатор Петербурга граф М. А. Милорадович, под чье управление в 1822 году была поставлена контора Императорских театров. Знаменитый мемуарист Ф. Ф. Вигель достаточно откровенно поведал: «...он захотел иметь свой Парк-осер* и давно брошенный Екатерингофский лесок избрал местом своих увеселительных занятий. На украшение его вытребовал он у города более миллиона рублей, для молодых актрис и воспитанниц кругом велел нанять дачки и в выстроенном зале, под именем воксала, начал (разумеется, не на свой счет) давать балы, на которых плясали перед ним одалиски, баядерки и алме**, и он по прихоти бросал им свой платок».

Как правило, граф приезжал в Екатерингоф со своим товарищем поэтом, директором Императорских театров А. А. Майковым. Историк русского театра П. Арапов писал, стараясь употребить как можно более деликатные выражения: «Граф Милорадович занимался в то время устройством Екатерингофа, поступившего по высочайшему повелению в его ведение, и часто приезжал на дачу, где проводил летние месяцы князь Шаховской и куда переселялась на это время часть школы: воспитанницы с их надзирательницами... он же (Милорадович. — О. К.) изобретал для них разные забавы, привозил им сюрпризы, конфекты и присылал часто целые корзины разных лакомств, то же в школу и на пробы в театр. Граф не любил, чтобы гости Шаховского для него стеснялись, потому, когда он беседовал с людьми серьезными в кабинете Шаховского, Екатерина Ивановна Ежова, домоправительница князя, разливала чай

* Олений парк в Версале, где французские короли устраивали свои гаремы.

** Алме (от *араб.* обученная, искусная) — публичные танцовщицы и певицы в Египте, Индии и Персии.

в другой комнате и приглашала других гостей играть на бильярде; игра эта обыкновенно происходила на счастье то Катеньки, то Наденьки, то Любушки, то Машеньки — самых интересных воспитанниц, от 10 до 25 рублей за партию; проигравший расплачивался тотчас, и Катерина Ивановна откладывала денежки для покровительствуемых ею в ларец».

Видимо, мало что изменилось и к началу XX века, если в 1903 году В. А. Теляковский бросил: «Вот наш балет — на казенные деньги им, как гаремом в Турции, мы хвастаем, и хвастаем даже лучше, открыто».

Для столичного общества не было секретом, что перед окончанием училища каждая балетная фея подвергалась традиционному искушению «особым» благоволением начальства, то есть театральные чиновники высокого полета склоняли к сожительству выпускниц, обещая сразу после поступления в труппу назначить им приличное жалованье.

Директор московской конторы Императорских театров Ф. Ф. Кокошкин не просто позволял ходить за кулисы разным «господчикам», но потворствуя, сам их туда сопровождал.

А. М. Гедеонов четверть века держался на своей должности благодаря покровительству Л. В. Дубельта и члена Государственного совета светлейшего князя П. М. Волконского. Ловкий директор безотказно способствовал им (как, впрочем, и другим «барам») в сближении с хорошенькими воспитанницами. Начиналось ухаживание, грешно сказать, в Великий пост, когда устраивались спектакли на школьной сцене. В антрактах сластолюбцы, имевшие привилегию посещать эти закрытые для широкой публики мероприятия, запросто прогуливались со своими избранницами.

Управляющий училищем Федор Николаевич Обер, по природе человек ленивый, демонстрировал чудеса приткосты, когда сводил вверенных ему девиц с сильными мира сего. А если ему самому нравилась взрослая ученица, то он устраивал с ней свидания в квартире своей протеже классной дамы Е. В. Румянцевой, а чтобы завуалировать прелюбодеяние, опекал еще нескольких воспитанниц, присылая им гостинцы и снабжая

деньгами. Они называли Обера папашей, а он их дочками. А. И. Шуберт вспоминала: «Инспектор Обер, бра- вый мужчина лет 40 с чем-нибудь, разыгрывал роль любящего отца и, прикрываясь непринужденной весе- лостью, обнимал старших воспитанниц, целовал, гово- рил “ты”, называл полуименем». Иногда начальник под предлогом угощения заманивал к себе на квартиру вос- питанницу, где пытался ее «приласкать». Та вся в слезах бросалась к классной даме за утешением. Дело получа- ло огласку и, как водится, разбиралось в Министерстве двора, но «виновника», по обыкновению, миловали.

Обер, еще будучи инспектором училища, по долгу службы присутствовал на балетных репетициях и все- гда замечал красивых девочек, сложенных не по летам. В день спектакля юную воспитанницу наряжали в фан- тастический костюм, завивали волосы, на голову на- девали венок и гримировали. Получалась настоящая милашка. После окончания спектакля ее вызывали к Фе- дору Николаевичу, а он за руку подводил ее к директору, собиравшемуся покинуть театр. Директор, пожалев си- ротку, объявлял ей: «Старайся, я тебя включаю в поощ- рительный список». Та, обомлев от радости, теряла дар речи. Обер, в свою очередь, говорил девочке, что теперь она его протеже. А далее всё зависело от сноровки са- мой воспитанницы.

В. П. Писнячевский, с 1887 года занимавший долж- ность инспектора Театрального училища, всех красавиц пропускал через свои руки. «Удивительно неспокойную для педагога жизнь ведет Писнячевский, — записал в 1902 году в дневнике В. А. Теляковский. — Каждый поч- ти вечер у него собираются на квартире гости, по лест- нице постоянное хождение и по большей части бале- та... У меня в гостиной всегда слышны фортепьяно и возня. Если прибавить к этому, что Писнячевский, гово- рят, сожительствует с Куличевской, преподающей тан- цы в училище же, то становится ясным, что это за среда, в которой вращается педагог-инспектор». Бедная Клав- дия Куличевская не знала, что ее «муж» принимал в их квартире воспитанницу Нину Волховскую. Хитрая мать девицы явилась туда и, невзначай «застукав» любовни- ков, предложила инспектору жениться на ее соблазнен-

ной дочери, и тому ничего не оставалось, как пойти под венец.

Надзирательницы тоже занимались сводничеством. Как правило, на такое место попадали по протекции. Скажем, какой-нибудь вельможа, пристроив в училище свою знакомую, начинал приезжать к ней «чай кушать» и привозил с собой своего приятеля. Добренькая надзирательница призывала к себе непременно самых симпатичных девиц. Они пили чай с вкусными булками, ели конфеты и слушали комплименты от обожателей, а дама принуждала их быть ласковыми с господами.

Заигрывания с воспитанницами редко кончались физическим насилием. В большинстве случаев дело обставлялось так, что воспитанницы сами стремились заполучить покровителя побогаче да познатнее, поскольку им твердо внушали, что на жалованье балетной нимфы не прокормиться.

Однажды карьера самого директора Императорских театров чуть не сгорела в пожаре страсти. Старый селадон* А. И. Сабуров в 1861 году стал преследовать своими «любезностями» пансионерку Александру Прихунову. Когда она лежала в лазарете, он явился к ней, решив лично освидетельствовать больную ножку красавицы. Поведение «игрунчика-старичка» в парике и с брюшком возмутило выпускницу. Главная надзирательница Театрального училища Фанни Андреевна Рулье буквально силой вывела его из лазарета, а потом пожаловалась инспектору Федорову. Но осторожный Павел Степанович не собирался конфликтовать с начальством: «Да полноте... что вы так горячитесь? Всё это пустяки и шалости старичка. Вы только никому об этом не говорите, а главное, не говорите, что и мне рассказывали. И вы увидите, что всё это кончится ничем». Однако о происшествии стало известно графу Адлербергу.

На запрос министра управляющему Федорову последовал ответ, что он ни о чем таком не ведает. «Дело шло

* *Селадон* — герой пасторального романа XVII века французского писателя Оноре д'Юфре «Астрей». В русской культуре это имя стало нарицательным, обозначая первоначально томящегося влюбленного, затем — дамского угодника, волокиту, обычно пожилого.

о смене Сабурова, — писал князь П. В. Долгоруков, — но Андрей Иванович человек пронырливый: знает, где раки зимуют; знает, что при петербургском дворе деньгами всего достигнешь. Он скупил векселей Александра Адлерберга на шестьдесят тысяч рублей серебром; вслед за тем госпожа Рельи (Рулье. — О. К.) была уволена со своей должности, и всё семейство Адлербергов обедало у Сабурова, который остается директором театров...»

Сводничали и так называемые покровительницы, то есть танцовщицы, опекавшие миленьких воспитанниц. Незадолго до выпуска старшая подруга заводила с младшей разговор о преследующем ее воздыхателе, напоминала о предстоящей воле и пыталась выпытать, по сердцу он ей или нет*.

— Если нравится, — наставляла покровительница, — то ему нужно дать понять это. Нечего благородного человека волочить понапрасну! Конечно, ты, неопытная девушка, не можешь понимать, но я, по чувству матери, решаюсь руководить тобой. Если мужчина ухаживает, ты должна понимать, к чему он имеет свое стремление. Как ты ни молода, все-таки ты можешь рассудить, что он по своему положению в свете, по связям... и еще по многому не может быть... Ты понимаешь?

Девушка качала головой.

— Не может быть твоим мужем! — резко объявляла наперсница. — Ты извини меня, я об этих вещах говорю честно и благородно, с откровенностью... Ты видишь мою квартиру? Ты думаешь, я могла всё это купить на жалованье? Я получаю 700 рублей... А за одну квартиру я плачу гораздо больше! Теперь сочти: прислуга, экипаж, стол, гардероб... Все это стоит не 700, а, может быть, семь тысяч, если не более! Поняла?

Воспитанница как будто раздумывала о чем-то.

Покровительница вскочила со стула и начала ходить по комнате.

— Чего терпеть не могу, так это когда притворяются ангелами! Я знаю, я сама была в школе. Я семи лет всё понимала! Никогда не поверю, чтобы девушка в твои ле-

* Вольное изложение фрагмента романа И. Чернышева «Уголки театрального мира» (1875).

та была такой невинностью. Ну, что смотришь? Ну, скажи по совести, признайся... ты не понимаешь, о чем я говорю?

— Я очень хорошо понимаю!

После этого приятельницы целовались и беседовали о посторонних предметах. А вскоре ухажер добивался своей цели. По этому поводу девицы говорили: «Однако Волк съел Красную Шапочку».

«Мы ваших уроков не будем учить»

Как отмечал танцовщик Т. А. Стуколкин, театральное начальство «совершенно правильно рассуждало, что раз ребенка в течение восьми-деяти лет готовят к театру, то, конечно, он ни к какой другой профессии не способен». Дирекция считала себя обязанной пристроить забракованную для исполнительской карьеры воспитанницу к близкому и знакомому ей делу — и не более того. Потому при школе были устроены мастерские, где девиц учили шить, вышивать, мастерить «куаферы», то есть прически, изготавливать искусственные цветы. После выпуска несостоявшиеся сильфиды, пери и наяды пополняли ряды портних, костюмеров, парикмахеров, гримеров и прочих, наводящих красоту артистам Императорских театров.

Ученицам, только и знавшим, что танцевать, не слишком удавалось продвинуться в умственном развитии. И дело было не в лени, просто главной добродетелью барышни признавали внешнюю красоту, в сравнении с которой любая «наука» казалась ничтожной. Да и потом, никто из учителей не смел «зарезать» по своему предмету смазливую прелестницу, которая искренне не понимала, зачем ей знать, например, географию: «Вот поеду сама, всё на месте увижу. А не удастся, так и без рек и гор протанцую с успехом па-де-де или па-де-труа».

Приближалось время экзамена, и старшие девицы начинали подговаривать учителей спросить у них лишь то, что каждая из них сумеет осилить за последние дни. Те принуждали себя к компромиссу, чтобы сохранить за собой место, а заодно не подвести юные таланты «под конфуз». В результате выпускница 1856 года Елена Га-

лаева, получив подъемные, не стесняясь, расписалась: «Поютшели Галаве». А одна из девиц без тени смущения засвидетельствовала выдачу ей 14 рублей автографом: «Чинарентеле налей».

Вспоминая, какой была школа в середине XIX века, театральный критик, драматург и суфлер А. А. Соколов сетовал на ее «грошовое» образование: «Безграмотность, царившая в театральном училище, была поразительна. На одного грамотного приходилось пять полуграмотных и десять безграмотных. Многие перед выпуском из училища, узнавая, на какой оклад они выходят на службу и какую сумму получают в единовременное пособие, просили грамотных писать им на бумажке, как следует правильно расписаться в конторе при получении денег, и затем с замечательным трудолюбием копировали с этой бумажки». Как правило, интеллект балетные артистки по мере надобности приращивали позднее — исключительно с помощью самообразования.

Во всех без исключения мемуарах выпускников Театрального училища встречается общее место: специальные балетные предметы были на замечательно высоком, образцовом уровне, «науки» же шли из рук вон плохо и поверхностно, хотя сама программа признавалась отличной. Причин тому оказывалось две: во-первых, уклад школы с его постоянными репетициями срывал и перебивал занятия; во-вторых, распушенность и мечтательность мешали воспитанницам добросовестно относиться к урокам. Об этом писали и Александр Асенкова, и Тимофей Стуколкин, и Агриппина Ваганова, и Вера Балетоманова — словом, добросовестные свидетели училищной жизни на протяжении всего XIX столетия. Итог, уже в следующем веке, подвел Михаил Фокин: «Жизнь в театре была настолько интересная, волнующая и притом утомительная, что начальство не очень строго относилось к детям, не сделавшим заданного урока. Мы, утомленные танцами, часто не готовили уроков на завтра; всё равно опоздаем из театра на урок и нас не успеют спросить. Иногда репетиция оканчивалась неожиданно рано и мы оказывались в трагическом положении. Что делать? “Француз” поставит единицу! Значит, в субботу не идти домой. Мы об-

ращались к балетмейстеру или репетитору с просьбой еще раз пройти наш танец. Он у нас не совсем выходит. Репетитор, сам прошедший ту же школу, отлично понимал, что “не совсем выходит” не танец, а французский язык, что беда не в таком-то *pas*, а во французских глаголах. Он часто отвечал: “Подождите, мы еще раз пройдем ваш номер в конце репетиции”. Счастливые, мы садились на скамейки “ждать”. Как не любить танец, он столько раз спасал от единицы! В то время мы мало сознавали, какгодились бы эти “глаголы”, если бы мы их своевременно одолели».

Итак, преподавание пресловутых «наук» сильно профанировалось в системе театрального образования. Девицам некогда было браться за книги, они, как писала А. Е. Асенкова, «оставались в блаженном неведении самых необходимых предметов, входящих везде в круг даже первоначального учения». А где невежество, там и предрассудки. У воспитанниц была примета: если учебник положить под голову, то лучше его выучишь.

П. С. Федоров, в 1853 году назначенный управляющим училищем, решил подтянуть дисциплину и улучшить ситуацию с изучением «научных» предметов. По его распоряжению были куплены учебники, которые воспитанницы должны были складывать в свое отделение специально сделанного шкафа, запираемого дежурной надзирательницей. Но для приготовления уроков книги перестали выдавать, говоря: «Слишком скоро истреплете». Только спустя неделю приказано было вновь снабдить девиц учебниками.

При Федорове в течение двух лет были даже экзамены «по наукам», но затем попечение об образовании забросили, начальство об экзаменах не вспоминало, а часть учебников оказалась на толкучке.

В околбалетной среде существовало твердое убеждение, что качественное образование «дочерям Терпсихоры», конечно, не помешало бы, но отличная хореографическая техника успешно достигается и без него. Когда в первые годы XX века руководство Императорских театров принялось ликвидировать безграмотность среди «питомиц фей», Константин Скальковский написал: «Говорят, дирекция нашла, что балетные ученики в

училище слишком много танцуют и надобно воспитанников и воспитанниц поменьше упражнять на театре, а взамен прибавить два класса, чтобы учить будущих балерин алгебре и латинскому языку. Это проектировалось для того, чтобы артист был “развит”... Если училище сократит свои уроки танцев, то лучше закрыть его, потому что всё равно полководцев и законоведов из балетного класса не получить».

Впрочем, и без «постулатов» Скальковского танцовщицы не очень-то давали развивать себя умственно и духовно. В этом их поддерживали инспекторы училища, считавшие, что воспитанницам нужна не грамотность, а искусство в танцах, игре, пении и музыке. Поэтому на вопрос, сколько в десятирублевке пятирублевок, миленькая выпускная блондинка отвечала после глубокомысленного раздумья: «Пять». А ее подруга была уверена, что Петр Великий — сын Иоанна Грозного и что в России до него жили одни дураки.

Французским языком в училище занимались старательно, и классные дамы в основном общались со своими подопечными также по-французски. В начале XIX века французский преподавали Гальяр и Шилье. Первый, будучи режиссером французской драматической труппы, мало занимался вверенной ему дисциплиной и ограничивался только диктовкой нескольких строк. Второго интересовали не знания воспитанниц, а исключительно их гигиеническое состояние. В середине столетия учителя-французы мелькали словно в калейдоскопе: Тибо запомнился тем, что для выработки правильного произношения крепко хватал учениц за нос; Дискур из-за своих кривых ног получил кличку «паук»; ничем замечательным не отличились Кенель и мадам Филле; а вот Фабер снискал славу превосходного учителя и за хорошее вознаграждение сумел прекрасно подготовить порученных ему старших воспитанниц. Потом занятия вел Гильмо, устраивавший читки пьес Корнеля, Расина, других французских классицистов и таким образом открывавший ученицам глубины языка. Впрочем, девицы практиковались в нем на репетициях и во время спектаклей.

Какие только ухищрения ни использовали барышни,



На Театральной улице (ныне улица Зодчего Росси) в Петербурге с 1836 года располагались дирекция Императорских театров и Театральное училище



Среди персонажей картины «Парад на Царицыном лугу» изображены воспитанницы Театрального училища Софья Дранше, Варвара Волкова, Мария Степанова, Софья Кох и Елизавета Иванова.
Г. Чернецов. 1832—1837 гг. Фрагмент

С 1805 по 1836 год петербургская Театральная школа размещалась в здании на Екатерининском канале (ныне канал Грибоедова)





Маля Кшесинская
в год поступления
в Театральное училище.
1880 г.



Повседневная форма одежды
воспитанниц
Театрального училища.
Конец XIX в.

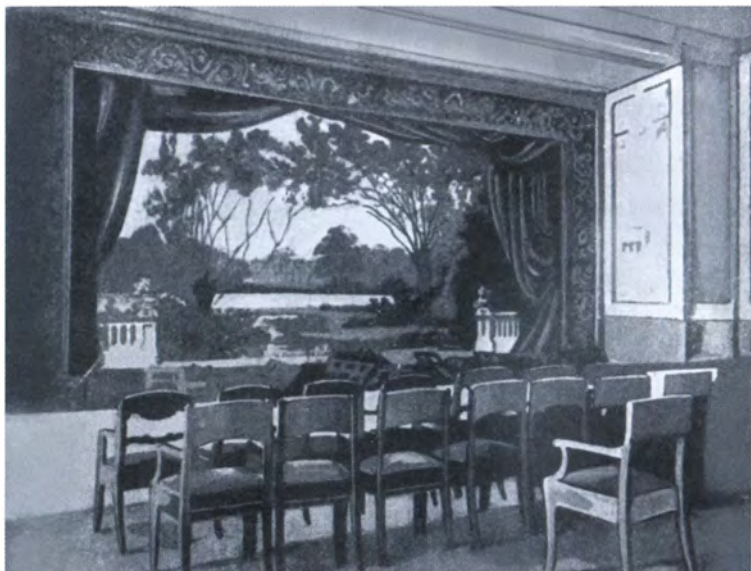
Спальня (дормуар) казенных воспитанниц.
Конец XIX в.





Урок в классе
педагога
К. М. Куличевской.
Начало XX в.

На сцене
училищного театра
проходили
«испытательные
вечера»
и экзаменационные
спектакли.
Конец XIX в.





Выпускницы Театрального училища О. Лыткина, П. Зайцева, М. Жибелева, П. Бубнова, К. Иванова-Осокина, Е. Сухих-Натарова, Е. Неверова, Е. Карпова, Р. Ярц, М. Веселова, С. Баулина. 1865 г.

Домовая Свято-Троицкая церковь при дирекции Императорских театров и Театральном училище. *Конец XIX в.*





Здание московского Театрального училища.
Конец XIX в.

Большой Петровский театр в Москве.
А. Пере. 1825 г.





В Эрмитажном театре проходили самые престижные спектакли.
Современный вид

Эскиз декорации Ф. Гильфердинга к придворному спектаклю
 «Американский балет». 1780-е гг.





Авдотья Истомина —
«блистательна,
полувоздушна».
А. Винтергальтер (?).
1815—1818 гг.

Первая русская
балерина-педагог
Евгения Колосова.
А. Варнек. 1800-е гг.

Мимическая
танцовщица
Екатерина Телешова.
П. Росси. 1824 г.



Преобразователь русской танцевальной школы
балетмейстер Шарль Дидло.
Акварель неизвестного художника. 1841 г.



Большой Каменный театр в Петербурге. 1886 г.

Экипаж поклонника сопровождает казенную карету с танцовщицами.
Литография середины XIX в.





«Божественная» Мария Тальони.
Литография 1830-х гг.



Татьяна Смирнова в балетной
сцене оперы «Карл Смелый».
Гравюра начала 1840-х гг.



Итальянская этюаль
Каролина Розати.
Литография 1859 г.

За кулисами театра. Раскрашенная гравюра 1800-х гг.





Наталья
Аполлонская
в роли Фенеллы
в опере «Немая
из Портичи».
*Литография конца
1830-х гг.*

Варвара Волкова —
танцовщица
Большого театра
и любимица
императора Николая I.
Литография 1840-х гг.



Балетоман.
Карикатура 1820-х гг.



К. Н. Манзей.
Так выглядели
поклонники
балерин
середины XIX века.
П. Верне. 1842 г.

Зрительный зал
Большого театра
в Москве.
М. А. Зичи. 1856 г.



Неизвестный
молодой человек —
типичный
балетоман начала
XX века.
Ж. Больдини. 1913 г.



Мариинский театр.
Конец XIX в.





Мариус Иванович Петипа
в начале своей балетмейстерской карьеры в России. 1860-е гг.

лишь бы не заниматься! Могли залить чернилами географическую карту, чтобы «завалить» ответы требовательному учителю географии и истории В. Я. Тяжелову. Однако он разгадывал все хитрости подопечных и не давал им поблажки, а потому девицы относились к его предметам прилежно.

Во время обучения Екатерины Вазем и Евгении Соколовой воспитанницы придумали «цветной телеграф» для подсказки вызывавшимся к «немой» географической карте, на которой отсутствовали названия, а государства были по-разному раскрашены. Барышни собирали ниточки в тон обозначений на карте; при вопросе учителя, где находится та или иная страна, сидящие впереди прикладывали нитку соответствующего цвета к волосам, и этого вполне хватало для правильного ответа.

В период «студенчества» Анны Натаровой и Марии Суровщиковой в старших классах русскую грамматику преподавал пожилой и тугой на ухо учитель Олимпиев. Воспитанницы отвечали ему урок оригинальным способом: начинали из заданного, а продолжали чтением молитв «Отче наш» и Богородичной, если выучить надо было много. Педагог оставался доволен и ставил высший балл. Правда, вскоре старшая надзирательница узнала о таком подлоге, доложила по начальству, и Олимпиев был отставлен от должности.

Уровень преподавания «наук» в большинстве случаев был ниже всякой критики. Некоторые учителя почти буквально позволяли садиться себе на голову; например, учитель арифметики Малиновский по доброте разрешал младшим воспитанницам рисовать на его вицмундире мелками и расхаживать по классу в его картузе.

Но иногда встречались и положительные отзывы. Агриппина Ваганова с благодарностью вспоминала Варвару Платоновну Вукович — педагога, «искренне преданного делу, строгого, но знавшего хорошо своих учениц»: «Поэтому занятия проходили с пользой, дети были активны и внимательны». Анна Натарова отмечала «чуждого» преподавателя словесности Сорокина, который «учил детей работать головой, заставлял их упражняться в сочинениях, главным образом писать письма».

В 1850 году этот предмет взял, по словам той же Натановой, «превосходный учитель» Матвеевский: «Это был красивый молодой человек, объяснял и читал просто, ясно и толково. С его назначением повеяло чем-то новым, хорошим». Позднее словесность вел Рахманов — человек «ученый и дельный», к сожалению, заболевший душевной болезнью и рано вышедший в отставку.

Если в первой половине XIX века историю преподавали «курьезно», то есть из всеобщей истории, по учебнику Ободовского, ученицы знали только о древних египтянах, финикиянах и карфагенцах, а из русской, по краткому курсу Устрялова, едва дотягивали до Смутного времени, то в 1860-х годах, с приходом Лосева, ситуация изменилась. Воспитанницы поминали его добрым словом. Е. О. Вазем писала, что этот прекрасный педагог обладал «редким умением оживлять внимание учащихся во время даваемых объяснений. Когда он замечал, что внимание слушателей падало, он рассказывал какой-нибудь анекдот, а затем постепенно переходил к прерванной нити лекции». «Я, — отмечала прима Мариинки, — отлично знала историю и этим считала себя всецело обязанной этому отличному преподавателю».

Но таких примеров немного. В основном учителя не пользовались авторитетом у воспитанниц, пренебрегавших занятиями и подтрунивавших над педагогами. Уроков девицы не учили, отговариваясь нехваткой времени из-за постоянной занятости на сцене, причем младшие в этом подражали старшим.

«Когда меня вызывал к доске учитель арифметики Галанин, — вспоминала Екатерина Вазем, — я, не особенно сильная по части математических наук, отвечала ему, что очень устала от вчерашнего 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 товарки».

Согласно всем без исключения воспоминаниям, во время «потешных» классов действовало незыблемое правило: не отвечать уроков. Когда впервые пересту-

пившая порог Театральной школы Авдотья Панаева выразила опасение, что учителя могут пожаловаться на нее, воспитанницы уверили: «Не посмеют!»

Позднее Панаева в мемуарах рассказала, что была поражена тем, как взрослые ученицы обходились с педагогами: «Если учитель спрашивал урок, то они все только восклицали: “Да, страсти, девицы!” — и отворачивались с презрением от него. Если же он настаивал, то ему все разом восклицали: “Да, девицы! несчастный!..” — и потом прибавляли: “Мы ваших уроков не учили и не будем учить”. Учитель пожимал плечами, развлекал учениц посторонним разговором, чтобы только они не разбежались из класса. Ко мне, как к новенькой, учителя попробовали было обратиться с вопросами, но воспитанницы хором заявили, что я также не готовила уроков».

И через полстолетия взрослые воспитанницы продолжали редко заглядывать в классы, а когда появлялись, вели себя так, как описала Вера Балетоманова:

«Вот урок русской словесности. Класс почти пуст. В аудитории, кроме двух-трех воспитанниц, никого нет, да и те заняты не предстоящим уроком: одна вяжет, другая читает какое-то письмо, а третья, расхаживая по классу с тетрадкой в руках, учит роль Марии Стюарт к предстоящему спектаклю на домашней, то есть училищной сцене.

Проходит пять, десять минут, учителя нет... еще пять минут, и является, наконец, учитель. Классная дама начинает оглушительно звонить. Но воспитанницы не являются. Учитель сидит и ждет с усмешкой на лице; он из старых и привык не к таким еще проделкам. Наконец, начинают появляться одна за другой воспитанницы. Делают не то реверанс, не то просто кивают головой (вообще, жест неопределенный) и усаживаются на свои места. Рты у них набиты съестным, глаза немного блестят, они хихикают.

Учитель ждет, когда все прожуют; наконец, понемножку успокаиваются. Он обращается к одной из близ сидящих к нему воспитанниц и спрашивает:

— Чьи сегодня именины?

— Не именины, а рождение Лиды Красовой.

Легкое фыркание.

— Отлично, попрошу мадемуазель Красову ответить урок.

— Я вчера танцевала и не успела приготовить. К следующему уроку приготовлю.

— Попрошу мадемуазель Шрадер отвечать.

— У меня болят зубы.

Наконец, учитель останавливается на одной из воспитанниц, которая почти всегда отвечала за всех; учитель выслушивает, улыбается, раскланивается и уходит.

Другому, только успел он появиться, как уже объявляли, что весь класс не мог приготовить урока, потому что все эти дни были репетиции к новому балету».

Как-то знаменитая танцовщица Мария Новицкая-Дюр, решившая переквалифицироваться в драматическую актрису, обратилась к Гедеонову с просьбой пройти с ней дебютную роль.

— Ах, Александр Михайлович! Какую чудесную роль танцовщицы нарочно для меня сочинил господин Марков в своей новой драме «Рюрик»!

— В драме «Рюрик» роль танцовщицы? Что за чепуха? Не может быть. Пьеса-то, наверное, называется по другому.

— Ей-богу, «Рюрик», ваше превосходительство...

Гедеонов, увидав режиссера, спросил, в какой драме назначена Новицкой роль танцовщицы.

— «Гаррик»!

— Ха-ха-ха! А она божится, что «Рюрик»!

Мария Дмитриевна обиделась:

— Вольно же вам ничему нас не учить. Почему я знаю, кто был Гаррик, а кто Рюрик, имена схожие!

Обязательными были занятия по рисованию. Но балетные «попрыгуны» не слишком увлекались изобразительным искусством.

Абсолютно всех воспитанниц учили пению и игре на фортепьяно. И тут они любили увильнуть от урока, прося своего учителя (а им, как правило, являлся отличный пианист из оркестра Большого театра) показать, как надо исполнять заданную пьесу. Виртуоз увлекался своей игрой и не замечал, как заканчивалось занятие.

Существенное место в школьном расписании «наук»

занимало религиозное образование и, в широком смысле, воцерковление. Исповедь, причастие, обязательное посещение праздничных и воскресных служб — всё это свершалось тоже по-домашнему, в храме Театрального училища.

Духовные пастыри и наивные грешницы

Само сочетание «театральная церковь» нелепо. Еще во времена оны учреждения культа и культуры демаркировали границы своего общественного влияния и даже в расположении «святая святых» явили полную противоположность: в храме алтарь ориентирован на восход солнца, а в театре сцена обращена к закату. Оригинальность домово́й церкви Театрального училища была еще и в том, что помещалась она в самом конце коридора «мужской территории» — как раз над театром на этаже воспитанниц.

Открытие храма при Театральной школе было инициировано обер-камергером А. Л. Нарышкиным и учреждено указом императора Александра I. «Танцы танцами, а вера в Бога сим не должна быть поколеблена», — мудро заметил государь. Администрация училища ему поддакнула с подобострастием: «Ну, кажись, всё: теперь и танцам поучаться могут, и Богу молиться тож».

Итак, в доме у Екатерининского канала в небольшой комнатке второго этажа, окнами на Офицерскую улицу, устроился школьный Свято-Троицкий храм. 23 февраля 1806 года его освятил выдающийся церковный деятель, «лично уважаемый» государем преосвященный Гайй (Такаов), епископ Пензенский и Саратовский, пребывавший в то время в Петербурге для присутствия в Святейшем синоде. Церковь приняла в свое лоно всех желающих помолиться воспитанников и артистов. Тогда же преподавательский состав училища пополнился учителем из духовного сословия, который вел класс Закона Божия для детей православного исповедания.

После того как в 1821—1822 годах перестроили здание училища, архитектор А. Е. Штауберт спроектировал для церкви новое, более просторное помещение на третьем этаже. Купольную роспись исполнил придвор-

ный художник Б. Медичи, лепнину — Н. Саягин. Мастера С. Куликов и Н. Тарасов сработали новый резной иконостас, декорированный скульптором Р. Шемаевым фигурками ангелов из папье-маше. 13 образов написал академик Д. И. Антонелли.

Двадцать шестого декабря 1822 года храм, «возобновленный с некоторой роскошью», освятил известный духовный писатель, ректор Петербургской духовной семинарии архимандрит Поликарп (Гайтанников). Император Александр I пожертвовал причту дорогое облачение из малинового бархата.

Николаевская эпоха имела свои конфессиональные принципы, отличные от толерантности александровского правления. Николаю I показалось мало того, что дань христианской вере принесли и на алтарь Терпсихоры. Он как «блюститель православия» приказал ввести в Театральном училище «нравственное образование». В Положении 1829 года записано: «Внушать воспитанникам и воспитанницам преимущественно правила веры, без которой ни в каком состоянии нельзя быть ни полезными обществу, ни счастливыми». В учебный план были включены основы богословских дисциплин.

В 1857 году в Театральное училище был приглашен лютеранский законоучитель для преподавания протестантам, а в 1887-м — католик. Если православные воспитанницы сдавали экзамены по катехизису, то дети католического и протестантского вероисповеданий испытание по этому предмету не проходили.

В 1836 году Театральное училище перебралось на одноименную улицу. За ним последовала и Свято-Троицкая церковь, устроенная архитектором А. К. Кавосом. Над ее интерьером потрудились лепных дел мастер А. Дылев и живописец-маляр В. Ширяев. Украшением театральной церкви стали масштабный витраж из семидесяти двух стекол с цветными узорами, заказанный Императорскому фарфоровому заводу, и фонарь на потолке. Декорационной изюминкой явился карниз сложного орнамента. Новое помещение, куда перенесли прежнее храмовое убранство, освятил 21 ноября 1836 года профессор богословия протоиерей Тимофей Никольский.

В 1851 году А. М. Гедеонов поручил штатному архитектору дирекции Императорских театров И. И. Климову расширить и обновить пространство храма. Например, лепнину на сводах выполнил известный мастер по этой части В. Д. Репин.

Бывшие воспитанники училища жертвовали в церковь замечательные иконы в дорогих позолоченных окладах. Так, сестры Елизавета и Зинаида Ришар передали образа «Успение Пресвятой Богородицы» и «Святитель Митрофаний Воронежский», захваченные французами в Керчи во время Крымской войны и купленные ими в 1858 году в Париже. В 1883 году в память коронавания Александра III по инициативе известного актера Л. Л. Леонидова служащие всех русских императорских трупп и театральной конторы заказали для домового храма киот в русском стиле с престольным образом Пресвятой Троицы и списком Феодоровской иконы Божьей Матери — патрональной иконы царской семьи. В 1894 году в память о почившем императоре академик А. Н. Новоскольцев написал для театральной церкви икону его небесного покровителя святого Александра Невского.

Почти все балетные артисты венчались в театральной церкви, в частности Мариус Петипа с Марией Суровщиковой. Там же крестили детей, исповедовались, причащались. Выдающиеся артисты с удовольствием несли послушания. Так, А. М. Максимов по субботам читал шестопсалмие; в Великий пост составлялось трио из ведущих оперных певцов для исполнения молитвенного пения «Да исправится»; церковный хор, за качеством которого следил лично государь Николай Павлович, вверялся опытным регентам.

С 1806 года и до самого закрытия храма 1 марта 1923 года воспитанниц окормляли священники, служившие по субботам и в канун праздников всенощные бдения, а по воскресеньям и в дни праздников — литургии (обедни).

«Из репетиционных зал воспитанников, мимо кабинета инспектора и классов, широкий коридор, соответствовавший коридору воспитанниц, вел в небольшую нарядную церковь, залитую солнцем и сверкавшую дра-

гоценностями икон, поднесенных своей школе артистами. Воспитанницы поднимались из своего этажа по широкой парадной лестнице и, в своих длинных форменных платьях, с белыми короткими пелеринками, с туго заплетенными косами и строго приглаженными волосами, шли по коридору в церковь только в сопровождении классных дам», — вспоминала Матильда Кшесинская.

В московском училище своей церкви не было, поэтому девиц водили к обедне на Дмитровку, в старинные церкви во имя святого великомученика Георгия или Казанской иконы Божьей Матери упраздненного в 1815 году Георгиевского монастыря. Во время Великого поста священник приходил служить заутрени и часы в школу, в репетиционный зал.

Настоятели петербургской театральной церкви, видимо, дорожили своим местом. Во всяком случае, только протоиереи Иоанн Чудновский и Александр Попов простужили по году; отцы Александр Бельский, Алексий Мальцев и Василий Вещезеров подвизались в течение четырех—шести лет, а вот священники Петр Успенский, Михаил Боголюбов и Василий Пигулевский отдали храму более тридцати лет. Они-то и оставили по себе долгую память.

Отец Петр Успенский, бывший настоятелем с 1814 по 1845 год, умел добиваться в своем классе полной тишины и внимания. Но если случались шалости, батюшка замечал их и требовал: «Кто сие придумал? Подыми руку!» Признавшейся виновнице он внушал: «Ай, ай, как стыдно, отвечает хорошо, а в классе не умеет себя вести».

Отец Петр всегда после праздника и воскресенья спрашивал у воспитанниц, какое Евангелие читали в церкви за обедней. Как правило, на экзамен по Закону Божию приезжал правящий архиерей, и все ученицы сдавали его прекрасно, что поражало владыку. Однажды, по воспоминанию А. П. Натаровой, он даже сказал Успенскому: «Удивлен. Благодарю. Мне так и в Смольном не отвечали».

Отец Петр, выдав дочь за тридцатилетнего священника Михаила Боголюбова, передал зятю свое место

при училище, а сам перешел в Благовещенскую церковь при Министерстве внутренних дел. Воспитанницы плакали, прощаясь с ним, и еще долго вспоминали его доброту и снисходительность.

Отец Михаил Боголюбов служил в Свято-Троицком храме 32 года, до самой смерти 1 июня 1878 года. Конечно, поначалу ему трудно было привыкнуть к театральным нравам, и воспитанники не отличались успехами в учебе, но потом законоучитель пообтесался и преподавал хорошо. Вел он урок таким порядком: одна ученица начинала отвечать, а священник, переходя вдоль скамеек, говорил: «Продолжите». Он спрашивал у девиц, до каких пор они знали Священное Писание; те отвечали: «До потопа». Он задавал следующий вопрос: «А когда евреи перешли через Чермное море, этого не знаете?» — «Нет». — «Ну, так пойдемте дальше».

А. Я. Ваганова писала в мемуарах: «Изучение Ветхого и Нового Завета нам давалось довольно легко; в крайнем случае зазубришь и ответишь. Но в старших классах изучение катехизиса было много сложнее. Тут надо было сначала выучить на славянском языке, а затем в переводе, для получения смысла, на русском. Обычно отвечали урок, подсматривая в книгу, то есть, вернее сказать, не приготавливали его. Перед экзаменом учитель-священник иногда заранее говорил, о чем будет спрашивать на экзамене, но далеко не всегда был так милостив. Иногда он... начинал экзаменовать по своему усмотрению. Тут обычно происходил скандал: получая круглый год отметку “12”, ученица на экзамене получала “6” или что-либо подобное... Я как-то раз попала со своими знаниями и едва вышла “9”. Нас очень стыдили, но никто не интересовался, почему весь класс, круглый год учась на “12”, проваливается на экзамене».

Еще одним легендарным священником театральной церкви был последний ее настоятель протоиерей Василий Пигулевский, служивший и преподававший в течение тридцати пяти лет. Внешность он имел очень красивую и, когда шел по коридору в рясе, с длинными волосами и слегка раздвоенной бородкой, напоминал воспитанницам изображение Христа.

Добротой отца Василия девицы пользовались «с ловкостью необыкновенной». Чтобы батюшка не спросил урок, ученицы приноровились его «заговаривать». Самые бойкие задавали трудные вопросы, и завязывался «религиозный диспут». Обыкновенно, только к концу занятия спор кончался, все радостно вставали с мест и читали молитву.

Несмотря на то что священник казался барышням немножко «святым», они не стеснялись вовлекать его в «греховное соглашение». Перед экзаменом ученица подходила к нему за благословением, а потом, с трудом поспевая за широко шагавшим священником, робко просила дать ей ответить порядок всенощного бдения, который только и успела выучить. Отец Василий укоризненно качал головой, однако «бдение» уже врезалось в его память, и на испытании он невольно говорил: «Ну, расскажите нам... про всенощное бдение».

На уроках Пигулевский рассказывал девицам о своем «жизье-бытье», о том, что у него подают к столу. А. Я. Ваганова привела один из его разговоров: «Вот здесь вас хорошо кормят, имеете хорошую сервировку, а дома подадут вам колбасу на бумажке, в которой принесли из лавки, так и едите...» Отец Василий часто делился с воспитанницами воспоминаниями о своей жизни до принятия сана и, имея в виду их будущую профессию, любил блеснуть «докладом», как лихо он сам отплясывал мазурку. Девицы смеялись, представляя себе танцующего батюшку. В то время, пребывая за границей, священники могли в штатском платье посещать театры и концертные залы. Пигулевский не раз говорил ученицам: «Нет, не те у нас оперетты, какие в Вене. Бывало, из Карлсбада заедешь в Вену и большое удовольствие от оперетки получишь».

Священники училища как педагоги всегда посещали школьный театрик, где наслаждались выступлениями воспитанников.

Об отце Василии выпускницы сложили стишок:

Прощай, отец наш Пигулевский,
В театры любишь ты ходить.
Тебе бы быть конногвардейцем,
А не обедни нам служить.

Когда в 1906 году инспектором Театрального училища назначили И. М. Мысовского, 5 сентября после обедни в домово́й церкви отец Василий произнес напутственное слово, которое точно передавало его мнение о школьных порядках. Батюшка советовал «не делать ломки в училище», где всё хорошо налажено, рекомендовал не быть самонадеянным и резким в отношении к подчиненным, а в конце речи обратил внимание чиновника на то, что «предшественники его слишком много надеялись на графов и князей и увлекались дамами». В. А. Теляковский возмутился: «Всё это было сказано в присутствии других в облачении священников, и я должен сказать, что мне эта словоохотливость священника показалась неуместной... Вообще этот священник, должно быть, ловкий господин, более занимающийся политикой, чем своим пастырским делом».

Что греха таить, Великий и Успенский посты проходили в училище весьма оживленно, а Страстная неделя считалась весьма веселым временем. Спектакли, репетиции очень развлекали девиц. Отрезвляли их только говенье и исповедь младших на первой неделе, а старших на последней.

При настоятельстве отца Петра Успенского воспитанницы боялись исповеди, которая проходила перед всенощной. О грехах священник не спрашивал, а требовал ответов из краткого катехизиса. Поэтому за час до «процедуры» ученицы бежали в церковь с книжкой краткого катехизиса в кармане. Там они становились в ряды, ожидая своей очереди. Батюшка, отодвигал ширмы и звал к себе по шесть человек, как сидели за столом в классе. Девицы входили за ширмы и клали по земному поклону, после чего отец Петр начинал спрашивать из катехизиса. Отвечавшим дурно он «накладывал резолюцию»: во время всенощной положить 50 поклонов перед образом Спасителя или Богоматери. Воспитанницы на виду у всех беспрекословно отбивали поклоны. Наказание было так велико, что директор просил священника такую епитимью впредь не налагать.

Законоучитель протоиерей Василий Пигулевский исповедовал таким порядком. «Грешна?» — начинал он. «Грешна, батюшка», — следовал ответ. «Дура! Я и без

тебя знаю, что грешна. А кого ты в пример берешь? Ты должна меня в пример брать. Хорошо на службе устроиться, хорошо и выгодно замуж выйти, хорошо и сытно жить. Иди!» На этом исповедь кончалась.

Девушки любили молиться и в храме «целовать Боженьку», но делали это по прочно укоренившейся привычке. Впрочем, без лицедейства они не могли обойтись даже во время церковных послушаний. Стоило воспитанницам приступить к исповеди, как некоторые из них, самые артистичные, начинали ломать комедию. Упадут, бывало, на колени, уткнутся головой в пол и начинают причитать, словно кликуши, чтобы все слышали: «Господи! Прости мне мой тяжкий грех! Ты видишь мое раскаяние... слезы... Прости меня, Господи! Я исправлюсь и всю жизнь буду хорошей, доброй девочкой!» Вопли не раз прерывались всхлипываниями. «Ах! как девушки плачут... как раскаиваются!» — восклицали сердобольные подруги. Всю неделю продолжались фокусы «кающихся грешниц». Наконец, в день причастия товарки поздравляли девиц, а те долго не могли выйти из роли и ходили с опущенными глазами.

На Страстной неделе Великого поста именно в театральную церковь ходили завидные кавалеры Н. В. Всеволожский, А. С. Грибоедов, А. А. Бестужев. Пушкин тоже предпочитал говеть в домовой церкви училища, где не только засматривался на излишне расчувствовавшихся девиц, но и напоминал им: «Иисус Христос воскрес, — о чем же, милая, плакать?»

В Вербное или в Светлое воскресенье волокиты прикрепляли свечи на клирос, где стояли их «предметы», со словами: «Это мы свою царицу освещаем». Особенно отличался в таких глупостях автор известнейшего водевиля «Лев Гурыч Синичкин» Дмитрий Ленский.

В начале XX столетия ничего не изменилось: всё тот же «контингент» наполнял церковь Театрального училища на седьмой неделе поста, но не для того, чтобы говеть и молиться, а чтобы оказаться поближе к старшим воспитанницам. А те, сразу после балетного экзамена распущенные директором Императорских театров по домам, являлись в церковь и вели себя вызывающе.

Театрал Денис Лешков без тени смущения вспоминал, как в Страстной четверг ему после немалых трудов удалось протиснуться поближе к «триумvirату» — подругам-воспитанницам Елене Поляковой, Леонтии Пуни и Вере Петипа. В течение всей службы юнкер не сводил с них глаз. Усердно и благочестиво молившаяся Полякова следила по книжке за читаемыми «Двенадцатью Евангелиями». Но под воздействием пламенных взглядов влюбленного Лешкова она несколько раз невольно отрывалась от книги, смотрела на него и в смущении опускала глаза. «Эта игра продолжалась довольно долго, — писал Денис Иванович, — и когда наконец в перерыве она потушила свечу и стала в упор смотреть на меня, то тут уже я не выдержал и опустил глаза. Сколько мне помнится, из всей этой службы я не расслышал буквально ни единого слова священника, и весь мундир мой оказался потом закапанным воском». Н. В. Савицкому, товарищу Лешкова, повезло меньше: его «богиня» Пуни, один раз презрительно на него посмотрев, демонстративно отвернулась.

«Сегодня я присутствовал в Театральной церкви на 12-ти Евангелиях... — записал в дневнике В. А. Теляковский 14 апреля 1905 года. — Во время всей службы девочки и молодые люди занимались флиртом, разговорами и разными ухаживаниями, причем от шума ничего не было слышно, стоял прямо гул. Вот оно, наше пресловутое воспитание в школе».

Особенно славилась в театральной церкви заутреня под Пасху. На нее обыкновенно стекалось огромное количество публики — именно публики, а не верующих, так что заполнялось не только всё помещение храма, но и коридор, оба танцевальных зала и даже дортуары мужского балетного отделения. Самая веселая компания собиралась в танцевальных залах, куда не доносился ни один звук богослужения. Непринужденную болтовню прерывал только крестный ход, начинавшийся около двенадцати часов ночи. Все с горящими свечами весело шествовали по училищу, и после восклицания священника «Христос воскрес!» начиналось христосование. Тут происходило что-то невообразимое: воспитанницы и артистки отказывались целоваться и удирали, мо-

лодые люди их ловили где-нибудь в углу и целовали, да не положенные три раза, а десять.

Директор Теляковский описал свое «довольно тяжелое» впечатление от пасхальной заутрени 1905 года: «Церковь наполнена была почти исключительно артистками балета и некоторыми драматическими. Роскошные туалеты, камни, кружева и т. п. клали особый отпечаток на всех этих дам, причем чем их больше (то есть бриллиантов), тем неприятнее получалось впечатление. Многие из артисток имели около себя компаньонов, державших мешочки с деньгами, платком и пр. мелочами, некоторых сопровождали сомнительные субъекты и корреспонденты. От всего этого собрания надушенного человеческого тела шел особый запах довольства и самоуверенности. Представители были, в сущности, не искусства, а чего-то другого!!!!» И в этой атмосфере вращались воспитанницы, прекрасно понимавшие, откуда бриллианты, почему компаньонки и для чего корреспонденты.

Артисты и артистки балетной труппы, толпившиеся во время службы в коридоре возле церкви, производили такой шум, что отец Василий Пигулевский несколько раз жаловался директору Императорских театров. Но «прихожане» не вняли просьбе соблюдать тишину во время богослужения, оставшись верны своим греховным привычкам.

Однако стоило отцу Михаилу Боголюбову приехать на прием к митрополиту Петербургскому Никанору (Клементьевскому) и услышать от него пренебрежительные слова: «Ах, ты — театральный! Ну, что твои несчастные? Небось, и лоб-то не крестят?» — как он, не раздумывая, бросился в защиту своих духовных чад: «Я лично, когда приходят ко мне бедняки, прямо посылаю их к этим, как вы изволили назвать, несчастным. И уж мой-то, действительно несчастные, которых я-то к ним посылаю, никогда не уходят с пустыми руками». — «Неужто?» — «Да, владыка. Помимо того, что они закон учат, но и, выходя на сцену, умеют креститься и молиться». — «Ну, виноват, виноват. Не знал... А ты уж и обиделся». Батюшка очень любил свой театральный приход и однажды с гордостью произнес во время проповеди: «Сколь

сие хорошо и сколь сие приятно сердцу, что вот мы все, собравшись вкупе, единого ведомства, славим и благодарим Господа!»

В октябре 1917 года церковь Театрального училища получила статус приходской. Затем нарком просвещения А. В. Луначарский выдал ей охранный свидетельство. Но храм всё же закрыли 20 марта 1922 года. Вскоре известным петроградским артистам удалось выхлопотать возобновление богослужений. Однако 1 марта 1923 года церковь окончательно упразднили, а ее помещение поступило в распоряжение Музея академических театров.

Выпускной экзамен

В XVIII столетии выпуск из Танцевальной школы осуществлялся бессистемно. Требовалось только удостоверение педагогом-балетмейстером «совершенной способности» ученицы к сцене или ее личное прошение. Оформленный по этому поводу протокол имел приблизительно такое содержание:

«1786 года декабря 14 дня к дирекции над зрелищами и музыкой состоящая в театральной школе воспитанница Мавра Борисова поданным прошением объявляет, что, воспитавшись она при той школе на казенном иждивении, приобрела знания в танцевании, и желая службу продолжить при сей дирекции, по достоинству балетмейстера Иосифа Канциани, просит о принятии ее к балетной труппе в танцовщицы, с жалованьем, какое ей положено будет. А означенный балетмейстер Канциани поданным аттестатом свидетельствует, что, по многим его экзаменам и всегдашнему на театрах употреблению, к принятию в службу танцовщицею она, Борисова, достойна. И для того оной воспитаннице Мавре Борисовой, по желанию и достоинству, быть в службе театральной дирекции, при балетной труппе, танцовщицею с жалованьем в год триста рублей, начиная сию дачу сего года с сентября с седьмого на десять числа. И о том казначею, секунд-майору барону Швахгейму, с сего определения дать список, а о выключке из театральной школы вос-

питанниц, находящихся при той, — эконому Васильеву, и о употреблении в должность балетмейстеру Канциани — объявить».

Выпускница получала от педагога аттестат следующей формы:

«Находящейся в театральной школе Мавре Борисовой в том, что она во время воспитания своего при оной школе приобрела совершенное знание в танцевании и, по многим моим экзаменам, а равно и на публичных театрах неоднократно во время зрелищ при балетах, ею представленных, она, Борисова, к принятию дирекции в службу танцовщицей быть достойна, о чем свидетельствую.

Жозеф Канциани».

В XIX веке выпуск воспитанниц из училища совершался весной — в Вербное воскресенье или Благовещение, смотря по наличию денег в кассе дирекции Императорских театров.

Большинство балетных девиц, как правило, направляли в кордебалет, несколько явно одаренных получали места корифеек, и лишь одна или две сразу обретали амплуа солисток с приличным выходным пособием и льготами.

В 1867 году окончившую школу Александру Вергину приняли в труппу Большого театра на положение солистки. Она была побочной дочерью влиятельного генерала, а потому всегда пользовалась покровительством со стороны театральной администрации и никогда не испытывала нужды, так как от отца ей постоянно перепадали кое-какие деньжонки. Шуре сразу предоставили казенную квартиру в здании дирекции Императорских театров. Чтобы прикрыть этот протекционизм, дали квартиру и Екатерине Вазем, выпущенной на сцену «в том же положении».

Девицы заканчивали обучение в возрасте не ранее семнадцати с половиной лет. Тех, кто выделялся талантом, оставляли при училище пепиньерками* с зачислением на службу, жалованьем в 170—200 рублей годовых

* Пепиньерка (от фр. *perpin* — косточка в плодах, *pépinière* — питомник) — воспитанница учебного заведения, оставленная после окончания учебы в его стенах.

и ежемесячными десятью рублями на платье. Жили они в особой комнате рядом с большой спальней, могли отлучаться из школьного здания с разрешения инспектора, ели вместе с воспитанницами и посещали только танцевальные классы. «Красавицы целыми днями слонялись по дортуарам, ничего не делая, болтая между собой о поклонниках и ухаживателях или о предстоящем выпуске, — писала Вера Балетоманова, — никогда не было речи о том, как сложится жизнь, не было заботы о будущем, боязни этого неизвестного будущего и вообще никаких сомнений. Этих красивых куколок заботил только вопрос, насколько роскошно будет выпускное платье и будет ли взята родными на лето дача, где именно и какая».

Некоторые выпускницы задерживались на казенном содержании целых четыре года, а иногда пепиньерок не было вовсе. Екатерина Вазем вынуждена была остаться в училище еще на год, так как в 1866 году в труппу приняли Павла Гердта с огромным для новичка окладом в 800 рублей и дирекция «вследствие этого значительного расхода» не могла обеспечить жалованьем выпускницу.

У каждой девицы выпускного класса имелся личный календарь, завершавшийся днем окончания училища. Вычеркивая из него прошедший день, они подсчитывали, сколько еще осталось терпеть «монастырскую жизнь». Перед Страстной седмицей Великого поста воспитанницы буквально сходили с ума от предвкушения торжественного акта. Некоторые даже прикалывали свои обязательные ленточками календари к косынкам. Подобное ажиотажное ожидание выпуска школьная администрация расценивала как черную неблагодарность за бесплатное образование и хорошее содержание.

Ежегодный выпуск составлял «эру» для театральных завсегдатаев. Каждая воспитанница старалась выгоднее показать себя в специально поставленном представлении. «Избранные балетоманы, сумевшие попасть на спектакль, сочли величайшей честью предоставленную им возможность первыми увидеть будущих танцовщиц и возвестить о появлении нового таланта», — писала Тамара Карсавина.

До самого конца XIX столетия танцевальные экзамены проводились в маленьком театре в здании школы. Неудивительно, что готовиться к ним начинали еще с января, ведь на спектакли, называемые «царскими», приезжал государь с членами императорской фамилии. «Выпускной экзамен служил как бы венцом нашей школьной работы и незабываемым днем всей жизни. Вся наша карьера была впереди. Для выпускного экзамена первые ученицы имели право сами выбирать себе танец. Я выбрала па-де-де из “Тщетной предосторожности” на музыку итальянской песни “Стелла конфидента”... Это был прелестный, выразительный танец, исполненный лукавого кокетства. Костюм у меня был голубой, с букетиками ландышей», — вспоминала Матильда Кшесинская.

Накануне выпуска, в субботу, воспитанницы молились в церкви на один лад: «Боже, помоги мне завтра хорошо станцевать!» Сам же день спектакля обставлялся торжественно. Утром ученицы проходили обязательный экзерсис. Потом их, в последний раз надевших форменные платья, вели в домовую Троицкую церковь, где народу собиралось более обыкновенного. Старые и молодые артисты, певцы, музыканты, фигуранты, хористы, капельдинеры, театральные чиновники интересовались выпуском. Но более всех переживали танцовщицы, ведь каждая из них имела в школе любимицу, в которой принимала большое участие, выражаемое поцелуями, милыми прозвищами и тому подобными необременительными нежностями. «Покровительницы» старались выпросить у чиновников хорошее жалованье для своих «фавориток», но, как правило, эти хлопоты ни к чему не приводили.

После окончания обедни раздавался звонок. «На выпуск, на выпуск!» — кричали маленькие ученики. Старшие на них шикали.

В большой танцевальной зале на половине воспитанниц, около огромного зеркала, был приготовлен стол для директора. С одной его стороны в беспорядке помещались девицы, с другой, в строгом порядке, юные кавалеры.

Стремительно появлялся управляющий училищем с

кипой бумаг. Он осматривал залу, потом подходил к девицам и трепал по плечам.

Сердца выпускниц томительно ныли. Слабонервные начинали плакать. Инспектор советовал им запастись терпением и уходил за директором.

Еще какое-то время длилось ожидание. Но вот раздавались крики: «Директор, директор идет!» Несколько десятков сердец вздрагивали и замирали. В сопровождении инспектора появлялся директор Императорских театров и садился за стол. Все кланялись ему. Он вставал в ответ, кивал на обе стороны и трепал по щеке хорошенькую выпускницу.

Потом инспектор долго читал правила об обязанностях артистов; никто, включая его самого, не понимал, зачем он это делает. Между воспитанницами раздавались всхлипывания; воспитанники, желая скрыть нервный смех, фыркали в кулак.

Наконец инспектор, кое-как осилив правила, брал другой документ. Наступал самый главный момент. По традиции театральное руководство держало в строгой тайне информацию о начисленном выпускникам жалованье. Инспектор, сознавая важность бумаги, поднимал ее выше, чем прежнюю, и громко провозглашал имя ученицы, выпущенной в солистки балетной труппы с окладом в 500 рублей и единовременным пособием 100 рублей. «Выпустили? Ах, поздравляем! — кричали воспитанницы. — Счастливица!»

Инспектор произносил имена еще трех-четырех девиц, зачисленных в корифейки, на половинное по сравнению с солисткой жалованье, потом добирался до кордебалетных танцовщиц. Только и раздавалось: «Жалованья сто семьдесят четыре рубля, единовременно тридцать рублей».

Девицы рыдали, причитая: «Ах, я несчастная! Почему одной триста, а мне сто семьдесят четыре? Чем я хуже? Протекция! Ах, боже мой! Ах, ах!»

Директор недовольно осматривался. Инспектор шикал, но ничто не помогало, и какое-то время крики продолжались. Однако общее радостное настроение отодвигало меркантильные мысли. Выпускницы, ставшие артистками, кланялись начальству и бежали переоде-

ваться в модные платья. Потом они завтракали, гуляли и отдыхали в постели, чтобы «посвежее» выглядеть на представлении.

Вечером начинался выпускной спектакль, в котором девицы демонстрировали прежде всего свои потенциальные возможности. «В воскресенье 10 апреля мне пришлось быть на балетном спектакле учащихся в Театральном училище, — писал рецензент газеты «Слово». — Весело было смотреть на молодежь, выступающую на арену артистической деятельности. Как хотите, а молодость — это драгоценный талант, который невольно подкупает. Какая масса жизни, одушевления...»

После спектакля все участники в сценических костюмах собирались в большом репетиционном зале. Государь говорил с классными дамами, учителями и персоналом дирекции Императорских театров. Потом августейшей чете представляли каждую выпускницу. Обласканные царским вниманием учащиеся отправлялись в столовую, где для них, почетных гостей и высшего руководства был сервирован богатый ужин. «Помню, как в общей давке, когда направлялись в столовую, молодого гусара в голубом мундире с маленькими усиками прижали к стене. Как он смеялся. Это был наследник престола, впоследствии русский царь Николай II», — писал Михаил Фокин.

Кстати, первая встреча Матильды Кшесинской с цесаревичем произошла в день ее выпуска, 23 марта 1890 года. Вспоминая тот «прекрасный спектакль», прославленная балерина писала:

«Каждая из нас старалась поддержать честь нашей школы. По аплодисментам нельзя было определить, кто больше понравился, так как всем аплодировали одинаково, чтобы никого не обидеть.

Государь (Александр III. — О. К.) сел во главе одного из длинных столов, направо от него сидела воспитанница, которая должна была читать молитву перед ужином, а слева должна была сидеть другая, но он ее отодвинул и обратился ко мне:

— А вы садитесь рядом со мною.

Наследнику он указал место рядом и, улыбаясь, сказал нам:

— Смотрите только не флиртуйте слишком.

Перед каждым прибором стояла простая белая кружка. Наследник посмотрел на нее и, повернувшись ко мне, спросил: “Вы, наверное, из таких кружек дома не пьете?”

Этот простой вопрос, такой пустячный, остался у меня в памяти. Так завязался мой разговор с наследником. Я не помню, о чем мы говорили, но я сразу влюбилась в наследника...

Посидев немного с нами, государь пересел за другой стол, а на его место сел старый великий князь Михаил Николаевич. Потом по очереди садились все старшие члены императорской семьи, чтобы всем одинаково оказать внимание».

Стоило только императорскому семейству покинуть школу, как она превращалась в сумасшедший дом до самого утра, когда счастливые воспитанники отправлялись домой на три дня «по случаю царского посещения». Все кричали, визжали, затевали игры прямо на глазах начальства, зная, что их никто не одернет.

Впрочем, веселые выпуски начались, кажется, только в правление Александра II. Судя по описанию Анны Натаровой, при Николае I всё происходило скромно и без шума:

«В Вербное воскресенье (1853 года. — О. К.), после обеда, приходит к нам Гедеонов и совершенно неожиданно для нас говорит: “Сегодня выпуск”. Всех нас повели в танцевальный зал... Наибольший оклад жалованья выпускным в этом году был назначен в 300 рублей, а наименьший — в 174 рубля. Наградных на экипировку назначено было всем по 30 рублей. Помпы при выпуске никакой не было. Директор только сказал: “Ну, поздравляю”...

На другой день нашего выпуска, в 10 часов утра, все выпускные явились к директору. Мы уже были одеты в свои платья и ночевали дома. Гедеонов вышел к нам и сказал: “Ну, старайтесь, служите хорошенько”. Руки никому не подал. “Наградные вам дадут в конторе, а затем будете получать назначенное жалованье”. Мы раскланялись. Гедеонов спросил: “Ну, а молебен служили?” — “Нет еще, ваше превосходительство. Сейчас идем...” Затем все отправились в училищную церковь, служить молебен, а оттуда по домам.

В училище ходили прощаться только к тем, у кого жили экстернами, а больше ни к кому. При уходе нашем кастелянша объявляла нам: «Пожалуйте за бельем, что кому полагается»».

Устав Театрального училища 1825 года гласил:

«§ 18. При выпуске воспитанников выдается оным белье и платье для них сделанное и единовременное вознаграждение: выходящим из 3-го отделения по 350, из 2-го — 250, а из 4-го — по 100 рублей; но сверх того, по представлению директора и усмотрению комитета главной дирекции, нескольким отличным воспитанникам, принесшим уже пользу театру своими цветущими дарованиями, назначается единовременный бенефис, а буде число их будет значительно, то и два бенефиса, с которых сборы они делят поровну для обзаведения себя всем нужным.

§ 19. Директор должен пеших, дабы выходящие из школы отличные воспитанники были помещаемы в домах, принадлежащих дирекции или нанимаемых ею, чтобы по молодости и новости своей в независимой жизни они не заботились о приискании квартиры и были всегда в виду дирекции».

С 1898 года Чекетти положил начало открытым дебютам лучших выпускниц. Первые из его учениц сразу получали возможность выступить на сцене Мариинского театра, после чего зачислялись в труппу на выгодных условиях, минуя кордебалет.

После каждого экзамена группу балетных выпускниц фотографировали. Снимки украшали стены небольшого фойе, примыкавшего к зрительному залу школьного театра.

В 1898 году экзаменационные спектакли стали проходить в Михайловском, а затем и в Мариинском театрах. По свидетельству М. М. Фокина, «это было сделано отчасти потому, что прекратились уже несколько сезонов посещения ученических спектаклей царской фамилией».

Двадцать второго марта 1902 года в восемь часов вечера состоялся балетный экзамен в Михайловском театре, на котором показывали свое мастерство классы П. Гердта, К. Куличевской и Н. Легата. Давали «В

царстве льдов» и «Поле тюльпанов». «В общем, экзамен произвел очень приятное впечатление, в особенности по спокойствию и законченности в исполнении как выпускными, так и детьми, — писал В. А. Теляковский. — На экзамен приехали великие князья Владимир и Алексей Александровичи. Лучше других были Карсавина, Федорова, Полякова, Лопухова, Андрианов, Кякшт (сестра). После окончания я призвал учителей и выразил им свое удовольствие». Тамара Карсавина на всю жизнь запомнила «волну доброжелательности», хлынувшую к ней через рампу в тот вечер. «Строгие критики отмечали недостаток опыта, но публика была тронута моей юной застенчивостью», — писала балерина.

В следующем, 1903 году, 2 мая, сцена Михайловского театра вновь оказалась экзаменационной. Театральное училище давало два выпускных балета «Divertissement du Raon»*, «Искру любви» и дивертисмент. Лучшими признали Александру Балдину, Веру Петипа и Леонтину Пуни. На спектакле присутствовал великий князь Владимир Александрович с супругой и семейством. В общем, всё выглядело «весьма удовлетворительно». Публика активно выражала свое удовольствие. После спектакля директор Императорских театров Теляковский собрал преподавателей и объявил им благодарность.

В 1903 году был нарушен традиционный порядок выпуска — сам акт состоялся не до спектакля, а через несколько дней после него, 15 мая. Он происходил в училище после обедни в присутствии многочисленных зрителей. После краткого напутствия отца Василия инспектор школы раздал воспитанницам свидетельства и похвальные листы. Потом они совершили краткую молитву перед иконами в дортуаре, переоделись из казенных платьев в свои и явились к Владимиру Аркадьевичу Теляковскому на квартиру, где он сказал им несколько «прочувствованных слов и наставлений».

Выпуск 1904 года оказался скандальным из-за ученицы Дионисии Потапенко, дочери популярного беллетриста и драматурга Игнатия Потапенко. 20 марта в Михайловском театре давали «Мнимых дриад», «Го-

* «Развлечение павлина» (фр.).

лубую георгину» и дивертисмент. Комиссия отметила Софью Людоговскую и Александру Александрову в числе лучших. Директор записал в дневнике: «Театр был битком набит приглашенными, и, к моему огорчению, публика вела себя не как на экзамене, а как на представлении. Всё время аплодировали и даже требовали повторения отдельных номеров, но, конечно, повторения я не допустил». (Спектакль балетного отделения был повторен 24 апреля «в пользу раненых и больных воинов действующей армии» начавшейся Русско-японской войны.)

На состоявшейся днем позже «конференции» по поводу выпущенных балетным отделением танцовщиц много говорили о Дине Потапенко, которая была принята прямо в третий класс и не проходила всего курса училища, а потому все отметили, что «на ней не видна школа». Но отец выпускницы с помощью печати разрекламировал «свою Дину» и возбудил к ней невероятный интерес. Уже на генеральной репетиции ученического спектакля какой-то правовед хотел передать ей корзину цветов, которую инспектриса не разрешила поднести. После представления Потапенко уехала с неким юношей на лихаче, о чем немедленно доложили директору. Она говорила своим товаркам, что у нее будет салон, на который она их не позовет. «Мне кажется, это будет не салон, а публичный дом. И всё это у отца-драматурга, поучающего публику», — возмущался Теляковский.

В театре «клика Кшесинской» оказалась против принятия Дионисии в труппу, Юлия Седова — за. «Можно одно сказать, — отметил Теляковский, — что лицо у ней неподвижное, движения грубоваты, и успеха она едва ли может достигнуть. Через печать же, вероятно, пойдут интриги, тем более что с Потапенко дружит Молчанов^{*}, которого я с ним встречал на дрожках». Балетная комиссия не сочла возможным выпустить Потапенко, так как признала «очень плохой танцовщицей». Но отец стал атаковать просьба-

^{*} *Анатолий Евграфович Молчанов* (1856—1921) — чиновник особых поручений при директоре Императорских театров, основатель и редактор «Ежегодника Императорских театров», председатель совета Российского театрального общества.

ми В. А. Теляковского, угрожая дирекции «всякими неприятностями».

О «героине» выпуска 1904 года оставил дневниковую заметку известный переводчик Ф. Ф. Фидлер: «Двадцатого числа Дина Потапенко дебютировала в балете “Мнимые дриады”. Газеты писали, что она исполнила свою роль “с большим апломбом”. Однако мой брат, который тоже был в театре, назвал этот “апломб” цинизмом и дерзостью. Ни у одной из других танцовщиц не было такого разреза (грудь буквально вываливалась наружу). Она взяла цветок, сунула его себе меж грудей, потом вынула его, поцеловала и протянула своему партнеру, который поднес его к носу и сладострастно возвел к небу глаза. (Был ли этот момент предписан их ролью или нет, мой брат не знает; во всяком случае, это получилось у них совершенно произвольно.) Но при этом Потапенко (отец танцовщицы) всем семейством сидел в бельэтажной ложе и восхищался бесстыдством Дины!»

Владимир Теляковский подвел итог этой истории: «Что может у нас дать балет в Театральном училище, когда мы заведомо готовим не артисток, а танцующих девок. Еще в училище эта порода начинает проявляться».

Разумеется, поступавшие на императорскую балетную сцену выпускницы Театрального училища оказывались вооруженными не только безупречным профессиональным мастерством, но и знаниями правил закулисного поведения. Впервые переступив порог танцевального класса в Большом или Мариинском театре, они видели высокомерных артисток, которые в каждой новенькой справедливо подозревали конкурентку.

Когда выпускница Екатерина Вазем не смогла из-за серьезной болезни ноги выступить на сцене Большого театра в балеринской партии в постановке «Наяда и рыбак», завистницы, которых в театре всегда хоть отбавляй, распространили слух, что ее болезнь притворная, и уверяли, что молодая танцовщица слегла, чтобы уклониться от дебюта. Но подобные наветы только закаляли железный характер балерины, делая его тверже дамасской стали. И этот характер проявлялся еще в школьном

репетиционном зале. Вазем, как и другие императорские примы, сумела доказать, что ей под силу станцевать главную роль в любом балете.

Легендарную Танцевальную школу справедливо характеризовали хлесткими словами: «гарем», «публичный дом». Но, как говаривал А. М. Гедеонов, «воспитанницы-то не в монастырь ведь готовились!». Были у Театрального училища заступники, писавшие о нем в излишне превосходном духе. И только, наверное, наивные слова Тамары Карсавиной передали самую суть феномена этого удивительного заведения: «Театральная улица навсегда останется священной обителью упорного, ежедневного труда, звеном в цепи, соединяющим между собой различные эпохи, колыбелью светлых надежд, питомником творческих исканий. В зеркале, покрывающем одну из стен нашего класса, навсегда исчезло изображение вчерашнего дня, но то же самое зеркало — беспощадный и беспристрастный свидетель нашего труда — будет отражать зарождение завтрашнего дня. Перед тем же зеркалом, под той же крышей, на бесстрастной Театральной улице возникает, расцветает и увядает творческая жизнь балерин».

И ради того, чтобы взрастить балерину, существовало казенное училище, занимавшее огромное здание с грандиозными помещениями и располагавшее многочисленным штатом педагогов, классных дам, обслуживающего персонала. И в нем, несмотря ни на какие тривиальные и прозаические интересы, жили и развивались высокие художественные идеалы легендарного времени, когда

Терпсихоре лишь одной
Дивился зритель молодой...

НА СЦЕНЕ И ЗА КУЛИСАМИ

«Храм балетного искусства»

Хозяйство дирекции Императорских театров или, по официальному названию, Императорских зрелищ и музыки, было огромное: русская, французская и немецкая труппы, итальянская опера, театральные здания, солидное денежное содержание. «Суммы, которые тратятся в столицах России на театры, превосходят все наши представления о бюджетах и дотациях, и всё здесь обставлено с роскошью, подобающей “державе первого ранга”», — писал побывавший в России в 1874 году великий балетмейстер Август Бурнонвиль. Так, в начале XIX века только на содержание артистов казна ежегодно выделяла несколько сотен тысяч рублей. Одна доставка на спектакли певцов и танцовщиков в специальных зеленых каретах обходилась в 26 тысяч рублей в год.

До 1830-х годов в Петербурге на Невском проспекте возле Аничкова дворца функционировал деревянный Малый театр, называемый иногда театром Казасси, по имени чиновника, руководившего перестройкой первоначально бывшего там дворцового павильона. В нем в очередь играли актеры русской и французской трупп из Большого театра. Удобный, уютный зал Малого театра любили светские зрители, и некоторые, наиболее состоятельные, абонируя ложу, обставляли ее по собственному вкусу.

В 1832 году, 31 августа, трагедией «Пожарский» и дивертисментом из модных тогда испанских танцев в исполнении балетной труппы был торжественно открыт Александринский театр, построенный архитектором Карлом Росси на Невском проспекте, на месте снесенного Малого театра. Зрительный зал огромного, одновременно изящного и величественного здания вмещал пять ярусов лож, кроме бенуаров. В девяти рядах располагались 242 кресла, а позади них поднимались амфитеатром до лож первого яруса скамьи с 182 местами, «весьма удобными для зрителей».

Репертуар Александринского театра состоял из драматических произведений и водевилей с редкими оперными спектаклями. Так, здесь долгое время с выдающимся, «фурорным» успехом шла опера французского композитора Д. Ф. Обера «Фенелла», в которой главную роль немой героини исполняла первая танцовщица Императорского балета.

Восьмого ноября 1833 года водевилем «Знакомые незнакомцы» и балетом «Амур в деревне» был открыт Михайловский театр на углу Инженерной улицы и площади Михайловского дворца. Его строгое и скромное здание было возведено по проекту профессора архитектуры А. П. Брюллова. Уникальные сценические машины спроектировал Ж. Тибо. Полукруглый зрительный зал понравился публике простором, удобством и прекрасной акустикой. Ложи располагались в четыре яруса, парапеты которых были обиты золотистым бархатом и украшены росписью. На обширной сцене играли по преимуществу французские и итальянские актеры, после долгого перерыва вновь приглашенные в Петербург в 1829 году.

Н. В. Гоголь считал театр «пунктом, где сталкиваются классы петербургских обществ и имеют время вдоволь насмотреться друг на друга». На передовом фланге этой «ярмарки тщеславия» находился Большой театр. Именно он явился «ареной» Императорского балета. На остальных перечисленных выше сценах танцовщицы появлялись эпизодически: в отдельных номерах, бенефисных представлениях, дивертисментах «по случаю». Только глубокая (в семь кулис) сцена Большого театра

позволяла хореографам развернуть во всю мощь свой постановочный талант и выгодно подать дарование исполнителей.

Большой, или Каменный театр занимал здание, которое впервые в Петербурге сооружалось с учетом всех требований театральной жизнедеятельности.

Согласно архивным свидетельствам, зодчий Антонио Ринальди начал трудиться над возведением Большого театра еще в 1775 году, однако после падения с лесов не смог продолжить работу. Тогда Екатерина II передала заказ немецкому театральному декоратору и архитектору Л. Ф. Тишбейну, замысел которого был воплощен под «главным смотрением» его коллег — генерал-поручика Ф. В. фон Бауэра и М. А. Деденева.

Открыли Большой театр в 1784 году. Внушительное по объему здание театра имело фасад, скромно оформленный дорическими пилястрами. Величественный вид придавала ему изваянная из каррарского мрамора скульптура сидящей Минервы с девизом на щите, гласившим на латыни: «Покоюсь, продолжая бдение». Публика не догадывалась, что статуя богини, расположенная над парадным входом в театр, выполняла прозаическую функцию: в ее копье скрывался громоотвод.

Здание Большого театра имело восемь крылец, 16 выходов. Зрительный зал поднимался на три яруса и вмещал около двух тысяч человек. Декорационные работы выполнили крупные мастера Пьетро ди Готтардо (Петр Федорович) Гонзаго и Джованни Батиста (Иван Карлович) Скотти.

В 1802 году император Александр I приказал реконструировать Большой театр, отделав его под стать эпохе ампира. Годом ранее в России развернул свою деятельность великий балетмейстер Шарль Дидло, хореографический «почерк» которого стилистически совпадал с архитектурным решением театрального здания, предложенным его соотечественником Жаном Франсуа Тома де Томоном. Французский зодчий увеличил объем театра, добавил со стороны фасада восьмиколонный ионический портик с фронтоном. Зрительный зал был богато отделан. Царскую ложу, по желанию Александра Павловича, дублировали: в середине театра, напротив

сцены, она осталась в своем традиционном парадном виде, там размещались, кроме членов императорской фамилии, их высокопоставленные гости, видные дипломаты, послы; в первом ряду лож, буквально у рамп, создали «непарадную» ложу, что-то вроде интимного уголка для государя, к которому примыкало несколько комнат, где император отдыхал в антрактах.

Обитатели других лож вешали на боковой стене зеркало с подсвечником, чтобы во время спектакля наблюдать за монархом и вести себя в унисон с ним. Вообще в присутствии государя в театре его подданные старались «держать лицо» и вести себя степенно.

Большой Каменный театр вместе с Адмиралтейством и Казанским собором открывал список столичных достопримечательностей. Однако он просуществовал недолго: здание сгорело в ночь на 1 января 1811 года. Через семь лет театр возобновил архитектор А. Модюи.

Пандус парадного крыльца Большого театра погожим скатом спускался к мостовой, поэтому экипажи могли заезжать под фронтон к самому входу. Всего несколько шагов отделяли подножки карет высокородной публики от театрального вестибюля, так что в непогоду наряды не пачкались. Гардероб в театре отсутствовал — верхнюю одежду в то время оставляли лакеям, ожидавшим своих господ в теплых сенях между фойе. (Вспомним пушкинское: «Еще усталые лакеи / На шубах у подъезда спят».)

В антрактах зрители не выходили из зала, и несколько обширных фойе заполнялись только во время популярных тогда костюмированных балов. Дамы, сидевшие в ложах, никогда не покидали своих мест. Кавалеры приобретали для них конфеты, фрукты, напитки и мороженое у стоек, находившихся прямо в проходах партера. Между действиями, во время перерывов, слуги освежали воздух парами благовонных жидкостей.

Еще одну реконструкцию Большой театр пережил в 1835—1836 годах. Светская публика была крайне недовольна тем, что в течение полутора лет ее лишили любимого развлечения. Тем не менее император Николай I, вопреки ропоту подданных, приказал устроить всё пространство *своего* театра под собственный вкус.

Архитектор Альберт Катеринович Кавос перестроил его «в новом, лучшем виде»: поднял потолок зрительного зала, увеличил вместимость до трех тысяч человек, количество ярусов до шести, а рядов кресел в партере до семнадцати.

Роспись зала осуществили мастера художественной артели В. Ширяева, в которую входил Тарас Шевченко. Он вспоминал, что «для всех орнаментов и арабесок, украшающих плафон Большого театра, рисунки были сделаны им по указаниям архитектора Кавоса».

Отчет Министерства двора и уделов зафиксировал черты нового «храма изящных искусств»: «Зала украшена легко, приятно, просто и со вкусом. Плафон расписан арабесками. Парапеты лож белые, с золотыми выпуклыми украшениями, стены выкрашены светло-перловым цветом. Драпировки отдельных лож... малиновые... Новая завеса состоит из голубой с золотою бахромою драпировки, повешенной на белых колоннах; середина драпировки приподнята: из-за нее видишь ландшафт — прекрасно!»

Замечательный машинист сцены А. А. Роллер усовершенствовал механизмы, с помощью которых создавал театральное волшебство, ошеломлявшее публику. «И все это делается так быстро и натурально, что не успеешь глазом мигнуть, как превращение и совершилось», — восторгались очевидцы рукотворных чудес. Не слишком широкое, но чрезвычайно глубокое сценическое пространство, способное одновременно вместить несколько сотен артистов, позволяло Роллеру эффективно использовать перспективы. «Когда в “Корсаре” из глубины сцены на зрителей двигался корабль или в “Баядерке” из туманной дали вырисовывались вереницы теней — зрелище получалось в буквальном смысле феерическое», — вспоминала Екатерина Вазем. Заведующий сценой П. Ф. Лебедев перед каждым спектаклем намечал мелом на планшете сцены все места расстановки техники для «эффектов». Подчиненные ему рабочие, одетые в специальную униформу, прекрасно ориентировались в нарисованных стрелках и диагоналях, которые после представления стирали.

По признанию специалистов, здание Большого те-

атра получилось образцовым, не имеющим аналогов во всей Европе, а сцена — наиболее приспособленной к самым блистательным представлениям. Иностранцев, помимо габаритов всех театральных подразделений, удивляло еще и равномерное их отопление. Это позволяло дамам и девицам выглядеть особенно нарядно. Глубокие декольте, сияние дорогих украшений на открытых шеях, бальные прически, шляпы с цветами и перьями — все эти ухищрения прелести, подсвеченные живыми огнями, впечатляли разнообразием и тонкостью вкуса. Пушкин же написал емко: «Ложи блещут».

Впрочем, расставленные вдоль рампы масляные плоски и огромное количество свечей в большой центральной люстре доставляли массу хлопот. Одна только подготовка для представления зажженной в течение всего спектакля люстры требовала серьезных усилий. «Зрительная зала освещалась лампами, в коих горел так называемый олеин*, — вспоминал князь В. М. Голицын. — Случалось, что во время действия в одной из тридцати или сорока ламп рампы лопалось стекло и она начинала немилосердно коптить; когда же наступал антракт, то из-за спущенного занавеса появлялся рабочий в фартуке и высоких сапогах и поправлял беду. Люстра состояла из трех рядов таких же ламп, и она поднималась в отверстие потолка как для того, чтобы зажигать их и тушить, так и по случаю лопнувшего стекла, что бывало и во время представлений. После того как куски стекла несколько раз падали на головы сидевших в креслах зрителей, догадались приделать под люстрой тонкую сетку. В особо торжественных случаях зажигались стеариновые свечи в прикрепленных к бортам лож бронзовых бра, и свечи эти, бывало, текли опять-таки на головы зрителей».

Такое обилие огня обязывало к особым предосторожностям на случай пожаров, чаще всего возникавших по небрежности осветителей. Большой театр должны были защитить восемь выходов из зрительного зала, железные двери в коридорах для блокировки пламени,

* О л е и н (от лат. *oleum* — масло) — главная составная часть жидких масел, смесь жирных кислот (в первую очередь олеиновой), получаемая в результате расщепления жиров.

специальный железный занавес, перекрывавший его распространение на сцену и в публику, обширный резервуар с водой, устроенный под крышей, где во время спектакля находились дежурные. Несмотря на то, что во второй половине XIX столетия масляные фонари заменили газовыми, ситуация не изменилась: зрителям и танцовщикам продолжала угрожать опасность от огня. Бывали случаи, когда от огней рампы воспламенялись тюники балерин. Так, парижская прима-балерина Эмма Ливри погибла мучительной смертью от ожогов.

Вместительный и удобный зал Большого театра, заполненный до отказа, являл собой как бы опрокинутую социальную лестницу: нижние места принадлежали высшему свету, а чем более высокий ярус занимал зритель, тем проще оказывался его общественный статус. Сословная иерархия в главном театре Российской империи соблюдалась неукоснительно.

На самой верхней галерее, в так называемом райке (парадизе), скапливалась публика непосредственная и добродушная: приказчики, артельщики, слуги, владельцы лавок, мелкие чиновники, даже люди «низшего состояния». Среди них встречались и подлинные балетоманы, по бедности неспособные занимать иные места. Зрители, наполнявшие парадиз, называемый иногда «ящиком», воспринимали увиденное на сцене с какой-то детской благодарностью. Как писал Пушкин, «в райке нетерпеливо плещут». Правда, непонятно, что они могли видеть с такой высоты и с огромной люстрой перед глазами. Считалось, что простой народ ходил на балетные представления поболтать и послушать музыку.

«Второй ярус почти всегда был полон чиновниками и купечеством, — писала «Литературная газета» в 1844 году. — В третьем ярусе помещался класс разных служащих лиц по всем возможным частям и ведомствам, получающих в месяц от 65 до 147 рублей с копейками на ассигнации... В галерее четвертого яруса франтили лакеи высшего тона и горничные лучшего круга в костюмах своего собственного изобретения». Таким образом, «этажи» под парадизом занимали разночинцы, провинциальные служащие, нетитулованное дворянство, про-

винциальные купцы средней руки, барские барыни, белые горничные и лакеи*.

Партер** составляли кресла и нумерованные входные места, позволявшие стоя смотреть спектакль. Эту часть зала обыкновенно наполняли чиновники шестого разряда*** с семействами и фанатичные театралы — «обожатели» танцовщиц. Располагавшиеся «за креслами» беллетристы, поэты, критики, художники, ученые, молодые купцы, стремящиеся в светское общество, во многом влияли на карьеру балерин и успех спектакля в целом. Потому, согласно Пушкину, здесь «всё кипит».

Престижные первые ряды партера занимали высшие чины императорской России, перемещаясь туда из своих министерских, штабных и посольских кабинетов. Там дремали престарелые аристократы-сановники. Начиная с четвертого или пятого ряда, можно было встретить лица преуспевающих банкиров, крупных чиновников, знатных иностранцев и выдающихся артистов.

Партер Большого театра делился на две равные части широким проходом. Подобный ему, но только полукруглый проход отделял партер от окружавших его лож бенуара****, которые абонировали знатные семейства и нувориши, мечтавшие породниться с титулованными особами.

Бельэтаж*****, составлявший ярус лож над бенуаром, ценился выше всех остальных мест в театре, даже первых рядов партера. В креслах бельэтажа восседали «особы, приближенные к императору», и без аристократического статуса сюда нечего было соваться.

По сведениям, приведенным И. Пушкиревым в «Описании Санкт-Петербурга» за 1841 год, в зрительном зале насчитывалось, «в первом ярусе 16 лож, в бельэтаже 28, во втором 28, в третьем 32, в четвертом 32. В пятом 4 ложи; кроме этого мест в балконе 20, в галереях: чет-

* Белыми назывались слуги, вхожие в интимные покои своих господ. Например, в пушкинской «Барышне-крестьянке» Настя была белой горничной Лизы.

** От фр. *par* — по и *terre* — земля.

*** По Табели о рангах статский чин шестого разряда — коллежский советник, соответствовал армейскому чину полковника.

**** *Baignoir* (фр.) — букв. ванна. Ложы бенуара располагаются на уровне сцены или чуть ниже.

***** От фр. *bel* — прекрасный и *etage* — возвышение.

вертого яруса 50, пятого 100, боковых 94, в амфитеатре 98, в парадизе 50, кресел 440 и мест за креслами 75».

Естественно, все места в зрительном зале Большого театра имели разную стоимость. «Давно ли за кресла в театр платили по 2 рубля с полтиной, а за вход в партер (куда прежде хаживали офицеры гвардии и все порядочные из холостых людей) по рублю? В течение двадцати лет цена за вход в спектакли увеличилась до 5 рублей», — возмущалась газета «Северная пчела» в начале 1830-х годов. Чтобы попасть на балкон и галерею, в то время нужно было заплатить от 50 копеек до двух с половиной рублей. Места за креслами стоили 3 рубля 50 копеек, кресла — 5 рублей, места в ложах — от 7 до 20 рублей.

Еще через 20 лет, чтобы увидеть балетное представление в Большом театре, нужно было заплатить за место в ложе бельэтажа 12 рублей, в первом ярусе и бенуаре — 10 рублей, во втором, третьем и четвертом ярусах — соответственно 8, 5 и 3,5 рубля; кресла первого ряда стоили 5 рублей, второго и третьего — 4 рубля, четвертого и пятого — 3 рубля, с шестого по двенадцатый — 2 рубля, с тринадцатого по семнадцатый ряд и на балконе — 1,5 рубля; за галерею четвертого яруса платили рубль, пятого — 70 копеек, боковые места на скамейках шли по 55 копеек. Занимавшие места в амфитеатре получали возможность полюбоваться танцовщицами за 25 копеек, из парадиза — за 10 копеек. Нередко ложи абонировались на весь сезон.

Открытие Большого театра последовало 26 октября 1836 года первым представлением оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя», и во все последующие годы каждый сезон открывался этим произведением. Традиция сохранилась и после переезда труппы в Мариинский театр. Императорский балет принимал участие в действенном «польском» акте, в хореографической сцене бала.

В Большом театре до открытия в 1832 году Александринского театра давались не только оперы и балеты, но и драматические спектакли, проводились концерты, балы и маскарады. И итальянская опера, и балет имели свою особенную публику. До 1870-х годов балетные спектакли шли три раза в неделю: по вторникам, четвер-

гам и воскресеньям. Самым благоприятным для сборов было воскресенье, и каждая балерина старалась выхлопотать выступление в этот день. Поэтому при составлении репертуара дирекция установила «воскресную очередь» из первых танцовщиц. «Что ни давай, публика всегда более или менее наполнит зрительную залу; количество сбора обуславливается числом выставленных на афише чертей, превращений и великолепных табло с танцующими камнями, звездами, рыбами, раками, цветами и всевозможными представителями животного и растительного царств», — шутил балетоман Сергей Худеков по поводу воскресных спектаклей.

После триумфальных гастролей оперной дивы Аделины Патти и других выдающихся итальянских певцов балет, по выражению его поклонников, «начали теснить»: оставили только два представления в неделю, а потом и вовсе ограничились воскресеньем. Кроме того, цены на хореографические спектакли взвинтили до «страшной дороговизны» при отсутствии новинок и ужасающем состоянии репертуара.

Балетный сезон всегда открывался в первое сентябрьское воскресенье. Традицию не нарушили и в 1882 году. Анонимный критик из «Петербургской газеты» с раздражением отмечал: «Обновление и освежение Большого театра, новые обои и тяжелые, вовсе не нужные драпри в фойе и новая позолота в зале отозвались на бедной публике, которой приходится тяжело расплачиваться за все эти незначительные улучшения. На все места в театре назначены двойные, слишком разорительные цены. Первый ряд кресел по случаю расширения оркестра для русской оперы (Мариинский театр, где она обычно выступала, поставили на ремонт.— О. К.) отодвинут назад, по крайней мере на два ряда; вместо яркого освещения снова явилось прежнее газовое, вследствие чего и на сцене, и в партере порядочная темнота. Более всего, конечно, публика была недовольна баснословными ценами. Уже вчера, в день открытия балетных спектаклей, театр был пуст наполовину... Подобные цены при плохом освещении и пустоте в театре значительно повлияли на настроение публики: на всех отразилась печать недовольства,

скуки, апатии, и прежних оваций балету не было и в помине».

Не лучше дело обстояло и в московском Большом театре, о чем писал А. П. Чехов в 1885 году в журнале «Осколки»: «Есть в Москве три лишние вещи: журнал “Волна”, музей Винтера и московский балет... Трудно сказать, для какой цели существует теперь наш балет. В Москве давно уже вывелись ценители и любители, евшие собак по икроножной части и умевшие смаковать каждое “па”. Остались теперь одни только те, которые, если попадают в балет, то непременно случайно, а сидя в балете, смотрят на таланты колен, пяток и носков лениво, с зевками и с тем тупым онемением во взорах, с каким быки глядят на железнодорожный поезд. Обыкновенно же в балете не бывает и случайно попавших. В то время, когда на сцене г-жа Гейтен* выделяет ногами тонкости и последние выводы своей балетной науки, зрительная зала бывает пуста и безлюдна. Кассир в это время читает Рокамболя**, капельдинеры храпят около пустых вешалок, в курительной, к великому горю любителей окурков, ни одного окурка».

Главный удар петербургская танцевальная труппа приняла в 1886 году, когда ее, под зубовой скрежет всех «истых» любителей хореографического искусства, перевели в расположенный напротив Мариинский театр. Здание «аварийного» Большого Каменного театра казна передала Русскому музыкальному обществу для перестройки по проекту архитектора В. Никола под консерваторию и консерваторский театр, в котором, между прочим, в 1917 году Матильда Кшесинская последний раз танцевала в России.

Дирекция планировала выпустить балет на мариинскую сцену годом ранее, в сентябре 1885 года, но перестройка театра не поспела к сроку. Несколько месяцев руководство не решалось давать балетные представления в Большом театре, так как боялось, что он «провалится под землю». В результате публика, привыкшая

* *Лидия Николаевна Гейтен* — балерина московского Большого театра (1874—1893).

** *Рокамболь* — герой цикла авантюрных романов французского писателя Пьера Алексиса дю Террайля-Понсона, издававшихся с 1858 года, глава шайки «червонных валетов».

проводить вечера в балете, подняла страшный шум. Дирекция спасовала, и спектакли продолжились в родных стенах.

Следующий сезон 1886/87 года наконец-то своевременно открыли уже на мариинской сцене. Первым спектаклем был балет «Дочь фараона» с оканчивающей свою двадцатилетнюю службу прямой Евгенией Соколовой в главной роли.

Здание будущего Мариинского театра было возведено в 1847—1848 годах по проекту А. К. Кавоса. Архитектор воплотил смелую идею: в одном помещении могли выступать цирк, опера и балет. Через десять лет оригинальное строение уничтожил сильный пожар, и Кавосу потребовался год, чтобы заново его восстановить, при этом несколько изменив планировку, подчиняясь высочайшей воле давать в этом театре только оперные и балетные постановки.

Второго октября 1860 года в Санкт-Петербурге торжественно открылся возрожденный театр, названный Мариинским в честь императрицы Марии Александровны, супруги Александра II.

В конце XIX века здание театра дважды перестраивалось. В середине 1880-х годов архитектор В. Шретер реконструировал закулисные помещения, а в 1894—1896 годах инженер Н. Смирнов улучшил акустику сцены и зрительного зала. Внешний вид театра изменила новая пристройка, вместившая просторный вестибюль, фойе и парадные лестницы. В начале XX столетия был разработан его замечательный интерьер, отличавшийся пышной декоративностью, смело сочетавшей скульптуру, текущие мягкие драпировки, обилие позолоты и нарочитый голубой цвет в обивке кресел и лож. Особенно впечатляли огромная трехъярусная люстра с множеством хрустальных подвесок и выполненные в том же стиле канделябры. «Визитной карточкой» Мариинского театра с 1914 года являлся занавес темно-красного цвета, исполненный по эскизу Александра Головина*.

В здании Мариинского театра окончательно водворились балет и прозябавшая в пренебрежении русская

* Только в 1952 году цвет занавеса изменили на сине-голубой, в тон мебельной обивке.

опера, что не помешало певческой труппе сразу начать интриги против танцевальной с целью отобрать у нее последнюю радость — воскресные представления. В результате некоторое время балеты шли только по вторникам и четвергам.

«Балетоманы громко вопили против такого якобы унижения балета, — писал С. Н. Худеков. — Появились в газетах статьи, где доказывалось, что отныне русский балет, эта гордость Северной Пальмиры, несомненно должен упасть. Мариинская сцена для балета непригодна! Сцена слишком широка и неглубока, стало быть, на ней невозможно ставить балетов, где требуются разные декоративные и машинные эффекты. Так твердили театральному начальству балетоманы, но голос их не был услышан». Позднее дирекция осуществила попытку по средам давать небольшие балеты мариинской танцевальной труппы в Новом театре, но балетоманы проигнорировали это нововведение, и спектакли не смогли собрать публику.

К переселению Императорского балета в Мариинку его новое пристанище постарались «освежить»: обновили позолоту, газовое освещение заменили электрическим, провели паровое отопление, значительно понизили уровень оркестровой ямы и т. д. «Всё было бы хорошо, если бы не неудачи с электричеством, которое упорно пошаливает, не слушается доморощенных театральных техников и сплошь и рядом оставляет то театральную залу, то сцену в полном мраке. Таких случаев уже было несколько, что, конечно, вызывает ропот публики, а артисты во избежание таких случаев стали привозить в уборные собственные свечи», — писал знаменитый балетоман Н. М. Безобразов в «Санкт-Петербургских ведомостях». Со временем осветительную службу отладили. В октябре 1901 года, согласно докладу инженера-электротехника Министерства двора Н. В. Попова, сцена Мариинского театра имела освещение 118, а Большого театра в Москве — 66 свечей на квадратную сажень.

Сценическая площадка Мариинского театра была шире, нежели в Большом, но менее глубокой. Однако опасения завсегдатаев балетных спектаклей оказались

напрасными: перспективные эффекты не потерялись в новом пространстве, а декоративные решения выглядели, как и ранее, прекрасно.

И всё же Большой театр остался в памяти поклонников Терпсихоры истинным храмом балетного искусства. Эта сцена оказалась счастливой для всех европейских этуалей, включая Марию Тальони, Фанни Эльслер, Карлотту Гризи, Фанни Черрито, Каролину Розати, Адель Гранцову. Здесь выступали легендарные отечественные танцовщицы Мария Данилова, Авдотья Истомина, Екатерина Телешова. Отсюда пошла невероятная слава блистательных Марфы Муравьевой и Марии Суровщиковой-Петипа. Их опыт, через знаменитых балерин Екатерину Вазем, Евгению Соколову и Марию Горшенкову, унаследовали примы Мариинского театра Матильда Кшесинская, Анна Павлова, Тамара Карсавина, Ольга Преображенская, Ольга Спесивцева. Кшесинская даже в глубокой старости не могла расстаться с щемящими воспоминаниями о Большом театре, которого «более не существует». В самом деле, и следа не осталось от того баснословного, навсегда исчезнувшего балета. Лишь выцветшие дагеротипы хранят атмосферу эпохи.

В 1820-х годах труппу Большого театра составляли 106 человек: 39 балетных танцовщиков, 43 драматических актера и 24 оперных певца. Тогда артисты не разделялись строго по отраслям искусства, кое-кто участвовал и в водевилях, и в трагедиях, и в хореографических постановках. Через несколько десятилетий мода на подобных универсалов минула и некогда единый исполнительский коллектив был разделен на драматическую, оперную и балетную труппы. В середине XIX столетия балет Большого театра состоял из пятидесяти четырех артисток: семи первых танцовщиц, двух вторых, трех третьих, двадцати одной корифейки, двух исполнительниц мимических ролей и девятнадцати фигуранток. К 1893 году число танцовщиц увеличилось до 149, из них три находились в статусе балерины.

Если спектакль заменяли, то на подъезде кассы вывешивался красный фонарь. В периоды популярности хореографического искусства желающим попасть на

балетное представление приходилось тратить немало усилий, чтобы достать билет или приобрести абонемент. Постоянное кресло в партере обеспечивалось только по прошению, поданному в контору Императорских театров, и далеко не каждая просьба удовлетворялась. Спрос на билеты превышал предложение, и ими стали спекулировать. В газетах даже появились объявления, сулящие большие деньги за абонементы. Известны случаи, когда места в партере переходили по наследству. «Когда я стал постоянным посетителем балета, — писал Денис Лешков, — постоянными абонентами было заполнено около 5 первых рядов кресел и штук 20 лож, теперь же (в 1907 году. — О. К.) абонировано уже 12 рядов кресел и из остальных рядов $\frac{1}{3}$ всех кресел, а лож поступает в продажу только 16 шт. (следовательно, абонированных около 80 штук)». Ему вторит Т. П. Карсавина: «На балконе абонентам принадлежало незначительное количество мест, все же остальные поступали в продажу. Кассы открывались в 8 часов утра. Даже в самые жестокие морозы хвост перед кассой образовывался уже с ночи, но и это “ночное бдение” не всегда гарантировало успех. Впоследствии балет стал доступным для более широких кругов и на балетные спектакли попадали не только абоненты».

Императорским театрам запрещалось играть по случаю придворного траура, по субботам, в кануны двенадцатых церковных праздников, на Рождество, а также во время Великого поста, до начала которого, в Масляную неделю, проходили наиболее значимые бенефисы, премьеры и юбилейные спектакли. Правда, при Николае I существовало обыкновение ставить оперы и балеты по случаю немецкой Масленицы — в понедельник и вторник первой недели Великого поста.

Самое последнее представление в Прощеное воскресенье называлось «прощальным», и в нем участвовали все танцовщицы, имевшие успех в течение зимнего сезона. После Пасхи театральную жизнь возбуждали только балеты с дебютантками, которых дирекция отбирала на пробах, проходивших во время поста. В течение 47-дневных великопостных каникул балерины гастролировали за границей.

Императорские театры закрывались на всё лето, актеры перемещались на загородные площадки. На сцене каменноостровского театра, построенного в 1827 году для знати, отдыхавшей на Островах, играли в основном французы и итальянцы. Балет же облюбовал расположенное в 24 верстах от Петербурга Красное Село, где в летнее время проходили лагерные сборы гвардейских полков.

В 1851 году по инициативе великого князя Михаила Павловича у Безымянного озера был построен деревянный красносельский театр на каменном фундаменте и под железной крышей, с очень эффектной внутренней отделкой: белыми под мрамор обоями стен, золотыми украшениями в виде военных символов на барьерах лож, люстрой в виде парящего орла, держащего когтями на цепях большой лавровый венок, в котором помещались лампы. Кроме партера в зале имелись бенуары и один ярус лож с императорской ложей посередине. На занавесе был изображен красносельский лагерь ранним утром, с восходящим над ставкой императора солнцем. В 1868 году вместо этого театра по ходатайству главнокомандующего войсками великого князя Николая Николаевича Старшего на деньги военного ведомства был построен новый театр для развлечения офицеров в течение июля и первой половины августа. Великий князь, любовник кордебалетной танцовщицы Екатерины Числовой, распорядился изобразить ее портрет в одном из медальонов с женскими головками, украшавших интерьер зрительного зала.

Спектакли, состоявшие из водевиля и дивертисмента, шли два раза в неделю. Зрителями были только военные и члены их семей, посторонние не допускались; один миллионер-театрал готов был заплатить за абонирование кресла три тысячи рублей, но получил отказ.

Учащийся Второго кадетского корпуса Денис Лешков писал о «много украсивших» лагерную жизнь спектаклях Красносельского театра: «Этот период времени был особенно хороший и оставил во мне самые лучшие воспоминания. Иногда, бывая в карауле, ночью, под проливным дождем, весело прохаживался, не обращая внимания на дождь, насвистывая какое-нибудь *pas*

de deux и ожидая завтрашнего дня как праздника, потому что предстоит спектакль... Красносельские спектакли всегда отличались редкой оживленностью. Здесь не было суровых петербургских правил, не допускающих посторонних на сцену, и мы постоянно там толкались, болтая за кулисами с танцовщицами, а в мужских уборных организовывали легкие выпивки и закуски».

Заведовала летними балетными постановками Клавдия Куличевская. Она же руководила репетициями, почти ежедневно проходившими в Театральном училище. В этом летнем театре тоже неукоснительно соблюдалась иерархия труппы: участвовавшие в массовых танцах получали уборные на втором этаже, солистки — на первом. Причем окно лучшей гримерки для балерин выходило прямо на царский подъезд — для упрощенного налаживания отношений сильфид с представителями императорской фамилии. Здесь начался роман Мали Кшесинской с наследником престола Николаем Александровичем.

Последний спектакль красносельского сезона по старой традиции завершался общим так называемым inferнальным галопом, который танцевали все выступавшие в тот вечер артисты. М. Ф. Кшесинская вспоминала, как во время репетиции этого номера в театр неожиданно приехал великий князь Николай Николаевич и стал наблюдать из царской ложи за работой своего любимца балетмейстера Л. И. Иванова. И вдруг этот «генетический балетоман» (он был третьим сыном Николая I) не выдержал — остановил танец и начал горячо доказывать Льву Ивановичу, что номер поставлен неправильно, а потом «выскочил на сцену и сам стал показывать, как надо исполнять галоп».

Летом балетные дивертисменты проходили и в помещении Павловского вокзала. После выступления артистки оставались на бал, так что у мужской части зрителей появлялась возможность протанцевать тур вальса или мазурку со знаменитыми солистками.

Самой престижной площадкой для балетных артистов считался придворный Эрмитажный театр, который зодчий Джакомо Кваренги возвел в 1783—1787 годах. «Этот театр был построен для частного, домашнего

обихода ее императорского величества и высочайшего двора, — писал архитектор о своем творении. — Он достаточно просторен для того, чтобы в нем можно было давать самые великолепные спектакли, и при этом он нисколько не уступает наиболее известным театрам. Все места здесь одинаково почетны, и каждый может сидеть там, где ему заблагорассудится. На полукруглой форме амфитеатра я остановился по двум причинам. Во-первых, она наиболее удобна в зрительском отношении, а во-вторых, каждый из зрителей со своего места может видеть всех окружающих, что при полной зале дает приятное зрелище». Интерьер зрительного зала Кваренги создал в античном стиле: ниши в полукруглых стенах были украшены скульптурами Аполлона и девяти муз, над ними размещались профильные портреты знаменитых драматургов и композиторов.

«Театральная зала для их императорских величеств и их сопровождающих высоких особ была великолепно и удобно устроена, — вспоминал Адам Глушковский. — Из дворцовых дверей в залу театра горой спускалась лестница, покрытая алым сукном, по которой император с императрицей в сопровождении своей фамилии, посланников, членов Государственного совета, министров, высших военных чиновников, сенаторов, штатс-дам, фрейлин и первоклассных придворных чиновников сходили в залу театра. Подле оркестра стояли два ряда кресел... По обеим сторонам лестницы в полукружии были скамейки, покрытые пунсовым бархатом; скамейки были устроены одна ниже другой до самых императорских кресел. По обеим сторонам в углублении под скамейками находились два бенуара; они были видны со сцены театра, а в зале театра они не были заметны; в них сидели придворные арабы в своих азиатских костюмах. Приятно вспомнить это время. Зала театра представляла почти фантастическое зрелище в дни больших спектаклей: обе стороны ее были заняты несколькими рядами женщин, почти всё молодых, хорошеньких, покрытых бриллиантами, цветами и гибкими перьями. Позади их был целый строй офицеров, а между ними мелькали генералы, блестящие золотом, сенаторы, министры — все в богатых костюмах, увешанные

орденами, покрытые лентами всех европейских дворов». В театре, вмещавшем до четырехсот человек, проходили спектакли для избранного круга зрителей, открывался он только в исключительных случаях. После представления устраивался ужин.

Матильда Кшесинская со знанием дела писала: «Те, кто никогда не видел парадного спектакля в России, не могут себе представить роскоши и великолепия, с которыми придворное ведомство умело организовать подобные торжества». Действительно, зал и обстановка Эрмитажного театра были столь специфическими, что спектакли, поставленные на его сцене, как правило, не имели успеха в Большом театре.

В Москве привилегию держать театр имел англичанин Майкл (Михаил Егорович) Медокс. В 1780 году он построил Большой театр на Петровке. По проекту архитектора Х. И. Розберга трехэтажное кирпичное театральное здание стоимостью 130 тысяч рублей возвели всего за пять месяцев. Московский главнокомандующий князь В. М. Долгоруков-Крымский пришел в восторг от содеянного усилиями антрепренера и продлил его владетельное право на театр до 1796 года.

Помещения Петровского театра, спроектированные по идее Медокса, были устроены с большим удобством и великолепием. Зрительный зал с партером, тремя ярусами лож и галереей вмещал, по разным источникам, от восьмисот до тысячи зрителей. Около оркестра стояли «табуреты» — особые места для постоянных посетителей и именитых театралов. Кресла для дам стоили два рубля, за ними начинался партер, за вход в который взимали по рублю. Ложи до пожара были закрытыми и представляли собой подобие отдельных комнат. Они продавались только по подписке «на годовой наем». Абоненты несли полную ответственность за свои «владения»: оклеивали их обоями, устраивали освещение и меблировали по своему вкусу, запирали на собственный замок и хранили ключ у себя. В здании театра располагались также «маскерадная зала в два света», «карточная» и другие специальные помещения. В 1788 году к театру пристроили новый круглый маскарадный зал — «Ротунду» с зерка-

лами, которые отражали огни, горевшие в сорока двух хрустальных люстрах.

В 1801 году Петровский театр стал казенным, перейдя в собственность московского Воспитательного дома, а Медоксу был назначен пожизненный пенсион в три тысячи рублей. В октябре 1805 года здание театра сгорело от свечи, оставленной в гардеробе. Учрежденная в 1813 году Комиссия о строении Москвы, занимавшаяся восстановлением города после Отечественной войны, составила план Театральной площади с новым зданием театра. В 1821—1824 годах шло его строительство по проекту О. И. Бове и А. А. Михайлова, при этом были использованы фундамент и три стены здания театра Медокса, фасад был развернут на площадь, а ложи стали открытыми. Сохранилась опись их «вещевого инвентаря»: «Зеркало целое одно, в золотой раме. Под оной прибит подсвечник медный один. Стульев семь с кожаными подушками, в том числе на одном плисовая подушка. Пол обит сукном красным, в дверях завес на проволоке суконный с бахромой».

До тех пор пока московские дансеры-погорельцы не имели собственного театра, они находились на попечении Воспитательного дома и танцевали в любом подходящем здании.

В 1780-х годах московская балетная труппа состояла из четырех «настоящих» танцовщиц, переведенных из Петербурга, трех танцовщиков и кордебалета из крепостных артистов, подаренных графиней Головкиной. 1 апреля 1806 года эта труппа обрела статус императорской и перешла под крыло директора московской конторы театральных зрелищ князя М. П. Волконского. «Большие похвалы расточались в это время балетам, — писал М. И. Пыляев в книге «Старая Москва», — по ним учились, хореографические произведения того времени обнимали мир видимый и воображаемый, историю и мифологию, рыцарские романы и восточные сказки».

В середине XIX века здание Большого Петровского театра было признано ветхим. Запустение почувствовалось особенно сильно, когда в 1842 году упразднили самостоятельное управление московскими театрами и

они вошли в подчинение петербургской дирекции Императорских театров. Глава этого ведомства А. М. Геденов в докладной записке министру двора и уделов князю П. М. Волконскому подробно расписал «большое расстройство» Большого театра: «К восстановлению оно-го необходимы скорые и деятельные меры; оставление же в теперешнем неблагоприятном положении послужит только к доведению его до совершенного упадка... Под потолки подставлены в залах и уборных подпорки, ибо по гнилости балок предстоит опасность... За ветхостью в Большом театре необходимо переменить пол на сцене и устроить под сценою вовсе не существующий механизм для чистых перемен, по причине чего все действия производятся на руках рабочих... Декорационная часть заключается в своем роде из таковых же неустойчивых и также находится в весьма неполном и даже бедственном положении... Освещение на Большом театре не соответствует пространству оно-го, а как сверх того все лампы ветхи, то сцена темна, что также много вредит успеху зрелищ... Вследствие этих и других причин внимание и расположение публики к спектаклям потеряно».

Геденов, ссылаясь на отказ императора Николая I выдать потребные на капитальный ремонт средства, ограничился подновлением театрального здания, строительством каменного склада для декораций и еще кое-какими мелкими работами. Удаленный от Северной столицы московский балет не обременял думы государственных мужей и всегда казался сугубо провинциальным. Когда же петербургская публика в конце XIX века увидела на сцене Мариинки балерин Большого театра Любовь Рославлеву и Екатерину Гельцер, удивлению ее не было предела. Балетоманы открыто говорили, что московские танцовщицы обскакали их премьерш.

После очередного пожара 1853 года, уничтожившего «внутренность» Большого театра, его здание было в течение двух лет реконструировано архитектором А. К. Кавосом и в таком виде существует и поныне. Его сразу признали одним из самых великолепных театров в Европе.

Зрителей впечатлял фасад театра с восемью монументальными колоннами и фронтоном, увенчанным бронзовой квадригой Аполлона. В интерьере изумляли прекрасно расписанный потолок, роскошная хрустальная люстра, заливающая потоком света зрительный зал, выдержанный в пурпурно-золотых тонах. Уникальный занавес, стоимостью в семь тысяч рублей серебром, изображал вступление Минина и Пожарского в спасенный Московский Кремль. Зрительный зал вмещал более трех тысяч человек.

В начале XIX столетия героиня «Войны и мира» Наташа Ростова из ложи Большого театра впервые с восторгом смотрела балетное представление. В начале следующего века К. С. Станиславский назвал его здание «золотым красавцем».

Как известно, театр начинается с вешалки — для зрителей. А для балетных артисток — с репетиционных залов, где они упорно пестуют свое мастерство. Почти ежедневно танцовщицы переступают порог служебного подъезда и «растворяются» в театральной повседневности, которую открывает обязательное занятие в классе.

Труженицы у станка

Искусство театрального танца всегда зиждилось на технике, доведенной постоянными упражнениями до механической умелости. Первые, чрезвычайно трудные шаги к овладению балетной премудростью совершались в детских летах, когда ученица под надзором настойчивого педагога с усердием изучала все составные части танцевального репертуара. «Если ноги не развязаны и не выправлены как следует, какая польза от гибкой талии?» — вопрошал знаменитый теоретик классического танца Леопольд Адис, считавший, что только утомительный традиционный урок способен создать «гигантов дарования».

Начав с пяти позиций ног и усвоив тонкости вращений, батманов, прыжков, плие и прочих элементов экзерсиса, балерина обязана всю жизнь повторять эти «школьные уроки», постоянно усложняя их. Только так

она может сохранить гибкость, ловкость и легкость. Одна неделя отдыха обходится ей в два месяца изнурительного и непрерывного труда.

Ежедневно к девяти часам утра спешили танцовщицы на экзерсис. С собой они приносили туфли и тюники, аккуратно сложенные в маленьком саквояже. Перед началом класса самая молодая кордебалетная поливала из лейки пол в большом репетиционном зале. До полудня все занимавшиеся пребывали в состоянии целеустремленной сосредоточенности.

Верхом легкомыслия в среде танцовщиц считалось упование на свои природные способности. Множество травм происходило от недостаточного разогрева ног перед выходом на сцену. Как правило, высот достигали те, кому хватало силы воли перебороть недостатки фигуры. Неказистая и вроде бы бесперспективная Ольга Преображенская сумела при помощи буквально мученической, прилежной работы в классе, а также правильно выбранных наставников — выдающихся «садовников» хореографического «оазиса» Чекетти, Иогансона, Ганзена и Беретты — достичь высот мастерства и получить звание балерины. Знаменитый эстет Валериан Светлов в своей книге о Преображенской, вышедшей в 1902 году, справедливо отмечал: «Талантливые русские артисты, по крайней мере большинство из них, не отличаются стойкостью в достижении цели, выдержкой в работе и уверенностью в своих силах, достигают они благих результатов большею частью случайно, отдаваясь судьбе, как бы на волю волн, которые, авось, вынесут их к желанному берегу. И многих выносит... Но нигде не гибнет столько дарований и полезных сил на всех поприщах искусства, как у нас. И тонут они не столько от неблагоприятно складывающихся жизненных обстоятельств, сколько от своего безволия, неуверенности, иногда самонадеянности, ложной скромности, а главное — неспособности к упорной, неустанной работе. Г-жа Преображенская — настоящее и редкое исключение из этого правила».

Благодаря самозабвенной работе над экзерсисами и репетиционному процессу артистка достигала высоты, где удержаться удавалось опять-таки лишь упорным

трудом. И вот уже балетным сообществом стиль Ольги был признан образцовым и молодые танцовщицы принялись добросовестно подражать ее своеобразной технике.

Не избежала этого влияния и московская солистка Екатерина Гельцер, приехавшая в октябре 1900 года на неделю в Петербург, чтобы пройти с Преображенской партию Китри из «Дон Кихота». И потом каждый раз, танцуя в Мариинском театре, она пользовалась наставлениями примы. Екатерина Васильевна на всем протяжении своей блистательной балетной карьеры, начавшейся в 1894 году, ни разу не изменила режим дня: «Ванна, массаж, легкая гимнастика, очень легкий завтрак и ежедневная тренировка в продолжение двух часов с профессором В. Д. Тихомировым. Репетиции, беседы с художниками, музыкантами о постановке новых номеров, новых костюмах».

Тихомиров вел артистический класс в московском Большом театре и, по признанию всех ведущих танцовщиц труппы, являлся педагогом-художником по призванию. Солистка Маргарита Васильева-Рождественская вспоминала: «Вначале он делал движения сам, а мы повторяли его комбинации группами. Комбинации его были всегда очень разнообразны; многочисленные перемены рук, корпуса, от движения к движению, развивали танцевальное внимание, учили быстро схватывать, что хотел Василий Дмитриевич. Это приучало к ритму, к грации, а в целом давало то, что называется танцевальностью. Его классы всегда были разнообразны. Класс его состоял из сравнительно короткого станка, потом шло адажио на середине, далее прыжки, заноски, и много давалось движений на пальцах. Вот почему у большинства московских танцовщиц был всегда хороший “носок”. Из класса уходили все удовлетворенные работой каждого дня. Это настроение исходило от Василия Дмитриевича, для которого тренировочная трудная работа была удовольствием».

Танцевальный класс требовал от артисток напряженной работы и «большого жара» для того, чтобы их мускульная система всегда соответствовала всем движениям, выражавшим суть балетной постановки, и от-

кликалась на задачи, поставленные хореографом. В противном случае экзерсис оказывался бесполезным. Великий Ж. Ж. Новерр уподоблял тансеров, которые усваивали лишь «механическую сторону искусства» и старались «выполнить» автоматически возможно большее количество па» без толку и содержания, детям, произносящим много бессвязных и бессмысленных слов.

«Трудно поверить, сколько мужества, терпения, покорности и неусыпных трудов нужно молодой девушке, сколько ужасных мучений должна она перенести, сколько горьких слез пролить, чтобы сделаться даже посредственной танцовщицей... В танцах ведь чем кто талантливее, тот долее принужден учиться. Будучи изгнана законом из судов, пытка удалась в школы танцев», — замечал балетоман К. А. Скальковский.

Болезненную с виду Анну Павлову близко знавший ее дирижер Уолфорд Хайден сравнивал с динамо-машиной, постоянно возобновлявшей энергию изнутри. Проводя занятия со «сверхъестественной нервной силой», балерина при своем хрупком сложении выработала чрезвычайно крепкие мускулы. Айседора Дункан, наблюдавшая за трехчасовыми экзерсисами Павловой в течение нескольких дней, была поражена — та «ни разу не остановилась ни на минуту». К поданному в полдень завтраку Анна почти не прикоснулась. Потом она отправилась в Мариинский театр на репетицию. Современники, видевшие Павлову во время напряженной работы, «рядовой женщине неведомой», считали ее феноменом, обладающим «неистощимой энергией гения».

Экзерсис являлся обязательной частью жизни танцовщиц. У каждого педагога, ведущего занятия, был свой порядок упражнений. Он всегда начинался у палки и включал чередование плие, батманов, рон де жамбов*, которые потом повторялись на середине зала в темпах адажио и аллегро, далее шли прыжки, в конце — пор-де-бра**.

Леопольд Адис в 1859 году издал ежедневные упраж-

* Рон де жамб пар терр (фр. *rond de jambe par terre*) — дугообразное движение вытянутой ноги по полу.

** Пор-де-бра (фр. *port de bras*, от *porter* — носить, *bras* — рука) — правильное движение рук в основных позициях с поворотом или наклоном головы, а также перегибом корпуса.

нения Марии Тальони, которые она проделывала под руководством отца Филиппо Тальони. Тамара Карсавина через 100 лет в Лондоне опубликовала методическую книгу «Балетная техника». Ольга Спесивцева зафиксировала собственный экзерсис в 1932 году в рукописи «Техника для артистов балета». Во время оккупации фашистами Парижа этот труд попал в архивы парижской Оперы. Но в 1963 году балерина написала новый, «лучший» курс своих «чудесных занятий» и тем самым, по словам знаменитого танцовщика Антона Долина, «передала миру балета знание и опыт своего искусства».

Впрочем, балерины, чтобы добиться хороших результатов, повторяли неукоснительно исполняемый каждое утро урок в одиночестве, среди дня, шлифуя, таким образом, проблемные для себя па. Тамара Карсавина вспоминала, как, улучив минутку, скрывалась в свободном классе Театрального училища и там, в полной тишине, «без посторонних назойливых взглядов, доверяя лишь самому беспристрастному судье — собственному отражению в зеркале», отчаянно и дерзко пыталась выполнить комбинации движений, которые тогда были ей еще не по силам.

Женские классы усовершенствования балетных артисток проходили под руководством великих мастеров хореографического театра Христиана Иогансона, Павла Гердта, Евгении Соколовой и Энрико Чекетти. Причем каждая танцовщица, достигнув определенного уровня и взявшая от своего педагога всё необходимое для профессионального роста, имела право перейти к другому.

Кстати, из поколения в поколение наставников кочевал и их набор крепких выражений. Крики, острые словечки, беспощадные характеристики, обвинения в тупости буквально сыпались из их уст во время уроков, причем самым талантливым доставалась и порция побольше. «Какая жалость, танцевать она умеет, но так глупа!» — говорил старик Иогансон о Карсавиной и в наказание за ошибку при выполнении па приказывал ей выйти вперед, на обозрение всех присутствовавших артисток. Агриппина Ваганова, подхватившая знамя императорских репетиторов, приказывала в духе своих

предшественников: «Зажми задницей пятак и не выпускай до конца урока».

Христиан Иогансон, сидя в кресле, показывал танцовщицам движения при помощи жестов. Слепой на один глаз, он не пропускал ни единого промаха учениц: «Я тебя вижу, не воображай, что я не замечаю твоих заплетающихся ног». И прибавлял, указывая скрипичным смычком: «Ты — настоящая корова на льду».

Изобретенные Иогансоном чрезвычайно сложные па артистки должны были «уложить» под аккомпанемент пиччикато*, исполняемого им самим на скрипке, лежащей на его коленях.

«Однажды разыгралась маленькая трагедия, — вспоминала Карсавина, — раздраженный более чем обычно, он швырнул в меня своим смычком и крикнул: “Идиотка!” Едва сдерживая рыдания, я повернулась и выбежала из комнаты. Сергей Легат догнал меня: “Вернись... и попроси прощения, старик тебя очень любит, будь благодарной!” — и он подвел меня к Христиану Петровичу. Я извинилась. В первый раз я увидела его улыбающимся.

— Ты вся взмокла, надо очистить кровь. Пей гамбургский чай. Где ты была вчера вечером?

— На благотворительном балу.

— На балу? Ах, так! Вот мы никогда не ходили на балы. Потому ты и спотыкаешься сегодня, как старая кляча! Никаких балов для танцовщиц!

Постепенно я поняла, что Легат прав: то, что заставлял испытывать меня Иогансон, вовсе не было преследованием с его стороны — он неустанно заботился обо мне».

Христиан Петрович воспитал целый ряд замечательных танцовщиц, которые после завершения карьеры сами занялись преподавательской практикой. Среди них были балерины Евгения Соколова и Мария Горшенкова.

Ни один другой вид искусства, будь то музыка, вокал или живопись, не требует такого совместного прилежания

* Пиччикато (пиццикато, от ит. *pizzicare* — щипать) — здесь: прием извлечения звука на струнном смычковом музыкальном инструменте путем щипка.

ния танцовщицы и ее наставника, как хореография. «Не проводите ни одного дня без упражнений», — призывал великий итальянский педагог Карло Блазис. Имя этого ведущего балетмейстера-репетитора миланского театра «Ла Скала» было священной и для русской школы танца. Критик Андрей Левинсон называл класс, который Блазис вел на протяжении нескольких десятилетий, «фабрикой балерин». Его ученицами были европейские этуали Амалия Феррарис, Карлотта Гризи, Фанни Черитто, Вирджиния Цукки, Каролина Розати. Гастролируя на русской императорской сцене, они передавали навыки своих «стальных» пуантов и феноменального актерского мастерства «северным Терпсихорам».

Последователем Блазиса являлся Энрико Чекетти. После того как он в 1887 году поступил на службу в Мариинский театр, у него стажировались все молодые амбициозные солистки Императорского балета — Кшесинская, Трефилова, Преображенская. Анна Павлова добилась того, что великий итальянец сделался ее «придворным» наставником. Аким Волынский писал: «Ни одна балерина не становится звездой, не пройдя школы Чекетти». Сергей Дягилев ценил его как замечательного педагога. По сути, русский балет с конца XIX столетия многим обязан этому великому итальянцу.

Систему своих занятий он базировал на строжайшей дисциплине, позволявшей наращивать технику в ежедневном классе, длившемся три часа. Его превосходная методика преподавания ставила во главу угла тщательное изучение персональных особенностей учениц, включая анатомические и физиологические свойства. Чекетти находил для каждой балерины новые, подходящие к ее индивидуальности технические приемы. Маэстро учил их понимать те тонкости исполнения, благодаря которым техника оживала и танец становился изысканным искусством. Он воспитывал в своих ученицах сознательное отношение к работе, и это осмысленное упорство они проносили через всю жизнь и передавали следующему поколению артистов балета.

Ученицы Чекетти навсегда сохраняли благодарность к педагогу. Мастер же ценил дарования подопечных, окружая их ореолом восхищения. Успехи совершенство-

вавшихся в его классе танцовщиц были поразительные. Когда в апреле 1898 года пребывавшая еще в звании солистки Ольга Преображенская дебютировала в заглавной партии балета «Капризы бабочки», критики отметили, что ее учитель Чекетти, превосходно игравший роль Кузнечика, мог гордиться своей ученицей. «Чекетти — незабываемая фигура в истории нашего танца», — отмечала Любовь Блок.

Русские балерины проложили дорогу еще к одной наследнице великого Блазиса. Катарина Беретта преподавала в балетной школе миланского театра «Ла Скала». С именами ее учениц Вирджинии Цукки, Пьерины Леньяни, Карлотты Брианцы связано начало расцвета хореографической техники в России. Пройдя класс у синьоры Беретты, Вера Трефилова и Анна Павлова сделали мощный рывок в мастерстве, после чего танцовщицы Мариинского театра уверовали в незыблемость репутации итальянского педагога. В 1904 году Тамара Карсавина занималась с ней два месяца.

Беретта из-за болезни ног никогда не вставала с кресла для демонстрации новых па, а объясняла всё словами и движениями пальцев рук. Экзерсис, проходивший без передышки, значительно укреплял дыхание танцовщиц и вырабатывал у них выносливость — главное качество для достижения виртуозности. Карсавина в первый день занятий у синьоры Беретты от напряжения потеряла сознание у станка.

После экзерсиса ученицы по обыкновению подходили к наставнице, целовали ей руку (некоторых она обнимала) и почтительно говорили: «Благодарю, дорогая синьора!» — потом шли молиться в маленькую миланскую часовенку, где находилась статуя Девы Марии, почитаемая как покровительница балерин. О чем они просили Богородицу, нетрудно догадаться.

Разумеется, без техники, то есть ремесла, нет ни одного искусства. В балете же доля техники превалирует. Потому на все времена сохранит свою актуальность призыв Августа Бурнонвиля: «Так внесем же искусство в ремесло, но не допустим никогда, чтобы ремесло проглядывало в искусстве!» Этот процесс начинался на репетициях.

Священная обязанность

Если утренний экзерсис был для балетных артисток «хлебом насущным», то почти ежедневные репетиции являлись для них священной обязанностью.

Несколько рассыльных, состоящих при дирекции Императорских театров, отправлялись пешком по домашним адресам танцовщиц с повестками, в которых содержался приказ пожаловать на репетицию. Каждый «скороход» обходил закрепленный за ним район. Процедура оповещения упростилась, когда в Мариинский театр провели телефон.

За полчаса до репетиции начинался сбор балетных сил. К служебному подъезду подъезжали казенные рыдваны, собственные кареты, извозчицьи дрожки, а потом и автомобили. Самые бедные, добравшиеся до театра своим ходом, старались, чтобы никто не заметил, как они оказывались у входной двери, где всегда возникала веселая сутолока.

Попав внутрь, все бежали в уборные, чтобы поскорее переодеться в репетиционные тюники. Манипуляции с платьем проделывались очень шумно, с непрерывным щебетанием жриц Терпсихоры. «Балет — искусство немое, и танцовщицы, принужденные сдерживать язычки на сцене, дают себе волю в уборных. Смех, шутки, остроты и колкости льются, точно вода из прорванной плотины», — писал Валериан Светлов.

Как правило, в полдень на репетицию прибывали кордебалетные и корифейки. До вызова на сцену или в зал они наполняли вестибюль — пили чай, вязали, сплетничали, весело болтали о повседневных заботах. Среди них было немало танцовщиц «в летах», которые помнили роли в балетах «со стажем». Если хореографический текст выпадал из репертуара хотя бы одного поколения артистов, постановка переживала сценическую смерть. И только балетные дамы бальзаковского возраста на репетициях возрождаемого спектакля могли подсказать точный рисунок па. Часто в этом им помогала музыка, которая буквально въедалась в мышечную память танцовщиц. Старшая корифейка заявляла молодой солистке: «Нет, я хорошо помню, Радина (Соколова, Прихуно-

ва...) не так делала это движение!» — и демонстрировала правильную последовательность.

Всё, что происходило на спектаклях и репетициях, досконально обсуждалось в закрытом балетном мире. Перворазрядные танцовщицы с наибольшим вниманием прислушивались к беспристрастному мнению коллег из кордебалета. А те, пользуясь уважаемым еще со школьной скамьи правом старшинства, высказывали балерине замечание: «Не сутулься. Ты не следишь за плечами!» И прима беспрекословно делала то, что велено, следуя балетным традициям. Карло Блазис мудро призывал: «Не гнушайтесь учиться у слабейших, и у плохого танцовщика может иной раз обнаружиться в манере его танца нечто удачное, ранее от вас ускользавшее. Ничтожный фигурант, человек, лишенный всякого вкуса, может иногда преподать благодетельный совет».

Энрико Чекетти рассказывал, как знаменитая в 1850-х годах балерина Амалия Феррарис во время репетиций сажала в первый ряд рабочего сцены, чтобы тот за кружку пива критически оценивал ее танец, и даже самая нелицеприятная критика не лишала его «гоно-рара».

А. П. Натарова вспоминала, что танцовщицы императорской труппы очень ценили доброе отношение к ним старших товарищей: «По выпуске мы еще не были настоящими артистами, а потому, являясь на сцену на репетиции, мы присматривались к игре больших артистов. Мы старались ловить их взгляды, чтобы поклониться, и были счастливы, когда нам ласково отвечали».

Исполнительниц главных партий и солисток часто приглашали на вечерние репетиции, что одних, имевших собственные планы, раздражало, других, молодых и амбициозных, радовало — появлялась возможность еще раз заявить о себе и, чем черт не шутит, получить подарок фортуны. Бывало, балерина повредит ногу, а второразрядная танцовщица тут как тут: получит роль да с триумфом ее проведет.

Некоторые, не избалованные сценической судьбой, индивидуально разучивали балеты целиком, оплачивая труд репетиторов из своего кармана. Нетитулованным

танцовщицам репетиций в зале давали мало, на сцене — и вовсе один раз. Дирекция любила устраивать для дебютанток-«выскачек» жесткие испытания. К примеру, Вагановой удалось заменить повредившую ногу Карсавину и «под бурю аплодисментов» исполнить вальс в «Шопениане» Михаила Фокина, а через десяток лет буквально выцарапать у дирекции балеринскую партию в трехактном балете «Ручей», которую она «впрок» готовила с Николаем Легатом.

Танцовщицы, имевшие в спектакле «соло», репетировали в два этапа: вначале с наставником-педагогом или с балетмейстером, а потом на сцене, где им приходилось считаться с волей режиссера, дирижера, хореографа, его помощника и прочих лиц. И тут нередко случались конфликты, истерики, недоразумения. Например, второй балетмейстер мог отчитать артистку, поставленную первым балетмейстером в новое па, за то, что та, услышав, как он, приглашая исполнительниц танца индианок занять свои места, назвал их «индейками», начала смеяться: «Индейки продаются на Сенной». По прибытии главного балетмейстера его ассистент пытался добиться от него отстранения «индианки» от роли. Начинались рыдания, жалобы... Или солистка, протанцевав свое па, обращалась с какой-то просьбой к дирижеру, но он недовольно ворчал в ответ: «Конечно, без замечания вы не можете; вышло хорошо — нет, всё же надо что-нибудь сказать». И раздражался скандал...

Ольга Преображенская, совершая роль Пахиты, никак не могла справиться с турами на пальцах и с досады начала топтать ногами. Петипа обиделся на балерину и сказал: *C'est pas ça, ma belle, ce n'est pas le plancher**. Сама Ольга Иосифовна, конечно, внимательно относилась к младшим талантливым коллегам и даже готовила с ними партии своего репертуара, но выпускала их на сцену только раз в год, в качестве своих «заместительниц». Такой удел пережила балерина Любовь Егорова.

Как правило, на «черновых» репетициях, проходивших в большом зале училища, балерина ограничивалась наметкой хореографического рисунка своей

* Пол здесь ни при чем, моя красавица (*фр.*).

партии, постигая ее «сотто воче»*, как это забавно называлось. То есть до оркестровой репетиции она не танцевала, поэтому «разгуливала» по сцене в обыкновенной обуви, а пуанты надевала только тогда, когда начинала работать в полную силу. Зато на генеральной репетиции, в присутствии директора, управляющих балетной труппой и театральной конторой, всего вицмундирного начальства, при ярко освещенном зале, переполненном приглашенной публикой, она разворачивалась во всю мощь.

Жюль Перро с выдающимися солистками репетировал отдельно. В спектаклях он предназначал им небольшие, но эффектные номера. Например, как вспоминала Анна Натарева, «в 1-м акте “Эсмеральды”, в первой паре мазурки, заменяли корифеек такие величины, как Прихунова, Макарова, Амосова, Снеткова. Во 2-м акте те же танцовщицы являлись нимфами и бесподобно танцевали соло, а в последнем акте, в карнавале, появлялись в народе». Перро начинал репетиции новых постановок всегда с распределения кордебалета, потом работал с солистками и в завершение ставил роль главной героини.

Мариус Петипа любил кокетливо поинтересоваться у исполнительницы ведущей партии, как ей поставить вариацию. Зато его предшественник Артур Сен-Леон на просьбу педагога Эжена Гюге «несколько облегчить» для молодой Екатерины Вазем сложнейшие танцы из «Сироты Теолинды», сочиненные специально для «порхающего жаворонка» Марфы Муравьевой, ответил: «Если она не может танцевать так, как балет поставлен, пускай совсем его не танцует», — подстегнув тем самым самолюбие начинающей балерины. Правда, и Петипа спуска не давал, когда видел, как лень мешала талантливой солистке раскрыть ее творческий потенциал. Подтверждение тому — свидетельство Любови Егоровой:

«Мы были уже второй год на сцене. Ставили “Спящую красавицу”. Петипа дал партии фей Павловой, Седовой, мне и еще двум артисткам. Первой выходила Анна Павлова, танцевавшая “Ландыш”... Мы все собрались в уборной, ожидая своего выхода. Внезапно открылась дверь,

* Тихим голосом, вполголоса (*um.*).

вошла Анна Павлова. «Я так волнуюсь, — воскликнула она, — у меня не выходят скачки на пальцах». У Павловой были слабые пуанты, а вся вариация построена на прыжках. — «Что мне делать?» Мы тут же приняли решение: придумаем что-нибудь другое на эту музыку, авось Петипа не заметит. Все вместе, напевая, стали сочинять и... сочинили очень похожую вариацию.

Павлова танцевала первой. После вариации наступила мертвая тишина. Петипа долго молчал. Потом вдруг: *Ma belle*, завтра ты *danseras la variation que j'ai réglée. C'est pas moi. Compris? Plus loin!** Павлова ударилась в слезы. Попробовала станцевать, но не смогла. В конце концов она все-таки одолела вариацию. *Ca va*, — сказал Петипа, — *mais il faut travailler***.

Достигнув премьерского положения, Анна Павлова совершенствовалась в собственной студии. Об этом судачила «Петербургская газета»: «Наши балетные артистки позволяют себе роскошь, которой не знали прежние балерины: г-жа Павлова 2-я устраивает у себя на квартире танцевальный зал со всеми приспособлениями для практических занятий. До сих пор артистка занималась в театральном училище или у Е. П. Соколовой, а теперь обзаводится собственным залом с необходимыми для этого зеркалами».

Балерина Большого театра 1870—1880-х годов Евгения Соколова продолжила свою театральную карьеру в качестве педагога. Во время репетиций она «утилизировала» мастерство танцовщиц с целью раскрытия в них грациозности и очарования. Молодые артистки, имевшие в своем исполнительском арсенале все необходимые па, всё же не могли претендовать на статус солистки и тем более балерины, пока не усваивали художественные принципы, преобразующие технику танца в искусство хореографии. На поприще «обработки» движений и «отделки» стиля Соколовой не было равных. В 1902 году Евгения Павловна получила должность главного репетитора классических балетов при Мариинском театре с жалованьем 1500 рублей в год при сохранении

* Моя красавица... станцуешь вариацию, которую я поставил. Это не мое. Понимаешь? Дальше! (*фр.*).

** Теперь годится... но надо работать (*фр.*).

пенсии. В 1904 году по распоряжению Теляковского ее уволили, заменив Николаем Легатом. «А я считаю, — писал в мемуарах М. И. Петипа, — что привить женщинам грацию и прелесть может только женщина, тем более такая, как г-жа Соколова, которая и сама-то всегда являлась олицетворением грации».

Мнение великого балетмейстера разделяла Тамара Карсавина: «Уже долгое время я раздумывала, как бы покинуть класс Легата. Решиться на это мне было очень трудно: я боялась, что Легат обвинит меня в отступничестве. В нашей профессии, где учитель тратит невероятные силы на формирование индивидуальности своего ученика, где демонстрация отдельных движений и комбинаций требует от учителя немалых усилий, между наставником и учеником возникают узы дружбы, взаимопонимания и благодарности. Но я уже восприняла всё, чему Легат мог меня научить. Теперь стало очевидным, что мне нужна женщина-педагог. Соколова уже не преподавала в Театральном училище. Она давала частные уроки, которые ежедневно посещала Павлова, и я последовала ее примеру».

Соколова, несмотря на полноту, при показе ролей старого репертуара словно преображалась в изящную балерину. Она работала с ученицами в небольшой комнате, в которой не помещался рояль. Поэтому Евгения Павловна сопровождала уроки пением, точно передавая все особенности старой музыки. Каждую сценическую репетицию своих учениц она смотрела, сидя в партере. Если обстоятельства мешали ей присутствовать, то артистки прямо из театра приезжали к ней домой, чтобы подробнейшим образом отчитаться в каждом исполненном па. Соколова, наверное, первой из преподавателей стала репетировать по телефону: она пела те или иные места из балетных партитур, а ученица рассказывала ей, какой порядок движений соответствовал музыке и каких танцевальных нюансов требовал.

Но даже Соколова не смогла отшлифовать дарование Юлии Седовой. Ей удалось сгладить «резкие тона» высокотехнического танца своей подопечной, однако дальше привитых ей азов благородного академизма дело никак не шло. Седова блистала исключительно точно испол-

ненными балетными трюками и «ошеломляющими по своей протяженности полетами», которые конкурировали с уникальными прыжками Нижинского. Никакие другие стороны танца до нее просто не доходили.

В классе знаменитого танцовщика и педагога Николая Легата занимались балерины Матильда Кшесинская, Вера Трефилова, Агриппина Ваганова. О них критики писали: «Блестящие экземпляры школы Легата». А Трефилова говорила, что «всецело была обязана ему своей карьерой».

Матильда Кшесинская не менее чем за месяц до назначенного спектакля начинала усиленно работать с Николаем Густавовичем, позабыв о приемах, визитах и прочих радостях светской жизни. Она садилась на жесткую диету, хотя и без того строго следила за питанием, каждое утро проверяла свой вес, ложилась спать в десять часов вечера.

В личном дневнике прима не слишком много места уделила репетиционному процессу, тем важнее даже краткие упоминания о нем. Когда в 1893 году она получила главную роль Авроры в «Спящей красавице» и должна была станцевать такой большой балет «с двух репетиций», то сразу стала фиксировать свой распорядок дня. «Всю эту неделю я решила лечь рано спать, чтобы приберечь силы к воскресенью, и даже просила Ники (цесаревич Николай Александрович. — О. К.), когда он был у меня в последний раз, чтобы он сказал Михайловичам*, если они захотят ко мне приехать, то чтобы раньше написали. Однако, вероятно, забыл сказать, так как сегодня в одиннадцать часов, когда я уже ложилась спать, приехал Сергей. Конечно, я его не приняла. Горничная сказала, что я уже сплю, и Сергей очень был удивлен», — записала Матильда в среду, 13 января. Еще бы не удивиться, если раньше двери дома Кшесинской были открыты для него в любое время дня и ночи.

Жесткий режим дня, в котором не было места даже великим князьям и наследнику, продолжался до воскре-

* Александр, Георгий, Сергей Михайловичи — великие князья, двоюродные дядья цесаревича Николая Александровича, будущего императора Николая II.

сенья, 17 января, когда состоялся дебют Кшесинской в «Спящей красавице», явившийся выдающимся событием в истории русского балета*.

Тамара Карсавина, с ученических лет «обожавшая Матильду» и хранившая, словно сокровище, оброненную ею шпильку для волос, вспоминала, как на совместной вечерней репетиции обеспокоилась лихорадочным блеском ее глаз. «О! — воскликнула Кшесинская. — Я умираю от жажды! С самого утра у меня во рту не было ни капли воды, но я не могу себе позволить выпить хоть глоток до выступления». Выдержка примы поразила молоденькую Карсавину, и она решила последовать этому примеру.

Балетная профессия была опасной. Карьеру танцовщицы постоянно сопровождали травмы, болезни, из-за которых она могла пропустить целый сезон. Попытки экзерсисами, репетициями, диетами приучали балерин к терпению и выносливости. Постановщики постоянно подвергали их риску, цепляя к проволокам для полетов над сценой, усаживая на картонные облака, низвергая в могилы, то бишь в люки. В 1862 году для бенефиса Тимофея Стуколкина Артур Сен-Леон возобновил представленную им ранее хореографическую буффонаду с характерным названием «Несчастья на генеральной репетиции».

Неприятности на сцене происходили не раз. Репетиция «Пакеретты» могла закончиться для балерины Каролины Розати трагически. В картине «Сон», развивавшейся, как сказано в либретто, на фоне «прелестной и фантастической местности с роскошною растительностью, усеянной цветами всех родов», главная героиня цветочница Пакеретта то парила в воздухе, то исчезала.

*До Кшесинской Аврору танцевали итальянские балерины К. Брианца и А. Дель Эра. Матильда Феликсовна, став первой русской исполнительницей этой партии, продемонстрировала, по мнению критика «Петербургской газеты», «не только смелость, но и некоторого рода подвиг». Кшесинская монополизировала роль Авроры на десять лет, закрепив в ней собственную трактовку. Технически мощная, страстная, верная классическому академизму танцовщица одаривала публику «улыбкой торжества». Как справедливо заметила искусствовед М. Константинова, «в результате Кшесинская добилась триумфа, перед которым бледнели успехи итальянок. “Спящая” стала балетом русских балерин, местом их успехов и побед».

В этой мизансцене Розати лежала на подвижной рейке, постепенно опускавшейся под сцену, одновременно к ней приближался люк, в котором балерина должна была скрыться, словно исчезнувшее видение. Однажды из-за поломки механизма рейка остановилась, а люк продолжал двигаться на уровне шеи танцовщицы. К счастью, кто-то из рабочих сцены это заметил и крикнул Розати. Она моментально прыгнула под сцену. Промедли она мгновение, и люк отрезал бы ей голову.

Однажды Екатерине Вазем удалось избежать несчастного случая на генеральной репетиции «Жизели» только благодаря заведующему машинной частью Большого театра Роллеру. Во втором действии, где балерина изображала виллису, она должна была медленно опуститься в могилу. «Плотники открыли люк так быстро, что я стремительно 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 легким испугом», — вспоминала Вазем.

Если драматические спектакли репетировали только в период постановки, а после премьеры актеры играли без предварительной подготовки, то балетные роли требовали постоянного повторения. Танцовщицы были заняты в театре почти ежедневно и целый день. После утреннего экзерсиса наступало время репетиционной работы. Появление новых партнеров тоже требовало «сверки» с ними хореографического текста. Все эти жертвы, которые со времен Театрального училища танцовщицы приносили богине Терпсихоре, нужны были ради главного в их жизни — спектакля.

«Пожалуйста на сцену!»

Для танцовщиц своеобразной прелюдией к спектаклю являлся транспорт, доставлявший их в театр. Отдельными каретами дирекция обеспечивала балерин (одна только Марфа Муравьева не пользовалась этой привилегией), а остальных, не имевших своих, то есть приобретенных стараниями покровителя, экипажей,

перевозили в четырехместных рыдванах. Кучер заезжал в несколько мест, подбирая до шести артисток, сверх меры набивая ими казенную карету.

Лошади плелись медленно, исполнительницы «кумили» о последних новостях, радуясь в душе своему «служебному положению»: оно давало им не только кусок хлеба, но и «дело» государственной важности, в котором они ощущали себя необходимыми винтиками.

Театральная площадь встречала танцовщиц огнями да привычным видом ряда карет и училищных зеленых фургонов. Дежуривший у подъезда капельдинер помогал выскочить из рыдвана. Миновав сени с потертой лестницей, они проходили несколько закоулков и оказывались в уборных. Суэта, оклики, веселая деловитость настраивали на общее радостное чувство. Как ни странно, без этой возни невозможно было создать великое театральное чудо — спектакль, в свою очередь освобождавший всех его участниц от закулисных мелочей.

В примерках артистки готовились к выходу на сцену. Танцевавшие в первом действии надевали костюмы, натягивали трико, белили руки и шею раствором в воде магнезией, румянились перед зеркалами, обсыпались рисовой пудрой, характерный запах которой струился со сцены и наполнял весь зрительный зал. Балетная рать наводила марафет при резком свете газовых цилиндров, замененных позднее жаркими лампами. Занятые в последующих актах сидели в платьях или белье, кто-то курил.

До появления раскатистых, тревожных электрических звонков режиссер сигнализировал артистам и работникам сцены криком. «Первая повестка» обязывала приготовиться, «вторая повестка» — давать нужный эффект освещения, к «третьей» добавлялось на словах «гаси свет» или «свети!», — вспоминала А. Я. Ваганова. Танцовщицы гуськом спускались из уборных на сцену по узким лестницам.

В комфортабельных и богато обставленных уборных балерин подготовка к спектаклю шла солидно. Исполнительница главной партии, как правило, день проводила в постели, сосредоточив все мысли на предстоящей ро-

ли. Только в полдень она перекусывала. В театр приезжала часа за два до начала спектакля.

Прежде чем приступить к гриму, прима некоторое время отдавала рутине: чтобы не потерять дыхание и войти в форму, она делала обязательный экзерсис, без которого в сильных па ее могли настичь травмы.

Матильда Кшесинская писала, что в дни спектаклей она никого не принимала в своей театральной уборной, дабы «не отвлечься от своей роли и не нарушить настроения посторонними разговорами». Правда, некоторые балерины, например Тамара Карсавина, старались не слишком много думать о предстоящем выступлении, чтобы не разнервничаться и не потерять самообладание.

Когда наступало время гримироваться, появлялась, как сейчас говорят, визажистка Марьюшка или Александрушка, раскладывала на столике гримировальные причиндалы. Чем маститее была балерина, тем более дорогими принадлежностями она пользовалась. Анна Павлова любила сама накладывать грим, медленно входя в роль. Однако многие предпочитали чужие руки — это успокаивало.

Портниха приносила тюники и трико, распяливала их на креслах. Ее черед наступал после гримерши и парикмахера: ловкими, умелыми стежками зашивала она корсаж костюма.

Курьер, обязанный следить за тем, чтобы балерина вовремя заняла свое место, заглядывал в уборную или громко стучал в дверь, призывая: «Пожалуйста на сцену!» Последнее слово было за режиссером. «Дирижер прошел в оркестр», — объявлял он. Прима обязательно торопливо крестилась, прежде чем переступить порог своей гримуборной.

«Внизу всё уже было готово, — писал П. Д. Боборыкин в повести «Вторая от воды». — Электрический свет поливал белесоватою матовостью декорации, лица, трико, костюмы. В воздухе замечалось вздрагивание струй света. Черные фраки и сюртуки служащих двигались среди целых куч из женских торсов, ног, газовых юбок.

Что-то показывал одной из солисток француз-балетмейстер (М. И. Петипа. — О. К.), немного в глубине сце-

ны, и его отчетливый голос проникал сквозь гул разговоров в группах женщин. Из-за занавеса слышались звуки залы; инструменты перекликались в оркестре».

Успех спектакля во многом зависел от понимания дирижером хореографической специфики. Ему следовало поближе познакомиться с возможностями танцовщиц, понять индивидуальные особенности их исполнения, чтобы благополучно провести балетное представление. Алексей Дмитриевич Папков возглавлял оркестр Большого театра с 1846 года. В 1886 году его сменил итальянский капельмейстер Риккардо Дриго, который занимал пост главного дирижера Мариинского театра до 1920 года и умел, по мнению балетоманов, «разбудить весь оркестр».

Во время спектакля дирижер мог стать для балерины и доброй феей, и злым гением. Известен случай, когда Леонид Мясин, репетировавший с артистами «Лебединое озеро», не предупредил приму Ольгу Спесивцеву, что руководитель оркестра Эмиль Энгельбрехт по его указанию поведет знаменитое па-де-де и вариацию Одетты вдвое медленнее, чем обычно. «Я никогда не пойму, как смогла Спесивцева с такой легкостью и с таким восхитительным художественным чутьем преодолеть непредвиденное препятствие, — вспоминал партнер балерины Сергей Лифарь. — Даже непосвященным должно быть понятно, до какой степени это трудно. Спесивцева же исполняла эту вариацию с какой-то сверхъестественной грацией, передать которую может только кинематографическое ухищрение, называемое замедленной съемкой. Балерина парила, словно бестелесное, воздушное существо, и при этом ее позиции и арабески оставались безупречно четкими. Ни раньше, ни потом я не видел ничего подобного! Впрочем, не я один был ошеломлен. Эта завораживающая вариация в замедленном темпе вошла в историю балета».

Репертуар Императорского балета долгое время складывался по большей части из постановок его руководителей — Шарля Дидло, Жюля Перро, Артура Сен-Леона, Мариуса Петипа и работавшего в Петербурге в 1837—1842 годах Филиппа Тальони. Так, Сен-Леон с 1859 по 1870 год поставил на русской сцене 12 боль-

ших балетов, шесть одноактных балетиков, идилий и дивертисментов, танцевальные сцены в операх «Фауст» и «Африканка», «мусульманское характерное па» в балете Жюлья Перро «Корсар». Петипа, помимо своих многочисленных оригинальных опусов, часто занимался перелицовкой шедевров предшественников, называя это «возобновлением», хотя ставил их практически заново.

Директор Императорских театров В. А. Теляковский смело занялся обновлением репертуара: в годы его управления (1901—1917) рядом с Петипа замечательно развернулся Лев Иванов, выдвинулись Александр Горский и Михаил Фокин.

Разумеется, во всякого рода многоактных фантастических феериях и волшебных балетах использовались творческие потенции почти всех дарований балетной труппы. Структура постановки обязательно должна была учитывать интересы балерины, характерных танцовщиц, солисток, исполнявших классические номера. Краткость их творческого века, длиной всего в 20 лет, постоянно подстегивала хореографа.

Нередко случалось, что эффектно поставленное отдельное па с законченным действием превращалось в автономный номер и, вдохновенно исполненное балериной, начинало кочевать вместе с ней из постановки в постановку, а потом и вовсе покидало границы спектакля.

Мария Суровщикова имела в своем репертуаре несколько легендарных соло. Очевидец ее искусства балетоман С. Н. Худеков вспоминал: «“Танец с кинжалом” в “Дочери фараона” и “La charmeuse” («Чарующая» или «Чародейка». — О. К.) в “Ливанской красавице” приводили публику в бешеный экстаз. Технических трудностей в этих “степенных” танцах никаких не было, но исполнение дышало страстью, чарующей грацией и трудно поддававшимся описанию обаянием». Вторая вариация вошла в концертный репертуар многих танцовщиц, включая Анну Павлову.

Еще одним «хитом» балерины был номер «Мужичок», от которого «плясал» Н. А. Некрасов во время сочинения сатирической поэмы «Балет». Хореографический текст незамысловатого «пустячка» строился согласно разно-

образным ритмам и темпам народной музыки: поначалу Суровщикова плавно «расширяла» жесты, «как река Волга», а затем постепенно переходила в «огненный, увлекательный пляс». Зрители всегда требовали, чтобы танцовщица несколько раз повторяла танец.

Соло Марфы Муравьевой «Соловей» из «Конька-Горбунка» тоже производило фурор. «Трели и форшлаг»*, которые танцовщица «выделявала» своими ножками, словно соревновались с виртуозным сопровождением «очаровательной скрипки» придворного солиста Генрика Венявского. Под звуки его инструмента превосходно исполняла свои сольные па и Мария Суровщикова. Балерины подчеркивали, что скрипка Венявского заставляла их «забыться в одухотворенном танце».

Матильда Кшесинская тоже понимала всю значимость скрипичного аккомпанемента, когда творческая «дуэль» виртуозов приводила к выдающимся результатам. В Мариинском театре она свои соло танцевала в сопровождении игры знаменитого скрипача профессора Леопольда Ауэра, а на гастролях в Лондоне пригласила играть его ученика Мишу Эльмана, взяв на себя оплату его гонорара.

А что творилось, когда Суровщикова с первым в России «мазуристом» Феликсом Кшесинским в парижской Опере танцевала восхитительную щегольскую мазурку! Он выходил на сцену, воинственно звеня шпорами и грохоча саблей в ножнах, слегка ударял пяткой о пятку, покручивал усы. А она двигалась из-за кулис на пуантах, резко вращаясь на каждом шагу, надменно держа голову и едва заметно соблазнительно улыбаясь, потом, подобно амазонке, побежденной силой оружия, подходила к Кшесинскому и тихо клала голову ему на плечо. Тут начинался их неистовый бешеный танец, который доводил парижан до исступления. Его сравнивали с тайным бегством влюбленных через русские степи.

Этот номер перешел по наследству дочери Суровщиковой Марии Петипа, в котором она в паре с «неподра-

* Трель (от ит. *trillare* — дребезжать) — быстрое многократное чередование двух соседних звуков. Форшлаг (от нем. *vor* — перед и *Schlag* — удар) — мелодическое украшение из одного или нескольких коротких звуков, предшествующих основному звуку и при исполнении сливающихся с ним.

жаемым» Альфредом Бекефи, а затем с элегантным Сергеем Легатом производила огромное впечатление.

В сущности, знаменитые сольные номера выдающихся артисток балета становились символами времени, своеобразными пластическими абрисами эпохи. «Жар-птица» Тамары Карсавиной и «Лебедь» Анны Павловой — яркий тому пример.

«Балетное лакомство» — бенефис

Спектакль — всегда праздник для зрителей, а для артиста он явление будничное, хотя и с пряным привкусом волнения. Разнообразие вносили только премьеры и бенефисные представления. Нередко премьеры приберегали к бенефису — фантастическому театральному феномену, время от времени сотрясавшему дореволюционный балетный мир. Сборы от этих необычных спектаклей целиком или наполовину (тогда это называлось полубенефис) передавались «виновнику торжества» — чаще персональному, но иногда коллективному: хору, оркестру, кордебалету. Бенефис кордебалета считался одним из «гвоздей сезона» и собирал самое блестящее общество. В нем обязательно принимали участие все ведущие танцовщицы.

По мнению театральных завсегдатаев, бенефисы балерин составляли «большой аттракцион» и, как правило, давались в насыщенный зрительским интересом зимний период, то есть с сентября по начало Великого поста. Бенефисы приурочивали к юбилею служения в театре выдающейся артистки или ее прощальному выступлению, а также назначали балеринам, танцующим в Императорском театре по контракту, подчеркивая тем самым исключительность их положения. Сумма выручки и цена поднесенных подарков свидетельствовали о месте бенефициантки в театральной иерархии.

Внешняя сторона бенефиса, называемого «балетным лакомством», всегда была столь же существенна, как и сам спектакль. Чествование танцовщиц проводилось при закрытом или открытом занавесе. Конечно, зрители обожали присутствовать на приветственных церемониях и не скупились на аплодисменты. Инфор-

мация об именитых посетителях, адресах, подарках, цветах смаковалась прессой и «широкой общественностью». Причем поклонники бенефицианток, соревновавшиеся в оригинальности подношений, иногда доходили до курьезов: то из оркестра балерине подавали мольберт, на котором были написаны «изукрашенные цветами стихи, посвященные любимице Терпсихоры»; то на сцену выносили «цветочный велосипед». На этом фоне лавровые и серебряные венки уже выглядели банально.

Представление в пользу танцовщицы проходило по заведенному шаблону и отличалось разве что размахом пожертвований от любовников, меценатов и «детей райка». При императоре Николае I не было принято публично одаривать виновницу торжества. На следующий после бенефиса день государь посылал ей на дом ценный подарок, чаще всего серьги или фермуар*.

«Моду подносить букеты и подарки ввели иностранные танцовщицы, появившиеся на петербургской сцене, — писала А. Я. Панаева. — Хотя обыкновенно говорят, что публика поднесла артистке подарок или букеты, но публика тут ни при чем. Инициатива всегда идет от одного лица — друга артиста, его родственников или от обожателя артистки. Если последний небогат, то им собирается подписка на подарок за целый месяц до бенефиса артистки. За кулисами отлично знают, от какого лица получены подарок и цветы в день бенефиса артиста или артистки».

В 1862 году Марфа Муравьева, признанная критиками «Паганини и Листом хореографии», за бенефисное исполнение «Сироты Теолинды» получила от поклонников прекрасную брошку в тысячу рублей, а артисты в знак особого уважения украсили ее уборную цветами. В 1865 году Матильда Мадаева получила в свой бенефис пять роскошных букетов, среди которых особенно был хорош букет из белых камелий, великолепные бриллиантовые серьги, брошь и браслет, стоившие до полутора тысяч рублей. Ни для кого не являлось секретом, кто так расстарался для будущей княгини Голицы-

* Фермуар (от фр. *fermer* — запирать) — украшение из драгоценных камней, служащее застежкой ожерелья.

ной. В 1905 году в бенефис Екатерины Гельцер ухажеры поднесли ей множество цветов и подарков, одно только жемчужное ожерелье стоило шесть тысяч рублей. На бенефисах итальянской примы Вирджинии Цукки билеты в партер и ложи стоили от 200 до 500 рублей.

«Один из первых адептов Терпсихоры» А. А. Гринев проявлял просто чудеса расторопности, организовывая бенефис своей супруги Екатерины Вазем. Александр Плещеев, только начинавший тогда, в начале 1880-х годов, свою балетоманскую практику, запомнил необычайное волнение Аполлона Афанасьевича, его хлопоты, неистовые крики «браво» и восторженные слова в антракте: «Каково! Не знаю ничего лучше! Приезжайте ужинать, весь свет будет».

Накануне спектакля у бенефициантки обязательно проходило типичное для подобного случая совещание, в котором участвовали ее друг из театральных завсегдаев, какой-нибудь князь — верный ее паж и молоденькая товарка из кордебалетных танцовщиц.

— Генерал Безобразов просит на бенефис кресло третьего ряда, — оповещал друг, просматривавший заявки на билеты.

— Коля Безобразов — маститый балетоман, удивительно метко говорит на ужинах экспромты, зло и остроумно, — отвечал князь.

— У него всего четыре рифмы: балет, туалет, бокал и не ожидал! — с издевкой замечала кордебалетная. — Их он и треплет. Но кресло ему все-таки придется оставить, потому что он страшно самолюбив и мстителен и может сочинить что-нибудь неприятное.

— Еще барон просит ложу..

— Барону нельзя отказать, потому что он в дружбе со всеми и всем танцовщицам подписывается на подарки.

— Кто за ужином будет рассаживать балетоманов? — вмешивалась в разговор сама бенефициантка.

— Костя Гирс*, — отвечал князь. — Я ему скажу, вы не беспокойтесь...

— Гирс уже сегодня собирает балетоманов в ресторане для совместной разработки меню ужина. Будет

* *Константин Николаевич Гирс* (1864—1940) — чиновник особых поручений при директоре Императорских театров.

сам старший повар. Этакая междуведомственная комиссия, — хихикал друг.

По традиции бенефициантка обязательно должна были послать ложу преображенским офицерам. Если по какой-то причине этого не происходило, преображенцы приезжали в театральную контору за объяснениями. Но чиновники не спешили вмешиваться, считая, что бенефициантка, коей принадлежали билеты, обязана сама улаживать дело.

Беспрецедентным оказался бенефис Матильды Кшесинской на десятилетие службы на императорской сцене, чего ранее не удостоивалась ни одна из балерин. Это событие окрестили «зlobой дня» за исключительную пышность, блеск и оvationи, устроенные артистке 13 февраля 1900 года зрителями и коллегами.

Перед входом в театр Кшесинскую встретил военный оркестр, сыгравший марш. К гримуборной балерина шла по коридору, украшенному по стенам коврами. У дверей уборной, представлявшей из себя трельяж, убранный живыми растениями и иллюминированный разноцветными электрическими лампочками, ее приветствовали военные балалаечники под управлением композитора и виртуоза В. В. Андреева.

Стоило только Кшесинской появиться на сцене в новом спектакле «Времена года», как разразились долго не умолкавшие аплодисменты. То же самое повторялось после каждого танца балерины и в антрактах, когда балерину шумно вызывали. Самых разнообразных подношений — грандиозных корзин, букетов, венков, лир и тому подобных флористических композиций — оказалось более сорока. «Полагать надо, что все цветочные магазины столицы были в этот вечер окончательно опустошены», — шутили зрители.

Через оркестр Кшесинской поднесли от балетоманов по подписке роскошную бриллиантовую брошь-лиру и бриллиантовые шпильки; отдельно от нескольких лиц — золотой лавровый венок с бриллиантовой брошью в виде цифры «X» и брошь-севинье* из брил-

* Введение брошей, отличавшихся от своих предшественников (застежек-фибул и аграфов) богатством оформления и местом прикрепления, приписывают французской писательнице баронессе де Севинье в XVII веке.

лиантов и крупных изумрудов очень большой цены; от товарищей по сцене — вазу с цветами, адрес с подписями всей труппы и серебряную чашу; от друга детства — очень красивую вазу; от галереи четвертого яруса — серебряный жбан. Машинист-механик Мариинского театра Н. Бергер и главный декоратор Императорских театров П. Ламбин подарили Кшесинской небольшой серебряный мольберт, на котором по серебру был выгравирован ее портрет, а основанием мольберта служил серебряный танцевальный башмак в натуральную величину.

Можно представить, каких усилий требовало от балерины устройство подобного «торжества таланта». Впрочем, выносливость Матильды Феликсовны была поразительной.

Двадцатью днями ранее в том же Мариинском театре прошел бенефис итальянской прима Пьерины Леньяни. Театр был переполнен, балерину вызывали без конца всем театром. Бенефициантка получила массу ценных подарков: бриллиантовую брошь-эгрет*, кольцо с бирюзой и бриллиантами, часы с цепочкой, отделанной изумрудами и рубинами, очень красивую серебряную вазу, изящной работы рог изобилия, собственный портрет в раме из живых цветов и т. д. Восторженные аплодисменты перепали даже декоратору, вышедшему на сцену, так как публика приняла его за ювелира, сделавшего для Леньяни изумительные бирюзовые серьги и кольцо.

Иногда случались и курьезные бенефисы. Например, 12 декабря 1863 года в бенефис Суровщиковой шла премьера балета Петипа «Ливанская красавица, или Горный дух». Постановка длилась несколько часов и, как отмечали критики, являлась «разнообразной фантастической смесью, напоминавшей ряд снов, более или менее приятных, но скоро улетающих из памяти». Впрочем, публику не так волновали хореографические чудеса в Ливанских горах, как сумма, потраченная театральной дирекцией на зрелище: 40 тысяч рублей! «По тогдашнему это была невероятная цифра», — писал те-

* Эгрет (от фр. *aigrette* — хохол, султан) — украшение для женской прически или головного убора в виде торчащего вверх пера, пучка перьев или их подобия из драгоценных камней.

атральный хроникер А. А. Нильский. Он припомнил эпиграмму, сочиненную кем-то из балетных, напрасно приписанную артисту П. А. Каратыгину и долгое время твердимую всеми в Большом театре:

Сорок тысяч, сорок тысяч
Стоит новый наш балет.
Балетмейстера бы высечь,
Чтобы помнил сорок лет,
Чтоб не тратил деньги даром,
Не рядил в штаны девиц!
Зачем шпаги «Минералам»,
Фонари зачем у птиц?
Чтоб чертей на сцену нашу
Он поменьше выводил,
Вообще такую кашу
Он отнюдь бы не варил!
Сорок тысяч, сорок тысяч!
Надо высечь!
Надо высечь!

Совершенно необычным оказался бенефис Ольги Преображенской. Балерина назначила его на роковой день 9 января 1905 года — Кровавое воскресенье. Она танцевала в своем лучшем балете «Капризы бабочки». Перед последним актом по театру поползли тревожные слухи о волнениях в городе: толпа будто бы ворвалась в Александринский театр, остановила спектакль и уже направилась к Мариинке. Публика в панике стала покидать зал, и он быстро опустел. Но артисты продолжали танцевать как ни в чем не бывало — таковы были их вымуштрованность и выдержка. Как только опустился занавес, танцовщицы поспешно оделись и торопливо разошлись по домам. Только через несколько дней Преображенской вручили подношения.

За свою долгую карьеру Мария Петипа обязательно блистала в бенефисах своих подруг-соперниц. И когда подошло время ее собственного чествования за двадцатилетнюю службу, в бенефисном спектакле посчитали за долг танцевать примы обеих столиц Любовь Рославлева, Ольга Преображенская, Пьерина Леняни, Анна Иогансон.

Бенефис Марии Петипа, состоявшийся 21 января 1896 года, собрал полный аншлаг. «Бенефициантка, с

первого своего появления приветствуемая рукоплесканиями, продолжавшимися несколько минут, за каждый танец или удачно проведенную сценку награждалась шумными аплодисментами. По окончании балета “Привал кавалерии” началось чествование. Бенефициантка, окруженная собратями по искусству, находилась на сцене, когда поднялся занавес. Первый, обратившийся к ней с речью, был балетмейстер Лев Иванов. От балетной труппы ей поднесен золотой венок, от других — лавровые, при поднесении которых говорили речи представители депутаций: от оперы г-н Стравинский, драмы русской — г-н Медведев, французской — г-н Андрие. От публики поднесены бриллиантовая брошь, такие же серьги и диадема и другие драгоценности, помимо массы живых цветов и в букетах, и в корзинах, соперничавших колерами и строением с неменьшим изяществом их группировок», — сообщили «Санкт-Петербургские ведомости».

В 1901 году, когда Петипа получила бенефис за 25-летие службы в Императорском балете, Влас Дорошевич отозвался на это событие эмоциональной статьей в газете «Россия»:

«Сегодня — юбилейный бенефис Марии Мариусовны Петипа.

Юбилей, совершенно непохожий на все юбилеи!

Обыкновенно юбилей устраивается за то, что человек 25 лет просидел на одном и том же месте.

Это юбилей за то, что она 25 лет не просидела на месте.

Эти 25 лет пронеслись в вихре танцев.

Какое легкомысленное препровождение времени! <...>

В этих сумерках, которые называются петербургским сезоном, — мало солнечных лучей.

И один из них называется Марией Петипа.

Измученный, усталый, вялый, страдающий сплином — вы идете в среду или в воскресенье в балет.

И ваш сплин усиливается вдесятеро. <...>

Мерные пассы, которые проделывает кордебалет, навевают на вас гипнотический сон.

Вдруг в мертвой, мерной балетной музыке, похожей на тихую зыбь, — проносится вихрь.

Всё звенит, поет, живет.

И на сцену вылетает сама жизнь, веселая, радостная и смеющаяся.

Она полна радостного смеха. Смеется ее лицо, смеются ямочки на щеках, смеются глаза, полные жизни и блеска.

Кровь сильнее бьется в жилах, и сердце громче стучит, — пока она исполняет свой полный страсти и красоты танец.

Это виденье, это мираж, это луч солнца, который сверкнул на минуту, наполнил все кругом радостью и блеском и исчез.

И когда вы выходите из театра, вы выходите немного влюбленный, немного опьяневший. <...>

Жрицей, богиней радости и веселья она послана на землю и добросовестно исполняет свое провиденциальное назначение.

Ей показалось мало влюбленного в нее Петербурга. Ей показалось мало Москвы, которая тоже лежала у ее хорошеньких ног. Она понесла радость и веселье в провинцию, в этот мир унынья и скуки, — и устроила несколько турне по провинции.

Это было триумфальное шествие. Танец по всей России! Сколько при этом погибло цветов, сколько расцвело сердец! <...>

Скольким вы снились и снитесь по всей России, красивая женщина и чудная артистка!

Сколько грез навяли вы, красивых и несбыточных.

Я знаю много людей в глухой провинции, которые ведут особое летоисчисление.

— Это было за год того, как к нам приезжала Пети-па! — говорят они, впрочем, робко оглядываясь, нет ли поблизости жены. <...>

Этот дождь цветов, который лился на нее 25 лет, и крупный град бриллиантов, который сыпался 25 лет, и громы аплодисментов, — всё превратится сегодня в ураган. <...>

И всякий, даже не балетоман, скажет:

— Да будет ей триумф.

Настоящий триумф».

Директор Императорских театров В. А. Теляковский

в начале 1900-х годов выступил против бенефисов, считая, что на их успех перестали влиять амплуа и способности талантливой танцовщицы, а всё стало зависеть только от друзей бенефициантки и ее многочисленных поклонников. Он не раз поднимал этот «довольно жгучий вопрос», однако торжественное представление в пользу артистов сохранилось в театральной системе до конца царской России.

Немаловажную роль в успехе балерины играло ее «обрамление»: костюмы, обувь и мужчины-партнеры.

Танцовщики — кавалеры, партнеры, конкуренты

Сумасбродный император Павел I считал, что на хореографических подмостках вполне можно обходиться без мужского пола. По его мнению, красивым и здоровым дансерам с большей пользой пристало служить в армии. Потому он издал указ, обязывавший балетных артистов присутствовать на разводах караула, чтобы на практике поднимать уровень искусства. А вообще государь предпочитал видеть рядом с танцовщицами их то-варок, переодетых в мужское платье.

При Александре I наступила пора конкурентов балерин — «скакунов», поражавших публику своими удивительными прыжками. Моду на них еще в 1790 году открыл Н. М. Карамзин. В одном из своих «Писем русского путешественника» он воздал должное танцам Огюста Вестриса: «Какая фигура! какая гибкость! какое равновесие!» Слова эти оказались подходящими для всех тех светил европейской сцены, которые в начале XIX столетия срывали аплодисменты в российских столицах. Ангажированные на императорскую сцену Огюст, Антонен, Батист были первоклассными танцовщиками, а Дидло еще и ведущим европейским балетмейстером.

Луи Дюпор, гений в своем роде, нигде не находивший себе соперников, был первым танцовщиком в Париже, откуда вместе с актрисой Жорж бежал в 1808 году в Санкт-Петербург. Это тот самый Дюпор, на которого излил свое наивное презрение Л. Н. Толстой в романе

«Война и мир»: «...один мужчина стал в угол. В оркестре заиграли громче в цимбалы и трубы, и один этот мужчина с голыми ногами стал прыгать очень высоко и семенить ногами. (Мужчина этот был *Duport*, получавший шестьдесят тысяч рублей серебром за это искусство.) Все в партере, в ложах и райке стали хлопать и кричать из всех сил, и мужчина остановился и стал улыбаться и кланяться на все стороны... Опять между зрителями поднялся страшный шум и треск, и все с восторженными лицами стали кричать:

— Дюпора! Дюпора! Дюпора!»

Среди отечественных артистов замечательным дарованием в «виртуозном репертуаре» отличались Иван Вальберх, Адам Глушковский, Иван Шемаев. В 1822 году началась длительная, в полстолетия, карьера Николая Гольца. Московских зрителей потрясал знаменитый француз Жозеф Ришар.

Впрочем, уже в эпоху ампира прекрасный пол Императорского балета начал соревноваться с танцовщиками в таланте и сильных па и упорно добивался лидерства. Романтические европейские этуали Тальони, Эльслер, Гризи праздновали над недавними конкурентами полную победу, буквально вынудив их надолго смириться с положением «партнеров балерин» и не претендовать на большее. Такая расстановка сил в хореографическом пространстве не вызвала протеста у мужской части и вскоре оформилась в амплу: танцовщику предписывалась единственная обязанность — быть в спектакле второстепенным лицом. Появилось даже определение «талант-балласт», то есть молодой человек приятной наружности, выгодной для сцены осанки и, главное, по возможности лишенный личной творческой темы.

«Многие утверждают, что для балета необходимо нужна какая-нибудь идея, и эти многие жестоко ошибаются! — писал в 1837 году знаменитый критик П. Юркевич. — В наше время для балета нужны просто танцовщики, то есть танцовщицы, потому что танцовщиков мы согнали со сцены. Чем более у вас будет танцовщиц и меньше идей, тем балет ваш будет прекраснее». Действительно, Тальони терпела партнеров только из-за

необходимости поддержек. Эльслер признавала за мужчинами лишь функции покровителя и балетмейстера и даже к великому хореографу романизма блистательному премьеру Жюлю Перро относилась как к своему «всегдашнему сателлиту». А первый танцовщик московского балета Теодор вошел в историю театра только как усердный сотоварищ Фанни в продолжение ее триумфального московского сезона.

Надо сказать, что Перро в совершенстве владел техникой сильных, «земных» па и больших полетов, при этом он являл образцовое мимическое мастерство полухарактерного амплуа. Свидетелям его выступлений с трудом верилось, что перед ними танцевал один и тот же человек. Жюль Перро до конца XIX века имел репутацию последнего исполнителя, разделявшего успех с балериной. В 1848 году он поставил в Петербурге «Эсмеральду», где даже Фанни Эльслер в главной роли не смогла затмить его в партии Пьера Гренгуара.

Театральный хроникер А. Нильский привел занятный анекдот: «Известный балетмейстер Перро был весьма вспыльчив. С артистами он мало церемонился и часто на них покрикивал. Сознывая свою подчиненность, артисты на это не протестовали и смиренно выслушивали его выговоры. На какую-то репетицию нового балета фигурант Леонидов опоздал, что крайне раздражило балетмейстера. Когда Александр Львович появился на сцене, к нему задорно подбежал малорослый Перро и напустился на него с криком, мешая русскую речь с французской бранью. Леонидов спокойно запустил свою длань в жирную куафюру своего начальника и хладнокровно проговорил: «Не горячитесь, месье Перро... Это нехорошо... Печенка лопнуть может... Вы потише да повежливей». Перро, не ожидая такого пассажа, не знал, как освободиться из неловкого положения, и когда Леонидов разжал руку, он убежал в уборную, приказав своему помощнику объявить артистам, что он внезапно заболел и отменяет репетицию».

Однажды у опытного балетмейстера-педагога Леопольда Адиса спросили:

— Разве это не аксиома, что нет больше танцовщиков?

— Да, женщины сейчас преобладают в таланте над мужчинами; только им и достаются похвалы и барыши, — последовал ответ.

— Но почему? — не унимались дотошные балетоманы.

— Потому что танцовщики больше не чаруют, не поражают. Потому что после выступлений им надо бы удвоить ежедневную работу и совершенствовать ее, приобретать стиль, придавать своим па характерные черты. А они предпочитают почти всю неделю покуривать на бульварах сигары.

Великий теоретик хореографического искусства Ж. Ж. Новерр на вопрос: «Почему женщины являются относительно лучшими исполнительницами танцев, чем мужчины, и как им удастся сохранить всю привлекательность своего лица в самые напряженные моменты танца?» — отвечал: «Это объясняется тем, что они относятся к упражнениям с особым вниманием. Они знают, что напряженность делает лицо некрасивым, искажает его выражение. К тому же женщины вкладывают больше души, больше выразительности и заботливости в свое исполнение, чем мужчины».

Следующие за Жюлем Перро постановщики Артур Сен-Леон, Мариус Петипа и Лев Иванов, сами бывшие танцовщики, все свои творческие силы устремляли не на молодых коллег, а на прекрасных дам, создавая блистательные хореографические партии, в которых русские балерины соревновались с приезжими знаменитостями. Партнером же и тех и других оказывался Павел Гердт, в течение десятилетий исполнявший главные роли в постановках Большого театра.

Третьего декабря 1900 года Павел Андреевич отпраздновал сорокалетие своей артистической деятельности. Незадолго до юбилейного бенефиса он дал интервью «Петербургской газете»:

«— Кто была та балерина, с которой вам пришлось танцевать впервые как первому танцовщику?

— Это была Мария Сергеевна Петипа... Затем я танцевал с известной балериной Дор, с Гранцовой и так далее со всеми балеринами, которые только были за время моего служения в балете...

— Что вы считаете первым условием для хорошего танцовщика?

— Первое условие — это прирожденное присутствие грации. Далее большую роль играет наружность, в смысле сложения и вообще внешних данных, а также легкость...

— Почему это так сложилось, что танцовщики находятся в балете на втором плане?

— Такова уж балетная традиция...

Павел Гердт был идеальным кавалером балерин: грациозный красавец нордического типа с образцово-показательными ногами. Екатерина Вазем рассказывала Л. Д. Блок, как, исполняя с Гердтом адажио в «Трильби», она в конце номера сделала два тура и остановилась с ногой впереди. Раздался гром аплодисментов, каких никогда в этом месте не было. «Вы так и не поняли? — спросил за кулисами Гердт. — Я отошел от вас и не держал, вы одна стояли, а я был в стороне». Словом, Павел Гердт демонстрировал «высший пилотаж» грациозного партнера, умевшего подать свою даму.

Эlegantным кавалером считался выдающийся артист и хореограф Лев Иванов. У остальных танцовщиков труппы до 1880-х годов, то есть до появления на императорской сцене братьев Легатов, репертуар складывался из второстепенных и характерных ролей. Так, Александр Пишо, бессменный исполнитель роли Конька-Горбунка, надевая тяжелый костюм, повторял: «Нечего делать! Надо создавать *тип жеребца!*»

Бесперспективная работа доставляла мало удовольствия императорским танцовщикам, а постоянное казенное содержание и гарантированная пенсия вообще делали из них рутинеров. С училищной поры они вращались на репетициях и спектаклях в одном и том же кругу лиц. Выражаясь армейским языком, мало кто из мужчин стремился в «балетные генералы». На это высокое звание в основном метили амазонки от хореографии.

Аким Волынский в свойственной ему манере философствования разделил роль кавалера на две части: на техническую поддержку партнерши и «на поддержку, имеющую своею задачею создавать в даме идейные им-

пульсы танца». Например, изумительный премьер начала XX века Петр Владимиров вместо переносов Жизели с места на место в начале второго действия ввел красивые и стилистически оправданные поддержки, поднимая героиню на высоко вытянутых руках. Эти парящие жете* танцовщицы вошли в канонический текст легендарного спектакля. Однако кавалер должен был всегда держаться подчеркнуто скромно, тушеваться перед балериной, словно «создавая собою фон для чудесной картины». Реальное действие ему отводилось лишь в вариации и коде па-де-де, где он мог блеснуть мужественным мастерством.

В подобной ситуации отчасти были виноваты главные балетмейстеры Сен-Леон и Петипа: свою нелюбовь работать с танцовщиками они оправдывали тем, что служили музе Терпсихоре в образе прекрасной дамы, а не в виде усатого кавалера, будь он хоть трижды талантливым.

Поэт и страстный балетоман Владислав Ходасевич в отрочестве любил крутиться у зеркала, воспроизводя разные балетные па, при этом он изображал дам, а не кавалеров: «Оно и понятно, в классическом балете танцовщице принадлежит роль несравненно более видная и выигрышная».

В императорской труппе царил матриархат. Поэтому время от времени околотеатральные горячие головы носились с вопросом: «К чему нам танцовщики, когда и за границу готовы совершенно изгнать их из балета и заменить переодетыми танцовщицами?» Да и общественное мнение всегда больше уважало женщин-артисток, которые, поступая на сцену, менее теряли в человеческом достоинстве, нежели мужчины. Когда же виртуозные ученицы Карло Блазиса покорили все хореографические сцены мира, балетмейстерам ничего не оставалось, как считаться с новыми тенденциями завоевания успеха. Свои спектакли они ставили только ради высокотехничной балерины, экипированной разнообразными прикрасами. «То, что было бы

* Жете (от фр. *jeter* — бросать) — прыжковое па в классическом танце, при котором во время танцевального шага тяжесть корпуса переносится с одной ноги на другую.

нестерпимо у мужчины, придает ей бравурность, — писал Бурнонвиль. — Ее художественные несовершенства прикрываются милой кокетливостью, как физические недостатки пышными складками юбок. Всё соединяется для ее защиты и поддержки. Триумф достается безраздельно ей, а неудачи относятся за счет школы и плохой партии».

Разумеется, кавалер подбирался в пару, чтобы придать балерине «гармонический эффект», и у каждой был свой любимый партнер. Предпочтение она отдавала мужественному танцовщику, а слишком женственного инстинктивно побаивалась, так как, по мнению Волынского, считала, что от его «аккомпанемента» только проиграет.

Благодаря реформам выдающегося мастера Михаила Фокина кавалер перестал быть «механическим сотанцовщиком» балерины и сразу оказался для нее «предметом первой необходимости». Стоило только в 1907 году взойти на хореографическом небосклоне звезде Вацлава Нижинского, как Матильда Кшесинская «задумала сделать его в ближайшее время своим партнером». Но этот альянс просуществовал недолго. Когда через четыре года вместо уволенного из императорской труппы Нижинского появился в Мариинском театре подражавший ему юный Петр Владимиров, Матильда Феликсовна моментально прибрала юношу к рукам. Сорокалетняя прима знала толк в «мужском персонале». Танцевала же Кшесинская в основном с Николаем Легатом, талантливым актером и остроумным художником-карикатуристом. На сцене он держался в соответствии с петербургской традицией «благородного жанра», то есть умел и чисто станцевать положенные па, и вовремя уйти в тень, предоставив балерине возможность блистать.

Изменения в статусе императорского танцовщика были заметны хотя бы потому, что специально под Нижинского в классических балетах начали создавать вставные номера для демонстрации его исполнительских возможностей, причем уже к нему подбирали партнершу. С Вацлавом чаще других выступала Карсавина. Их дебют состоялся в старом спектакле «Роксана, краса

Черногории». Тамара Платоновна писала в мемуарах: «Я знала, что все артисты живо интересовались нашей работой, и ощущала если и не враждебное, то напряженное к нам внимание».

Петр Владимиров отличался неугомонным характером и склонностью к эпатажу. Он любил «скандалезничать» еще в училище: со сцены показывал публике язык. Этот адепт новаторских постановок Михаила Фокина открыто заявлял театральным чиновникам, что таких, как они, пруд пруди, а подобных ему еще надо поискать. Протанцевав какое-нибудь па-де-труа, Владимиров мог не выйти на бис, и его партнершам приходилось повторять номер вдвоем, а танцовщик смеялся над ними, стоя за кулисами. Исполняя партию Раба в «Корсаре», он поднимал на грудь балерину, танцевавшую Медору, и, схватив ее зубами за корсаж костюма, разводил руки. Но все вольности и недоразумения прощались Петру Николаевичу за великолепие классических форм его мужественного танца. Он являлся подлинным героем-любовником, Эросом императорского балетного театра эпохи заката, причем без жеманной изощренности, а с подчеркнутым предпочтением широких и мощных движений, рисунок которых был четким и определенным. Смелые полеты Владимирова—Солора в «Баядерке» пресса в шутку называла «пропагандой авиации среди индусов». Многие зрители предпочитали магию искусства танцовщика совершенным па его партнерш-балерин.

В московском Большом театре место премьеры с 1893 года занимал Василий Тихомиров. Он сознательно и настойчиво охранял чистоту традиционной техники классического танца, а потому тщательно следил за сдержанностью и строгостью своей исполнительской манеры, унаследованной от Христиана Иогансона и Павла Гердта. «Тихомиров — изумительный кавалер и танцовщик. Он ловок, силен, изящен и корректен, он следит за намерениями танцовщицы и предупреждает их», — справедливо отмечал Валериан Светлов. Однако если его танцевальные линии отличались безупречной чистотой и конкретностью, то по части мимики он был далек от совершенства.

В 1900 году московскую императорскую труппу пополнил Михаил Мордкин. Его классический танец был переполнен необыкновенным темпераментом. Мордкин открыл ряд выдающихся мастеров XX века, прославившихся в героическом амплуа — самом редком и прекрасном в балете. «Как никто, умел он заполнять своими движениями огромную сцену Большого театра, потому казался могучим, как античный бог», — вспоминал балетмейстер Федор Лопухов. «Мордкин — классик с характерным уклоном», — характеризовал его амплуа танцовщик Михаил Габович.

В 1908 году Сергей Дягилев пришел в восторг от того, что «ему посчастливилось раздобыть Мордкина» для своих Русских сезонов. «Священное вдохновение» Михаила Михайловича привлекло внимание Анны Павловой, которая нашла молодого артиста интереснее Нижинского. В 1909 году он стал ее кавалером на гастролях в Лондоне, прошедших с феерическим успехом. В феврале 1910 года они гастролировали в Америке в Метрополитен-опере. Критик лондонской «Таймс» писал: «Удовольствие, испытываемое от искусства такого рода, имеет исключительно эстетический характер... Танец Мордкина доставляет мужчинам почти такое же удовольствие, как танец Павловой. Номера, исполненные вдвоем, особенно “Вакханалия”, даже изысканнее их сольных танцев».

Триумфы не давались даром. Из-за переутомления артисты падали в обмороки, нервы были напряжены. Идеальное совпадение темпераментов партнеров в сценических образах оказалось для них роковым в закулисных отношениях. Прима видела в великолепном коллеге соперника и конкурента. Во время выступлений в Лондоне в 1911 году Анна наградила любимого партнера пощечиной. С трудом доведя до конца контракт с «Палас-театром», они навсегда расстались. В последующие годы Павлова предпочитала выступать с москвичами Лаврентием Новиковым и Александром Волиным, напоминавшими Мордкина мужественностью и темпераментом, но не такими амбициозными.

Балетные дамы из-за партнеров плели интриги и создавали целые истории. 19 декабря 1902 года В. А. Те-

ляковский отметил в дневнике: режиссер Аистов доложил, «будто Кшесинская очень удивлена, что ей одну из вариаций приходится танцевать с Георгием Кякштом, и когда Петипа спросил ее, что она имеет против, то Кшесинская сказала, что не путает в службу личных отношений и танцевать будет с Кякштом, но Петипа, желая быть любезным, назначил вместо Кякшта Сергея Легата».

Годом ранее директор Императорских театров описал еще одну занимательную коллизию: «Как поступить с балетным танцовщиком Кякштом, который, будучи недоволен Гельцер, обещал ей отомстить; она боится с ним танцевать и просила, чтобы назначили Легата. Кякшт же тогда просил вместо “Привала кавалерии” дать ему танцевать партию Николая Легата в “Щелкунчике”. Но эту передачу режиссерское правление считает неудобным сделать ввиду того, что Легат обидится и заболит и тем спектакль нарушится... Ненормальность отношений вообще сильно вредит делу, а ненормальность эта существует».

Многое в выступлении балерины зависело от опытности партнера. Ольга Спесивцева жаловалась в записной книжке: «Вечером танцевала “Корсара”... Дудко в первый раз Корсара исполнял, портил во многих местах. Забыл, понятно, волновался и капризничал. Невоспитанный, самому не хочется выходить на вызов, из деликатности даму вывести!» Любовь Егорова была недовольна Сергеем Лукьяновым, забывавшим порядок движений. И артисты на сцене, и кто-то из публики заметили, что танцовщик был пьян. Увы, время от времени такое случалось.

Штатное положение «партнер балерины» никогда не отменялось в Императорских театрах. Сама структура дореволюционных постановок была основана на приоритете дам. Правда, в 1910-х годах реформаторские спектакли Михаила Фокина потребовали танцовщиков, равных приме, а то и превосходящих ее. Появлялись артисты, которые силой своего таланта расшатывали устой этого амплуа. Однако не все стремились плыть против течения — многие довольствовались обязанностями сценических кавалеров.

Как правило, танцовщики предпочитали жениться на «своих»: семейные пары образовали Павел Гердт и Александра Шапошникова (их дочь — замечательная балерина Елизавета Гердт), Мариус Петипа и Мария Суворовщикова (дочь — Мария Петипа), Александр Чистяков и Анна Натарова, Алексей Богданов и Александра Прихунова, Константин Богданов и Татьяна Карпакова (дочь — европейская этуаль Надежда Богданова), Лев Иванов и Вера Лядова, Петр Владимиров и Фелия Дубровская и т. д. Василий Тихомиров был не только постоянным партнером Екатерины Гельцер, но и ее мужем. Жозеф Ришар взял в жены хорошую танцовщицу Дарью Лопухину, ставшую позднее прекрасным педагогом Театрального училища; их дочь Зинаида стала этуалью парижской Оперы. Широкой известностью пользовалась московская пара Иван и Екатерина Лобановы: после 1812 года «ими единственно поддерживались тогдашние спектакли».

Каждый императорский танцовщик, не поленившийся написать мемуары, обязательно с гордостью перечислял имена балерин, с которыми ему приходилось выступать. И этот список служит лучшим удостоверением их профессиональной репутации.

Последний штрих: в 1903 году впервые за всю историю московского балета великому пантомимному танцовщику Василию Гельцеру было высочайше пожаловано звание заслуженного артиста его императорского величества; в 1925 году его дочь Екатерина Гельцер первая из балерин получила звание народной артистки РСФСР. Вот такой оборот совершило колесо истории всего за 22 года.

Сценические костюмы

Облачение императорских балерин состояло из тонкой фуфайки, лифа, трико, тюлевых коротких панталон и тюлевых накрахмаленных тюник, числом не менее шести. Количество слоев юбки зависело от роста исполнительницы: чем она была выше, тем пышнее ее юбка. Чтобы скрыть несвежесть старых тюник, их камуфлировали верхним слоем из новой ткани.

Наряды для спектаклей хранились в костюмерных. Если их помещали в сундуки, то перекладывали тонкой папиросной бумагой. Костюмы не стирали, но тщательно чистили и берегли.

Танцевальные туалеты артисток и воспитанниц до конца XIX века сковывали движения из-за туго стянутого корсета, корсажа на китовом усе и тарлатановых юбок с допустимой длиной по так называемому «московскому образцу» — от одного до трех вершков^{**} над коленом.

По поводу этой, казалось бы, сугубо театральной темы на страницах периодики разгорались бурные споры. Например, в газете «Россия» от 26 октября 1901 года известный критик Валериан Светлов сетовал, что солистки Вера Мосолова, Ольга Леонова, Любовь Егорова и Лариса Андреевна были одеты в длиннополые тюники пресловутого «московского типа», а потому, даже имея прекрасный рост, казались какими-то «безобразными волчками». Автор предлагал вообразить, каковы будут маленькие танцовщицы в таком «одеянии», и заявлял, что сам характер современных классических танцев «против такой нежелательной традиции»: «Это вопрос ложной показной добродетели, не имеющей смысла в хореографическом искусстве, где красота форм и рисунок линий играют самодовлеющую роль, не говоря уже о том, что длинные тюники могут оказаться весьма небезопасным нововведением».

К слову сказать, все эти «тютю» или тюники, в Москве называемые пачками, будоражили театральные круги не на шутку. Управляющий конторой Императорских театров Н. К. фон Бооль докладывал руководству, что по контракту танцевавшая в Большом театре итальянская прима Аделина Джури специально для фотосъемки в присутствии посторонних самовольно укоротила тюники. Управляющий приказал балерине подать об этом рапорт, а ее саму вызвал «на ковер» к директору.

* Тарлатан — однотонная полупрозрачная хлопчатобумажная ткань полотняного переплетения.

** Вершок — старая русская мера длины (4,445 сантиметра), $\frac{1}{16}$ аршина; первоначально равнялся длине основной фаланги указательного пальца или ширине сложенных указательного и среднего пальцев.

Теляковский объяснил Аделине Антоновне, что она должна показывать пример, а не заниматься обрезанием юбки в фотоателье. В финале своего строгого выговора он объявил балерине: «За юбку получите счет, а фотографию должны будете снять другую, ибо в короткой юбке не позволено!»

Владимир Аркадьевич беспрестанно заставлял танцовщиц соблюдать точность в костюме. Заметив, что кордебалетная Анна Тривчик подколола тюники в «Фее кукол» или корифейка Евгения Грекова в краковяке щеголяла короткими юбками, директор немедленно требовал от Бооля рапорт, на основании которого объявлял выговор. Балеринам тоже доставалось от нелюдского начальника. Побывав на «Баядерке», Теляковский сразу отреагировал: «Гельцер танцевала с успехом, но юбки стала себе делать короче, чем московские, и танцевала в грязных башмаках. Очень красивы и имели настоящую длину юбки Седовой».

Любовь Рославлева хотя и вышла в первом действии «Спящей красавицы» в «сделанной правильно» юбке, но подколола ее до неподобающе короткой длины. Директор приказал чиновнику особых поручений В. А. Нелидову произвести следствие, в результате которого оказалось, что тюники были подколоты самой балериной, «несмотря на отказ портнихи исполнить это». Расправа последовала незамедлительно: «Подобное отношение артистов к приказанию начальства доказывает их непонимание важности умышленного послушания. Г-жу Рославлеву оштрафовал для первого раза на одну неделю (62 р. 50 к.). На г-жу Рославлеву, кроме того, был несколько дней тому назад подан рапорт из монтажного отделения с жалобой на то, что новый тюник, надетый ею во второй раз, был сдан совершенно разорванным, что показывает небрежное отношение к казенному имуществу и увеличивает и без того расходы большие на костюмы балета».

Словом, ни одна из танцовщиц, будь она хоть кордебалетной, хоть примой, не могла рассчитывать на снисхождение докучливого директора Императорских театров. Но зато его сердце радовалось, когда, например, в спектакле «Коппелия» на некоторых балетных, осо-

бенно на Анне Павловой и Юлии Седовой, были надеты юбки значительно длиннее прежних. Павловой он велел передать, что «ее юбки хороши и вся ее фигура от этого только выигрывает, и действительно, она была очень мила». У балерины Карлотты Замбелли юбки тоже оказались «хороши». За все эти радостные впечатления Теляковский передал через режиссера Н. С. Аистова благодарность костюмерше Е. М. Офицеровой.

Война из-за длины тюник между танцовщицами и театральной администрацией велась почти все XIX столетие и окончилась тем, что балетные феи в начале XX века довели их до условного состояния, то есть почти перестали носить. Что ж, мечты сбылись: еще в 1800-х годах любители всего грациозного грезили «явлением взгляду облика обнажения, украшенного искусством».

Все подражательницы Марии Тальони долгое время придерживались стиля ее костюма, добавив для «реалистических ролей» цветной корсаж и верхние юбки из более плотного материала. Однако к концу столетия целомудренный костюм романтической балерины потерял актуальность. Публика пожелала взирать на «оголенных» танцовщиц, многие из которых сами протестовали против такого сценического «излишества», бесполезного для искусства. Так, ведущая балерина парижской Оперы Рита Сангалли в 1875 году в своей книге «Терпсихора» жаловалась, что слабую и бессодержательную хореографию постановщики заменили отсутствием костюма. «Уничтожьте тюлевые юбки, называемые “иллюзорными”, замените их цветными панталонами, и вы разрушите окончательно всю прелесть балетной иллюзии, — писала этуаль. — Поэтому во что бы то ни стало надобно запретить подобное направление».

Существовал анекдот: после провала одной постановки остро стал вопрос, как поддержать спектакль. «Очень просто, — предложил кто-то, — нужно удлинить танцы и укоротить юбки танцовщицам». Подобной «установке» следовала «божественная» Вирджиния Цукки. Ее тютю, по словам К. А. Скальковского, «заканчивались там, где им следовало бы начинаться». Во время быстрых танцев они «обращались в нечто неосязаемое,

и глазам представлялась весьма реальная действительность». Французский писатель Альфонс Карр сформулировал справедливый афоризм: «Танцовщицы имеют костюма настолько, насколько необходимо, чтобы их наготу сделать еще более соблазнительной».

Матильда Кшесинская хотя и была адептом Цукки, но в вопросах длины пачки не поддерживала своего кумира и полностью соглашалась с Сангалли: «В наше время не носили таких безобразных тюников, как стали носить теперь, когда танцовщица показывает всё, что не нужно и не эстетично. С такими куцыми тюниками совершенно нельзя создать красивый костюм. М. М. Фокин даже в последнее время не допускал их в своих балетах».

Яростные противники коротких пачек считали идеальными длинные юбки «серьезных» танцовщиц XVIII века. Но в ту эпоху дансерши выходили на сцену в платьях с кринолинами, которые держались на камышовых обручах, и без панталон. Последнее обстоятельство диктовало «проект» костюма. Только трико, изобретенное в конце «осьмнадцатого» столетия неким Мальо, «развязало ноги» танцовщицам. В Париже в балете «Ариадна и Бахус» Шарль Дидло впервые появился не в традиционном кафтане, а в шелковом трико телесного цвета, с перекинутой через плечо легкой барсовой шкурой, с виноградной лозой в кудрях и с жезлом. Балетные дамы быстро смекнули, какая им может быть выгода от «новации», и плотно обтянули свои ножки трико. Их расторопность сыграла фундаментальную роль в развитии танцевального искусства. Французский писатель Теофиль Готье справедливо заметил, что без трико не может существовать хореография. Успехи, сделанные в XIX веке танцовщицами, напрямую зависели от нового типа сценического костюма, позволявшего намного большую свободу движений.

Появившиеся в результате технического прогресса в балетной пластике элементы, включая 32 фуэте и прочие соблазнительные «вертуны», могли быть исполнены только «по возможности» обнаженным телом. Многие влиятельные балетоманы считали, что «короткий тюник грациознее длинного, а так как у большинства

танцовщиц ноги представляют самую красивую часть тела, то и нет причины скрывать их». Они ссылались на талантливую солистку Марию Горшенкову, которая при скромной танцевальной манере носила очень короткие тюники.

Покрой костюма существенно влиял на возможность балерины эффектно и всесторонне подать образ своей героини. В хореографическом искусстве победа никогда не давалась без единства формы и содержания. Это прекрасно понимала Матильда Кшесинская, упорно борющаяся за свой сценический «экстерьер».

Прима постоянно просила директора В. А. Теляковского не заставлять ее надевать длинные юбки из-за маленького роста. Чтобы сделать свой силуэт более грациозным, Матильда Феликсовна изобрела новый фасон лифа, из-под которого начинались тюники. Если раньше он оканчивался на талии, то по просьбе Кшесинской его линия была продлена, а потому пачка прикреплялась ниже, отчего выигрывал вид талии. Впервые этот фасон разработал князь А. К. Шервашидзе, когда специально для балерины создавал эскизы к костюмам для постановки Николая Легата «Талисман». Тюника из второго действия так понравилась Анне Павловой, что она обратилась к коллеге за разрешением сделать себе такую же для заграничных гастролей и получила согласие. Так с 1910-х годов «пачка Кшесинской» вошла в театральный обиход, а тюники от талии сохранились только в романтических спектаклях, например в «Сильфидах».

Танцовщица, выступавшая в смелом по дизайну костюме, могла попасть на острый язык закулисных шутников. Когда «слывущая за красавицу» Анна Васильева в «Дон Кихоте» явилась наряженной в платье, рискованно сочетавшее желтый, красный и ярко-зеленый цвета, ее тут же прозвали «желтком со шпинатом».

При постановке на императорской сцене новых балетов с расходами не считались. На костюмы шли дорогие плотные шелковые ткани, высококачественный бархат, отделку применяли только изысканную, ручной работы, кружева поражали роскошью. В середине XIX века директору А. М. Геденову иногда указывали на такую непозволительную роскошь, однако он отве-

чал: «Напротив, это очень дешево, потому что носится долго».

В 1880-х годах блестящие идеи заведующего гардеробом хореографической труппы И. И. Каффи иногда приносили экономию казне. Например, в «Спящей красавице» он заменил страусовые перья искусственными, сделанными из шерсти. «Они выглядели эффектно и куда более театрально, чем настоящие; хотя прически и парики, украшенные ими, стали очень тяжелыми, но актеры не протестовали», — вспоминала Т. П. Карсавина.

Кстати, сценические наряды сказочного балета-феерии «Спящая красавица» превзошли всё ранее виденное на столичной сцене. Их непомерная роскошь дала повод театральным острословам дополнить название спектакля словами: «...или Торжество швейного искусства». Занимавший в это время пост директора Императорских театров И. А. Всеволожский выступил автором эскизов к костюмам и явно переусердствовал. Павла Гердта, исполнявшего роль Принца, нарядили в костюм с длинными, обшитыми металлическими украшениями рукавами, что вредило танцам Карлотты Брианцы — Авроры, которая, делая туры, поранила себе руки. Во время заключительного па-де-де Гердт зацепился рукавом за голову партнерши и вырвал у нее клочок волос. «При таком порядке Брианца к концу сезона рискует остаться лысою, — смеялись зрители. — Она только и танцует свободно, когда находится подальше от своих раззолоченных кавалеров».

Промахи Всеволожского в оформлении балетной постановки сразу же обнаружили его уровень «художника-любителя». А для создания сценических костюмов танцовщиц необходимо особое искусство. Исполнительница даже небольшой роли должна чувствовать себя комфортно и совершенно свободно в своем наряде. Какая-либо неуместная деталь может не только мешать ее движениям, но и повредить трактовке партии.

Балерина Мариинского театра Екатерина Вазем вспоминала о стычке с Мариусом Петипа на репетиции «Баядерки»: «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 “кабри-олей”, 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 хореографического монолога, обращенного баядеркой к ее возлюбленному Солору. Таким образом моя взяла...» Именно в прочтении Вазем номер вошел в классическое наследие мирового балетного театра под названием «Танец со змеей».

Всякий пересмотр концепции поставленного ранее балетного спектакля невозможен без внесения изменений в костюмы. Ярким примером был опыт, произведенный хореографом Александром Горским над романтической «Жизелью». Его редакция 1907 года буквально перетряхнула все нутро старого спектакля. Зритель сразу же был озадачен заменой в первом действии «нейтральных» одеяний на костюмы эпохи Директории*, а уж от второго, к которому, кажется, ни прибавить, ни убавить, и вовсе оторопел: вместо виллис в белых тюниках на сцену вышли «покойницы» в каких-то ночных сорочках-хитонах с белыми ленточками-повязками на головах. Исполнительница партии Жизели Софья Федорова, введенная в спектакль в 1913 году, пыталась в дополнение к окутавшему ее подобию савана приспособить грим вампира, однако театральное руководство пресекло это намерение балерины.

Анна Павлова, постоянно переосмысливая внутреннее содержание прославленного номера «Умиравший лебедь», параллельно корректировала и свой костюм: то дополняла его большим рубином, который, словно капля крови, выделялся в оперении ее белого корсажа,

* Директория (1795—1799) — верховный орган исполнительной власти Французской республики до переворота, приведшего к власти Наполеона Бонапарта.

то опускала на лоб подвеску с бриллиантом, переливавшимся подобно слезе.

Танцовщицы в звании балерины в спектаклях имели право на свои собственные костюмы. После того как князь Шервашидзе удачно нарядил Кшесинскую для «Талисмана», она попросила его создать ей новые костюмы к «Дочери фараона». По эскизам, понравившимся приме, дирекция Императорских театров заказала роскошные «туалеты» Аспиччии. «Для второго акта князь Шервашидзе нарисовал мне очень красивый обруч на голову из искусственных камней, что дало идею Андрею (великому князю Андрею Владимировичу. — О. К.) заказать мне у Фаберже по этому рисунку настоящий обруч из бриллиантов и сапфиров», — вспоминала Матильда Феликсовна. Модернизированные костюмы к «Дочери фараона» напоминали публике туалеты парижских артисток, о которых, шутили критики, «дочери фараонов и не мечтали». Костюм Кшесинской для «Русской» был исполнен по эскизу салонного художника Сергея Соломко и тоже изобиловал подлинными драгоценностями, особенно кокошник.

Разумеется, что позволено Юпитеру, то не позволено быку. «Свои» пачки категорически запрещались всем остальным исполнительницам. Когда корифейка Большого театра Анна Николаева, несмотря на приказание Бооля, 26 апреля 1901 года вышла танцевать в собственном костюме, начальница главного гардероба Эмилия Солини ей напомнила, что это не разрешено. Однако та бросилась к помощнику управляющего московской конторой Императорских театров Василию Аршеневскому и получила от него разрешение. Когда же Бооль ему доложил, что таково было приказание директора, Аршеневский замаялся и сказал, что этого не знал.

Увлечение балетных артисток разного рода ювелирными украшениями тоже не поощрялось театральной администрацией, зорко следившей, чтобы дисциплина в танцевальной труппе не имела ни малейшего послабления. Частенько директор объявлял строгий выговор за ношение драгоценностей на костюмах пейзажников.

Администрация постоянно досаждала балеринам и по поводу верности их сценических причесок, кото-

рые, как правило, были «от Делькроа»*. В. А. Теляковский 9 февраля 1901 года записал в своем дневнике, что Екатерина Гельцер, танцевавшая на бенефисе кордебалета, «неверно причесалась». Директор посчитал это «с ее стороны большим нахальством, особенно теперь, когда ноги ее очень толсты, и вообще производила она плохое впечатление».

Иногда за кулисами происходили анекдотические истории. Кто-то распустил слух, что директор приказал режиссеру балета Николаю Аистову «измерить сантиметром длину ног танцовщиц и толщину для ранжира». Или на очередном спектакле, когда с костюма солистки Лидии Кякшт полетели куски кружевной аппликации, публика принялась смеяться. Вzbешенная артистка потребовала следствия. Оказалось, что кружевная ткань, взятая с театрального склада, была такая гнилая, что при малейшем прикосновении разлеталась. Теляковский приказал узнать, когда она куплена, кем принята и каким образом костюмерша Александра Иващенко, видя ее плохое качество, решила делать костюм.

После того как с 1900 года Теляковский постановкой «Дон Кихота» в оформлении Александра Головина бросил вызов установившейся «казенной» традиции и победил, он начал привлекать в Императорские театры художников, не принадлежавших к цеху театральных декораторов. Вскоре на балетных афишах появились имена Константина Коровина, Льва Бакста, Александра Бенуа.

«Присутствовал сегодня в Мариинском театре на представлении балета “Конек-Горбунок” с Кшесинской. Балет прошел довольно весело. Постановка его здесь отвратительна. Трудно понять, как Всеволожский, имея репутацию человека со вкусом, мог допустить такие костюмы и декорации. В последнем акте по просьбе артистов я разрешил сделать по рисункам Головина костюмы Павловой и Гердту (польский танец 4-го акта). Костюмы эти удались, и та же публика, которая ругала

* *Генри (Генрих Жозефович) Делькроа* — поставщик императорского двора. В его салоне в Петербурге на Морской улице делали дамские прически, маникюр, массаж лица, продавали накладные волосы, парфюмерию и шляпы.

всё новое, была так поражена появлением таких костюмов, что раздался гром аплодисментов при появлении Павловой и Гердта. Это было настоящее торжество красоты, и красота эта сразу ошеломила весь зрительный зал», — сделал Владимир Аркадьевич запись в дневнике 27 октября 1902 года.

Одежда танцовщиц имела немаловажное значение во время «черновой» работы. Экзерсисы требовали облегченных тюник, подчеркивающих все линии тела. На репетиционные костюмы артисток впервые в 1850-х годах обратил серьезное внимание главный балетмейстер Большого Каменного театра Жюль Перро. А. П. Натарова вспоминала, как при постановке «Эсмеральды» он остался недоволен, что кордебалет танцует в длинных платьях.

«— Я не вижу ног. Почему не в танцевальных платьях?

— В обязанность кордебалета не входит ежедневное обучение танцам, — ответил ему режиссер. — Танцевальных платьев у них нет.

— А я требую, чтобы это было.

— Это немножко трудно. Кордебалет так мало получает.

— Да, но ведь тюники у них есть? Пусть будут в тюниках, если не в коротких платьях.

Делать нечего, пришлось кордебалетным поистратиться и внести в свой бюджет еще расход на танцевальное платье. На следующую репетицию все пришли в коротких платьях».

Вера Балетоманова отмечала, что с конца 1870-х годов «все без исключения танцовщицы должны были являться на репетиции обязательно в белых платьях (тюниках). Надо ли, нет, танцует ли танцовщица соло или стоит “с кувшином” в позе кариатиды, всё равно должна одеваться в “танцевальное”. Есть в труппе танцовщицы, которым в спектакле не приходилось одевать платье выше щиколотки, а на репетицию они все-таки должны одеваться воздушными феями. Всем этим танцовщицы были обязаны новому режиссеру, большому любителю хорошеньких ножек».

Была еще одна, очень специфическая функция костюма: с его помощью балерина могла скрыть свое «ин-

тересное положение». Императорские примы танцевали чуть ли не до самых родов. Мария Суровщикова, например, будучи в период своего премьерского статуса три раза беременной, исполняла главные партии в репертуаре петербургского Большого театра и прекрасно справлялась с ними без скидок на «болезнь». Здесь артисткам очень помогали правильно скроенные костюмы. Матильда Кшесинская коснулась этого вопроса в мемуарах:

«Перед Великим постом давали премиленький балет “Ученики г-на Дюпрэ”, в двух картинах, в постановке Петипа на музыку Лео Делиба.

Я танцевала роль Камарго, и в первом действии у меня был очаровательный костюм субретки, а во втором — тюники. Сцена была близка от кресел первого ряда, где сидели государь с императрицей и членами императорской фамилии, и мне пришлось очень тщательно обдумать все мои повороты, чтобы не бросалась в глаза моя изменившаяся фигура, что можно было бы заметить лишь в профиль.

Этим спектаклем я закончила сезон. Я не могла уже больше танцевать. Шел шестой месяц».

Между прочим, дотошное отношение Кшесинской к своим костюмам стоило князю С. М. Волконскому поста директора Императорских театров. В 1901 году разразился скандал между балериной и князем, в который оказались втянутыми высшие сферы России. 15 апреля Матильда Феликсовна, исполнявшая главную роль в балете «Камарго», не пожелала надеть полагавшийся для «Русской» костюм с фижмами*. Об этом доложили директору, и тот через управляющего петербургской конторой барона Владимира Кусова напомнил приме о ее обязанностях и повторил свои требования. Самолюбие примы было задето, и она наотрез отказалась исполнять приказание директора. На следующий день князь приказал оштрафовать Кшесинскую на 50 рублей с извещением об этом в «Журнале распоряжений». Вскоре министр императорского двора барон В. Б. Фредерикс

* Ф и ж м ы (от нем. *Fischbein* — рыба́ья ко́сть) — устройство из ивовых прутьев или китового уса в виде перевернутых вверх дном корзинок, крепящихся к талии с боков для придания пышности юбкам.

получил записку от государя, в которой он требовал отменить взыскание, наложенное на Кшесинскую, и непременно оповестить о том публику. Волконский подчинился высочайшей воле. Торжествующая прима позвонила великому князю Борису Владимировичу и сообщила: «Наша взяла». На репетиции в Мариинском театре она во всеуслышание заявила: «Этого я никогда не прощу князю Волконскому».

Так как власть и авторитет директора были дискредитированы, ему пришлось подать министру Фредериксу прошение об отставке. Однако барон не осмелился доложить об этом императору и объявил Волконскому, что дает ему время обдумать сложившееся положение более хладнокровно. Князь же ответил: «Решение мое непреклонно, и я никогда так хорошо себя не чувствовал, как в настоящий момент. Более того, нет таких условий, при которых я мог бы сохранить за собой пост директора. Единственное, что мне остается, — уехать на два месяца в отпуск, а тем временем вы будете иметь возможность спокойно подыскать кандидата на мое место».

Многие полагали, что эта история с костюмом примы способствовала расшатыванию престижа царской семьи. Барон Фредерикс несколько раз говорил о ней с императором. Николай II решил предоставить Волконскому личную аудиенцию, в результате которой намеревался так устроить дело, чтобы князь остался на посту директора. Фредерикс просил князя никому не говорить о предполагавшемся свидании; но Волконский имел неосторожность рассказать обо всём великому князю Алексею Александровичу, а тот, вероятно, проговорился в яхт-клубе. Великий князь Сергей Михайлович, метивший на место Волконского, воспользовавшись его несдержанностью, восстановил против него царя. После этого Фредерикс заключил: «...уход князя Волконского — дело решенное». По мнению министра, «господин директор был вообще неловок в конфликте с Кшесинской. Ее нельзя было приравнивать к другим, и положение вещей надо было понимать так: театр императорский, а значит, главное дело — удовлетворять желаниям государя».

Николай II принял С. М. Волконского 30 апреля. Ауденция продолжалась 20 минут. Несмотря на то, что царь слушал князя внимательно, одобрял его действия, в том числе и в отношении штрафа, наложенного на Кшесинскую, прием закончился безрезультатно. Государь лишь просил Волконского не уходить в отставку немедленно, дабы не превращать эту историю в скандал, а остаться, пока ему не подыщут замену. Так директору дали понять, что ему невозможно оставаться на своем месте.

Волконский в книге «Мои воспоминания» обвинил царя в том, что он, якобы с подачи Кшесинской, «вмешивался в мелочные подробности балетного репертуара и даже распределения ролей». Разумеется, Матильда Феликсовна умела, как никто, нажать на закулисные придворные пружины, которые нередко расходились с общественными предпочтениями. Но, надо отдать ей должное, прима императорской сцены никогда не изменила своим великокняжеским пристрастиям и осталась верна царскому дому в самом широком понимании. Потому ненавидевших ее было такое множество, что приходилось нанимать специальных людей для недопущения провокаций в зрительном зале во время выступлений балерины. Во время и после конфликта Кшесинской и Волконского из-за костюма с фижмами сочувствие публики было на стороне директора, prime же зрительный зал выражал враждебность.

Как видно, сценические туалеты императорских танцовщиц представляли в царской России вопрос государственной важности.

Атласные туфельки и «стальные носки»

Знаменитый сатирик Николай Лейкин поведал в одном из своих рассказов, как побывавший в театре купец несказанно удивился балерине, проделывавшей разные па на пуантах, и решил, что ноги у нее копытом или со стальным крючком. Константин Скальковский посчитал полезным рассеять этот предрассудок публики: «Видя, как крепко стоят балерины на носке, многие думают, что пальцы и ноги танцовщиц отли-

чаются от тех же органов у других смертных... В действительности стояние на пальцах — привычка, усвояемая с раннего детства; танцы ноги не уродуют, и вся предосторожность танцовщиц состоит в том, чтобы не слишком сильно обрезать ногти». Даже один из самых маститых журналистов Алексей Суворин не побрезговал дать в «Санкт-Петербургских ведомостях» обзор анатомии балеринских ног: «Дугообразность ступни крайне увеличена; большой палец ее должен поддерживать всё тело; а так как, по природе своей, он вовсе к этому не предназначен, то и теряет свое первоначальное направление и выставляется наружу, а в соединении первого сустава его с плюсною нарастает нечто вроде мозоля. Танцовщицы не упираются кончиком последнего сустава большого пальца, а только передним концом первого сустава. Таким образом, длинная, сгибающаяся мышца большого пальца одна выносит тяжесть всего тела, и эти изменения в ступне делают обыкновенную походку танцовщиц не совсем свободною и легкою».

Со времен Марии Тальони важнейшим «орудием производства» для балетных артисток являлись пуанты, состоящие из тонкой, прикрывающей часть пятки подошвы, закрывающего пальцы носка из шелковой ткани и длинных тесемок, завязывающихся вокруг голени. До первой половины 1820-х годов, когда Тальони сознательно, а не под влиянием одного лишь художественного импульса встала на пальцы и этим техническим приемом заложила основу новой хореографической школы, профессиональная обувь танцовщиц мало чем отличалась от бальных дамских туфель. В XVIII веке они были шелковыми, с каблукком; после французской революции балет перенял господствующую в светском обществе моду на легкую обувь с гибкой подошвой, изящным атласным носком, задником и переплетом лент, подобно сандалиям.

Критик Валериан Светлов всмотрелся в башмачок Тальони: «Он сделан не из прочного розового атласа, как нынешние, а из легкой шелковой ткани; три розовые ленточки обтягивают переднюю его часть, чтобы сдерживать легкую материю. По бокам и под низом

носки он заштопан, как у большинства наших балерин, но не суровыми нитками, а тоже шелком; ленточки, охватывающие подъем и щиколотку, очень узкие и легкие, даже не подшитые полотняной тесьмой».

Искусствовед Любовь Блок описала пуанты примы петербургского Большого театра 1870—1880-х годов Евгении Соколовой работы знаменитого парижского мастера Крэ: «Они плотно и очень тщательно проштопаны; тесемка подшита не только под ленточки, но и вдоль борта туфли. Туфли очень легки и имеют элегантный, очень законченный вид, что не всегда скажешь про современный балетный башмак».

Как видно, на протяжении практически всего XIX века пуанты из прочного атласа, на лайке и без прокладки в носке изготавливались таким образом, чтобы все исполняемые па получались бесшумными, а прыжки — невесомыми.

Туфельки императорских балерин были действительно прекрасны. Те, которые сохранились в коллекции Театрального музея имени А. А. Бахрушина, — подлинное произведение искусства из шелка: изящные, мягкие, стильные, подчас с вышивкой. И даже после того, как в конце 1850-х годов Мария Суровщикова-Пети-типа впервые для пущей устойчивости вмонтировала в свои пуанты уплотненный носок, ничего не изменилось в самой концепции и линии башмачка. Он составлял единое целое с выразительной, прекрасно разработанной крошечной ступней, гармонично завершавшей линию ноги. Без совершенной ступни невозможно сформировать грациозные и безупречные в техническом смысле движения и абрисы поз.

Балетными туфлями парижского производства танцовщиц снабжала дирекция Императорских театров. Те, кто предпочитал башмачки итальянской работы, например известного миланского сапожника Ромео Николини, заказывали их за свой счет, а в конце года казна возмещала артисткам потраченную сумму.

Туфли распределяли согласно служебной иерархии: кордебалетные получали по паре на четыре спектакля, корифейки — на три, вторые танцовщицы — на два,

первым солисткам полагалась пара на каждое представление, балеринам выдавали пуанты на каждый акт.

Идеальные ножки танцовщиц ценились, воспевались и даже почитались. Так, были популярны литографии с изображением ноги Марии Тальони. Слепки с необыкновенно маленькой ножки Веры Зубовой украшали столы в рабочих кабинетах всех балетоманов, а поклонники Марии Суровщиковой сделали по мерке ее ноги — 33-й номер — золотой танцевальный башмачок с бриллиантовой пряжкой и преподнесли ей в подарок. Пуанты балерины с автографом на внутренней стороне подошвы всегда считались ценным подарком. В 1862 году Марфа Муравьева после бенефиса поддалась на уговоры своих приверженцев — и передала им туфельку, в которой танцевала, и те пили из нее шампанское за здоровье любимой примы.

Пуанты — явление и утилитарное, и культурологическое. Балерина, взметнувшаяся на пальцы, есть своего рода апофеоз устремления к совершенству и символ совершенного движения. «Это не просто стояние спокойное и безмятежное, — писал Аким Волынский. — Оно является результатом сознательного героического усилия, при котором дышишь грудью вовнутрь и задерживаешь настроение в мгновенном замирании. Тут какая-то едва воображаемая точка, в которую входит весь человек, и довольно малейшего неловкого или нерасчитанного движения хотя бы пальца руки, хотя бы засмотревшегося в сторону глаза, хотя бы случайно и ошибочно откинутой головы, чтобы точка исчезла и вы опустились бессильно на всю ступню». Правда, известны случаи столь тщательной выработки ступни, при которой танцовщица могла продолжительное время стоять на пальцах одной ноги в изумительной позе.

На пуантах танцевали только балерины. Тот же философ Волынский остроумно объяснял такую привилегию «растительной» природой их пластики. Он уподоблял женщину траве, прикрепленной к земле. Потому ей «естественно встать на пальцы, чтобы выразить ликующий ветер, поднявшийся в ее душе. Она может еще и пойти на пальцах: прямая героическая линия получает тут наибольшее удовлетворение и рельефнейшее вы-

ражение», — заключал автор знаменитой «Книги ликований».

Когда в большом па из балета «Пахита» танцовщицы, выстроившись в ряд, ставили вперед свои ножки, запакованные в изящные пуанты, получалась картина такой красоты, что некоторым она казалась «выставкой драгоценностей».

Как всякое «орудие производства», пуанты требовали тщательного ухода. Балерина лично готовила свои туфли к спектаклю. В день выступления она обминала подошву для подчеркивания свода стопы и обшивала носки суровыми нитками, чтобы можно было, не скользя, проделывать сложные па на острие пальцев. Правда, известны случаи, когда башмачки для танцовщиц проштопывали их ревностные поклонники. К. А. Скалковский знал государственных мужей, которые вспоминали с гордостью, как готовили к выступлению туфельки самой Фанни Эльслер.

На ножках Анны Павловой в год «сгорало» около двух тысяч пар туфелек. Привередливая балерина перед спектаклем проводила примерку и безжалостно браковала даже чуть-чуть непригодные ей пуанты. Впрочем, в храме Терпсихоры легкомысленно проигнорированная артисткой мелочь могла привести к конфузу. Летом 1861 года во время выступления гастролировавшей в Королевском театре Пруссии Марии Суровщиковой на ее туфельке лопнула ленточка. Балерина сняла туфельку с кокетливой грацией, от которой задохнулся зрительный зал, и дотанцевала номер без тени смущения. На следующий день предприимчивый берлинский фотограф уговорил Марию Сергеевну сняться с одной туфелькой в руке. На продаже этой карточки он озолотился. Этот «инцидент», удачно сглаженный примой, мог возникнуть непреднамеренно, однако закулисная история свидетельствует о случаях, когда соперницы специально портили «инвентарь» артистки.

Еще в Театральной школе танцовщицы начинали постигать науку обращения с пуантами. Е. П. Соколова рекомендовала завязывать ленты на туфлях узлом снаружи, потом слегка поплевать на него, чтобы не развязался. Плевками решались и другие проблемы. Тамара

Карсавина вспоминала: «Несколько недель я тщательно хранила сделанную по парижской моде пару туфельек, которые купила мне мама, так как обувь, выдаваемая училищем, была довольно грубой. Время от времени я примеряла это сокровище, но очень осторожно, стараясь не испачкать. Но когда, наконец, я их надела и исполнила несколько па, мое сердце замерло: при каждом прыжке пятки выскальзывали из туфель. Я не представляла, как поправить беду, и расплакалась. Оказалось, что существовало средство, весьма радикальное, хотя и не слишком “элегантное”. Мне подсказала его одна из старших учениц, репетировавшая в тот момент свою партию перед зеркалом. “Поплюй в туфли и перестань реветь”, — сказала она мне, не переставая улыбаться, грациозным жестом венчая классическую позу».

Правильно выбрать пуанты и грамотно распорядиться ими во время выступления — ответственная наука, без постижения которой не может состояться ни одна балерина. Во второй половине XX столетия танцовщицы довели свою обувь до вида громоздких ортопедических башмаков. Потому, когда, скажем, в «Лебедином озере» в лирическом втором действии кордебалет стучит по сцене пуантами так, что заглушает музыку, публика вместо сочувствия несчастным заколдованным красавицам начинает невольно иронизировать. Вот и выходит, что лейкинский купец правильно назвал ноги танцовщиц «копытами». Цокающие пуантами «лебеди» подчас кажутся оборотнями в пачках.

Статьи дохода

Служба в балетной труппе Императорских театров хотя и имела государственный статус, но своими иерархическими законами существенно отличалась от чиновничьих порядков. Константин Скальковский отметил: «...одинаковое воспитание и пенсия через двадцать лет дает танцовщицам корпоративный дух; они считают себя, как старые солдаты, казенной вещью и убеждены, что никогда казна их не оставит без поддержки. Эта связь со своим театром напоминает Рим».

Еще во время обучения в Театральной школе воль-

ноприходящим девочкам выдавали за участие в спектакле по 50 копеек. Казенные воспитанницы получали деньги, причитавшиеся за выступления на сцене, только при выпуске. Их «разовые» гонорары в размере полутора рублей откладывались на хранение в специальную кассу. Набегало приблизительно 300 рублей, которые тратились в основном на экипировку. Эта «сберегательная» традиция сложилась еще в XVIII веке, когда средства, по высочайшему благоволению пожалованные девицам за участие в дворцовых праздниках, помещались в Опекунский совет. В XIX столетии, согласно воле императорской семьи, к денежным поощрениям всех участников парадных представлений стали прибавлять драгоценные подарки.

Театральные хроникеры царской России зафиксировали довольно подробные сведения о «доходных статьях» танцовщиц.

В XVIII веке низший оклад получали 29 кордебалетных артисток, средний оклад был у шестнадцати танцовщиц, высшего жалованья более чем в тысячу рублей в год удостоились семь перворазрядных солисток. В XIX столетии низший оклад в 240 рублей в год получали 113 участниц кордебалета, до 600 рублей — 282 артистки, до 1200 рублей — 226 танцовщиц, свыше 1200 рублей — 43 солистки. Таким образом, вначале минимальное вознаграждение имели 66,5 процента балетных артисток, а впоследствии — 17,4 процента, что свидетельствует об улучшении материального положения танцовщиц казенной труппы.

И всё же многие балетные, состоявшие на службе в Императорских театрах, получали оклад, обрекавший их на жизнь впроголодь, и при этом работали буквально до потери сил. Так, кордебалету за мизерные деньги приходилось целое утро заниматься репетицией новых балетов, а по вечерам выступать не только в хореографических, но и в оперных постановках. Перворазрядные солистки получали всего пять рублей «разовых», как легковые извозчики, а так называемый средний заработок не превышал 480 рублей в год. Треть оклада тратилась на «приличествующую балетному званию» одежду, обувь и расходы, связанные с самой профессией артис-

ток. На оставшуюся сумму прожить с семьей было очень трудно. Анна Натарова, отмечая в мемуарах «действительно мизерные» оклады танцовщиц, поступивших на сцену в 1850-х годах, писала:

«У нас были, например, пансионеры, которые за воспитание в училище платили в первый год 200 рублей, а потом по 174 рубля в год. Случалось, что они выходили на службу и кончали ее всё с тем же содержанием по 174 рубля в год. Еще недавно жила в Петербурге бывшая балетная артистка... с 200 рублей в год пенсии, державшая на Сенной площади ларь с мелким мануфактурным товаром...

Условия жизни после выпуска были тяжелые — бедность была не покрытая. Кто не имел родных в Петербурге, пристраивался к знакомым. Многие для пополнения своих средств занимались работами, шитьем, вязанием и тут же в театре продавали свои изделия, зная, что дадут больше, чем в лавках...

Благодаря общим скромным требованиям можно было молодым артисткам приходить на сцену в простых ситцевых платьях, и нас за это не осуждали, а напротив — уважали. Кто имел три шерстяных платья, считал себя богатой».

Замужние кордебалетные артистки из московской балетной труппы, имевшие крайне скудное жалованье, зарабатывали уроками танцев или занимались «хозяйственными операциями», вплоть до держания коров и торговли молоком. В. А. Теляковский вспоминал, как однажды на вопрос, почему отсутствовала на репетиции корифейка, которую звали уменьшительным именем Тавочка, ему ответили, что она не явилась по болезни. Когда директор «поинтересовался узнать, какая же у нее болезнь, то оказалось, что больна не она, а у одной из ее коров ожидалось прибавление семейства, и она должна была остаться дома».

И в 1860-х годах танцовщицы получали ничтожное жалованье. Всего 11 артисток тогда числились в солистках с окладом от 700 до 1143 рублей в год, при «разовых» от 5 до 25 рублей. Кстати, система «разовых», при которой первые артисты получали за свои выступления дополнительную плату, действовала в Император-

ских театрах с середины XIX века. Размер их назначался с оглядкой на ранжир артисток. Первые танцовщицы, «державшие» весь балетный репертуар, а также участвовавшие в операх, прилично зарабатывали на этих премиальных. Одна из солисток, уже получая пенсию высшего достоинства — 1143 рубля, на вопрос, как она чувствовала себя в то время, ответила без обиняков: «Хорошо жилось! не хуже теперешнего! То был “золотой” век для балета».

Вероятно, 52 корифейки, получавшие от 300 до 600 рублей, и две артистки пантомимы с окладом в 400 рублей годовых не разделяли ее мнения, а уж шедшие за ними 44 кордебалетные танцовщицы с вознаграждением от 174 до 240 рублей в год и подавно. Головки пленительных фей и нимф в повседневности были забиты грезами о денежном изобилии и прозаическими помыслами о прибавке к жалованью. Когда наконец прибавка выдавалась дирекцией, ее вновь не хватало на «подорожавшую» жизнь, а бумажные деньги уже стоили «в полцены».

Сергей Худеков, подробно описавший балет петербургского Большого театра времен премьеры «Конька-Горбунка» (конец 1860-х годов), восклицал: «Надо удивляться, как могли существовать служители Терпсихоры!» Впрочем, этот дока по части закулисных тайн сам и отвечал: «На какие средства жили некоторые танцовщицы, получавшие 14 рублей 50 копеек жалованья в месяц, — нетрудно догадаться».

Балетным феям каждый день приходилось решать дилемму: безропотно терпеть нужду или искать денежного обожателя. Иван Чернышев в романе «Уголки театрального мира», опубликованном в 1875 году, привел откровенный разговор корифейки-содержанки с племянницей — выпускницей Театрального училища:

«— Ах, тетенька, разве богатство составляет истинное счастье? <...>

— Да, мой друг, счастье в богатстве: без него везде горе! Я тебе скажу про себя: я знаю, кто я, знаю, что меня никто не уважает. Но я все-таки обеспечена в материальном отношении, я пользуюсь удовольствиями жизни и не обращаю ни на кого внимания. Если б мне

теперь предложили выйти замуж за любящего меня человека и жить с ним в бедности, я бы отказалась. Даже если б можно было воротить мою молодость, я бы и тогда отказалась. Бедность... фи! ты была мала, ты еще не понимала всего ужаса этого слова; но я очень хорошо на опыте извела его силу! Так, Катя, ты не будешь женой музыканта. Я буду противиться этому всеми силами; иначе ступай от меня: я не знаю тебя!»

Впрочем, от артисток «у воды» 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... Кордебалетные танцовщицы тогда никогда в классе усовершенствования не учились, ограничивались познаниями и умением, приобретенным в школе», — отмечала Е. О. Вазем. В конце XIX столетия, когда количество балетных спектаклей значительно уменьшилось, кордебалет жил, как писал К. А. Скальковский, в рамках «системы добродушной распушенности»: одна его часть танцевала в первом акте, другая — в следующем. Балетоманы шутили: «Если бы можно было получать по тысяче рублей в год, чтобы раз в неделю протанцевать польку, то весь бы свет пошел служить в кордебалет».

В начале 1870-х годов размер вознаграждения танцовщицам значительно подняли, а низший оклад вообще упразднили. В своей книге «Наш балет» Александр Плещеев привел любопытную информацию: «Год (1873-й. — О. К.) закончился приятным для некоторых артистов событием: были увеличены оклады и поспектакльная плата. Так, Вазем вместо 5 руб. разовых назначили 25 руб., Кеммерер вместо 15 руб. — 25 руб., Шапошниковой прибавили 100 руб. к жалованью и назначили 5 руб. разовых...» Получается, что до указанного периода исполнительское мастерство солистки Мариинского театра Александры Кеммерер ценилось выше, чем балерины Екатерины Вазем.

Финансовое положение начинающих солисток на протяжении первых — обязательных — десяти лет службы было незавидным. В течение этот срока от танцовщиц требовалось погасить долг казне за бесплатное образование и содержание в Театральном училище. По-

том они переходили на контрактную систему вознаграждения.

Некоторые молодые танцовщицы с возмущением думали, что «старухи», то есть те 36-летние балерины, которые вышли на пенсию, но остались на сверхсрочной службе с перспективной оплатой и с сохранением денег за выслугу, у них, начинающих, «кусочек хлеба изо рта выхватывают». А танцовщицы, не дотянувшие до пенсии несколько лет, боялись преждевременного расчета, так как могли за «здорово живешь» попасть под сокращение штатов.

Конечно, дирекция всегда внимательно наблюдала за воспитанницами, и если какая-то еще в школе демонстрировала и в танцах, и в характере балеринские качества, на ее карьеру не скупилась.

Так, Авдотья Истомина в 1815 году поступила в балетную труппу на приличных условиях: оклад 750 рублей, казенная квартира и единовременное пособие в 200 рублей. Вскоре ей прибавили 300 рублей к окладу и назначили 200 рублей квартирных. С 1817 года танцовщица стала получать еще на гардероб 500 рублей годовых. В 1831 году ее вознаграждение составило баснословную сумму — десять тысяч рублей.

Когда балерине оставался всего год до выхода на пенсию, ей по воле нового директора Императорских театров А. М. Геденова урезали жалованье на две тысячи рублей. Но этого театральному руководству показалось мало, и буквально через несколько дней содержание балерины было снижено еще на четыре тысячи. Потеряв такую внушительную сумму, балерина пришла в невероятное волнение, о чем свидетельствует ее письмо, переданное директору в конце 1833 года:

«Ваше превосходительство, милостивый государь. Режиссер балетной труппы Дидье объявил мне сего дня предписание конторы, коим приказано предложить мне на последний, двадцатый год моей службы убавку в четыре тысячи рублей. Пораженная столь неожиданным, столь незаслуженным ударом и уничтожением, никогда и ни с кем со времени существования дирекции не случавшимся, я не вижу другого средства к отвращению подобного несчастья, как прибег-

нуть к милостивому покровительству вашего превосходительства, к справедливому и беспристрастному от посторонних влияний воззрению на прошедшую мою службу. А потому я уже не буду упоминать, что в силу контракта моего срок предварения меня уже более полумесяца прошел и, следственно, объявление конторы уже не законно, не стану даже говорить и том, что несколько дней тому назад, будучи лично у вашего превосходительства, вы изволили сперва объявить мне, что желали бы убавить у меня две тысячи рублей, а потом на покорнейшие и убедительнейшие мои представления о небывалости подобной обиды артисту, пожертвовавшему для службы и пользы дирекции лучшей половиною своей жизни, доставлявшему столько удовольствия публике своим, смею сказать, талантом, ваше превосходительство милостиво отозвались, наконец, что постараетесь всё возможное устроить в мою пользу, — и вдруг следствием сего лишь было предложение убавить мне четыре тысячи рублей моего содержания. От чего же и от кого могла произойти против меня столь жестокая перемена?... За то ли, что я прослужила более 25 лет на сцене Императорских театров — я считаю со школой — и при последнем годе моей службы не имею той силы и свежести, какие видны были прежде? Но естественно ли и требовать этого? Кто после такой усердной долговременной и утомительной службы сохранил те же средства на 20-м году, какие имел в 1-м году? А ни с кем еще, однако, столь жестоко не поступали. Без всякого занятия давали дослужить артистам не только последний год службы, но и гораздо более, а меня на 20-м году со времени выпуска из школы упрекают, что репертуар мой уменьшился. Но если даже и сей упрек справедлив! Дайте мне любую роль, которую я в последнее трехлетие играла, и я готова выполнить ее не хуже никого. Чем же я виновата, что балетов сих больше не дают? И что это случилось на последнем году моей службы?»

Рука-владыка делала, что хотела. Замечательная танцовщица Вера Зубова, умевшая смирять свой пылкий нрав смышленостью в житейской прозе, уже по выслуге десяти лет, в 1833 году, получила завидный контракт на

три года, согласно которому дирекция Императорских театров гарантировала ей жалованье в четыре тысячи рублей, 350 рублей квартирных, восемь саженой дров и полбенефиса в год.

Великий талант мог быть оценен императорской казной в исключительную сумму. Скажем, Марфу Муравьеву в 1858 году выпустили из училища сразу в ранге солистки с высшим окладом в 1143 рубля и пособием в 500 рублей — случай небывалый, никто ранее не стартовал с таким жалованьем. Через шесть лет балерина первой в истории стала получать 12 тысяч рублей серебром в год, при этом никогда не прибегала к протекции и помощи обожателей.

Противоположный пример являла карьера выпускницы 1851 года Анисьи Игнатьевой. Ее определили в кордебалет с окладом в 360 рублей годовых и единовременным пособием в размере 40 рублей. Через семь лет ничем не отличившуюся артистку дирекция возвела в статус танцовщицы с увеличением жалованья до 500 рублей. Через год она получила прибавку в 100 рублей. В 1862 году Игнатьева подала заявление с просьбой о новой прибавке и ей был дан оклад в 800 рублей и пять рублей поспектакльных. Более того, она, сохраняя полное содержание, выезжала на полгода в Германию, Францию и Италию «для поправки здоровья», для чего получила от театральной дирекции пособие «на лечение» в 250 рублей. Своих незаконнорожденных детей ей удалось отправить на воспитание в Финляндию за казенный счет. В 1866 году этой бесталанной артистке, по ее личному ходатайству, назначили высший оклад в 1143 рубля. Как говаривал один маститый танцовщик, вот вам «па-де-зефир и шассе за кулисы».

Ровесница Игнатьевой талантливая Мария Соколова сразу же была определена танцовщицей с окладом в 500 рублей и единовременным пособием в 60 рублей. Одна из лучших солисток второй половины XIX столетия и к тому же прославленная красавица быстро продвигалась по служебной лестнице: в 1858 году получила оклад в 800 рублей, годом позже — 900 рублей, а в 1860-м подписала контракт на три года с высшим жалованьем в 1142 рубля. В течение нескольких лет раз-

мер выплачиваемых Соколовой поспектакльных возрос с 10 до 20 рублей.

Выпускницы 1848—1858 годов Муравьева, Соколова, Игнатьева, Суровщикова, Прихунова, Радина, при всей разнице масштабов дарований, жили вполне обеспеченно. Но подобных любимиц фортуны, обласканных начальством и императорским двором, в каждом поколении танцовщиц насчитывались единицы. Финансовое положение большинства удручало.

По типичному сюжету развивалась жизнь Надежды Зенковой. В 1855 году ее определили в балетную труппу фигуранткой с окладом в 200 рублей годовых и единовременным пособием в размере 30 рублей. Она одна тянула на себе всё содержание бедной семьи: отца-чиновника с пенсией 17 рублей 50 копеек, больной старухи-матери, бабушки, «лежащей пластом в темном углу». Но чем могла быть полезна им дочь, получавшая всего 16 рублей 66 копеек в месяц? Талантами Зенкова не обладала, связями, от которых зависело продвижение по службе, не обзавелась, крепостью тела и духа не отличалась, красоту продать либо не смогла, либо постеснялась. Ей осталось только с завистью наблюдать за умением ловких подруг пристроиться в жизни. По выслуге десяти лет жалованье Зенковой составляло всего 350 рублей. Такой путь прошли многие кордебалетные артистки.

О материальных условиях танцовщиц, служивших на сцене в 1870-х годах, несколько слов сказала Екатерина Вазем в своих воспоминаниях: «...лучшие хореографические силы обыкновенно выпускались из Театрального училища солистками... 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».

Ничего не изменилось в финансовой иерархии хореографического театра и через несколько десятилетий,

когда пришло время выпуска Кшесинской, Павловой, Карсавиной, Спесивцевой. Михаил Фокин, в 1898 году прекрасно танцевавший на выпускном экзамене с соученицами Любовью Егоровой и Юлией Седовой, вспоминал: «В результате дебюта нас выпустили в труппу на повышенный оклад. Обычно все поступали на императорскую сцену на одно и то же жалованье. В течение многих лет все принимались на 50 рублей в месяц, и неспособные, и самые талантливые. Исключение, сделанное для нас, не только льстило самолюбию. Оно имело большое значение, например, для меня. Я получил 66 рублей 66 копеек в месяц. Это большая разница!»

Тамара Карсавина, принятая на императорскую сцену в 1902 году, писала: «С большой радостью — хоть я и была уже об этом осведомлена — прочитала я о зачислении меня в труппу на положение корифейки с жалованьем 720 рублей в год. Для первого года эта сумма показалась мне огромной по сравнению с 600 рублями, получаемыми дебютантками; и мои 60 рублей в месяц послужили значительным подспорьем в семейном бюджете».

Балетная труппа в конце XIX — начале XX века насчитывала 149 артисток, которые распределялись по разрядам: три балерины, 146 первых и вторых танцовщиц, корифеек, кордебалетных. От этих категорий зависел оклад. Суммы жалований пересматривались каждую весну и сообщались в «Журнале распоряжений», одна из полос которого, посвященная балету, размещалась в центре театральной доски объявлений вместе с расписанием репетиций и информацией о распределении ролей. Каждым утром перед началом занятий артисты пробегали глазами страничку «Журнала», чтобы узнать о выговорах, штрафах, благодарностях или поздравлениях.

С 1903 года директор Императорских театров В. А. Теляковский ввел «проверку танцев и сделанных успехов» для всех артистов балетной труппы, для чего педагоги-репетиторы разработали правила и программы испытаний, результаты которых фиксировались в специально заведенной книге. Лишь успешно выдержавшие экзамены могли рассчитывать на прибавку к жало-

ванью. Танцовщицы, штрафовавшиеся в течение года один раз, лишались «премиальных», оштрафованным дважды сокращался оклад, а послетрехштрафов артистам не начислялись прибавки в течение трех лет.

Ходатайства о пособиях и прибавках к жалованью текли в театральное делопроизводство неиссякаемым потоком. Екатерине Гельцер показалось незначительным ее довольство в 1200 рублей, и она просила о прибавке еще 600 рублей, ссылаясь на большую загруженность в спектаклях и связанные с этим расходы. Прима московского Большого театра Любовь Рославлева тоже не дремала и обратилась к Теляковскому за пособием в 400 рублей. Директор отделался от назойливой балерины, мотивируя свой отказ недавним увеличением ее жалованья до шести тысяч рублей в год. Тогда сам министр императорского двора барон Фредерикс приказал выдать Рославлевой испрошенное пособие. В денежных вопросах на «милейшую» Любовь Андреевну постоянно кто-то влиял, причем не лучшим образом. Во время ее гастролей в Мариинском театре Мариус Петипа подговаривал ее требовать от дирекции не 100 рублей за спектакль, а тысячу.

Тридцатого июня 1902 года в Красносельском театре во время генеральной репетиции балетов «Привал кавалерии» и «Камарго» неожиданно выяснилось, что Рославлева танцевать не будет. Ранее она телеграфировала о своем согласии приехать за гонорар в 300 рублей, а накануне выступления прислала вторую телеграмму, где непременно условием своего участия ставила приглашение Георгия Кякшта в качестве партнера и просила еще 150 рублей прибавки за использование собственных костюмов. Когда об этом доложили великому князю Владимиру Александровичу, он распорядился, чтобы московской балерине отказали совсем. Поступок Рославлевой всех крайне удивил, ведь было известно, что представление должно было состояться в присутствии императора Николая II и короля Италии. При дворе вымогательство балерины сочли шантажом, который едва ли она сама выдумала. Рославлева получила письмо с выражением недовольствия директора Императорских театров.

В августе 1904 года всю труппу Мариинского театра возмутила прибавка к жалованью Юлии Седовой, так как она весь год проболела, не выходила на сцену и только весной слабо исполнила главную роль в «Коньке-Горбунке». Однако директор уступил настоятельной просьбе управляющего петербургской театральной конторой Г. И. Вуича, который считал, что отсутствие прибавки обидит Седову ввиду повышения окладов Анне Павловой и Вере Трефиловой.

Седова, явившись к Теляковскому, вместо благодарности за прибавку стала выражать обиду, что получает на 100 рублей меньше Павловой, и требовала от директора всегда равного с Павловой и Трефиловой оклада. Владимир Аркадьевич одернул балерину: «В течение своей немногочисленной службы вы последние годы совсем мало танцуете. В этом сезоне в конце сентября ввиду ожидания ребенка вы заболели и не танцевали до конца сезона, иначе сказать, весь год не танцевали, получая всё свое жалованье сполна. То же самое было с вами два года тому назад. При этом у вас еще есть претензии получать прибавки».

Особенно возмутила Теляковского ситуация с Надеждой Бакеркиной. «Вчера я был у Мосолова (начальника канцелярии Министерства двора и уделов. — О. К.) и говорил о делах театральных, — записал он 28 декабря 1904 года в дневнике. — Не успел я сказать 2—3 фразы, как Мосолов мне передал, что к нему обращался генерал Дурново П. П. уже несколько раз, чтобы просить хлопотать за Бакеркину и о прибавке ей жалованья. Бакеркина как кордебалетная танцовщица получает около 1100 р. И вот нельзя ли ей прибавить еще 100 р. Удивительная все-таки наглость обращаться к начальнику канцелярии, которого просить о том, чтобы он просил директора о содержанке г. Дурново. Но, по-видимому, Мосолов этого никогда не понимал и не понимает и, зная, как я недоволен Бакеркиной за все ее выходки и интриги в балете, решается меня просить об этом. И что это за отношение начальника канцелярии к содержанкам, его ли это дело... Ответ мой, конечно, только и мог быть таков, что прибавляем мы жалованье артистам по достоинствам их самих, а не их содержате-

лей. И если комиссия найдет нужным, то ей прибавят. Я же этим не занимаюсь и несправедливостей делать не намерен».

М. Ф. Кшесинская в мемуарах привела очередную байку о своих закулисных благодеяниях: «Как раз в это время (в 1904 году. — О. К.) я выхлопотала увеличение жалованья балеринам с 5000 рублей на 8000 рублей в год, что составляло по тем временам очень существенную прибавку. Для меня жалованье не играло роли, но я хлопотала об увеличении жалованья для моих товаров, для которых прибавка имела значение, и за это я даже не получила от них простого спасибо». Однако документы свидетельствуют, что и она настаивала на увеличении собственного содержания. Решив уйти с казенной сцены, она захотела в последний год службы получить высший оклад, которого не имела, подобно другим балеринам. Только прибавили Кшесинской, как явилась с претензией Ольга Преображенская. Пришлось и ей повысить жалованье.

Если театральная администрация дорожила балериной, то шла на всевозможные ее поощрения. В 1901 году В. А. Теляковский убедил серьезно заболевшую Аделину Джури остаться в труппе на жалованье в две-три тысячи рублей, хотя та просила дать ей половину пенсии и отправить на покой. Директор оказался прав, и балерина еще два года прекрасно танцевала в легких балетах и вставных номерах.

Надо сказать, что для иностранных этуалей казна денег не жалела. По сравнению с отечественными балеринами они получали огромное, «чудовищное» вознаграждение. Влас Дорошевич писал в газете «Россия» от 15 октября 1901 года: «За месяц нашей парижской гостье Карлотте Замбелли придется 2500 рублей. Наши балерины получают по 3000 рублей... в год. *Viva la Russe!*»

В XIX столетии жалованье этуали Каролины Розати составляло 60 тысяч франков, Фанни Эльслер — 46 тысяч, Фанни Черитто — 45 тысяч, Марии Тальони — 36 тысяч. Правда, и доход они приносили изрядный. По условиям первого контракта с дирекцией Императорских театров Вирджиния Цукки за три месяца вы-

ступлений получила восемь тысяч рублей и бенефис, сборы же от спектаклей с ее участием потянули на 70 тысяч рублей. Значит, балерина дала возможность дирекции заработать 400 процентов прибыли. Видя такой успех, дирекция подписала с итальянской примой контракт на будущий сезон сроком на четыре месяца за вознаграждение в 12 тысяч рублей и полбенефиса, сборов же она дала на 30 тысяч рублей больше, чем любая другая балерина.

На рубеже XIX—XX веков в российской столице наблюдалось столпотворение европейских звезд балета. На родных подмостках этим мастерицам хореографического дела стало тесно, так как из-за дороговизны содержания число балетных трупп стремительно уменьшалось. Потому потянувшиеся в Российскую империю первоклассные танцовщицы были вынуждены значительно сократить размеры запрашиваемого гонорара. Так, Елена Корнальба, в 1888 году танцевавшая шесть раз в Мариинском театре, получала около тысячи рублей за спектакль. Однако эта сумма едва ли не превосходила сбор, который она сделала для дирекции.

Такая получилась «бухгалтерия».

Танцевальная иерархия

В начале XX века придворный живописец Альфред Эберлинг решил написать групповой портрет Тамары Карсавиной, Анны Павловой и Матильды Кшесинской. Трем балеринам предстояло изобразить кружащихся в хороводе нимф.

Альфред Рудольфович прекрасно понял, что традиции Императорского балета — важнейшее достояние России, а потому своих героинь он решил изобразить на полотне держащимися за руки, образно говоря, «держащими» в своих руках не только русский, но и европейский балет. Выбор моделей, отражавший личный вкус Эберлинга, с точки зрения хореографической субординации не был корректен. Павлова в то время лишь год числилась в балеринах, Карсавина ходила в солистках, а Кшесинская была всемогущей примой-балериной. Какой уж тут «хоровод»!

Практически до 1880-х годов ранг, определенный поступившим на сцену танцовщицам, закреплялся за ними на весь период службы. «Это место всякий из них знал и на лучшее никогда не претендовал, — писала Екатерина Вазем. — 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».

В конце XIX века всех, включая Кшесинскую, Павлову, Карсавину, Спесивцеву, выпускали корифейками, но считались с этим формально. Уже через год-два дарованиям молодых танцовщиц давали раскрыться, так как театральное руководство озаботилось продвижением новых талантов. Их ставили на роли всё более сложного репертуара и, таким образом, постепенно «выводили в люди».

В. А. Теляковский в интервью, опубликованном 10 сентября 1905 года в «Петербургской газете», отметил: «Кажется, он (балет. — О. К.) никогда не пользовался таким успехом. Сейчас попасть в балет на спектакль труднее, чем когда-то в оперу. Я постоянно получаю много писем от разных высокопоставленных особ, от посланников и т. д. с просьбой содействовать получению билета на спектакль. Я приписываю такой успех главным образом привлечению к деятельности молодежи, находящейся прежде “у воды”. Вообще, я всюду даю ход молодежи, считая, что она оживляет сцену».

Однако подобная театральная политика ломала строгие иерархические традиции петербургского балета, ревностно оберегаемые артистками. Каждая из них считала святым долгом беспрекословно следовать неписаным закулисным «нормативам».

Ранг танцовщицы закреплял за ней четко определенные права. Всё, начиная с гримировальной уборной и кончая отъездом после спектакля, было регламентировано. Капельдинер Николай, одно из самых влиятельных лиц за кулисами, прекрасно знал, кого следовало отвозить домой в первую очередь, а кого — «с оборотом», то есть после того, как зеленые кареты, сделав один рейс, возвращались к театру.

Кордебалет готовился к выступлению в огромной уборной на третьем этаже, где одним столиком пользовались несколько артисток. Чем выше поднималась по служебной лестнице танцовщица, тем ближе к выходу на сцену оказывалась ее гримерка.

Положение танцовщицы в труппе напрямую влияло на качество туфель и костюмов, приготовленных для нее к спектаклю. Штатные портнихи и парикмахеры, как правило, обслуживали низшее и среднее звено балетного состава, премьерши пользовались услугами личных «кутюрье» или требовали персонального подхода театральных мастеров, обязанных смиренно сносить все их капризы. Весь состав кордебалета к выступлению готовила одна-единственная портниха, нескольких солисток одевали уже две, у каждой балерины была своя костюмерша.

Перед выходом на сцену корифейка могла получить костюм Тени или Сильфиды, который носила ушедшая на пенсию предшественница; его прямо на ней подгоняли по фигуре грубыми стежками. Балерина или танцовщица первого разряда имела тщательно разработанный «туалет», подчеркивавший все ее «прелести».

Разница в положении была видна с самого утра, с экзерсиса. Агриппина Ваганова вспоминала, как она с подругой Софьей Репиной впервые появилась в репетиционном зале Мариинского театра в 1897 году. Артисток, только что зачисленных в труппу, поразили разодетые танцовщицы, их «пышные накрахмаленные тюники, обшитые кружевами лифчики. В ушах бриллианты, да и на лифчиках наколоты разные броши с бриллиантами и другими драгоценными камнями».

Лучшие места у палки, прикрепленной напротив зеркала во всю стену и педагога-репетитора, доставались «ведущим сюжетам». Во второй части занятий, проходившей на середине зала, они первыми оттачивали движения. Такая рабочая привилегия понятна: творческий порыв всех танцовщиц на сцене, словно центробежная сила, устремлялся к балерине, поэтому от нее и требовалось абсолютное мастерство. За кулисами говорили: «Балерина может нравиться публике, иметь уйму поклонников, пользоваться протекцией нескольких бога-

чей и царедворцев, но если в адажио на двойных турах у нее дрогнет хоть один мускул, она будет всегда в презрении у товарищей и истинных ценителей хореографии». От остальных танцовщиц требовались лишь безупречные «сопроводительные» па.

Следующий постулат Императорских театров гласил: главную роль в постановке непременно должна исполнять балерина. Если в драме или опере у ведущих артистов существовали дублеры, то в балете в случае болезни примы назначали другой спектакль, но не сме- ли заменить ее.

Существовали даже понятия «держат балет» и «передать роль». Например, Пьерина Ленъяни, в 1898 году впервые исполнившая в Мариинском театре партию Раймонды, безраздельно владела ею до своего отъезда из России в 1901 году. После нее в этом знаменитом балете А. К. Глазунова на протяжении трех сезонов танцевала в Петербурге Екатерина Гельцер, специально приглашенная из Москвы, а в 1903 году роль перешла к Ольге Преображенской.

Если императорская танцовщица не имела звания балерины, то по существовавшим тогда правилам не могла претендовать на главную партию в спектакле. Несколько раз за всю дореволюционную историю русского балета солистки выходили в ведущих ролях, но им никогда не позволялось «держат» спектакль. На рубеже XIX—XX веков весь хореографический репертуар Мариинского театра был поделен между Матильдой Кшесинской и Пьериной Ленъяни, ревностно оберегавшими свой «эксклюзив». Та же ситуация наблюдалась в 1860-х годах, когда на сцене петербургского Большого театра блистали Марфа Муравьева и Мария Суровщикова. Соперницы ни разу не посягнули на репертуарную «территорию» друг друга.

Впервые эту традицию сломал директор казенных театров В. А. Теляковский, по настоянию которого в 1902 году Анна Павлова и Юлия Седова протанцевали соответственно «Баядерку» и «Корсара».

«Необыкновенному происшествию» предшествовала интрига. В феврале беременная Матильда Кшесинская, монополистка данных балетов, объявила Влади-

миру Аркадьевичу, что не возражает против передачи их молодым артисткам и даже рада способствовать очень хорошему делу. 1 апреля к Теляковскому обратился Мариус Петипа по поводу удивившей его просьбы великого князя Сергея Михайловича ввести в репертуар Павловой партию баядерки Никии. Кшесинская, узнав, что главный хореограф ни за что не хочет давать «малосильной» Павловой весь спектакль, обиделась на него и обратилась к своему сердечному другу за поддержкой. Петипа даже не догадывался, что Кшесинская занимается с Анной. Директор поддержал ее и заявил категорично: «Так как я также выразил желание дать Павловой весь балет, то балет Павловой 2-й и дадут танцевать весь».

Впрочем, Кшесинская в любой ситуации не упускала своего. «Корсара» и «Баядерку» она передала с условием: ее коронные вариации в этих постановках не должны исполняться преемницами. Увидев любимые спектакли в немного «урезанном» виде, публика возмутилась, а балетоманы собрались мстить Матильде Феликсовне. Вот почему Анна Павлова в интервью упомянула только имя Е. П. Соколовой, с которой одновременно проходила «Баядерку», и «позабыла» выразить благодарность лукавой Кшесинской, на что та разобиделась. «Я хорошо знала Анну Павлову и была уверена, что она это сделала не по своей воле, а по совету людей, желавших искусственно создать между нами недружелюбные отношения», — написала всесильная прима в мемуарах.

Второй удар по монополии балерин В. А. Теляковский нанес в начале следующего года, объявив, что в одном из четырех спектаклей придворного Эрмитажного театра танцевать акт из «Баядерки» назначена Павлова. Кшесинская выразила директору свое «неудовольствие» по этому поводу. К тому же ее обошла Преображенская, получившая две роли в престижных представлениях.

Итак, 11 февраля 1903 года состоялся спектакль в Эрмитажном театре. Шли три постановки: второй акт «Бориса Годунова» с Федором Шаляпиным, пьеса «Благотворительница» с Марией Савиной и акт теней из «Баядерки» с Анной Павловой. Впервые *не балерина* исполняла главную роль в Эрмитаже. Она сама не реша-

лась верить своему счастью, пока не протанцевала. Кшесинская перед представлением распространяла слухи, что «Баядерка» совсем не пойдет. Однако принимали балет особенно хорошо и государь аплодировал даже во время представления, чего почти никогда не бывало. Балетоманы находились под сильным впечатлением от смелости дирекции, позволившей себе урезонить Кшесинскую.

После ухода из балетной труппы Матильды Феликсовны, в 1904 году, Юлия Седова получила партию Царь-девицы в «Коньке-Горбунке», а Ольга Преображенская — Принцессы в «Волшебном зеркале». В следующем сезоне еще два спектакля, ранее находившихся в «крепости» у Матильды Феликсовны, достались другим танцовщицам: Анне Павловой — «Дочь фараона» и Ольге Преображенской — «Тщетная предосторожность».

Теляковский буквально стонал от бесконечных капризов балерин: то Любовь Рославлева не желала танцевать «Звезды», ссылаясь на недомогание, а сама в это время репетировала «Спящую красавицу»; то Юлия Седова с Верой Трефиловой «заболевали» как раз в день спектакля; то Анну Павлову приходилось долго уговаривать выступить. Директор просил своего помощника передать Седовой, Трефиловой и Павловой, что если они будут отказываться танцевать в балетах вторые роли, то не будут получать и первых.

В 1904 году он пришел к заключению: «Правила у нас относительно службы в балете так мало разработаны, что не имеется никаких правил, как взыскивать с балерины, которая не желает танцевать, будучи здоровой». В результате были введены «Правила для артистов императорской балетной труппы». Дирекция оставляла за собой самые широкие полномочия: назначать артистов на роли, требовать неукоснительного исполнения их, назначать и изменять очередность на роли и т. д. За дисциплиной устанавливался жесткий контроль. Теляковский был абсолютно убежден, что кроме таланта «нужна школа, исполнение долга, настойчивость, работа, и тогда только театр может выйти из рутины, в которой он дремлет уже десятки лет».

Министр двора и уделов барон В. Б. Фредерикс. утвер-

дил документ 13 августа того же года. Вполне разумный свод положений многомудрые императорские танцовщицы скоро приспособили к своим интересам. Никто и ничто не могли поколебать иерархических основ «своенравной фаланги миловидных жриц Терпсихоры». Даже советской власти оказалось сподручнее принять существующий порядок балетного мирка, нежели ломать его традиции. Как писал хроникер Паспарту, «надо иметь много характера, чтобы устоять перед чарами улыбки и игрою глазок, с которыми хорошенькие балерины встречают строгие требования неумолимого начальства».

В балетной труппе издавна существовала иерархия старшинства, при которой помимо звания почитался опыт. Солидные танцовщицы всегда говорили младшим «ты», независимо от их положения. Таким образом, определялось уважение к преемственности. Только старшие могли открыть молодым секрет правильного исполнения движений. Балерины обращались к кордебалетным с просьбой делать им замечания во время занятий, не видя в этом ничего зазорного.

Наиболее занимательно выглядела иерархия танцовщиц по рангу их сожителей. Когда в Эрмитажном театре давали «Жавотту» в постановке Павла Гердта, то на флангах кордебалета первыми шли Надежда Бакеркина, содержанка Дурново, и Анна Васильева, зазноба Безобразова. Если для талантливых артисток балетной труппы любовные связи являлись не более чем традиционным «вспомогательным средством», то для посредственной «красивой мебели», беспомощной в творческом плане, ухажеры служили средством достижения разнообразных благ. На деньги любовников они покупали право пользоваться гримуборными для солисток, получали лучшие места в первой линии кордебалета, закулисные связи. Даже штрафы за сценическое неповиновение выплачивались ими из карманов обожателей.

В книге «О женщинах, мысли старые и новые», вышедшей в 1886 году и выдержавшей 11 изданий, балетоман К. А. Скальковский посвятил танцовщицам целую главу, где привел, со ссылкой на французское издание *La vie parisienne*, их забавную классификацию:

«Мима... На сцену выйдет хоть голая, но вне сцены не покажет даже руки.

Вторые танцовщицы... На ночь выпивают бутылку вина *Barbera* и жгут постоянно лампадки перед образом Мадонны.

Балерина... влюблена в свое искусство и обожает его; выходя на сцену, набожно крестится, очень заботится о своих танцевальных башмаках, трико и туниках, но очень мало о своих волосах. Никогда не устает ходить и танцевать на пуантах и не боится, танцуя, распустить прически. Принимает букеты с удовольствием, поклонников с презрением. Прозаически любит какого-нибудь молодца, которому никогда не отказывает в любви, а иногда в деньгах...

Солистка... Физиономия выразительная и сладострастная; даже за кулисы своего театра является в сопровождении маменьки; зубы великолепные, волосы также, глаза с огнем, гибкость тела змеиная. Умеет одеваться и любит устраивать в своей уборной, обитой кретоном* в больших букетах, угощения... конечно, на чужой счет».

На положение в балетной труппе влияло умение танцовщиц давать взятки. Обычай платить за роли и освобождающие от спектаклей льготы ближе к концу XIX века прочно вошел в повседневную практику петербургских артисток. Об этом прямо писала в мемуарах Агриппина Ваганова, эту же тему часто поднимал на страницах своего дневника В. А. Теляковский. Согласно его записям, действовала такая схема: режиссер балета Мариинского театра Николай Аистов и главный балетмейстер Мариус Петипа давали разучивать танцы нескольким артисткам; когда приходило время дебюта, они выпускали на сцену ту, которая больше заплатила, причем оба брали взятки деньгами, а их помощники — различными подарками. Ветераны труппы Феликс Кшесинский и Христиан Иогансон рассказывали про Петипа много «гадостей». О его взяточничестве ходили упорные слухи. Оказалось, что сама Матильда Кшесинская платила балетмейстеру за каждую новую роль по 100 рублей, иначе он ей придумывал плохие па.

* Кретон — плотная жесткая хлопчатобумажная ткань с цветным узором, применяемая для обивки мебели и драпировок.

Приспособились брать взятки и некоторые балетные артистки. Например, живущая с «другом прессы и Пети́па» Безобразовым кордебалетная Анна Васильева получала деньги для передачи влиятельным особам, которые могли «улучшить» положение в труппе той или иной танцовщицы. Директор Императорских театров писал 22 января 1902 года: «Безобразная кухня с Безобразовым во главе организована и действует настолько откровенно и нахально, что все считают это натуральным». Причину распушенности балетной труппы Теляковский видел именно в хорошо отлаженной системе взяток.

Из-за казенного устройства «учреждения культуры» танцовщицы смотрели на театр как на государственную службу с неизбежной иерархической лестницей. Артистки, не слишком озабоченные карьерным ростом, действовали по принципу: чем меньше работы, тем лучше. Поэтому порядочная часть балетной труппы предпочитала сидеть среди зрителей и любоваться, как прыгают остальные.

В середине XIX столетия чаще всего это происходило во вторник, считавшийся самым неблагоприятным днем для балетных спектаклей, когда ни одна заморская знаменитость не желала танцевать перед полупустым залом и публику Большого театра составляли «свои» люди. Среди так называемых оседлых типов — балетных завсегдатаев, театральных чиновников — красовались незанятые в представлении или уже окончившие свои номера артистки.

В левых ложах второго яруса традиционно усаживались воспитанницы в голубых платьях с белыми пелеринками, неизменно сопровождаемые надзирательницей в допотопном чепце. Они вели себя скромно, старательно смотрели на сцену и только изредка бросали нечаянные взгляды в партер, желая узнать, кто их лорнирует.

В том же ярусе и литерных ложах* размещались «даровые» зрительницы, в число которых входили балетные солистки. Рядом с ними восседали пенсионерки, с

* Литерные ложи, обозначенные буквой, были более просторными и лучше обставленными, чем номерные.

сожалением вспоминая про незабвенные времена Дидло и Титюса. Они ездили в театр посудачить, покурить и повздыхать об упадке искусства.

Обыкновенно танцовщицы рассаживались в ложах парами, поэтому сразу становилось ясно, кто с кем дружил и кто кого презирал. Клавдия Канцырева постоянно была рядом с Екатериной Вазем, Мария Соколова — с Александрой Шапошниковой, к ним присоединялась белокурая Анна Симская. Литерную ложу третьего яруса обожали Наталья Кеммерер и Анна Ушакова.

Неразлучные Ольга Александрова и Александра Кеммерер также не упускали возможности занять даровую ложу. Около них, как всегда в одиночестве, восседала гордячка Александра Вергина, воображавшая себя балериной и никогда после спектакля не благодарившая поклоном кордебалетных подруг. В соседней ложе красовалась в богатейшем наряде Александра Фабр... Далее демонстрировали прелести прочие балетные артистки, молодые и не очень. Третий ярус отдавался мелким балетным сошкам и «подпоркам без протекции»^{*}.

Заклятые подруги и патриотический альянс

За кулисами невозможно было ничего утаить. Вся жизнь проходила на виду. Едва танцовщица язвила, что у товарки руки похожи на разварной судак или крылья ветряной мельницы, как доброжелательницы моментально всё передавали. Впрочем, если эти артистки пересекались в театральных кулуарах, они с восторгом бросались друг другу в объятия и смачно целовались. Такова была испокон веков заведенная норма поведения, взращенная на почве закрытого учебного заведения, обильно удобренной навыками лицедейства. А. А. Нильский, отмечая «веселую, любопытную, свободную» обстановку в хореографическом мире, писал:

«Представители балета всегда слыли за любезных и приятных людей. В Большом театре были все приветливы и общительны, начиная с главного режиссера Ивана Францевича Марселя и кончая последним фигуран-

^{*} Использован материал из повести С. Н. Худекова «Балетный мирок. Живые картинки 1870 года».

том... За балетными кулисами всегда, бывало, встретишь много курьезного и забавного...

Балетные артисты, насколько я успел приглядеться к ним, всегда были преданы всей душой своему делу. На танцы и мимику они смотрят гораздо серьезнее, чем любой драматический актер на свою любимую роль какого бы то ни было сложного характера...

В самые критические минуты домашней жизни они не забывают своих, навязших в зубах, технических приемов и совершенно машинально применяют их к своему обиходу».

Такой виделась балетная среда со стороны. Сами же танцовщицы не обольщались по поводу своих подруг и сторонних доброжелателей. Они прекрасно знали, чего стоит взобраться наверх иерархической лестницы и задержаться там.

Анна Павлова и Вера Трефилова являлись равными величинами императорского «балетного персонала», о котором петербургские критики с гордостью писали: «Подобного ему нет во всем мире», а парижские прямо заявляли: «Надо посмотреть балет в России, чтобы отдать себе отчет, что такое балет».

Павлова, воздушная танцовщица с изумительным мимическим дарованием, была полной противоположностью Трефиловой — земной, бойкой, игривой «классичке». Казалось бы, делить этим двум примаам нечего, успех обе имели выдающийся, поклонников влиятельных. Однако враждовали дамы не на жизнь, а на смерть. На генеральной репетиции «Волшебного зеркала» Вера Александровна страшно обиделась, что костюм у Анны Павловны оказался красивее, и в истерическом состоянии стала требовать улучшения своего туалета, угрожая заболеть и сорвать премьеру.

Но стоило только Павловой и Трефиловой встретиться на нейтральной территории, как начинался спектакль, изумлявший всех окружающих. С криками «Нюрочка! Верочка!» они бросались друг к другу с нежностями.

— Чем же мотивировано такое курьезное поведение? — спрашивала публика.

— Вы совсем не знаете нас, — доверительно говорила балерина одному из своих поклонников. — Балет — особый мир, своеобразная жизнь. Нет такой танцовщицы, которая была бы довольна своим положением. Все, от примы до кордебалетной, недовольны, потому что мы всегда измученные, уставшие, с больными нервами. Оперные и драматические актрисы могут отдыхать, а мы каждое утро обязаны ломаться на экзерсисе до конца карьеры. Дружба связывает нас лишь на короткое время, а тайная ненависть — на всю жизнь. Мы делаем иногда сознательно друг другу гадости, но не по злобе: таковы правила борьбы за место, за положение, за свой талант.

— По-вашему выходит, что танцовщица может продвигаться вверх по карьерной лестнице только благодаря врагам?

— Вы всё правильно поняли. Если есть желание творческого роста, люби недругов своих. Прежде я негодовала, когда мне делали мерзости на сцене, я горела мщением, а теперь признательна за невольное содействие моему успеху.

— Стало быть, друзьям вы менее обязаны?

— Тем настоящим друзьям, которые будили во мне ревность к соперницам, призывали бороться и побеждать, я премного благодарна. ¹

Любая балерина Императорских театров поражала не только постоянным волевым усилием в постижении труднейшего ремесла. Страшно подумать, сколько интриг ей приходилось преодолеть, чтобы в течение максимум двадцатилетней карьеры реализовать индивидуальный, ни на кого не похожий дар. Потому не раз случалось, что участвовавшие в одном концерте примы, не сумев договориться, кто из них первой выйдет на сцену, срывали представление.

Танцовщицы, постоянно развивавшие корпус и ноги, еще до начала своей театральной карьеры принимались за самообразование в области закулисных интриг. Здесь им приходилось действовать в нескольких направлениях. Главным, конечно, являлось получение выигрышной роли. Для этого надо было не проморгать монтировку балетов, когда хореограф составлял рас-

писание артистов для своей постановки. «Вообще всё в балете до того плачено и перепутано интригами, что приходится мне входить во все подробности распределения ролей», — писал в дневнике директор Теляковский.

Стоило только какой-либо талантливой солистке посягнуть на коронную партию балерины, закипали страсти. Знаменитая танцовщица первой половины XIX века Екатерина Телешова подмочила свою репутацию недобросовестной конкуренцией с Анастасией Новицкой, оцениваемой современниками выше всех балетных артисток. Новицкая не имела склонности к закулисным авантюрам, а потому не могла ответить на выпады соперницы. А та, пользуясь своим положением любовницы петербургского генерал-губернатора, главы комитета главной дирекции Императорских театров графа М. А. Милорадовича, усердно оттирала старшую коллегу от ролей. Попытка протеста окончилась для балерины потрясением: она испугалась намерения влиятельного графа отправить ее в смиренный дом и слегла с нервным расстройством. Генерал-губернатору донесли, что в ситуацию вмешалась вдовствующая императрица Мария Федоровна, обязавшая своего врача наблюдать Новицкую, и он решил лично уладить «неприятное дело». Когда Анастасия Семеновна узнала, что к ней приехал всесильный Милорадович, с ней от страха случился припадок, от которого она скончалась.

Надо сказать, что дружба между танцовщицами, занятыми в одном репертуаре, в принципе невозможна. В борьбе за главную роль прима была готова на любые интриги и унижения. Желая удачнее подать свой дебют, она могла просить соперницу составить ей приятный антураж, выступив в роли второго плана.

— Сделай это для меня, душка, пожалуйста, исполни прелестный кусочек на пуантах... — льстилась к подруге балерина.

— Ну уж нет, милая, это дудки! Эту дрянь я танцевать не буду!

— Я тебя не понимаю, золотко!

— А я тебя великолепно понимаю! Ты мне зубы-то не заговаривай...

— Что ты говоришь? Опомнись! Ведь я и для тебя отчасти хлопочу!

— А ты не хлопочи! Я сама не лаптями щи хлебаю! Я ведь тебя насквозь вижу, змеиную твою суть...

— Что же ты видишь?

— Зависть! У тебя мой успех в горле стоит. Привыкла командовать на сцене и вертеть по-своему. Я тебе попереки дороги становлюсь, роли твои прибираю, так ты задумала меня унижить и упрятать куда-нибудь подальше!

— Да ты шутишь!

— Это ты шутишь!

Далее в битву вовлекались государственные мужи и именитые особы — покровители балетных дам. И в подобном «творческом» споре побеждали закулисная сноровка вкупе со связями в придворных и правительственных сферах. При чем любое промедление грозило потерей роли.

Как только балерина московского Большого театра Екатерина Гельцер в 1901 году уехала на гастроли в Северную столицу, как одну из ее ролей, партию Бабочки, передали солистке Евгении Шишко. Обиженная прима выказала свое недовольство помощнику управляющего московской театральной конторой В. Н. Аршеневскому. Однако он не внял ее мольбам. Тогда Гельцер принялась уговаривать Шишко отказаться от выступления. Напрасно! Соперница танцевала и даже весьма удачно.

Шишко сама была опытной интриганкой. Когда она не смогла танцевать в балете «Звезды», то попросила хореографа Ивана Хлюстина дать другой спектакль, ссылаясь на то, что примы Рославлева, Гельцер и Джури из-за болезни не смогут ее заменить. Но Аделина Джури втихаря написала письмо директору Императорских театров Теляковскому, в котором сообщила, что она здорова и что «ей сказали, чтобы она сказалась больной» ради отмены этого представления. «Опять ложь и ложь», — сокрушался Теляковский.

Умение интриговать переходило по наследству к подопечным. Балерина 1870—1880-х годов Е. П. Соколова, получив класс усовершенствования танцовщиц, по точному слову Тамары Карсавиной, «переживала собственную карьеру в каждой из своих учениц». Под огромным

влиянием Евгении Павловны находились Юлия Седова, Анна Павлова и Вера Трефилова, отличавшиеся большим самомнением и склонностью к интригам.

Соколова, бесспорно, имела заслуженную репутацию замечательной балерины и пользовалась известностью как прекрасный педагог, но без конца ссорилась артисток. «Это не преподавательница, а зараза, которая всё время мутит балет», — записал В. А. Теляковский в дневнике 25 апреля 1904 года. Ее стараниями в самом конце 1903 года разразился нашумевший конфликт перед премьерой балета «Наяда и рыбак». Анна Павлова тогда готовилась дебютировать в главной роли Ундины, а Вера Трефилова разучивала вторую по значимости партию Джианины. Обе занимались у Соколовой. Незадолго до спектакля Евгения Павловна посетила вместе с Павловой редакцию «Петербургской газеты», где просила написать об Анне особую рекламу, не упоминая Трефилову. Та, моментально узнав о коварстве наставницы, наговорила ей дерзостей и отказалась участвовать в премьере.

Когда Трефилова перешла из класса Соколовой к Николаю Легату, Павлова и Седова, с подачи педагога, стали агитировать балетоманов и прессу против своей товарки. Сама же Евгения Павловна во время спектаклей с участием бывшей ученицы демонстративно покатывалась со смеху, глядя на ее исполнение. Еще она была крайне недовольна тем, что талантливая солистка Любовь Егорова репетировала с ее личным врагом М. Н. Горшенковой.

Тамару Карсавину, в детстве слушавшую рассказы отца о разных театральных событиях, завораживал неведомый закулисный мир. «Даже интриги и тревоги этого мира представлялись мне всего-навсего частицей его очарования, лишенного какой бы то ни было горечи», — писала известная балерина. Она, как и любая другая танцовщица, получила свою порцию интриг. Но без умения находить противоядие этому театральному «зелью» балерина не может состояться.

Интриги велись не только в тактических целях, но и по соображениям стратегическим. Взять хотя бы отношения Матильды Кшесинской с ее близкой подругой

Ольгой Преображенской, не только равной ей по совершенной балетной технике и блистательному мимическому актерскому мастерству, но в некоторых качествах ее превосходившей. В мае 1889 года на выпускном представлении в Театральном училище они танцевали вместе в па-де-труа из балета «Сильвия». Но если Малю впереди ждали сольные роли, то Оляшу — прозябание «у воды» в «глубоком кордебалете» за 600 рублей годовых.

Хотя Преображенская, считавшаяся в училище бездарной, с годами похорошела, но не настолько, чтобы кружить головы знатным особам. К тому же критики считали ее лирический темперамент и неброское изящество «не заслуживающими внимания». В свой дар она крепко верила, а творцов успеха расчетливо искала на стороне. И случай проявить себя представился. Через два долгих года после поступления на императорскую сцену она заменила заболевшую солистку Александру Недремскую в «китайском па» в балете «Катарина, дочь разбойника». Дебют оказался счастливым. Преображенская удивила балетоманов той плавной, мягкой «славянской негой», которую они уже успели подзабыть, позволив итальянским примаам увлечь себя брутальной манерой танца. Девственная скромность ее воздушных па оказала магическое действие на прожженных завсегдатаев храма Терпсихоры.

В Монте-Карло успех Преображенской в балете «Павана» покорила принца Альберта I. Монахский правитель удостоил Ольгу Иосифовну особым отличием, дав в ее честь завтрак, на котором преподнес в подарок ценную брошь. Поклонники балерины не скупились на стихи такого, например, содержания:

Понятен мне вполне успех большой,
Что вы с красавицей Кшесинскою делили,
Когда в восторг Сарсе* вы приводили
В радушной Франции прошедшею весной.

Но как раз в планы Преображенской менее всего входило делить успех с «красавицей» Кшесинской.

* *Франциск Сарсе* (1827—1899) — французский театальный и литературный критик, публицист и фельетонист.

В отличие от Мали Оляша подружилась с начальством помельче, и прежде всего с помощником заведующего монтировочной частью петербургских театров «неуживчивым» Константином Дмитриевичем Поленовым. Свою службу в дирекции он начал ужинами с Преображенской и вскоре стал ее любовником. Поленов жил на квартире слабохарактерного директора Императорских театров С. М. Волконского и имел на него большое влияние. Услужливый чиновник быстро уступил свою подругу брату «шефа», князю Петру Михайловичу, за что и получил долю в его лесоторговле. Поленов сгруппировал вокруг Преображенской «друзей» князя-директора, сделав ее ядром интриги против Кшесинской, в которую втянулась и контора Императорских театров во главе с управляющим Владимиром Лаппа-Старженецким. Однако из этого заговора вышли неважные последствия: «партия» Преображенской не смогла всерьез противостоять противникам, ведь Кшесинской протектировал великий князь Сергей Михайлович, а через него сам император. Пути задушевных подруг разошлись навсегда, а их закулисная борьба вносила лишний раздор в театральные дела.

Обычно какая-либо балерина плела интригу в пользу новой постановки, когда ей светила там выдающаяся роль. Например, Марии Сергеевне Суровщиковой-Петипа пришлось постараться, чтобы легендарный балет «Дочь фараона», сделавший ей имя, появился на императорской сцене. Она ловко воспользовалась замешательством с бенефисом итальянской балерины Каролины Розати. Об этой красавице-брюнетке балзаковского возраста с поразительно пластичными движениями и выразительным лицом великий балетмейстер Блазис говорил: «Взгляд ее сладострастен и обещает вам наслаждения в любви». На эти прелести и попался в 1859 году театральный директор Андрей Иванович Сабуров. В придачу к любовным утехам он подписал с артисткой контракт, гарантировавший ей бенефис, для которого дирекция Императорским театров обязана была поставить новый спектакль.

Для Розати всё складывалось удачно: она рассчитывала с блеском завершить свою замечательную карьеру

в России и уйти со сцены, как говорится, при полном параде. Но случилось непредвиденное: от Каролины отвернулся ее покровитель Сабуров и отказал ей в бенефисе. Рискую остаться без существенного дохода, итальянская этуаль отправилась утром на квартиру к директору, чтобы напомнить ему об условиях контракта. Сабуров по-свойски принял Розати в халате, но балерина взяла официальный тон. Тогда Андрей Иванович, ссылаясь на отсутствие денег для постановки большого балета в бенефис, предложил prime некоторую сумму в возмещение ущерба. Она не купилась на эту подачку и напомнила директору, что артисты с именем свою честь ценят выше денег. Завязался жаркий спор, и Сабуров так распалился, что его роскошный зеленый халат распахнулся!..

Обо всём этом Розати рассказала за кулисами Суровщиковой, прибавив, что в такой ответственный период жизни ее третирует контора Императорских театров. Мария Сергеевна с сочувствием отозвалась на неприятность итальянки и уверенно заявила:

— После того верха неприличия, который позволили себе господин Сабуров, ему от вашего бенефиса не откреститься.

— Но осталось всего две недели. Постановка еще не начиналась. И кто взвалит на себя эту заботу?

— Не огорчайтесь. С Божьей помощью всё устроится.

— Будем надеяться. В конце концов, кроме сценария балета я привезла к нему эскизы декораций и костюмов. Осталась хореография.

— Суший пустяк. До встречи на вашем бенефисе, дорогая.

Вернувшись домой, Суровщикова передала мужу разговор с Розати.

— Какой скандал! — расстроился Петипа.

— Скандала не будет, поверь мне. Сабуров определенно дал понять Розати, что фавор ее исчерпан.

— И с ним рухнули мои надежды на «Дочь фараона».

— Отнюдь. Ты поставишь этот балет за две недели.

— После того как директор разлюбил Каролину?

— При чем тут любовь? Итак, за дело! Я отправляюсь с

визитом к принцу Ольденбургскому. Он написал для меня и моей подруги певицы Бернарди какую-то балладу. Прекрасная возможность за прослушиванием и обсуждением позаботиться о рождении «Дочери фараона». Розати начала интригу — я ее закончу. Во время моего отсутствия ты напишешь два письма. Первое — Сабурову. Пожалуйся его превосходительству на изрядные расходы, в которые ты вошел при сочинении балетов, не будучи по контракту хореографом, а только первым танцовщиком, мимистом и преподавателем. Слезно попроси вознаградить тебя за все труды балетмейстера. Зная его жадность, могу держать пари: он охотнее даст тебе штатное положение постановщика, нежели станет платить деньги за прошлые работы. Потом ему нужно как-то выходить из неловкого положения с бенефисом Розати. Кто ему за полмесяца сочинит огромный балет, как не ты? А у тебя, признайся, всё уже готово.

— Но, думаю, он поручит «Дочь фараона» нашему главному балетмейстеру Сен-Леону.

— Нет, тот сделал ставку на Марфу Муравьеву, изменив своей любимице Розати. А Каролина ни за что не согласится работать с покинувшим ее балетмейстером. Итак, после письма Сабурову составь второе письмо в парижскую Оперу о премьеры «Дочери фараона». Отметим огромный успех балета и то, с каким восторгом принимали меня.

— Розати...

— Розати станцует пару спектаклей и закончит карьеру. Я же открою «Дочь фараона» следующий сезон и долго не выпущу из своих рук роль Аспиччии. Здесь, в столице, только я одна имею парижское признание, а наши господа начальники падки только на европейскую славу. С ними как на войне: всё так красиво начинается и сколько мерзости под занавес.

— Кажется, Розати тебя не просила хлопотать о ее бенефисе, — заметил Петипа.

— Потому что умна. Из неудачи в отношениях с Сабуровым она вывела анекдот; чтобы не дать ему хода, господин директор пойдет на уступки. Да и хлопочу я не о ней, а о нас с тобой. И берегись, Сен-Леон не простит тебе такого выпада, как «Дочь фараона».

— Ему останется только смириться с сильным конкурентом, — заносчиво сказал Мариус.

— В балете смирения нет. Вот увидишь, он отомстит, протащив на гастроли в парижскую Оперу свою фаворитку. Но ничего, потягаемся...

И она быстро вышла из залы.

— Всё же моя жена — гений. Душка, душка!.. — прошептал Петипа.

На протяжении всей своей карьеры Суровщикова имела единственную соперницу — Марфу Муравьеву. У них были разный репертуар, разные поклонники и разные балетмейстеры. В 1860-х годах Императорский балет жил в двух параллельных мирах, с Суровщиковой и Муравьевой во главе.

Даже внешне они не имели ничего общего. Марфа Николаевна, как говорили за кулисами, «обладала незначительными физическими данными», то есть не блистала красотой, а потому почести воздавались исключительно ее таланту. Увидев впервые балерину очень маленького роста, с удлиненной талией, продолговатым лицом, на котором резко выделялся крупный нос, зритель-неофит восклицал: «Неужели это знаменитая Муравьева?!» Не поражала она публику и при первом появлении на сцене. Это Суровщикова бисировала свои выходы и позы. Муравьевой надо было начать танцевать, чтобы все присутствующие в зале влюбились в ее искусство, в ее лицо с огромными голубыми глазами. По натуре Марфа Николаевна не отличалась склонностью к романтическим похождениям и богемной жизни. Некоторых раздражали ее строгие темные платья, скромный внешний вид и демонстративное передвижение не в собственном экипаже, как подобало приме-балерине, а в казенном рыдване. Такое «монашество» казалось неуместным в балетной среде.

Повышенные требования публики, естественно возникающие при широком признании, доводили самих танцовщиц-конкуренток до крайнего возбуждения. Трудно поверить, но в течение сезона 1862/63 года Суровщикова выступила в главных партиях 50 раз, а Муравьева — 54. Известны примеры, когда Марфа Николаевна «срывалась» во время спектаклей: с трудом доводила

свою роль до конца и за кулисами с ней случались истерики. Нервное истощение не раз вызывало у Марии Петипа серьезные недомогания.

Дочь Суровщиковой и Петипа Мария как истинное дитя кулис умела отстаивать свои интересы жестко и радикально. Ей незачем было испытывать удачу: эта балетная принцесса по праву рождения примеряла на себя судьбу Золушки только в спектакле. Маруся Петипа с младенчества усвоила накрепко: закулисная жизнь — тот же театр, в котором нужно играть виртуозно, иначе благополучная карьера закончится провалом, а вторая попытка невозможна.

Порой для отстаивания своих интересов балерины использовали «тяжелую артиллерию» — прессу. Так, журналист Аким Волынский по заданию издателя газеты «Биржевые ведомости» С. М. Проппера должен был в пользу Матильды Кшесинской писать статьи «о преимуществах старых классических балетов и изыскивать ахиллесову пяту у Фокина». Волынский сослался на свое незнание балета, однако его возражение не было принято. «Вот вам кресло в четвертый ряд, — заявил Проппер, — идите, привыкайте и пишите, а о материальной стороне договоритесь непосредственно с Матильдой Феликсовной». Танцовщик Петр Владимиров, «свой человек в доме Кшесинской», был свидетелем того, как Матильда Феликсовна кричала на Волынского, отступавшего задом через зеркальный тамбур: «Мне надоело за вашу белиберду платить по триста рублей в месяц! Вы не поняли своей простой задачи и лезете в разбор дела, в котором свиного пупа не понимаете! Если вы будете продолжать ваш дурацкий, вызывающий хохот набор слов — то уже за счет Проппера». К слову сказать, Екатерина Гельцер старалась не отставать от коллег и к 1905 году подружилась со всеми репортерами, которые в угоду своей любимице старались сколь возможно дискредитировать дирекцию Императорских театров.

Одну из самых громких интриг балетного мирка закрутили в конце 1903 года солистка Юлия Седова с корифейками Надеждой Бакеркиной и Анной Васильевой с целью выжить из управления балетом чиновника особых поручений при директоре Императорских теат-

ров А. Д. Крупенского. В течение полутора лет скандал то затихал, то разгорался и достиг кульминации в октябре 1904 года, когда знаменитый журналист и владелец влиятельной газеты «Новое время» А. С. Суворин получил письмо от Александра Дмитриевича, в котором тот прояснял содержание якобы изданного им приказа «брить дамам балетным под мышками ввиду требований гигиены и красоты». Суворин собирался опубликовать письмо, но оказалось, что оно подложное. Тем не менее 5 октября газета напечатала статью «В балете», завершавшуюся словами: «...г. Крупенский, новый управляющий балетной труппой, завел порядки, весьма неуместные в обращении со слабым полом. Веселое балетное царство в смущении. Каждый день приносит новые строгости. Последняя новость: уход г-жи Седовой. Она не сама ушла, но ее “ушли”... Что это за скалозубовский режим и уместно ли его применение к женскому войску?»

В. А. Теляковский отреагировал очень резко: «Цель этой статьи, как и вообще нападок на Крупенского, — заставить его отказаться от ведения дела в балете, он мешает всем тем, кто сначала имел влияние в балете и получал из-за этого материальную и денежную выгоду. Несомненно, что статьи эти помещаются Седовой, Васильевой и Бакеркиной, причем Седова служит орудием в руках этих двух».

Шестого октября «Новое время» напечатало стихок «Происшествие в балете», в котором высмеивался Крупенский за приказ балетным артисткам брить подмышки. После подобной инсинуации чиновники дирекции Императорских театров убедили начальника канцелярии Министерства двора и уделов А. А. Мосолова письменно обратиться к министру внутренних дел с просьбой остановить вакханалию.

Однако скандал нарастал как снежный ком. Труппа пришла в необыкновенное возбуждение. Все негодовали на Седову, Бакеркину и Васильеву и возмущались публичным обсуждением в печати такого интимного вопроса, да еще и никем не поднимаемого. В дискуссию втянулся даже корреспондент из Парижа. Сам вопрос «Следует ли танцовщицам выбривать себе волосы под

мышками?» он нашел нелепым. На имя Теляковского стали поступать анонимные письма с угрозами и обвинениями во взяточничестве. «Всё это, несомненно, дело рук Седовой и компании. Очень хотят вывести начальство из терпения, чтобы на чем-нибудь подловить», — считал Владимир Аркадьевич.

Десятого октября балетные артистки прислали Теляковскому прошение, «покрытое 80-ю подписями», с просьбой принять меры к прекращению в газетах прений по вопросу о будто бы отданном приказании касательно бритья подмышек. Седову, Бакеркину и Васильеву труппа оценила по достоинству и стала презирать. Узнав, что министр двора написал письмо министру внутренних дел, П. П. Дурново приказал своей содержанке Бакеркиной откреститься от этой дурно пахнущей истории.

Двенадцатого октября Теляковский записал в дневнике: «Крупенский мне рассказывал сегодня свои разговоры с Бакеркиной и Васильевой. По тону разговора было ясно, что обе они перетрусили разбора дела. Бакеркина... ругала Седову и уверяла, что... ничего с ней общего не имеет и вообще так занята, что ей некогда заниматься интригами... После Бакеркиной на середину залы вышла Васильева и в горячих выражениях стала убеждать Крупенского, как она его любит и как ей было больно, что ее считают одной из зачинщиц всех этих историй. Она... сказала, что валялась в ногах рецензента Мельникова, чтобы упросить его не печатать приготовленную им статью. Всё это признание происходило в репетиционном зале на виду у всего балета».

Вскоре Крупенский побеседовал с Кшесинской, которая страшно негодовала на Седову, а заодно обругала и Преображенскую.

Точку в неудавшейся интриге против Крупенского поставила заметка в «Новом времени» за 13 октября 1904 года: «Как мы узнали из достоверного источника, в нашем балете вовсе не делалось никакого распоряжения о выбривании волос под мышками танцовщицам и даже вопроса об этом не поднималось».

Стоило только в 1904 году Кшесинской объявить об уходе с императорской сцены, как Павлова и Трефило-

ва мирно поделили между собой принадлежавшие могущественной приме балеты. Преображенская бросилась к Теляковскому, обеспокоенная перспективой остаться без репертуара. Но директор ее успокоил, сказав, что только сам будет заниматься распределением ролей. Матильда Феликсовна умела жестко, по-хозяйски пригнуть товарок. Без нее все вздохнули с облегчением и пошла потеха премьерских амбиций.

Если балерина позволяла себе «задавить» счастье женщины счастьем артистки, в ее душе не оставалось места дружескому пониманию, сочувствию и радости успехам своих коллег. Чем глубже она погружалась в свое искусство, тем настойчивее требовала поклонения себе — и только себе. Она не могла пережить, если ее сопернице доставались лишний хлопок, успех у публики, богатый ухажер. Ненависть управляла ею, и все способы навредить шли в дело. Можно было пол-авансцены натереть теплым вареным картофелем, чтобы «подруга» поскользнулась. Во время репетиции «Талисмана» прима-балерина Елена Корнальба стояла рядом с исполнявшими воинственную пляску вооруженными танцовщиками, и в ее ступню «случайно» попало копьё. И какой прок был от разбирательства, если дебютантка оказалась выбитой из строя на целый месяц?

Действительно, императорская балерина никогда не прощала своей товарке по сцене успех, превосходящий ее собственный. И если она отправлялась в церковь затеплить свечу, то молитва ее, как правило, содержала просьбу о провале соперницы на предстоящем спектакле.

Когда в 1849 году Мариус Петипа вместе с отцом ставил в московском Большом театре для своего бенефиса балет «Сатанилла, или Любовь и ад», он обратился к Елене Андреевной с просьбой участвовать в спектакле. Прима с удовольствием дала согласие, но при условии, что пропустит па-де-де. Петипа же, который не мог не танцевать в собственном бенефисе, рассчитывал именно за исполнение этого номера сорвать аплодисменты. Андреенова предложила ему выступить в па-де-де с какой-нибудь другой артисткой. Составить пару балетмейстеру охотно согласилась прелестная, обожаемая

московской публикой венгерская гастролерша Ирка Матиас.

«Наступает вечер бенефиса, театр полон, все почитатели таланта г-жи Ирки Матиас в сборе, — вспоминал Мариус Иванович. — Оркестр играет шестнадцать тактов, предшествующих нашему выходу. Из литературных, да и других лож на сцену сыплется настоящий град цветов. Их так много, что оркестр вынужден умолкнуть; капельмейстер ждет, чтобы их убрали со сцены, потом снова взмахивает палочкой: снова оркестр играет шестнадцать тактов и опять вынужден остановиться, ибо сцена вновь вся засыпана цветами. Наконец, нам всё же удастся протанцевать адажио, после чего — снова град цветов. Вариация г-жи Ирки Матиас вызывает гром аплодисментов, по окончании *pas de deux* ей подносят венки, нас без конца вызывают».

Иду после спектакля попрощаться с г-жой Андреяновой, как обыкновенно делаю это, просто из вежливости, после всякого представления. На этот раз она в очень дурном расположении духа и не удостоивает меня даже ответа. Вот к чему привел наш неуместный успех».

Елена Андреянова, деликатно говоря, приятельница влиятельного А. М. Гедеонова, пыталась помешать выступлениям на императорской сцене знаменитейшей танцовщицы эпохи романтизма Фанни Эльслер, обворожившей Старый и Новый Свет и явившейся в Петербург осенью 1848 года, чтобы здесь завершить свою карьеру.

Французский писатель и критик барон Пьер д'Альгейм в книге «На пуантах» привел занятную историю:

«Андреянова заставила Гедеонова отвергнуть предложение Фанни Эльслер, а когда та продолжала настаивать, то директор вынужден был вообще не отвечать ей из-за боязни Андреяновой соперничества с иностранкой».

Но одним утром, когда Гедеонов спокойно восседал в своем кресле, ему подали визитную карточку с именем австрийской балерины. Он вскочил как ужаленный. Фанни Эльслер... писавшая ему дважды за последние шесть месяцев, приехала в Петербург запросто, не спро-

саясь, чтобы заставить его врасплох и расстроить их мирное существование с Андреяновой! Гедеонов, несмотря на свою трусость, всё же решил отказаться от услуг Эльслер. Она не должна танцевать в Большом театре!

Фанни вошла. Пошутила над нелюбезностью Гедеонова и сказала, что желает выступить в присутствии императора. Директор, ссылаясь на отсутствие средств, предложил знаменитой артистке неприличный ее статусу гонорар: всего три тысячи рублей! К его ужасу, Эльслер согласилась.

На следующий день император узнал о приезде Фанни Эльслер, он сейчас же послал за Гедеоновым и направил его к артистке с просьбой выступить на царскосельской сцене. Гедеонов чувствовал себя как настиганная собака. Он должен был всё приготовить, должен был присутствовать на представлении...

Во время танца Эльслер директор взглянул на императора. Его лицо выражало изумление и восхищение. Он аплодировал, за ним зааплодировали остальные, и в одно мгновение всех будто охватило безумие. У самого Гедеонова взмокли руки, нервы его не выдержали, и он невольно крикнул: «Браво»!

Дебют Фанни был назначен на 1 октября 1848 года в балете «Жизель».

Взбешенная Андреянова уехала «восхищать» Москву. Гедеонов предпринял несколько вялых попыток досадить Эльслер, но та быстро поставила его на место, пригрозив обратиться с жалобой лично к государю. Директор не стал более противиться воле знавшей себе цену знаменитости, а Елена Ивановна вынуждена была уступить свое премьерство Эльслер.

В начале XX века мастерство русских танцовщиц окрепло до такой степени, что отпала необходимость в приглашении иноплеменных балерин. И если кто-то «со стороны» пытался составить конкуренцию императорским дансершам, они, почувствовав нешуточную угрозу, сразу заключали временное перемирие и сплачивали свои ряды. Так произошло в 1904 году в связи с ангажементом Антониетты Ферреро.

Театральная дирекция предусмотрительно держала в тайне приглашение знаменитой этюали. Волнение

началось с того, что 3 апреля некий доброжелатель под секретом сообщил Преображенской: дабы не оставлять ей одной привилегированный статус примы-балерины, из Италии выписали известную танцовщицу Ферреро. Ольга Иосифовна сразу заподозрила покушение на ее лидирующее положение в петербургском Императорском балете, доставшееся ей с таким трудом. Она заявила к В. А. Теляковскому с требованием прояснить ситуацию.

В дневнике директора Императорских театров подробно зафиксированы коллизии начавшейся кутерьмы: «В балете большое недовольство приездом Ферреро. Особенно недовольны Седова и Павлова, которые заявляют, что не понимают, зачем приглашать новую балерину, когда у ней, Павловой, выдающиеся элевации, а у Седовой пуанты. Петипа требует, чтобы Ферреро показала ему с глазу на глаз. Это необходимо для того, чтобы взять с нее взятку. При этом Петипа добавляет, что у всех балетмейстеров за границей дома, а у него лишь один сюртук. Вот настоящая скотина. Получает... в чужой ему стране 10 000 р. (пожизненно), пристроил всю семью, взятками нажил состояние и в благодарность всё говорит, что ему мало дают».

Посмотрев Ферреро на следующий день, Мариус Петипа заявил, что она «плохая кордебалетная танцовщица», правда, после короткого разговора с ней стал хвалить итальянку и даже вознамерился специально для нее менять танцы. Теляковский передал балерине, чтобы она «Петипа не слушала и вообще бы осмотрительно относилась к советам сценических дельцов наших».

После репетиции «Коппелии» 16 апреля с участием Ферреро Теляковский записал: «Первые два акта прошли у ней удачно. Элевация, техника и мимика очень хороши, но где она показала — это в 3-м действии. Такой балерины у нас еще не было за последнее время. При прыжке кверху она временно остается в воздухе и тем производит особое впечатление. <Фуэте> при кругах вокруг сцены так стремительны, что совершенно имеют другой характер по сравнению с нашими. Петипа ее очень хвалил и убежден, что она будет иметь боль-

шой успех, хотя не сомневается также в том, что газеты, находясь на откупе у наших балетоманов, связанных с балетными дамами, не отнесутся к ней с должной справедливостью».

Мариус Иванович действительно восхитился Ферреро в роли Сванильды, но и подпустил яду, назвав балерину «слишком старой, чтобы приезжать сюда». Обозреватель «Петербургского листка» А. Агеевский выступил приверженцем Антониетты и прямо заявил, что в Мариинском театре отсутствует прима-балерина «в полном значении этого хореографического амплуа», так как Седова и Преображенская «не обладают всеми необходимыми данными и качествами, чтобы занять ответственный пост примы-балерины».

В воскресенье 18 апреля состоялся дебют итальянки на императорской сцене в балете «Коппелия». А. А. Плещеев в «Петербургской газете» одобрял приглашение ее на несколько спектаклей, но всё же сомневался в необходимости ее ангажемента. В театре был аншлаг. Публика собралась, особенно балетоманы, с надеждой забраковать балерину, — писал Теляковский. — Конечно, большое влияние должны на это оказывать друзья наших первых танцовщиц. Первое действие и особенно второе прошло довольно вяло в смысле успеха. Аплодировали мало и сдержанно, старались делать овации нашим танцовщицам — Виль, Карсавиной, Петипа и др. Но в 3-м действии после выхода Ферреро, ее воздушных прыжков зала как один человек стала требовать повторения. Ферреро была сильно взволнованна. Она знала, что есть целая клика против нее. Сначала она не хотела повторять, но усиленные просьбы заставили ее это сделать, и опять был взрыв рукоплесканий».

Во время спектакля в директорскую ложу к Теляковскому несколько раз входил архитектор театральной дирекции Владимир Чаплин и просил все балеты отдать Анне Павловой. Агеевский вдруг переметнулся на сторону Трефиловой и в своей статье объяснил публике, что аншлаг собрала вовсе не Ферреро — «прекрасная солистка, но не прима-балерина», а «привлекательная сила самого сен-леоновского балета и дивная музыка Лео Делиба». Теляковский возмущенно парировал: «Ве-

роятно, по той же причине не весной, а в сезоне Трефилова не собрала и залы, когда танцевала “Коппелию”.

Позднее выяснилось, что Павлова и Трефилова пригласили Ферреро на ужин к балетоманам, где советовали ей не слушать Теляковского и не следовать его указаниям. Когда Антониетта поняла, что танцовщицы издевались над ней и настраивали против директора, она пожаловалась Кшесинской. Матильда Феликсевна душевно приняла итальянскую «звезду» и явилась на генеральную репетицию «Тщетной предосторожности», после которой выразила главе своих поклонников великому князю Сергею Михайловичу одобрительное мнение об искусстве Ферреро.

В результате интриг объединившихся балеринских группировок дирекция не стала заключать контракт с Антониеттой Ферреро. Победила молодая поросль петербургского «танцевального цеха».

Вообще в императорском театре, этом государстве в государстве, часто встречались поводы для зависти, происходило столкновение самолюбий. Дошло до того, что однажды «пластичная и эффектная» танцовщица Елизавета Кускова полчаса толковала Теляковскому о партийности балета, жаловалась на балетные интриги вообще и Кшесинскую в частности, которая якобы «портила ей ее игру в “Фиаметте”». Директор, откresтившись от «всех этих не важных дрызг», категорично ответил Кусковой: «Надо служить и делать свое дело и поменьше говорить на сцене».

Балетная смута

В конце 1905 года императорская танцевальная труппа неожиданно и с упоением поддалась революционным страстям. Не всё же плясать да пировать! Вот артисты и решили попробовать себя в амплу забастовщиков, поиграть в манифестацию, названную закулисными острословами «балетно-освободительным движением». Начало положила петиция, которую выборные от балетных артистов вручили управляющему петербургской театральной конторой Г. И. Вуичу:

«Мы, артисты и артистки Императорских театров

балетной труппы, в заседании 15 октября 1905 г. постановили следующее: в целях нашего объединения для достижения свободной корпорации сценических деятелей, в целях поднятия искусства на должную высоту, в целях нашего экономического улучшения жизни мы требуем, чтобы для наших периодических собраний не принималось никаких репрессивных мер; чтобы личность ораторов, членов свободно избранного нами бюро и вообще артистов была неприкосновенна; чтобы она была ограждена от каких бы то ни было посягательств со стороны администрации; а также доверяем нашему бюро вести все дела для создания свободной корпорации сценических деятелей.

Если бы последовало какое-нибудь репрессивное отношение к нашим постановлениям со стороны администрации, то у нас имеются в виду способы и средства борьбы с этим произволом».

Подписи 153 артистов стояли не на бумаге с текстом, а на прилагаемых листах. Как оказалось впоследствии, они сами не знали, чего потребует «бюро» от театральной дирекции.

Государевы «детушки», возвращенные в тепличных условиях придворных сфер, были умышленно и расчетливо втянуты в азартные революционные игры, чтобы расстроить, а то и уничтожить прекрасно отлаженный механизм русского Императорского балета.

На утреннем воскресном спектакле 16 октября балет оскандалился. Перед началом оперы «Пиковая дама», в которую входили хореографические сцены, танцоры-забастовщики Михаил Фокин, Валентин Пресняков, Тамара Карсавина, Петр Михайлов, Мария Рутковская уговаривали своих товарищей сорвать представление: тех, кто был уже готов к выходу, они призывали снять костюмы и разгримироваться. «В то время как на улицах льется кровь, неужели вы будете забавлять сытых буржуа?!» — агитировал Пресняков.

Словом, смутьяны устроили жуткий переполох. Рутковская, хотя и не участвовала в балетных сценах «Пиковой дамы», пришла поддержать смутьянов. Артистки плакали, падали в обморок. Деморализованы были все без исключения. Сразу же образовалась другая «партия» — против забастовщиков. В результате всё смеша-

лось в балетном доме. Надо было разобраться, кто с кем и кто против кого. Запутавшиеся артисты решили устроить сходку в репетиционном зале. Дирекция им это категорично запретила. Солист Георгий Кякшт попытался выломать двери. Ему пригрозили. Иосиф Кшесинский начал толкать речь во дворе театра. Два городских с околоточным прервали его выступление.

Закулисная истерия усугубилась трагедией. 19 октября 1905 года Мариус Петипа отметил в дневнике: «Сергей Легат сошел с ума, укусил Марию, а потом покончил с собой». Директор Императорских театров Теляковский изложил суть происшествия: «В 11 часов мне сообщили, что Сергей Легат <из> балетной труппы, который жил с Марией Петипа, зарезался. Он был вчера очень нервный, ходил в толпе на улице, кричал, и чтобы его успокоить, вечером повели в Михайловский театр; вернувшись домой, Петипа хотела его не выпускать и заперла в комнате, где он бритвой перерезал себе сонную артерию и истек кровью. Когда приехал доктор, то мог только констатировать смерть».

Панихида по Сергею Легату состоялась 21 октября. Проститься с покойным пришло множество артистов. На ленте, обвивавшей один из венков, состоявший из красных цветов, было написано: «Вновь объединенная балетная труппа первой жертве на заре свободного искусства». Петипа всё время пыталась закрыть «подрывные» слова, но Анна Павлова вновь и вновь расправляла ленту, бдительно следя, чтобы все заметили «результат» расправы театрального начальства над несчастным танцовщиком, который бунтовщики от хореографии решили записать себе в актив.

За кулисами шептались, что благородный премьер петербургского балета в отчаянии полоснул себя по горлу после того, как Петипа вынудила его отказаться от подписи под коллективной петицией труппы против притеснений со стороны дирекции. «Будучи воплощением честности, он счел себя предателем: “Я поступил как Иуда по отношению к своим друзьям”. В ту же ночь он начал бредить и кричал: “Мария, какой грех будет меньшим в глазах Господа Бога — если я убью тебя или себя?” Утром его нашли с перерезанным горлом», — пи-

сала Тамара Карсавина в мемуарах. Светское общество облюбовало романтическую версию, будто Легат погиб из-за жуткой ревности и страстной любви к Петипа.

Траурная вуаль Марии Мариусовны придала особый романтический флер всему течению революционно-хореографического «представления», под занавес которого, 11 декабря, танцовщица впервые после двухмесячного траурного антракта вышла на сцену в «Лебедином озере». Появление любимицы публики в одном только номере «Сельский вальс» вызвало ажиотаж. Несмотря на небезопасную обстановку в Петербурге, многие просьбы о местах не могли быть удовлетворены театральной администрацией. После спектакля М. И. Петипа отметил в своем дневнике «большой успех» дочери. Теляковский выразился определеннее, бросив одно только слово: «Овация».

Когда по причине хаоса театральное руководство отменило очередной спектакль, все струсили. Ошеломленные артисты стали срочно заявлять в письмах, что агитаторы их обманули, проявив самодеятельность и «терроризм». Танцовщик Василий Киселев в ажиотаже попытался вынести из режиссерской комнаты и публично разбить бюст государя Николая II.

Драматические артисты решили не подавать руки коллегам из балетного цеха. Тетка Василия Стуколкина, актриса Александринского театра В. В. Стрельская, выгнала его из дома, заявив: «Я не желаю принимать у себя забастовщика!»

Особенно поразило и расстроило танцовщиков то, что их просто игнорировали, давая оперы без хореографических сцен. Многие стали демонстративно отмежевываться от «смутяг», особенно после того как исполнение балетных номеров в операх передали воспитанникам Театрального училища и те с успехом заменили старших товарищей.

В. А. Теляковский объявил собравшейся в репетиционном зале балетной труппе: «Буду краток. Я не допускаю мысли, чтобы артисты Императорского балета, поставленные заботами Министерства императорского двора в привилегированное положение, могли бастовать. Выражаю свое порицание агитаторам за срыв

спектаклей и прошу и труппу сделать то же самое. А теперь приказываю немедленно успокоиться и приступить к репетициям. Кто не хочет служить, пускай уходит, насильно держать на службе мы не можем».

В ответ Михаил Фокин заявил, что считает виноватой в забастовке театральную администрацию. С ним согласились Анна Павлова и корифейка Виктория Черноруцкая. Пламенной речью отличилась дочь главного балетмейстера, солистка Надежда Петипа. Собственно, у бунтовщиков была единственная цель: составленное ими «бюро» желало само управлять делами балета. Теляковский, никак не отреагировав на эти выступления, удалился.

Когда Надя Петипа и ее младшая сестра Вера рассказали отцу о собрании, тот заявил: «Они все перетрусили. Мы (семья балетмейстера. — О. К.) торжествуем».

Двадцать шестого октября, впервые после скандала в Мариинском театре, давали «Коппелию» с Ольгой Преображенской. Свободных мест практически не было. Балетоманы оказались смелыми людьми: беспорядки не смогли остудить их любовь к искусству. «Ничего себе — здесь танцуют, а на улицах убивают!» — воскликнул Мариус Петипа.

Выход кордебалета публика встретила с восторгом — в знак солидарности с действиями труппы. Карсавина танцевала сольную партию, хотя первоначально намеревалась устроить скандальчик. Ее мать приходила в петербургскую театральную контору и жаловалась управляющему Георгию Вуичу: «Я сама не знаю, что делать с Тамарой. Она перестала есть, не бывает дома и целыми днями пропадает на митингах, где слушает неблагонадежные речи. Мои увещевания бесполезны. Вообще я подозреваю, что заводилы опасного движения в балете тайно поддерживаются служащими вашей конторы».

Дома Тамара Карсавина рассказала о решении комитета «двенадцати» (прямо блоковский образ!) поднять искусство балета «на должную высоту»: «Мы потребовали автономию, право избирать из своей среды бюро, которое будет решать как художественные вопросы, так и вопросы распределения жалованья и станет бороться с бюрократизмом в организационных делах». — «И не

вздумай поднимать какие-то там “высоты”! — строго заявила мать. — Твое любимое искусство будет на высоком уровне, если ты станешь великой артисткой!»

Спустя несколько дней шла «Спящая красавица» с Верой Трефиловой в главной роли. Зал был переполнен. «В наше смутное время всё пустует, кроме балета», — ссызвил Теляковский.

Накануне 8 ноября, когда в афише значились «Голубая георгина» и «Жизель», стало известно, что часть балетных артистов придумали перед самым началом представления сказать больными, прислав об этом записки. Особенно старательно о срыве спектаклей хлопотала Анна Павлова. Но всё прошло на удивление благополучно. Правда, публика разделилась на два лагеря, за и против комитетчиков. Аплодисменты красноречиво свидетельствовали о ее предпочтениях.

А за кулисами директор Императорских театров, бывший полковник Конной гвардии ежедневно отражал атаки бесконечных deputаций своих «подопечных». «Какая ужасная среда балет», — вздыхал Теляковский. Он держал «военный совет» с начальником канцелярии Министерства двора и уделов генерал-лейтенантом А. А. Мосоловым, имевшим репутацию преданного друга «развратных» танцоров.

— Что мы можем предпринять? — спросил генерал.

— Думаю, ничего. Всякое действие вызовет еще большее противодействие. Нам надо набраться терпения, особенно теперь, когда в дополнение к нашему «бюро» прибавляется некое новое балетно-критическое общество.

— Это еще что такое?

— Представьте себе, балетоманы и так называемые «специалисты» в хореографическом искусстве Скалковский, Светлов и Дягилев уже наняли квартиру, где будут собираться балетные силы и пресса для обсуждения различных театральных вопросов и для вынесения артистам одобрения или порицания. Руководители беспорядков в балетной труппе действуют с политическими целями.

— Нет, я не верю, — твердо заявил Мосолов. — На это не надо обращать внимания. Я имел встречу с Павловой.

Она так волновалась. Мне ее стало жалко, и я сказал ей: «Вы красивая женщина, хорошо танцуете, вам бы этим и заниматься, а не петициями».

— Я считаю, что отшучиваться не следует, когда дело дошло уже до того, что балетные артисты ходят к министру двора и уделов барону Фредериксу с жалобами на меня, своего директора. Тут должен быть разговор официальный. Управлять-то труппой приходится мне.

Во время выборов «комитета по балетной труппе» Анна Павлова обвинила Александра Монахова в предательстве из-за отозванной им подписи в петиции от 15 октября. Тот упрекнул коллег в подмене экономических вопросов политическими. Иосиф Кшесинский, горячо заспорив с Монаховым, ударил его.

Барон В. Б. Фредерикс приказал уволить Кшесинского, но так, чтобы тот сам подал прошение об отставке. Танцовщик оправдывался, что дело это «домашнее», закулисное и его нужно затушить, намекал на связи сестры Матильды, выторговывал усиленную пенсию и просил устроить прощальный бенефис.

В защиту Иосифа выступили Анна Павлова, Елена Полякова и К°, угрожая Теляковскому скандалом, если Кшесинский не будет прощен. Павлова рыдала. Потом группа «левых», усиленная Трефиловой, Анной Васильевой и Николаем Легатом, умоляла директора разобрать ситуацию и дать возможность танцовщикам помириться. Но всё было бесполезно. 25 ноября в журнале распоряжений появилась запись об увольнении со службы Кшесинского, позволившего себе «оскорбить действием товарища своего в здании Театрального училища».

Фредерикс поручил А. А. Мосолову провести расследование ситуации. В результате история обросла новыми подробностями и страсти в труппе накалились еще сильнее. В процессе «следствия» некоторые называли зачинщиками беспорядков Мариуса Петипа и его младшую дочь Веру, недовольную тем, что из-за отставки отца от репетиций она лишилась первых ролей.

Сразу поднялась грязная пена сплетен, в кулуарах зашептались о взятках, которыми промышлял балетмейстер.

В буфете обсуждение «балетной революции» непременно скатывалось к разговору о танцовщицах:

— Честное слово, мир сошел с ума. Вчера в репетиционной зале более часа продолжалась ссора между Анной Павловой и Ольгой Чумаковой. Первая кричала, что забастовки не было, а вторая заявила: «Ты, Аня, ври, да не завирайся».

— Эта Чумакова характера дерзкого и склочного.

— Но хороша необыкновенно...

— Да, таких изящных красавиц только в нашем балете и встретишь.

— А что вы, господа, думаете о Павловой? Мне сдается, ее слишком по-разному оценивают наши рецензенты: то хвалят без меры, то так же без меры ругают.

— Вообразите, вчера на генеральной репетиции «Дон Кихота» Павлова нагрубила режиссеру Сергееву и потребовала, чтобы он сам, а не рабочий сцены поливал пол перед ее выходом.

— Это же настоящее хулиганство!

— И оно не прекратится до тех пор, пока не выставят вон из балетной труппы несколько человек.

— Как всё захватывающе интересно, господа!..

Ходили слухи, будто «режиссером-постановщиком» революционно-балетного спектакля был близкий друг Павловой барон Виктор Дандре, а в соратниках по подрывной закулисной деятельности числились его приятели — помощник управляющего петербургской театральной конторой Василий Аршеневский и чиновник особых поручений при директоре Императорских театров Николай Петров. Одним из консультантов бунтовщиков в юридических вопросах оказался адвокат А. П. Нестор, на квартире которого собирались сходки с участием наиболее активных балетных артистов.

«Партия недовольных» вела себя вызывающе, провоцируя ежедневные столкновения по пустякам. Танцовщица Татьяна Лактионова регулярно пропускала спектакли и репетиции, ссылаясь на плохое самочувствие, о чем извещала дирекцию справками о болезни. Тем не менее она с завидным постоянством являлась прямо на сцену в обыкновенном платье и агитировала товарищей в пользу забастовки. У нее, как и у Карсавиной, появ-

вились, помимо обычных поклонников таланта и женских прелестей, компании сочувствующих бунтарскому «амплуа». Чиновники дирекции Императорских театров жаловались: «При таком отношении невозможно вести дело!»

Немало удивили и выводы расследования, произведенного А. А. Мосоловым в балетной труппе. 10 декабря 1905 года на докладе у министра двора он, с одной стороны, заявил, что об организованных беспорядках не может быть и речи, с другой — выразил убеждение, что приведшее к забастовке собрание 15 октября готовилось заранее. Зачинщицей этой «истории» генерал назвал Анну Павлову, но считал, что в качестве меры наказания ей «достаточно поставить на вид за некорректное отношение к артисту Монахову».

Расследование Мосолова удовлетворило министра, зато разочаровало обе балетные «партии». Благонамеренные члены труппы были недовольны выговором, сделанным Монахову, а бунтовщики — выговором Павловой, отставкой Кшесинского и осуждением поведения Михайлова и Рутковской. Теляковский с прискорбием констатировал, что «следствие», произведенное Мосоловым, и обращение к труппе барона Фредерикса не произвели на хулиганов никакого впечатления. Они только убедились, что можно совершенно безнаказанно безобразничать.

Ольга Преображенская, с радостью готовая подменить любую бастовавшую балерину, заявляла, что вся агитация идет из дома Петипа. Балетмейстер напрасно просил своих домашних не вмешиваться в конфликт — ему не давали говорить, считая неспособным рассуждать по старости.

Преображенская не сочувствовала брожению в балете: «Тут уж что-то одно — или танцевать, или митинговать». Она сообщила директору о готовности своих товарищей преподнести императору адрес с выражением верноподданнических чувств. Однако Теляковский предупредил ее, что революционное бюро каким-то образом пронюхало об этой инициативе и сразу же отреагировало, заявив претензию, будто их лишают места в балете. Впрочем, идею адреса он поддержал.

Театральным чиновникам казалось, что дело должно было наладиться с приглашением в балетную комиссию выборных, в большинстве состоящих из «свободомыслящих». Но те начали выдвигать на роли не по таланту, а по родству, свойству и личным симпатиям и антипатиям, что вскоре рассорило самих забастовщиков.

«Конечно, легко сохранять хорошие отношения до тех пор, пока не затронуты интересы каждого, — писал Теляковский. — Стоит лишь бросить кость, то есть коснуться личной выгоды, как забываются политические убеждения. Особенно дерзок на этих собраниях Фокин. Вожак партии недовольных стремится и Павлова, и к ней обращаются за советами. Кажется, придется эту балетную комиссию закрыть, если будет продолжаться такая чепуха».

«Бунт двенадцати» закончился ничем. Танцовщики, замешанные в «кратковременном мятеже», боялись серьезных преследований, о которых носились «таинственные слухи». Впрочем, всё обошлось. Теляковский и Мосолов после мучительных раздумий мудро рассудили, что репрессивные меры применять к балетным артистам неуместно. «Да, необходимо дождаться общего успокоения, без которого всякое наказание поведет лишь к худшему», — подытожил директор Императорских театров. А Карсавина наивно полагала, что санкции «никогда даже не приходили в голову Теляковскому». Причину лояльности дирекции к балетным «революционерам» она видела в манифесте 17 октября 1905 года об учреждении Государственной думы, объявившем амнистию всем забастовщикам.

«Я с энтузиазмом принялась за работу, счастливая, что снова могу выступать, — вспоминала Тамара Платонова. — Театр стал для меня еще дороже после того, как я почти потеряла надежду вернуться в него. Публика балкона и галерки, до конца преданная своим героям, одобряла их поступки, в которых видела стойкость, мужество и верность своим идеалам; бывшие делегаты труппы принимались особенно горячо.

Я чувствовала себя разбитой после всех тревог и волнений. Долгие путешествия пешком в дождь и холод, бессонные ночи, отсутствие тренировки, нерегуляр-

ное питание — за всё это пришлось дорого заплатить. Когда я впервые появилась на сцене после этих утомительных двух недель, мое выступление было далеко от совершенства. Я чуть не потеряла сознание, уйдя со сцены. Но благодаря ежедневной работе я быстро восстановила силы...»

Конечно, в этой достаточно скользкой теме лучше разбираться по документам, ибо мемуары грешат тенденциозностью, а советские исследователи балета изрядно потрудились, чтобы, с одной стороны, придать бурной деятельности «балерин-хулиганок» Павловой и Карсавиной революционный пафос, с другой — особо не распространяться об анекдотичности всего происходившего в ту пору за кулисами Мариинского театра. Однако трактовка ролей, исполненных великими танцовщицами в новаторских постановках товарища по борьбе Михаила Фокина, неожиданно-негаданно заявила о новой для императорского хореографического театра системе ценностей, явившейся результатом закулисного перелома рутинного балетного сознания. Отныне привычные па стали отдавать привкусом тревожной «революционности».

Прославилась Тамара Карсавина в образах фокинских искушающих красавиц — куклы Балерины («Петрушка»), Девушки («Видение розы»), Коломбины («Карнавал»), Виллисы («Сильфиды»), которые она трактовала в завораживающем, до предела отвлеченном смысле и исполняла в стиле, как сказал Н. С. Лесков о подкованной блохе, «дансе и верояции в сторону». Безразличные к своей судьбе, а может быть, даже и не знавшие, что такое судьба, ее образы-маски покорно действовали по указке «свыше» и казались призраками, танцующими на празднике жизни.

Анна Павлова в легендарном номере Фокина «Лебедь» словно растворялась в горних стихиях, хотя являла бесконечно тягучую череду поз и ни на секунду не отрывалась от подмостков в трепетном па-де-бурре. Элегическая чувственность умирания олицетворяла надежду на бессмертие.

Хореографический образ Лебедя, конечно, родился не на пустом месте. В 1907 году, несколькими месяца-

ми ранее появления этого шедевра, критик П. Пильский выразил формулу творчества Чехова: «Белые крылья в грустном небе». Сам Антон Павлович писал, что жизнь «отсасывает у человека крылья». Не это ли тема «лебединого» танца Павловой?

Конкретные и, думается, не до конца осознанные танцовщицами закулисные бунтарские переживания странным образом преобразовались: у Карсавиной — в бесстрастную негу Жар-птицы, у Павловой — в трепетную, экспрессивную кантилену* Лебедя. Два феникса — огненный и скорбный — предвосхищали символы революционного романтизма.

Без иронии можно сказать, что Павлова и Карсавина в постановках Фокина произвели гуманитарный переворот, изменив художественные предпочтения публики и одновременно уловив и реализовав ее желание перемен. Балет ранее отражал *стиль* эпохи, они же через хореографические образы открыли *характер* эпохи. Это не только было эстетически прекрасно, но и будоражило мысль. Танцовщицы петербургской императорской труппы средствами своего искусства убедительно поведали о духовных переживаниях современников. Поэтому и стал русский балет одним из самых прославленных явлений мировой культуры начала XX столетия.

Сатирик А. П. Шполянский, печатавшийся под псевдонимом Дон Аминадо, предупреждал о губительных для российской действительности птицах: умирающих лебедях, буревестниках, чайках. Впрочем, кто бы стал прислушиваться к поэту? Когда сразу после Октябрьского переворота 1917 года в Мариинском театре началась бурная закулисная жизнь, всё напомнило перипетии двенадцатилетней давности: вновь закипели собрания, принялись вещать ораторы из балетных, труппа занялась избранием «комитета самоуправления», единственно ответственного за судьбу балета. А на сцене по-прежнему давали «Коппелию», «Эсмеральду», «Арлекинаду»... Как писала балерина Елена Люком, «мелкие специфические интересы кулис волновали нас не меньше, чем разыгравшиеся за сте-

* Кантилена (лат. *cantilena* — распевное пение) — напевная вокальная или инструментальная мелодия.

нами театра грандиозные события. Привычная нам “балетная” публика продолжала посещать наши спектакли и привычным образом реагировала на наши танцы».

Однако то уже был не октябрь 1905 года, не балетная игра в революцию, сопровождаемая сочувственными улыбками публики и выжидательной позицией начальства, а сама революция, пожиравшая своих детей. И вскоре все активисты-танцовщики, когда-то ее провоцировавшие, посчитали за благо покинуть отечество и родной театр.

«ПАРТИЙНАЯ ЖИЗНЬ»

«То ли дело балет!»

В XVIII столетии в сатирическом журнале «Вечера» было напечатано письмо одной дамы:

«Господа издатели! Мне случилось быть в театре, когда русского “Беверлея” представляли; истинно с крайнею прискорбностью слышала: во-первых, что не умолкали говорить, многие дамы для прохлаждения медку из караульни посылали просить, другие кушали, наконец, в театре хохотали. Молчание и тихость не прежде восстановились, когда в самом деле только глазами, а не слухом внимание иметь должно, то есть в балете».

Видимо, уже тогда хореография пользовалась большим спросом, нежели драма и опера. Некоторые зрители просто обожали балет, предпочитая его всему на свете. «Ну, сами посудите, что за удовольствие смотреть какую-нибудь раздирающую плачевную драму! Извольте высидеть три часа, не отнимая платка от глаз! Куда ни взглянешь, только и видно, что все утирают слезы, а затем начинают сморкаться. Нет, благодарю покорно! Жизнь и без того не очень весела, а тут и в театре еще плачь... А опер не люблю за их неестественность. При-

* Стихотворная трагедия в пяти действиях «Беверлей» французского драматурга Сорена, поставленная впервые в Париже в 1768 году, является переделкой английской драмы Эдуарда Мура «Игрок», была переведена на русский язык в прозе И. А. Дмитриевским и издана в 1773 году, тогда же состоялась ее премьера в Петербурге.

мадонна умирает от чахотки; смерть висит у ней прямо на носу, а она битый час поет и всё повторяет одно и то же, что вот сию минуту умру. Нет, как хотите, неестественно; да и на нервы неприятно действует. То ли дело балет! О! балет! Что может быть лучше балета? Ничего, решительно ничего! Во-первых, в балете вы не услышите ни одного скандального слова. Во-вторых, несмотря на то, что балет играется без суфлера, артисты все отлично знают роли», — рассуждал герой популярной в 1870-х годах сцены-монолог А. Чистякова «Балетоман» и в заключение пел куплет:

Электрический тот танец
Может мертвых оживить,
В стариках зажечь румянец,
Зиму в лето превратить!
Из кулис летит по парам
Весь сюжет галоп плясать
С увлечением, с шиком, с жаром!
Как бы это рассказать —
Полный ад во всем разгаре!
Искры сыплются из глаз!
Стон ужасный слышен в зале,
Дрожь и страх объемлют вас...
Что за ножки! что за глазки!
Что за танцы! а сюжет!
Это просто, просто сказки —
Петербургский наш балет.

В 1847 году Н. В. Гоголь в «Выбранных местах из переписки с друзьями» указал на место императорским «плясуньям и плясунам в лайковых штанах»: «Ноги — ногами, а голова — головой». В сущности, так же думали записные балетоманы из партера, галереи первого яруса и примыкавшего к ней битком набитого парадиза.

Жизнь балетоманов казалась обывателям сплошным праздником на фоне пышных декораций. Однако этим беднякам приходилось переживать душещипательные волнения, а подчас и трагедии — да еще какие! — из-за батманов, пируэтов, арабесков грациозных див. Один из самых известных любителей танцевального искусства Аполлон Афанасьевич Гринев, прозванный за неуемный темперамент «бесноватым», оплакивал уход со сцены каждой балерины. «Новый и страшный удар пос-

тиг нас! — жаловался Гринев в 1885 году. — Уходит Шурочка Шапошникова! Что будет делать Россия без солисток? Не из кухни же их набирать!»

Когда в 1757 году Джованни Локателли привез в Петербург итальянскую балетную труппу, у состоявших в ней танцовщиц немедленно образовались свои «партии» среди публики. Представители этих «групп поддержки», то есть первые русские балетоманы, имели дощечки с именами своих кумиров, которыми они не только «голосовали», но и подчас использовали их в качестве последнего аргумента в споре.

Камер-юнкер Алексей Ржевский прямо помешался на приме Андреане Сакко. Привести его в чувство пыталась даже императрица Елизавета Петровна. Но что могло остановить мужчину, околдованного одним только видом своей избранницы? В свете рампы ее легкий стан, окутанный нарядом с намеком на легкомыслие, и нарочито открытая ножка доставляли немислимое наслаждение. Это сейчас, когда всё оголилось, обнажилось и приняло вид откровенной доступности, балерине трудно вызвать эротический восторг у зрителей. Совершенно иначе было тогда, в эпоху телесной замкнутости. На сцене танцевали артистки, гурманами от балета прозванные «Благородная богиня света», «Смеющаяся радость», «Греховная красота», «Модель для живописца», и публика погружалась в грезы о чувственных удовольствиях. «Мир этот грациозен, девственен, полон нежной прелести, — восторгался беллетрист Николай Дмитриев, — оттого и царица балета чистое и нежное создание Божие — женщина».

Кипучая страсть к балету свирепствовала в России уже с самого начала 1800-х годов. Поклонники не жалели средств на подарки танцовщицам, а те, будучи пропитаны до мозга костей традициями своего цеха, совершенно искренне видели в балетоманах благожелательных попечителей. Причем творческое продвижение они никогда не путали с банальным и насущным определением на содержание. Театрал, швырявший деньги без счета, естественно, считался желанным «содержателем». Молоденькой Лидочке Какшт даже в голову не приходило, что неприлично хвастаться при всем

честном народе золотыми часиками с драгоценными камнями, подаренными ей московским богачом Иваном Морозовым. Для начинающей балерины такой знак внимания был мерилom ее «востребованности» и залогом дальнейших побед.

Если же претендент на сердечную привязанность танцовщицы терпел поражение, то обращался к более опытному товарищу, прекрасно разбиравшемуся в вопросах психологии «звезд на парусиновом небе».

— А вы мощной тряхните, посильней... — следовал совет.

— Да уж трясую, сильно трясую.. Не помогает!

— Поди ж ты, с чего бы это? Их сестра, танцовка, к мощне очень чувствительна... ох, как чувствительна.

Выделяя из толпы своих обожателей одного, самого преданного и симпатичного, балерина приглашала его: «Приходите ко мне как-нибудь утром, когда я учусь, и я вам дам урок, необходимый для балетоманов». В результате далеко не бескорыстных занятий благородные молодые люди живо вступали в ее «партию» и начинали действовать.

Эти «партии» враждовали совсем как Монтекки и Капулетти. Балетоманы соревновались в аплодисментах — кто кого перерукоплещет, заботились о подношениях, чтобы всё выглядело шикарно, чинно и убедительно, наконец, готовили единственные в своем роде букеты и цветочные дожди. Их предводителем оказывался кто-то из маститых завсегдатаев кулис, вроде богатейшего купца первой гильдии А. А. Сапожникова, прославленного мецената и коллекционера, в собрании которого находилась «Мадонна с цветком» Леонардо да Винчи. Он задавал тон при фурорных выступлениях Марфы Муравьевой, а после ее ухода в отставку стал адептом и, как говорили за кулисами, «платоническим вздыхателем» немецкой примы Адели Гранцовой, гастролировавшей в Москве и Петербурге в 1860—1870-х годах. Щедрый друг танцовщиц с «однопартийцами» одаривал их украшениями и засыпал цветами из собственной оранжереи, которые разбрасывались над сценой из литерной ложи второго яруса.

В московском Большом театре Гранцовой, признан-

ной газетчиками, в частности обозревателем «Русских ведомостей» Н. И. Пастуховым, «архизвездой первой величины», приходилось конкурировать со своей ровесницей, 21-летней Полиной Карпаковой. Существовали две «партии», имевшие определенное представление относительно, как тогда говорили, «цивического» (гражданственного) значения своей любимицы. Рьяные защитники балерин не на шутку враждовали между собой. Сторонники немецкой танцовщицы, делая ей подношения и усердно аплодируя, шикали и бранили русскую приму. Противоположная партия, бешено рукоплещая Карпаковой, старалась всячески принизить знаки внимания, которыми ее соперницу засыпали их враги. Симпатии к одной звезде требовали непрямого ответа со стороны обожателей другой. Стоило Полине Михайловне получить от почитателей «цветочное колесо», как сторонники Адели принимались неистово шикавать и свистеть. Индифферентные зрители, не посвященные в перипетии «партийных» страстей от хореографии, пребывали в недоумении. Им ничего не оставалось, как добросовестно следить за полемикой двух лагерей.

Иногда, чтобы остановить поток непрекращающихся восторгов поклонников балерин, театральное начальство распоряжалось после окончания представления гасить все огни в зрительном зале и насильно выгонять усердных любителей прекрасного. Некоторые бедняги в темноте попадали в оркестровую яму и, натываясь на инструменты, ломали их и ранили себя.

Выяснение отношений переносилось на страницы периодики. Обожатели Гранцовой искренне утверждали, что «для восхищения Карпаковой нужно не иметь не только вкуса, но и глаз». Оппоненты тоже за словом в карман не лезли и клеймили противника определением «наемный и расхोлившийся сброд».

Когда в репертуаре одного театра оказывались занятыми одновременно несколько звезд, их конкуренция оказывалась выгодной не только для публики, но и для самих артисток. Преданные им клеветы лезли из кожи вон, чтобы прославить свое «божество». Бескровные баталии балеринских «партий» всегда веселили скуча-

ющее светское общество, чьи интересы, как писала баронесса Екатерина Остен-Сакен, складывались исключительно из «родни, приемов, опер, балетов».

Впрочем, «карпаковцы» и «гранцовцы», выражая неприязненное отношение друг к другу, никогда не доходили до той оскорбительной формы, к которой в 1840-х годах прибегали против друзей Елены Андреевны поклонники Екатерины Санковской в Москве и Татьяны Смирновой в Петербурге. Тут страсти выражались с неимоверной резкостью и не знали удержу. Поэтому в анналах балета среди нескольких сюжетов, связанных с балетоманской «партийной» жизнью, выделяется «андреевский», ведь ее обожателям приходилось сражаться с непримиримыми соперниками сразу на нескольких театральных фронтах.

Страсти вокруг Андреевны и спор двух столиц

Гомер считал, что из трех наслаждений — сна, любви и пляски — самое лучшее последнее. К этому мнению с удовольствием присоединились бы все танцовщицы. Каждая из балерин крайне ревниво относилась к своему успеху. И если на горизонте ее карьеры начинала маячить соперница, то в театре объявлялось штормовое предупреждение — к радости балетоманов и простых зрителей. Первым было чем заняться, у вторых появлялось развлечение помимо спектакля.

Петербургские примы Елена Андреевна и Татьяна Смирнова одновременно в 1837 году выпустились из училища. Андреевна, сожительница директора Императорских театров А. М. Геденова, имела «партию», составленную в основном из чиновников. О ней писали как о «первой русской танцовщице, обладающей огромным хореографическим и мимическим дарованием». Составитель «Театрала, карманной книжки для любителей театра» в 1853 году прямо заявлял: «Андреевна была долгое время единственным и первенствующим сюжетом нашего балета. В особенности так называемые характерные танцы исполняются ею с удивительным

совершенством и с тою страстною энергиею (*entrain**), которая поневоле увлекает и восторгает самую хладнокровную массу зрителей». О Смирновой тот же анонимный автор отзывался куда скупее: «Татьяна Петровна Невахович (до замужества Смирнова) замечательная и старательная танцовщица, которой недостает только некоторой грации, чтобы достигнуть совершенства в хореографическом искусстве». Упрек существенный, если принять во внимание определение грации, четко сформулированное знаменитым критиком Федором Кони в 1848 году: «благородная мера проявления изящества». Смирнова не желала без боя уступать свое, как ей казалось, премьерское положение в императорской труппе и потому в пику сопернице обзавелась влиятельными обожателями, которые собрались под знамена карикатуриста М. Л. Неваховича, содержавшего балерину, а потом и женившегося на ней. Слава Андреевской отдавала казенным величием, Смирнова же пользовалась душевным расположением высокородных особ и молодых театралов.

О литераторе-дилетанте Михаиле Неваховиче профессиональный литератор Владимир Зотов написал модные в 1840-х годах куплеты «Петербургский театрал», начинавшиеся строками:

Есть престранное создание,
Пресмешной оригинал,
Есть Господне наказание
Под названьем *театрал*!

Доставшийся по наследству большой капитал отставной штабс-ротмистр М. Л. Невахович растратил «на искусство», точнее — на свою страсть. Когда она, первой из русских балерин отважившаяся танцевать в парижской Опере, отправилась на гастроли в столицу Франции, а потом в Брюссель, Невахович вызвался сопровождать ее. Надо сказать, что таким самоотверженным служением артистке отличался не только Михаил Львович, но и его брат Александр, с 1837 года служивший начальником репертуарной части Императорских театров. Старший Невахович, известный жуир и сиба-

* Задор, бодрость, живость (*фр.*).

рит, имевший обширные связи в петербургских сферах «высших» и «капиталистических», рвал сторублевые кредитные билеты на папильотки своей будущей жене певице Корбари.

Михаил Невахович не жалел средств на выпуск карикатурного еженедельника «Ералаш», ставшего «лицом» общественной жизни Петербурга второй половины 1840-х годов. Успех своего альбома автор объяснял тем, что «карикатура, сливаясь с жизнью и передразнивая все ее пестрые явления, сделалась современной потребностью публики». Пародируя литературные и театральные произведения, «Ералаш» не оставил без внимания и хореографический жанр, подав его злободневные темы с дагеротипической* точностью.

На двадцатом листе издания за 1848 год и на семи листах за 1849-й вышла серия карикатур «Донна Анна, или Остров людоедов. Большой балет в 3 д.», снабженная удачными подписями, придуманными самим Неваховичем и его друзьями-литераторами Эдуардом Губером и Михаилом Лонгиновым. Это была остроумная пародия на все знойные «испанские» постановки, столь любимые публикой: «Пахиту», «Гитану», «Дон Кихота». На картинках легко узнаваемы Татьяна Смирнова, ее партнер премьер Христиан Иогансон, еще один знаменитый танцовщик Николай Гольц. В «Донне Анне» действуют обязательные для каждой хореографической постановки Большого театра дикари, молодые садовники, бедная мать. Манера танца схвачена карикатуристом изумительно: выправка спины, характерный наклон корпуса, отсутствие пуантов типичны исключительно для тридцатых-сороковых годов XIX столетия. В последней сцене, названной «Большой маскарад», изображена Андреенова в своем коронном номере — сальтарелло**. Балерину, в отличие от ее конкурентки Смирновой, художник наделил несколькими утрированными

* Дагеротипия — первый практический способ фотографирования, изобретенный французским художником Л. Ж. Дагером в 1839 году: позитивное изображение появлялось непосредственно при съемке на медной пластинке, покрытой йодистым серебром, под воздействием света и паров ртути.

** Сальтарелло (от ит. *saltare* — прыгать) — итальянский народный танец.

чертами: излишне взбиты волосы, немного шаржированы позы. А вообще Невахович часто рисовал Андреянову в своем «Ералаше», не прибегая к карикатуре, и ее «милого друга» Гедеонова в придачу. Таким образом, «партийная» борьба балетоманов одарила будущие поколения поклонников Терпсихоры бесценным материалом, явленным в талантливых рисунках.

«Партии», создавая выступлениям балерин наружный, так сказать, экстерьерный блеск, все-таки не имели решающего голоса в сотворении их профессиональной репутации, жиздившейся на прочно усвоенных традициях танца Марии Тальони. Сценический образ великой Сильфиды преследовал наших танцовщиц, как Тень из одноименной постановки. В «Театральном альбоме» за 1842 год манеру танца Смирновой называли «удачным подражанием Тальони», а начало развития таланта Андреяновой критики отсчитывали с минуты познания ею искусства знаменитой итальянки. Балеринам, вольно или невольно «тальонизирующим», нелегко было сопротивляться влиянию своего кумира, чтобы, в конце концов, освободиться от подражания ему. В преодолении предвзятого отношения к русским талантам решающую роль сыграли их «партии», которые порой, желая навредить противнице, только подчеркивали ее достоинства и заостряли на них внимание публики.

Надо сказать, что и Смирнова, и Андреянова не блистали внешностью. А. Я. Панаева называла первую «безжизненной и очень некрасивой», а о второй П. А. Каратыгин говорил, что «эту Елену нельзя было назвать Прекрасной Еленой». М. И. Петипа писал об Андреяновой, своей партнерше в первом поставленном им в Большом Каменном театре в 1847 году балете «Пахита»: «Она была уже не первой молодости и порядком публике надоела, хотя артисткой была даровитой и принадлежала к той школе, что г-жа Тальони». О Татьяне Смирновой, с которой Петипа танцевал в «Пери», он не оставил никаких воспоминаний.

В 1854 году, на закате карьеры Андреяновой и Смирновой, известный критик Владимир Зотов в статье «Балет в Петербурге» запечатлел отзвук страстей, сотрясавших «партии» обеих танцовщиц: «Надо было вовсе не

понимать хореографического искусства, чтобы не видеть дарования и заслуг г-жи Андреяновой, восставать против нее и отдавать предпочтение г-же Смирновой-Невахович, танцорке старательной, но лишенной всякой грации и жизни, как это делали в цветущее время г-жи Андреяновой слепые противники ее, увлекавшиеся в странном удивлении своем г-же Смирновой причинами совершенно посторонними, не имеющими с искусством ничего общего... даже в самое последнее время она (Андреянова. — О. К.) оставалась по-прежнему замечательною пантомимною артисткой и займет всегда почетное место в истории балета как даровитая представительница особого рода танцев (так называемых характеристических па. — О. К.), тогда как имя г-жи Смирновой не выйдет из ряда полезной посредственности». Сказано жестко, но, кажется, справедливо.

Разумеется, историк, археограф и балетоман П. М. Строев, преданный товарищ братьев Неваховичей, дал о Смирновой противоположный отзыв: «Танцы — ее стихия, кажется, она родилась летать среди роскошного кордебалета. Публика оказывает ей особое внимание, и дирекция поощряет ее успехи».

Надо отдать Зотову должное: даже несмотря на давление Геденова, его глаз не подернулся поволокой «партийных» предпочтений: если Андреянова заслуживала нелицеприятную оценку, то и получала от критика по заслугам. Так случилось после балета «Жизель», который благодаря настойчивому желанию Елены Ивановны был поставлен на петербургской сцене. Многие зрители сочли, что Андреянова исполнила главную роль «изумительно». Зотов, напротив, отрешился от восторгов: «Андреянова вздумала сыграть “Жизель”, в ней были и страсть, и увлечение, вовсе не нужные в этой роли; движения были неловки, резки, угловаты; в танцах у нее не было ни крепости в ногах, ни апломба, ни пируэта, ни рон де жамба, и эти недостатки не искупались смелостью поз — ее единственным достоинством, выражавшимся особенно в характерных, вакхических па, где смелость эта переходит в наглость».

«Я никогда не видала такого обилия цветов, каким была заброшена танцовщица Смирнова... — вспо-

минала Авдотья Панаева. — Раз шел балет, где Андреянова танцевала первую, а Смирнова незначительную роль. Молодежь из партии Неваховича узнала, приехав в спектакль, что театральные чиновники приготовили Андреяновой букет. Сейчас же запаслись букетом и для Смирновой; чиновники, проведая это, купили еще другой. Тогда партия Неваховича, соблюдая все предосторожности, чтоб не проведали чиновники, запаслась двумя платяными корзинами цветов, заняла две литературные ложи вверху, а всех знакомых, кто сидел в боковых ложах, просила бросать букеты Смирновой. Партия Смирновой торжествовала, шуму в партере было много». Завершала Панаева свой рассказ точным выводом: «Благодаря враждебным отношениям партий обе они сделались выдающимися танцовщицами; без этого их сценическое поприще было бы очень скромным».

Когда осенью 1843 года Елена Андреянова показала на сцене московского Большого театра, ей пришлось сражаться за первенство с кумиром старой столицы Екатериной Санковской. Ситуация усложнялась тем, что к обычному в балете «партийному» противостоянию прибавилась междоусобная война, объявленная одним императорским театром, Петровским, другому — Каменному.

Критик В. Г. Белинский откровенно писал литератору В. П. Боткину: «Питер имеет необыкновенное свойство оскорбить в *человеке* всё святое и заставить в нем выйти наружу всё сокровенное... Сам город красив, но основан на *плоскости*, и потому Москва — красавица перед ним... Вообще характер театра, как и самого Петербурга, плоскость. В Москве театр горист, угловат и неровен». В публике Северной столицы, «господах офицерах и чиновниках», критик увидел «зверинец из орангутангов и мартышек — позор и оскорбление человечества и общества». Высокомерные петербургские балетоманы, со своей стороны, считали, что к увлечениям Москвы следует относиться очень скептически, а «воздушность» Санковской сравнивали с «легкостью блохи».

В исторических хрониках балета встречаются яркие случаи, когда спектакли, провалившиеся в граде Петра, делали полные сборы в Первопрестольной. Так случи-

лось с «Волшебным зеркалом» на музыку А. Н. Корещенко — последним творением М. И. Петипа. Вкусы, господствовавшие в двух императорских театрах, были диаметрально противоположны. В 1901 году по поводу постановки «Дон Кихота», пережившей те же метаморфозы, один из известнейших фельетонистов рубежа XIX—XX веков Влас Михайлович Дорошевич точно подметил:

«В балетном отношении между Москвой и Петербургом расстояние не 609 верст, а столько же, сколько между Землей и Солнцем.

Это зависит от балетомана — купец по большей части водочник... ему нужно что-нибудь жестокое...

В Петербурге балетоман — чиновник. Чиновник любит, чтобы всё шло тихо, без шума, без резкостей...

От этого в петербургском балете не столько пляшут, сколько делают гипнотические пассы, тогда как московский балет гремит бубнами, — только-только не кричит».

Столетнее противостояние балетных «империй» не отличалось разнообразием приемов. На заре XX века один из рецензентов безапелляционно заявлял в духе предшественников: «Москва Питеру не указчик!.. В Мариинском театре, где публика воспитана на строго классических началах благородного искусства, всякие новшества в “декадентском” стиле едва ли нужны». Поэтому неудивительно, что в начале 1840-х годов петербургский зритель московской постановки «Девы Дуная» с традиционным ехидством описывал ее несуровости:

«И вот нам ставят декорацию с фонтанами и каскадами — заметьте, под водою! И вот стоит сам Дунай, очень похожий на китайца, с ведром в руках и с чудовищами по бокам, которые принадлежат к роду китов и махают в такт хвостами. Не правда ли, изящно, замысловато и ново?

Девица Санковская — наша водяная Дева, танцует хорошо; она мила и даже, сколько позволяют средства, грациозна. Она, конечно, не может порхать, едва прикасаясь земли, качаться на цветках и ложиться отдыхать

в воздухе, как волшебница Тальони, но она свои па выделяет чистенько. Жаль только, что она всегда и везде ходит в общебалетном — в белой тунике; голова в венке, а ноги планшевые*. Уж хоть костюм-то перенять бы у петербургской «Девы Дуная»!

Впрочем, балет нравится, посещается многочисленною публикою: Санковскую вызывают так же, как и Тальони, до пяти раз!»

Спесивое удивление петербургского критика раздражало московских зрителей. «Прежде всего, удалим, предупредим всякое сравнение, — требовали они. — Дарования, подобные Санковской и Тальони, никогда не должно сравнивать, потому что сравнение непременно ведет к пристрастию. И как жалко было бы человека, если бы он мог наслаждаться исключительно каким-нибудь одним художником! Повторяем: Тальони несравненна; но мы с особенным наслаждением смотрим на свою милую, пленительную танцовщицу. Какое дарование! Какое искусство! Мы радуемся, что у нас в России, на московской сцене, явилась эта артистка, которая уже теперь может смело соперничать с величайшими дарованиями. Иначе, воля ваша, она не могла бы две зимы увлекать в театр образованную публику столицы, где так много знатоков искусства, видевших балеты Парижа, Берлина, Вены и Италии».

Словом, поклонники Санковской ввязались в драку с обожателями гастролировавшей Андреяновой, протеже Гедеонова; последнее обстоятельство особенно настораживало московских студентов и широкую публику, не лишенную демократической лихости. Александр Стахович, собирая свои «Клочки воспоминаний», писал, что «в тридцатые и сороковые годы поэтические и сценические восторги были в строгих рамках... Вышшая и низшая полиция Москвы строго следили за восторгами. Только разрешено было восторгаться балетом, — оно невиннее, да и к тому же обер-полицимейстер Цанский покровительствовал первой танцовщице Санковской». Историк русской литературы С. А. Венгеров в 1919 году в работе «Эпоха Белинского» точно заметил: «Мы отвыкли от восторгов перед балетом. Но в

* *Planche* — доска, планка (фр.).

те времена балет еще не выродился в специальное удовольствие для мышинных жеребчиков*».

Поклонники Андреяновой любили вспоминать, как она, будучи двенадцатилетней воспитанницей училища, в одном из балетов на сцене Большого театра впервые изображала Амура. Тогда старцы в партере пришли в возбуждение и начали с энтузиазмом протирать стекла в своих биноклях, а танцовщики и сам режиссер балетной труппы после спектакля расточали дебютантке похвалы.

— А помните, — заводили разговор им наперекор клеветры Санковской, — как робко, как боязливо слетала Катя дитятей-Амуром на сцену, как мило прыгала она и, хлопая сама ручонками, вызывала рукоплескания публики?

— Да, теперь маленький Амур вырос и превратился в молоденькую Грацию, в которой всякое движение прелесть.

Впечатление от «Сильфиды» в исполнении Екатерины Санковской точно передал писатель Николай Дмитриев в книге «Недалекое прошлое»:

«В-ъ сел в кресла и равнодушно ждал спектакля. Прямо перед ним был расписной занавес, который долго стоял неподвижно, потом чуть-чуть поколебался, потом медленно стал подниматься, наконец поднялся и — студент остолбенел! На сцене была комната, посреди комнаты спящий в креслах человек, а возле него — белое и чистое, как мрамор, эфирное и легкое, как нагорный пар тумана, окаменелое видение, тень, греза, мечта; юноша не узнал, что это было. С видом бесконечно-нежного любования, в упоении дивного блаженства, видение смотрело в очи возлюбленного, и всё, что есть в любви чистого, счастливого, светилось в очах этого видения, было разлито по всему его существу. Но как будто легкое дуновение майского утра взволновало этот чудесный призрак: видение поколебалось, понеслось, как дым из прозрачной чистоты воздуха, и исчезло... Тут

* Мышиной называлась серая лошадиная масть. В гоголевских «Мертвых душах» упоминаются «маленькие старички-щеголи на высоких каблуках, называемые мышинными жеребчиками, забегающие весьма проворно около дам». В переносном смысле мышинный жеребчик — седой волокита.

только В-ъ услышал страшный гул рукоплесканий, всё время не умолкавший в зале.

— Кто это? — спросил он у соседа.

Сосед отвечал: *Санковская*.

С замиранием сердца ждал юноша возврата чудного создания, с упоением счастья следил он за его волшебным образом, то тоскующим, то нежным, то несущимся по дальним розовым горам, то стоящим перед ним, как изваяние грусти, любви, неги, красоты, неизъяснимой красоты!

Перед ним явилось невиданное, неожиданное, но как-то отдаленно- знакомое. Что-то подобное навевало чистые, вдохновенные грезы... Но всё это было неясно, неуловимо, бестелесно, а здесь это неуловимое предстало в живом образе, в красоте лучшего Божьего создания — в женщине!

Юноша вышел из театра с чувством упоительным, но важным. Подобное чувство, обыкновенно, выносит душа из созерцания действительно высоких художественных произведений. Это и есть особый род эстетического счастья, посредством которого искусство облагораживает и возвышает душу. Юноша видел не одни танцы да красивые картины; он в образе Сильфиды видел чудное существо, не небесное, но и не земное, манившее в мир лучший, в мир красоты и поэзии, в мир любви спокойной и блаженной, именно в тот мир, к которому постоянно стремится сердце человека».

После таких восторженных впечатлений от танца Екатерины Санковской гастролировавшая в Москве Елена Андреянова вызывала раздражение зрителей. Стоило ей впервые появиться на сцене Большого Петровского театра, как в партере, ложах бенуара и бельэтажа раздались аплодисменты, а публика верхних ярусов начала свистеть и шикать. Противостояние дошло до того, что во время спектаклей с участием Андреяновой в театре находились специальный наряд полиции и отряд из университетского руководства, следившие за порядком. Московский генерал-губернатор распорядился доставлять для секретных агентов по два билета в первые ряды партера и по два пропуска в «места по усмотрению». Таким образом, петербургская бале-

рина выступала в Белокаменной под охраной жандармов.

Санковская подчеркивала свое неучастие в разжигании «партийных» распрей, раздоры не поощряла, с соперницей отношений не поддерживала и никогда не приглашала ее танцевать в своих бенефисах. Впрочем, Андреянова была не робкого десятка. В Петербурге она постоянно находилась во всеоружии в схватке с Татьяной Смирновой и потому прекрасно справлялась с выпадами «неприятеля». Балерина даже осмелилась остаться в Москве на весь сезон 1845 года. Оттуда в издававшуюся Фаддеем Булгариным «Северную пчелу» полетели корреспонденции, в которых некто, скрывавшийся под литерами В. Д., утверждал, что только благодаря Андреяновой императорский Большой театр «разнообразно хорош» и что с ее отъездом «исчезает самый балет». Он называл Андреянову в спектакле «Пери» «верхом совершенства». Подводя итог соревнованию двух звезд, петербургский автор определенно заявил, что талант Санковской, танцевавшей в антракте, «неоспорим, и москвичи справедливо колеблются, кому отдать пальму первенства: Андреяновой или Санковской; мы же беспристрастно скажем: каждая в своем роде прекрасна, но волшебницу Пери забыть невозможно».

Несколько лет полемика двух «партий» протекала ни шатко ни валко. Однако паритет был сметен происшествием, случившимся 5 декабря 1848 года во время первого представления балета Ж. Мазилье «Пахита», который перенес на сцену московского Большого театра Пети-па. Из письма Мариуса Ивановича Гедеонову следует, что во время исполнения Андреяновой и Фредериком Монтасю па-де-де балетоман Петр Булгаков вместо букета швырнул на сцену объемистый пакет, в котором артистка обнаружила дохлую паршивую черную кошку. Елена Ивановна упала в обморок, партнер унес ее за кулисы.

Донесение московской конторы Императорских театров Гедеонову подробно излагает этот небывалый инцидент: «Сего, 5 декабря, во время представления балета в 1-м акте после *saltarello*, которое танцевали г-жа Андреянова и г-н Монтасю и которое публика потребова-

ла повторить, на сцену была брошена мертвая кошка с привязанной к хвосту надписью: «Первая танцовщица». Представление на время остановилось. Между тем вся публика в креслах и большая часть в ложах приподнялась со своих мест и с громкими криками — мужчины махая шляпами, а дамы платками — стали вызывать г-жу Андреянову. Андреянова объявила, что выйти она выйдет, но что продолжать представление она не в силах, что было очень вероятно. Когда она показалась, то прием публики был таков, какого еще не случалось видеть. Кавалеры, дамы, все единодушно как бы стремились доказать ей, что все приносят дань уважения ее таланту. Вызовы повторялись три раза, после чего представление продолжалось. В последнем антракте постепенно возраставшее негодование артистов возросло очень высоко. Все приняли случай за обиду общую. По окончании балета все занятые и незанятые артисты собрались массой на сцене, а когда Андреянова к ним вышла, то все в один голос закричали ей браво. Отпустить занавес не было возможности — все они стояли под занавесом. Этим был, может быть, нарушен порядок, предоставляющий одной только публике выражать такую награду артистам, но общее чувство товарищей, принявших обиду не только личную, незаслуженную, но и общую всему сословию артистов, было так искренно и так сильно, что удержать или остановить от этого не было никакой возможности».

С. В. Танеев, опубликовавший процитированный документ в своей работе «Из прошлого Императорских театров», привел циркулировавшее тогда в обществе мнение, будто беспрецедентный скандал «инспирировали поклонники итальянской балерины этого же амплуа — соперницы Андреяновой». Здесь исследователь допустил ошибку: место отечественной примы в петербургском Большом театре заняла австрийская танцовщица Фанни Эльслер, а в Москве недоброжелательницей Андреяновой могла быть молодая венгерка Ирка Матиас, в 1847 году поступившая по контракту на императорскую сцену. Она была очень привлекательна, темпераментна и действительно отличалась в характерных танцах. Впрочем, нет никаких прямых сви-

детельств о кознях этих двух западных звезд против Андреяновой.

На деле, желая унижить петербургскую приму, «оппоненты» невольно оказали ей услугу: состоявшийся в Большом театре через три недели после происшествия бенефисный спектакль Андреяновой «Сатанилла» принес ей небывалый успех. Москвичи единодушно признали балерину, засыпав ее цветами и дорогими подношениями. Даже хворавшая в то время Санковская приехала поддержать коллегу. Гедеонов, желая возместить возлюбленной моральный ущерб, распорядился увеличить ее оклад, платить дополнительно по 150 рублей за спектакль и не сметь давать ни один балет без участия Андреяновой.

Память об истории с дохлой кошкой (намек на худобу Андреяновой) долго жила в театральном мире. 8 июля 1901 года директор Императорских театров Теляковский занес в дневник содержание беседы со своим предшественником И. А. Всеволожским: «ОКшесинской он думает, что она зарвалась в последнее время и теперь ее положение очень будет трудное. Такая вершительница судеб была одна балерина, жившая с директором театра Гедеоновым, но кончилось тем, что Булгаков бросил ей на сцену мертвую кошку и для этого специально съездил в Москву, где балерина танцевала».

Можно дискутировать, кто танцевал лучше — Санковская, Андреянова или Смирнова; несомненно одно: громкую популярность балеринам обеспечило соперничество их поклонников.

«Общество танцоров поневоле»

Древнегреческий комедиограф Аристофан, наверное, был прав, когда советовал мужчинам «не врываться к танцовщице, чтобы не лишиться доброго имени». Впрочем, кто бы стал прислушиваться к наставлениям мудреца во время повальной эпидемии нравственных недугов? XIX век отличился страстью к дуэлям и танцовщицам. Знатные люди столицы, блестящее офицерство, богатое купечество совершали любые завоевательные

подвиги ради обладания балетными венерами, флорами и сильфидами.

До 1830-х годов негласная привилегия «окормляться» в хореографическом «малиннике» принадлежала лишь театральным начальникам да аристократам, но после «эпохи Дидло» волочение за будущими и действующими балетными артистками вошло в широкую моду. Резвящиеся озорники из студентов, гвардейцев и статской «золотой молодежи» произвели тогда «демократический» переворот, в результате чего получили возможность тягаться на равных с солидными ухажерами «порхающих девиц».

Даже не обретшие материальной самостоятельности молодые люди, вступив в клику театралов, предавались всем соблазнам и безумствам закулисной жизни: напропалую волочились за танцовщицами, мерзли у театрального подъезда, поднимали гвалт в театральном зале во время представлений, когда их кумиры появлялись на сцене, швыряли деньги, занятые «сто на сто», неоднократно совершали утренние променады на рысках по Театральной улице, прозванной «улицей любви». На ней обитали воспитанницы училища, которые из окон украдкой посылали взгляды неумным молодцам, с жадностью ловившим долгожданные знаки внимания; там же, в казенных квартирах дома дирекции Императорских театров, жили танцовщицы, получавшие маленькие оклады, а начинающим и неимущим артисткам даже отпускали еду из школьной столовой. Эти старые «хижины» никогда не ремонтировались, но их неприглядная обстановка не смущала державшихся наравне и без чинов гостей-балетоманов, которых с радостью принимали «феи и наяды», умевшие вовсю веселиться одновременно и с молодыми хлыщами, и с профессурой, и с генерал-адъютантами, и с адмиралами.

«Любителей балета у нас, кажется, с 1840-х годов называют балетоманами, т. е. маньяками балета, — писал в конце XIX столетия один из самых известных русских театралов Константин Скальковский. — Число их то увеличивается, то уменьшается, смотря по моде, к числу их присоединяется немало людей, совершенно беззаботных насчет искусства, а любящих поглазеть на хо-

рошеньких женщин, а иногда и поужинать с ними. Эти паразиты имеются в среде любителей каждого искусства, и нет в этом явлении ничего удивительного. Но тот кружок истинных любителей, который в действительности очень немногочислен, который серьезно восхищается каким-нибудь чисто сделанным антраша, страдает от замены Ивановой Петровой в каком-либо па и ведет бесконечные споры о заноске антраша или вынимании батманов той или другой танцовщицы, спор, для простых смертных кажущийся очень смешным, — в сущности, самый полезный народ для театра.

Как раз в 1840-х годах в Петербурге возникло тайное «Общество танцоров поневоле». Название было позаимствовано из «Волшебной флейты» Моцарта, а потому, когда звучала музыка из этой оперы, участники общества должны были непременно подавать знак — «что-нибудь шевелить».

Согласно уставу общества, никто не мог быть его членом, если не волочился или не имел связи с театральной женщиной. Каждый член обязан был непременно являться в театр, когда предмет его восторгов участвовал в спектакле; в случае же манкирования (исключая уважительную причину в виде исполнения служебных обязанностей) он должен был на ближайшем собрании общества в качестве штрафа выставить коллегам шампанское. Собрания проходили «по назначению» на квартире кого-либо из членов общества. На этих сходках все обязаны были говорить только о балете и театре; если же кто-нибудь заводил речь о посторонних предметах, то с него брали штраф.

Устав обязывал всякого члена «питать всевозможную ненависть ко всему театральному начальству и делать всякие шиканы, но в приличном виде, без грубостей и скандалов».

Балетоманы-«общественники» принимались действовать, как только *их* танцовщица выходила на сцену. «Браво!» — кричали они и хлопали. Следом правая сторона первого ряда партера подхватывала вполголоса: «Браво! Браво!» — постепенно усиливая крик и аплодисменты, доводя их до неистовства. Потом, ког-

да громовые раскаты восторга смолкали, начинался танец, во время которого артистка обменивалась с одним из своих обожателей «телеграфическими знаками», и это «предпочтение» сразу же отмечалось вооруженными биноклями членами общества. Каждому из них вменялось в обязанность обо всех своих любовных успехах и неудачах откровенно рассказывать «коллегам».

При появлении на сцене *чужой* солистки в первых рядах раздавалось шиканье, которое вызывало в публике неудовольствие, и она отвечала громом рукоплесканий. «Танцоры поневоле» смирjali на время свой пыл, но снова начинали шикать после стихания бури аплодисментов. Однако их вновь заглушала овация. Увлекательный «творческий спор» продолжался в течение всего спектакля.

Члены общества придумывали себе другие фамилии, как правило, начинавшиеся с буквы «к» и кончавшиеся на «-ков», что-то вроде Кокликов, Кобельков, Кизиков, Колпаков, и друг друга называли не иначе как этими фамилиями. Танцовщицам, за которыми они волочились, «кавалеры» также присваивали особые прозвища: Елену Андреевну именовали Литана, Екатерину Пименову — Путик и т. д.

В «Общество танцоров поневоле» входили 13 человек: великий князь Александр Александрович (псевдоним Порюс-Визапурский), имевший на содержании фигурантку Евгению Савинову, П. И. Вальберх, сын знаменитого балетмейстера, брата Неваховичи, офицеры Преображенского полка Я. П. Скуратов и М. А. Пасыпкин, офицер Московского полка К. А. Булгаков, знаменитый актер Александринского театра В. В. Самойлов, женатый на наложнице Николая I Софье Дранше, сотрудник Третьего отделения М. С. Хотинский, театральный рецензент А. П. Мундт, некто П. А. Ростовцев. Председательствовал в этой тайной организации балетоманов прославленный драмодел, чиновник особых поручений при Почтовом ведомстве П. С. Федоров, впоследствии занявший место управляющего Театральным училищем. Обязанности секретаря общества исполнял какой-то Пиргольд. Н. Л. Невахович оставил

воспоминания о том, как околобалетная компания проводила свои досуги*:

«Кружиться вокруг танцовщиц было очень веселым занятием, во время которого случалось много интересных эпизодов... К нам по утрам приезжали, кроме членов, многие наши знакомые, не члены Общества, так что каждое утро квартира наша представляла род клуба. Сколько тут было разных происшествий, сколько анекдотов, сколько остроумий — и не перечесть. К тому же из нас было несколько хороших музыкантов, и наш рояль постоянно пленял наш слух всеми новейшими произведениями музыки. О стихах и пародиях на оперные тексты и говорить нечего, это делалось ежедневно или в одиночку, или компанией. Потом всё это исправлялось, дополнялось и читалось в вечерних наших собраниях, называвшихся ассамблеями. Таким образом, при стечении веселой, беззаботной, молодой и дружеской компании по утрам, за хорошим завтраком и ведя переговоры с милыми сердцу, время проходило или, лучше сказать, пролетало незаметно...

Но как бы весело нам ни было, чем бы мы ни занимались, вдруг всё оканчивалось, всё бросалось, если нам давали знать, что репетиция в театре кончается, — мы скакали к театру. Проводив кто воспитанниц, кто актрис, танцовщиц, певиц, мы отправлялись обедать куда-либо, непременно компанией человек пять-шесть, или к кому-либо из нас, или в один из ресторанов. Обед, конечно, был веселый, приятный и продолжался до 6 часов, т. е. до того времени, как начинали подъезжать к театру воспитанницы, училища и разные вольные театральные женщины.

Предавшись театральной сфере, мы так изучили этот совершенно отдельный мир, что знали все театральные обычаи, все театральные интриги, знакомы были со всеми театральными личностями, выучили всю особенность выражений в разговоре и все технические термины и знали наизусть музыку всех тогдашних опер и балетов. Часто мы были как будто законодателями театра,

* Рукопись входила в коллекцию известного коллекционера московского купца П. И. Щукина и ныне хранится в Отделе письменных источников Государственного исторического музея.

потому что стоило нам только захотеть поднять или уронить какую-нибудь пьесу или личность, т. е. актера или актрису, и мы тотчас же устраивали...»

Владимир Зотов точно описал феномен «танцора поневоле»:

Он одним театром дышит,
И его лишь видит, слышит,
Страстью к зрелищам томим.
Жизнь свою он начинает
В час, когда в театр идет,
А до той поры страдает,
Ждет, томится, не живет.
Что б на сцене ни играли —
Всё равно для чудака,
Лишь бы только танцевали,
Хоть, пожалуй, трепака.

<...>

И одни танцорки только
Занимают мысль его.
Их одних он замечает,
Ими бредит всякий час,
И на дрожках провожает
Их до дому всякий раз.
Это нынче очень в тоне:
Чуть лишь явится одна,
Он отхлопает ладони
От восторга докрасна.
У него устанет челюсть,
А он будет всё кричать:
«Это чудо! это прелесть!
Можно ль лучше танцевать?
Браво, браво, фора, фора!
Сколько чувства и души!»
А не вызовет танцора,
Как уж этот ни пляши.
По танцоркам он тоскует,
К ним летит его душа,
А из опер — где танцуют,
Только та и хороша.
Все ему танцорки милы,
Смотрит он для них балет...

Существовал ритуал посвящения в балетоманы. Кандидата в члены общества привозили на главную квартиру, где хранились наиболее почитаемые атрибуты: на возвышении находились шлем Марии Тальони из балета «Восстание в серале» и башмачок, бывший на нож-

ке балерины во время ее первого представления на петербургской сцене. Рядом, на столе, лежали пуанты всех знаменитых танцовщиц Большого театра, великолепно переплетенный устав тайной организации и памятная книжка с датами именин и дней рождения балетных артисток, перечнем известных театралов, летописью важнейших событий хореографического театра. По столам стояли два треножника, покрытые досками. На правой (красной) значились имена членов общества и их сторонников, на левой (черной) были записаны враги, которым полагалось шикать.

Председатель в сопровождении всех «танцоров поневоле» особенно торжественно вводил «оглашенного» в «святилище» и, став у возвышения, надевал ему на голову шлем Тальони. Потом новичка заставляли поцеловать ее туфельку. Тот дрожащим голосом произносил клятву неизменно следовать всем правилам балетоманства, быть верным своим товарищам, помогать им и т. п. Все члены пребывали в умилении. После этого новообращенный «танцор поневоле» непременно устраивал пышный банкет. Далее он немедленно избирал себе объект обожания и начинал вести себя молодцом, то есть не скупился на подарки и разные любезности. Доходило даже до стишков:

На Арарат Наташу я поставлю
И весь мир думать заставлю:
Вот та, которую люблю!

Эта Наташа (Маша, Катя, Люба — всё равно, лишь бы была хорошенькая, с милыми глазками, аппетитным бюстом и прелестной ножкой) вскоре уже щеголяла в салопе за тысячу рублей, ее ручки украшали браслеты с изумрудами и рубинами, она с шиком подкатывала к театральному подъезду в своей карете. Покровитель в ней души не чаял. «Я теперь только жить начинаю, — восторгался он, — и, наконец, понял, что такое любовь!» Товарки говорили Наташе с насмешливой завистью: «Славного подтибрила ты себе обожателя!»

Наташа поощряла своего содержателя тем, что во время представления устраивала с ним откровенную

«перестрелку» глазами. После каждого пируэта она обращалась с особенно значительной улыбкой в сторону его кресла. Балетоман в восторге восклицал: «Царица между всеми!.. Царица!..»

Надо сказать откровенно: члены «Общества танцоров поневоле» были весьма искушенными балетоманами и знали жизнь актрис и воспитанниц едва ли не лучше всех других театралов. Для подробнейшего изучения тонкостей хореографии и мастерства танцовщиц они в абонированной ложе устанавливали телескоп. Когда по прошествии шестидесяти лет некий самарский офицер Сергей С. притащил в ложу Большого театра треногу с астрономической раздвижной трубой, публика осмеяла его. Вмешавшийся театральный полицмейстер Е. Г. Леер потребовал объяснений. «Я улавливаю звезды с балетного небосклона», — ответил С. «Это прекрасно, но все-таки уберите свою трубу во избежание неприятного разговора с дежурным плац-адъютантом», — настоятельно рекомендовал комендант. Пришлось бедняге свернуть свои астрономические наблюдения. Другие времена, другие нравы...

Хлопальщики и шикальщики

На смену поклонникам-идеалистам, живущим ради балета и балерин, пришли зрители больше азартные, нежели принципиальные, которых солидные балетоманы сравнивали с оголтелыми византийцами, ставившими в цирке на ездовых.

«Искусство хлопать было возведено в балете в перл создания, — вспоминал Сергей Худеков. — Балетоманы уверяли, что рукоплескания имеют свою поэзию и свою особую прелесть. Только при умении хлопать рукоплескания, по их мнению, могли приобрести известную цену или значение.

— Надо вовремя начать, вовремя сделать паузу-передышку и вовремя добавить “браво”! Иначе неумелость может “всё дело” испортить. Несвоевременный вызов артистки может возбудить неудовольствие публики, с которой потом трудно сладить! Это целая наука! Необходимо уловить такой момент, чтобы за

тобой пошла вся толпа, наэлектризованная одним общим током».

Впрочем, подобное «эстетство» редко сопровождало акции хлопальщиков. Как правило, вызывая артистку, они, словно одержимые пляской святого Витта, судорожно двигали конечностями и кричали так, что срывали голоса. Рукоплескания их начинались мелкой дробью, переходили в штуцерную пальбу и доходили до канонады. Один боевой генерал сравнил эти «плановые» взрывы оваций с бомбардировкой Севастополя во время Крымской кампании 1853—1856 годов. Хлопальщики с такой силой оглушали всех присутствовавших в Большом театре, что мирному зрителю было не до балета. Он начинал опасаться за свою жизнь, а заодно и за танцовщиц, которым сверхмерное неистовство «театралов» тоже досаждало изрядно, ведь преждевременные крики «браво» перекрывали звуки оркестра и потому мешали точно и красиво закончить танец.

Зачастую хлопальщиками руководило лишь желание перекричать и переаплодировать своих противников, предпочитавших другую балерину. А во второй половине 1850-х годов Петербург мог похвастаться сразу пятью танцовщицами, увенчанными лаврами: Надеждой Богдановой, Екатериной Фридберг, Анной Прихуновой, Марфой Муравьевой, Марией Суровщиковой-Пети-типа. И каждую «вели» свои свирепые хлопальщики.

В 1859 году состав ведущих солисток пополнился двумя выдающимися итальянскими балеринами — Амалией Феррарис и Каролиной Розати, ангажированными театральной дирекцией в столичную хореографическую труппу. Этой блистательной когорте буквально дышали в спину молодые таланты из кордебалета — «рассадника будущих знаменитостей». Подобного столпотворения «первых сюжетов» на русской сцене дотоле не наблюдалось. Глядя на очаровательных, донельзя изящных, грациозных сильфид Императорского балета, зрители переживали подлинное преображение: их умы начинали чувствовать облегчение, морщины разглаживались, глаза улыбались. Разумеется, феи, изумлявшие публику разнообразием талантов, собирали богатый урожай рукоплесканий.

Просвещенные театралы, в шутку сравнивая балетные страсти с литературными спорами в Германии о том, кто выше, Гёте или Шиллер, приходили к выводу: «Если разобрать дело посерьезнее, так у нас еще хуже. Благодаря двум поэтам Германия только раздвоилась, а наша балетная публика решительно рассемерилась!» Они предлагали прислушаться к остроумному мнению Гейне насчет подобных «семейных отношений»: «Не лучше ли немцам благодарить Бога за то, что он наградил их двумя столь блестящими талантами?» Но подобный совет был не для хлопальщиков. Их шумное «дело» не терпело рассудительности — напротив, чем меньше было здравого смысла, тем лучше. В результате они не только ставили танцовщиц во враждебные отношения друг к другу, но нередко своим беснованием нивелировали сделанные им подношения и вызовы.

Тем не менее любая танцовщица, ставшая «идеалом» какого-нибудь состоятельного господина, сразу нанимала главу хлопальщиков, который приступал с рвением к организации ее успеха у публики. Получив от «шефа» оплаченные балериной билеты, «артель» сполна их отработывала. Все эти люди, считавшие себя театрами по «должности», становились хлопальщиками из различных побуждений: кто-то хотел покрутиться около аристократии и людей со средствами, кто-то — покутить за счет «золотой молодежи», кто-то — поднабраться ума-разума у подлинных балетоманов. Они рассаживались в разных частях зала и, не жалея рук, горла, ног, аплодировали, кричали до хрипоты и топали ногами.

— Ну, уж мы сегодня похлопали, ваше сиятельство, — подобострастно говорил после спектакля заводила оваций покровителю балетчицы. — Во втором-то акте какой залп дали!

— Славно сработали, молодцы, — отвечал тот.

— Рады стараться!

И хозяин, и наемники чувствовали себя «в апогее блаженства».

Часть рядовых зрителей, боясь прослыть невеждами и остаться в стороне от столь захватывающего «творческого» процесса, поддерживала хлопальщиков. «В наш век ноги заставляют плакать и учат добродетелям, — го-

ворили поклонники Терпсихоры. — Беллетристы и философы считают хореографическое искусство забавой для эпикурейцев, увивающихся около танцовщиц. Пусть так, но ведь ныне всё перевернулось с ног на голову, ученые мужи потерпели поражение в сравнении с балетными дивами».

Шумными выражениями признательности любили побаловаться и юные озорники-театралы, и лоботрасы-хлыщи. Они только искали случая, чтобы ввязаться в «межпартийное» противостояние. Так случалось, например, с кадетами, для которых начальство на весь зимний сезон за казенный счет абонировало галерею первого яруса Большого театра. Во время спектакля юноши расстегивали мундиры, снимали галстуки и принимались аплодировать с таким рвением, что рвались рукава и под мышками у них всегда красовались заплаты. Неистовые споры по поводу достоинств танцовщиц доводили кадетов до истерик. В антрактах начинающие балетоманы буквально отпаивались водой, которую черпали ковшом из ведра.

Противоборствующие хлопальщики и шикальщики неоднократно начинали чествовать друг друга далеко не приличными эпитетами. Учитывая происки сильных вражеских «партий», Матильда Кшесинская через личного театрального «соглядатая» П. Виноградова, бывшего кассира летних кафешантанов, всегда раздавала на свои спектакли около тридцати мест в верхних ярусах специально нанятым лицам. В их обязанности входило воплями заглушать свист недоброжелателей всемогущей балерины. Как-то раз, когда Кшесинская в сопровождении скрипача Леопольда Ауэра блистательно вела сольную вариацию в «Коньке-Горбунке», а зрители наблюдали за ней затаив дыхание, в сосредоточенную тишину ворвался голос одного из ее врагов: «Браво, маэстро!» Тут же последовал ответ Виноградова: «Болван!» Оппонент повысил тон: «От осла слышу!» Поднялся шум. Обоих зачинщиков вывел из зала помощник пристава.

Действительно, спор часто принимал такой оживленный характер, который никак не вязался с правилами приличия. Противники даже вступали в рукопаш-

ный бой в зрительном зале, и только полиция могла их урезонить, выпроводив из театра. Причем хлопальщики, привлеченные на сторону одной «партии», не считались с репутацией танцевавших в спектакле остальных артисток: будь они хоть колоссами балета, обласканными в своем театре и признанными в Европе, им не перепало и сотой доли восторга «публики», если, конечно, они тоже не обзавелись хлопальщиками. Эти традиционные для балета «порядки» вызвали отповедь балетмейстера-реформатора Михаила Фокина:

«Аплодисменты и особенно поклоны среди действия, несомненно, вредят цельности впечатления от спектакля. Но гораздо больший вред наносится искусству тем, что делают артисты в погоне за этими аплодисментами и поклонами. Самое искусство меняется, искажается. Забыты поэзия, драматическое, лирическое содержание спектакля. Артисты не чувствуют своих ролей, не чувствуют отношений между действующими лицами, но всё время чувствуют партер, галерею.

Говорят о необходимости контакта с публикой.

Может быть очень различный контакт.

Когда у зрителей наворачиваются слезы, пробегает мороз по коже или когда он краснеет, пылает и едва может усидеть на месте от переживаний в театре... это — контакт, это высшее достижение артиста. Это — счастье артиста. Он его чувствует по “мертвой” тишине, по затаенному дыханию, потому что никто ему не мешает, никто не врывается в его творчество.

Но есть другой “контакт”: когда балетоман знакомым, надоевшим голосом, на весь театр, “поощряет” артистку за удавшийся трюк. А за его самодовольным “браво” группа на галерке, преданная не столько артистке, сколько балетоману-руководителю, раздражается хлопаньем в ладоши. Это тоже контакт, но контакт униزительный, загрязняющий искусство!

Каких только жертв не приносится именно для этого контакта! Всё искусство перестраивается. Всё направляется к одной цели, к немедленному, личному, громкому успеху. Артист угождает. Не искусству *служит*, а публике *прислуживает*.

“Публика это любит” — вот на чем строится вся теория и вся практика балета!»

Тем не менее каждая танцовщица, даже «вторая от воды», для поддержания престижа на сцене и за кулисами стремилась заручиться поддержкой своего кружка. Стая ее поклонников готова была прямо-таки заклевывать все остальные балетные компании. На одном спектакле «партия» Кшесинской при выходе солистки Юлии Седовой хотела сделать демонстрацию в пользу «своей» балерины. Но из этого намерения ничего не получилось, ибо Седова великолепно справилась с вариацией, и аплодисменты пересилили шиканье. Можно понять директора Императорских театров В. А. Теляковского, облегченно вздохнувшего после парадного гала-спектакля*, состоявшегося в Петергофе в августе 1902 года: «Несмотря на совместные танцы трех балерин — Рославлевой, Кшесинской и Преображенской, — всё обошлось благополучно».

По поводу нарушения «Этикета», сопровождавшего появление примы на сцене, проходили даже специальные совещания. Например, за ужином у крупного промышленника балетомана А. Н. Ратькова-Рожнова собрались герцог Лейхтенбергский, великие князья Сергей Михайлович и Андрей Владимирович, сестры Кшесинские, Анна Павлова «и прочие, и прочие». Разговор коснулся постоянной агитации против Матильды Феликсовны присяжного поверенного Blumenфельда. Возмущенный Сергей Михайлович заявил, что если этот господин не уgomонится, то он выйдет из царской ложи в публику и даст ему пощечину. Сама же «виновница» беспорядков высказалась в таком духе: «Если мне вновь примутся шикать, то я со сцены скажу, что не буду танцевать до тех пор, пока не выведут из зала поручика Бориса Шидловского, который из своего кресла в четвертом ряду руководит шиканами в мой адрес». Павлова заявила, что гусар Шидловский старается для Юли Седовой, на которой собирается жениться. «Бог им в помощь, только пусть не портит мне церемонию выхода, — ответила Кшесинская. — Сегодня я

* Гала-спектакль (фр. *gala* — торжество, празднество) — парадный спектакль.

отказала в просьбе барону Мейендорфу участвовать в благотворительном спектакле офицерского собрания. Я знаю наверняка, что меня собираются ошарашить и даже распустили анекдот, будто продавец билетов одну контрамарку навязал какому-то студенту, имевшему наглость заявить, что он принадлежит к другой, враждебной мне “партии”. Вот как действуют мои противники!»

В середине XIX века распределение пристрастий особенно проявлялось по вторникам, когда в Большом театре шли «домашние» спектакли, посещаемые в основном завсегдатаями балета и самими служителями Терпсихоры всех рангов с чадами и домочадцами.

Хлыщи чинно рассаживались по местам, согласно «партийным» предпочтениям, и аплодировали одной из танцовщиц, другие же не получали «ни щелчка, ни шлепка». «Поддержи *нашу*, — передавали из ряда в ряд хлопальщики. — Ударь же, да скинь перчатки!.. Хвати, сам услужу... Вот молодец, спасибо!» И так на протяжении всего представления. Эти рыцари балетных роз и лилий на своих театральных турнирах вместо оружия пускали в ход шумные, неистовые рукоплескания.

В 1857 году фельетонист «Санкт-Петербургских ведомостей», присутствовавший на бенефисе выдающегося артиста балетной труппы Христиана Иогансона с участием всех первых танцовщиц Большого театра, сделал любопытную зарисовку:

«Нам случалось сидеть рядом с одним иностранным дипломатом, недавно приехавшим в Петербург; он сначала был удивлен неистовством некоторых хлопальщиков, потом смеялся над ними. Особенно забавлял его один господин, перебегавший с места на место, по мере выхода из залы выведенных из терпения зрителей, и, наконец, добравшийся до одного из первых рядов, где он хлопал, поднимая руки над головой, с тою, вероятно, целью, чтобы обратить на себя внимание танцовщицы.

— Это предводитель хлопальщиков? — спросил иностранный дипломат. — Я уж давно его заметил. Он появляется в разных рядах кресел, и однажды я видел его в ложе, откуда он, как кажется, руководил своею фалангой.

— У нас нет хлопальщиков, — возразил я дипломату.

— Так кто же этот господин?

— Дилетант.

— Извините, — сказал он, — но я, право, не мог себе представить, что все эти завывающие господа кричат и отбивают себе ладони из любви к искусству. Я был убежден, что это наемные хлопальщики, и удивился только тому, что они рассеяны по зале, а не сидят вместе, в задних рядах или под люстрой, как в Париже.

Дипломат стал прилежно наблюдать за неистовым дилетантом и от души смеялся над его манерами. Между тем спектакль, продолжившийся благодаря бесконечному числу вызовов дольше обычного, приходил к концу и первые ряды кресел стали пустеть. Кресло, стоявшее по другую сторону дипломата, также опустело. Неистовый дилетант заметил это и тотчас пересел на него.

— Мы погибли, — шепнул дипломат.

Действительно, положение наше сделалось скоро невыносимым: дилетант вертелся и прыгал на своем кресле как укушенный тарантулом, руки его были в беспрестанном движении, сиплый, но всё еще сильный голос не умолкал, ноги выбивали на полу такую дробь, что ей позавидовал бы любой барабанщик. Пол ходуном ходил под нами, в ушах звенело! Мы не выдержали и бежали из театра».

Минуло полвека. Мир во всём познал новизну бытия, и только балетных устоев не смогло одолеть все- сильное время, споткнувшееся о камень хореографической веры. В наступившем XX веке выдающийся журналист А. С. Суворин закончил статью о бенефисе танцовщика Альфреда Бекефи сакраментальным вопросом: «...для чего балетные гусаки непременно шипят кому-нибудь и портят себе и другим удовольствие? Неужели нельзя оставаться счастливым в течение какого-нибудь часа, а непременно надо злобствовать на кого-нибудь? Вероятно, это необходимо для русского человека. Он вечно желает кого-нибудь выругать и огорчить и в трезвом, и в пьяном виде. Без этого ему пир не в пир, удовольствие не в удовольствие». Через несколько лет в «Петербургской газете» была опубли-

кована статья, подписанная псевдонимом *Spectator*, под названием «Публика и аплодисменты». О содержании ее нетрудно догадаться.

«Петипасты» и «муравьисты»

В 1858 году сменился директор Императорских театров: на место А. М. Геденова пришел А. И. Сабуров, мало интересовавшийся балетом ввиду пристрастия к итальянской опере и французскому театру. Вскоре удалился на родину великий Жюль Перро, отдавший служению русской сцене 11 лет, но так и не смилившийся с мыслью, что русскую танцовщицу можно выдвинуть на амплу примы-балерины. На его место заступили Жозеф Мазилье, ставивший свои спектакли в Петербурге до 1861 года, и Артур Сен-Леон, подвизавшийся в должности главного балетмейстера до 1869 года.

К началу 1860-х годов с небосклона Большого театра сошли все «звезды», кроме Марфы Муравьевой и Марии Суровщиковой. Эра этих двух великих танцовщиц длилась всего несколько лет, но была прозвана балетными хроникерами «золотым веком». Как отмечала Л. Д. Менделеева-Блок, «Петипа и Муравьева — две крайности танца, две равные в славе звезды русского балета, до конца века ориентировавшие в том или другом направлении последующие поколения».

Пришел черед выяснять отношения партиям «муравьистов» и «петипастов». Последняя поначалу оказалась боеспособнее, так как уже имела опыт сражений с «легионерами» Богдановой и Розати. Муравьева бросила в атаку своих организованных поклонников только в 1862 году, вернувшись из длительной командировки в московский Большой театр, куда она попала не без участия московской примы Прасковьи Лебедевой, с которой впервые путешествовала за границей «для поправления здоровья».

Невольное соперничество балерин началось еще в годы их ученичества. На афишах, извещающих публику о представлении в театральной школе, имена девиц, обративших на себя всеобщее внимание, стоят рядом. Например, в 1850 году дивертисмент удался на славу бла-



Мария Суровщикова-Петипа в костюме «Мужичка»
с детьми Марией и Жаном. 1864 г.



Знаменитая фотография Марии Суровшиковой-Петипа с туфелькой, на которой порвалась лента.
Берлин, 1863 г.



«Огненная» Марфа Муравьева, главная соперница Суровшиковой.
Париж, 1863 г.



На русской сцене
выступали
знаменитые
европейские
этуали

Пьерина Ленъяни
в балете
«Конек-Горбунок».
1895 г.

Антониетта
Дель Эра.
Конец 1880-х —
начало 1890-х гг.

Энрикетта
Гримальди
в балете «Корсар».
1902 г.





Эталон красоты Петербурга — характерная танцовщица Мария Петипа, дочь Мариуса Петипа и Марии Суровшиковой. 1880-е гг.



На премьерe балета
«Спящая красавица»
партнером
Карлотты Брианцы
был Павел Гердт.
1890 г.



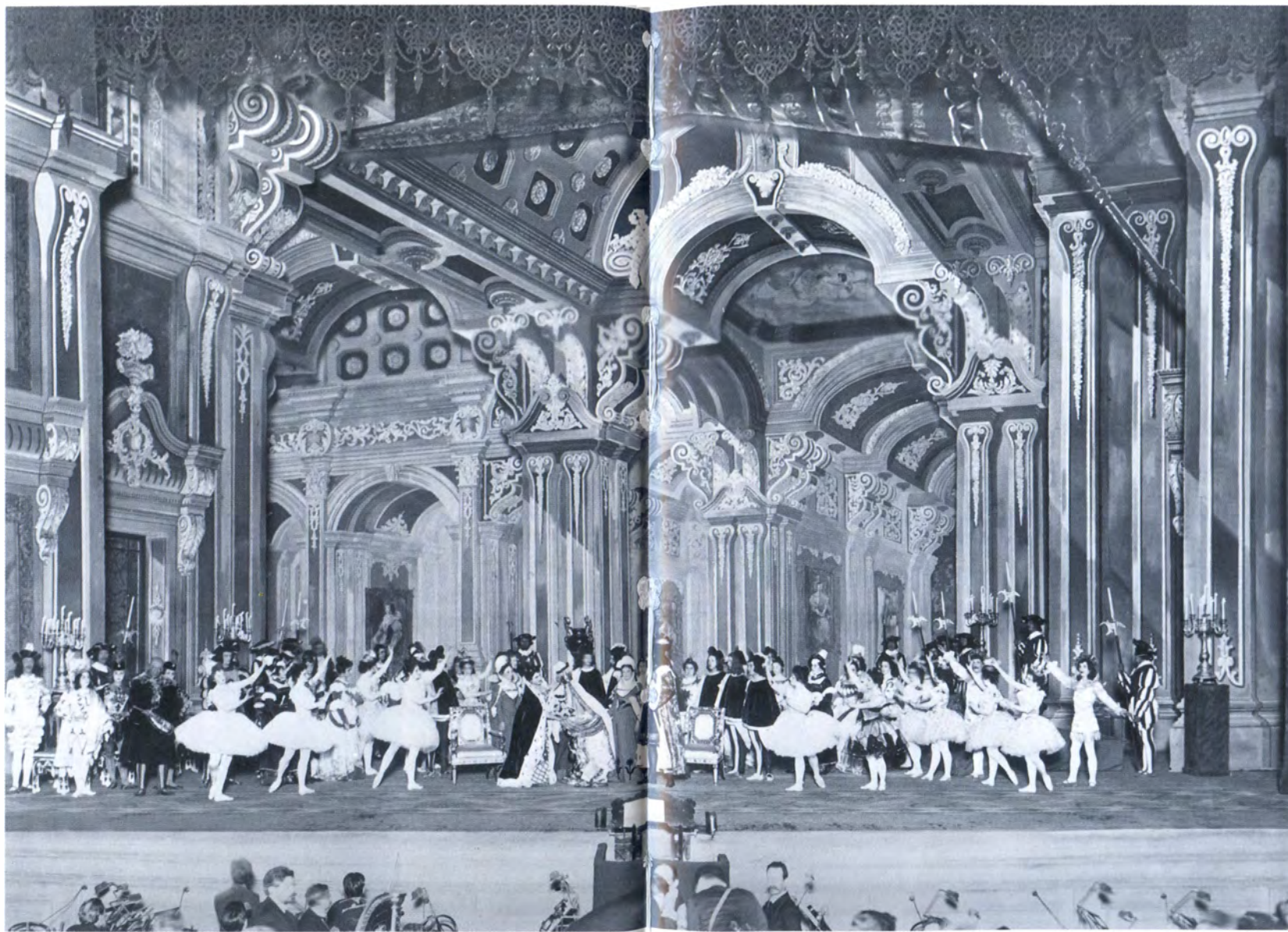
Анна Павлова
и Михаил Мордкин
в балете «Дочь
фараона».
1900-е гг.



Павел Гердт
и Мария Петипа
в балете
«Времена года».
1900 г.



Мария Петипа и ее
«гражданский муж»
Сергей Легат
в «Мазурке».
Начало 1900-х гг.



Сцена из пролога балета «Спящая красавица».
Премьера в московском Большом театре. 1899 г.



В. А. Теляковский
с 1901 по 1917 год возглавлял
дирекцию Императорских театров



Анна Павлова
в costume концертного номера.
1910-е гг.

Сцена из балета Мариинского театра «Лебединое озеро», 1895 г.





Лидия Кякшт в балете
«Тщетная предосторожность», 1911 г.



Юлия Седова в балете
«Дочь фараона», 1900-е гг.

Весь XIX век танцовщиц доставляли на спектакли
и развозили по домам театральные кареты-«линей»





Московский «первый сюжет» Екатерина Гельцер. 1902 г.

Ольга Преображенская,
«заклятая подруга» всеильной
Матильды Кшесинской. 1900-е гг.

Любимица московской публики
Любовь Рославлева.
Конец 1890-х гг.





Пленительная
Тамара Карсавина
в мастерской
художника
Альфреда
Эберлинга.
1907 г.



А. Эберлинг на фоне
написанных им
портретов балерин.
1900-е гг.



В 1904—1906 годах в Петербурге на Большой Дворянской улице был построен особняк Матильды Кшесинской

«Одаренная без меры» хозяйка роскошного дома.
1916 г.





Наиглавнейшие балетоманы Российской империи: цесаревич Николай Александрович и великие князья. *Н. Дмитриев-Оренбургский. 1890-е гг.*

Матильда Кшесинская с сестрой Юлией и братом Иосифом. *1900-е гг.*



Кшесинская с великим князем Андреем Владимировичем и сыном Владимиром в Бельгии. *1908 г.*





«Зачарованная принцесса русского балета» Ольга Спесивцева
в выпускном спектакле Театрального училища «Сказка белой ночи».
1913 г.

годаря классическому па, в котором под сопровождение кордебалета солировала двенадцатилетняя воспитанница Муравьева, и вальсу в исполнении четырнадцатилетней воспитанницы Суровщиковой с одноклассником Григорием Васильевым. Вскоре их заметили члены императорской фамилии, сразу разделившиеся в своих предпочтениях на два лагеря. Простые смертные тоже ввязались в спор. Преимущества «ангелоподобной» Маши с жаром отстаивал осторожный, весьма расчетливый в отзывах редактор «Отечественных записок» и «Санкт-Петербургских ведомостей» Андрей Краевский, а в пользу «сверхъестественного» дарования юной Марфы говорило полученное ею, десятилетней ученицей, личное благословение Фанни Эльслер. Правда, позднее, в 1865 году, критики единодушно признали наследницей великой балерины именно Суровщикову. Не случайно завзятый балетоман, друг Эльслер, знаменитый академик-минералог Н. И. Кокшаров стал членом «партии» Марии Сергеевны и одаривал ее редкостными драгоценными камнями собственной огранки, как раньше делал это во время гастролей австрийской этюали.

Кстати, Николай Иванович однажды преподнес Суровщиковой кольцо, составленное из камней, названия которых начинались с буквы ее имени «Мария»: малахита, аметиста, рубина, изумруда и яшмы. После этого в Большом театре установилась мода на подобные ювелирные украшения и танцовщицы носили на своих пальчиках колечки с камнями, обозначающими их имена.

Еще накануне «великого противостояния», в конце 1850-х годов, Суровщикова и Муравьева часто были заняты в одних спектаклях и без проблем уживались на сцене. В представленном Мариусом Петипа 18 декабря 1858 года балете «Брак во времена Регентства» они вместе с прекрасной солисткой Анной Прихуновой очень понравились публике Большого театра. Хореограф с тонким умыслом сочинил выигрышную мимическую роль для жены, технически ослепительную партию для Марфы, эффектное па для Прихуновой — любимицы публики и возлюбленной князя Л. Н. Гагарина, близкого друга министра двора и уделов В. Ф. Адлерберга.

В знаках внимания, которыми награждали поклонники каждую из трех балерин, конечно, проглядывался дух состязания, но то была всего лишь разминка. Открытое сражение «петипасты» и «муравьисты» дали в 1862 году после ключевых театральных событий: 4 октября Мария Суровщикова-Петипа впервые исполнила роль Аспиччии в балете «Дочь фараона» Мариуса Петипа, а 6 декабря в свой бенефис Марфа Муравьева танцевала премьеру спектакля «Сирота Теолинда, или Дух долины» Артура Сен-Леона. Обозреватель «Современного слова» писал: «Г-жа Муравьева в главной роли была выше всех похвал; это гора света между всеми бывшими и настоящими хореографическими алмазами. В этом балете проявилась в артистке не только самобытность ее громадного таланта, не только священный огонь в танцах, но даже драматизм в строгом смысле этого слова». О Суровщиковой же говорили, что роль Аспиччии стала ее триумфом и произвела настоящий фурор. «Дочь фараона» выдержала подряд 27 представлений, «Сирота Теолинда» — 17.

Молодежь повсюду распевала:

На извозчике ль я еду,
Сяду ль что писать,
Тороплюсь ли я к обеду,
В карты ли играть,
В переулке ль, средь салона...
День ли, то ли ночь...
Всё в уме «Дочь фараона»,
Фараона дочь!

Видя такое дело, обер-гофмейстер А. И. Сабуров в 1862 году вынес на рассмотрение Адлерберга предложение не ангажировать впредь иностранных танцовщиц, а репертуар «верстать» исключительно в расчете на русских «звезд» — Муравьеву и Суровщикову. Придворному идея понравилась, и он доложил государю о необходимости употребить все усилия, чтобы дать отечественным танцовщицам возможность в полном блеске выказать свои таланты. Александр II не только поддержал инициативу, но и приказал выплатить балеринам годовую надбавку из казны Кабинета его императорского величества: пять тысяч рублей серебром

получила Пети́па и полторы тысячи Муравьева, не выслужившая еще положенных по театральному уставу десяти лет. Так императорский балет впервые приобрел государственное значение, стал национальной гордостью. В согласии с патриотическими настроениями, царившими в российском обществе, иностранные балерины с 1862 по 1865 год на отечественную сцену не приглашались.

Конечно, в хореографическом театре во все периоды его развития танцовщицы сражались за абсолютное премьерство: Мария Тальони и Фанни Эльслер, Ольга Преображенская и Матильда Кшесинская, Екатерина Вазем и Евгения Соколова... Но в первой половине 1860-х годов не просто интересной, а важнейшей для генезиса балета оказалась творческая дискуссия антиподов — Суровщиковой и Муравьевой, которых «с тыла» прикрывали конкурирующие французские балетмейстеры: первая являлась музой Мариуса Пети́па, вторая — Артура Сен-Леона. Русские танцовщицы, прославившиеся в Европе, были в то время единственным «оплотом» и аргументом в споре конкурирующих постановщиков, озабоченных преимущественно ходом своей карьеры. Балеринам приходилось доказывать свою танцевальную «правду» в мало чем отличавшихся по структуре и замыслу спектаклях, которые, по словам критика А. Н. Баженова, «не составляют сколько-нибудь стройного целого и сцепляются иногда чересчур искусственно, но не искусно». Однако именно в этом однообразном хореографическом ландшафте игриво-грациозные и прелестные танцы Суровщиковой соперничали с беспримерной бравурной техникой Муравьевой. Обе они, благодаря силе личного исполнительского «красноречия», демонстрировали на сцене профессиональные ценности, разница которых состояла в принципиально различном понимании ими смысла балета. Муравьева устремлялась к виртуозному академическому танцу, пренебрегая его «идейностью». Суровщикова подчеркивала самоценность стихийной пляски, выводя характерный танец из неделимой ранней системы балетного искусства.

Муравьева подняла главные партии в сочинениях Сен-Леона на уровень недостижимого мастерства. Ее сильные, мускулистые ножки, выделяющие разные чудеса, критики называли «золотыми», а зрители, смотря на них, забывали обо всём. «Неужели это действительно человеческие ноги, а не какая-нибудь стальная пружина?» — удивлялись они. Библиограф и мемуарист Михаил Лонгинов оставил довольно объективный сценический портрет Марфы Николаевны: «...движения ее как будто принуждены, особенно когда она действует руками; в них заметна какая-то угловатость и неловкость. Мимика и пантомима ее почти ничтожны. Но в чем действительно г-жа Муравьева является первостепенным талантом, это в технике танцев... Всё, что она делает, танцуя на носках, изумительно, превосходно и осыпается рукоплесканиями. Всё остальное — очень посредственно и принимается или холодно, или даже вовсе не обращает на себя внимание зрителя».

Напротив, Суровщикова танцевала вопреки правилам балетной грамматики. Известные французские критики А. де Лассаль и Э. Туанон в 1863 году с восторгом, граничащим с замешательством, писали в книге «Музыкальный Париж»: «С тех пор как мы видели г-жу Петипа, наши взгляды на танец несколько изменились... Она не очень-то церемонится со всеми традициями, на которых она, вероятно, и споткнулась бы; она делает всё, как хочет, где хочет и когда хочет. Отсюда ее действительно оригинальный талант, так сильно украшенный бесспорной красотой». Журнал «Русская сцена» честно заявлял: «У Марии Сергеевны есть и недостатки, которые замечаются у ней иногда в технике искусства, но кто же их не имеет. Во всяком однако же случае, М. С. Петипа, как весьма удачно о ней высказался один из наших известных писателей, есть достойнейшая представительница античного балета и искусства, как его понимали и понимают эстетики прошедших и настоящих времен».

Журналист и издатель Сергей Худеков в своих воспоминаниях «Петербургский балет во время постановки “Конька-Горбунка”» хотя и допустил ошибку, отнес

премьеру этого спектакля к 1870-м годам*, однако дал балеринам точные характеристики:

«Теми трудностями, которыми в настоящее время похваляются балерины-итальянки, Муравьева не щеголяла, но зато она поражала публику корректностью своих танцев, которую она приобрела в петербургской школе, благодаря правильной постановке там классического обучения.

— Она ногами узоры вышивала на сцене, плела кружево самого тонкого изделия; танцы ее — это филигранная работа самой высокой пробы!

Так отзывались о Муравьевой.

Танцевала она как бы шутя, играя, как будто ей самой это доставляло большое удовольствие... Это была настоящая представительница строго-классического стиля, не прибегающая ни к каким “поголовным выкрутасам”, на которые так падки современные балерины.

Но, увы, Муравьева восхищала всю залу своими правильными танцами, но при этом никого не пленяла.

Дар “очаровывать” был присущ ее современнице — сопернице по сцене — М. С. Петипа...

Красавица по природе с чарующей улыбкою и чудными глазами, г-жа Петипа являлась олицетворением грации.

Вся она, с головы до ног, при значительной округленности рук была точно выточенной из мрамора Афродитой. Каждый жест ее, каждая поза напоминали античные греческие фигуры! А сколько грации было в исполнении танцев, специально для нее написанных!..

М. С. Петипа не поражала своими танцами, а очаровывала публику тем, что чудный образ ее надолго впечатлялся в воображении зрителя».

В течение 1860-х годов одни балетоманы «выходили из себя» из-за «огненной» Марфы Муравьевой, другие преклонялись перед «пленительным» талантом Марии Петипа. Во время тогдашней балетомании всякая

* На досадную неточность мемуариста до сих пор никто не обратил внимания, даже такой серьезный исследователь балетной критики XIX века, как О. А. Петров. Балетоманов 1860-х годов С. Н. Худеков окрестил «семидесятниками», что абсолютно смещает социальные и культурологические аспекты. К тому же в 1870-х годах Суровщикова и Муравьева уже не танцевали.

новая постановка воспринималась как эпохальное событие. Ей предшествовали разговоры, слухи, сплетни. За несколько дней до премьеры петербургское общество развлекалось приготовлениями к чествованию исполнительницы главной роли. Всё крутилось вокруг Муравьевой и Суровщиковой, под штандарты которых собирались владельцы огромных состояний, нувориши, дельцы, жаждавшие быстрой наживы, начинавшие службу офицеры, выдавшие виды генералы, легкомысленные щеголи, солидные дипломаты. Перед балетом все казались равны, и под сенью храма Терпсихоры было так приятно прожигать жизнь. Никто не мог остаться в стороне. Вот и поэт Аполлон Григорьев, называвший себя «записным врагом балетов», все-таки не удержался и сказал «несколько слов об одном из наших высоких сценических поэтов, о г-же Муравьевой»: «Да-с! Чуть что не в мышинные жеребчики я записался ради этого светлого явления в мире искусства, все карточки ее различных метаморфоз в “Теолинде” имею, биноклем даже думаю обзавестись, потому что непристойно же занимать вечно у приятелей сие театральное орудие...»

Иррациональная танцевальная стихия покоряла зрителей Большого Каменного театра, доводила их до исступления. Страстными поклонницами Петипа и Муравьевой оказались известные парижские куртизанки, привлеченные в российскую столицу «легкими» деньгами. Баруччи, именовавшая себя *la grand putana del Mondo*^{*}, Камилла де Лион, Мейбл Грей, Бланш д'Актиньи, с которой Золя списал свою Нана, горделиво восседали довольно высоко в крайних ложах Большого театра. (Нужно сказать, что все ложи Большого театра в те годы расписывались по чинам, и «дамы полусвета» не могли размещаться ниже бельэтажа.) Правда, однажды и представительницы высшего света решились публично выказать свои «партийные» предпочтения, одарив Муравьеву бриллиантовым браслетом с выгравированными словами: «Дань скромности».

«Петипасты», величавшие свою балерину только по имени-отчеству, имели места в «бриллиантовых рядах» партера. Среди них самыми популярными личностями

^{*} Величайшая в свете куртизанка (фр.).

были армейский кирасир в отставке, помещик А. А. Гринев, князь Г. П. Волконский, принц П. Г. Ольденбургский, прусский посланник Отто фон Бисмарк, литератор А. П. Ушаков. Адепты Марфиньки, как за глаза поклонники называли Муравьеву, занимали литературную ложу, находившуюся рядом с директорской и называемую «инфернальной», потому что ее ярко-красная штофная обивка при свете фонарей рампы отражалась на лицах сидевших там зрителей и огненные блики создавали впечатление адских всполохов. Эту ложу абонировали на весь сезон купец А. А. Сапожников, театральный рецензент А. П. Мундт, актер и мемуарист А. А. Нильский, князь А. Ф. Львов и члены столичного яхт-клуба. Когда не танцевала их любимица, «инфернальщики» демонстративно поворачивались спиной к сцене или обменивались знаками с сидевшими напротив артистками.

«Партии», по свидетельству театрала Д. И. Лешкова, «ожесточенно враждовали, и столкновения их заканчивались не раз даже побоищами в *Hotel du Nord* и у подъезда для артистов». Сражения были нешуточными.

С. Н. Худеков вспоминал: «Насколько велик был антагонизм между “муравьистами” и “петипастами”, можно судить еще по следующему случаю, вызывающему всеобщую улыбку; балетоманы же относились к этому совершенно серьезно. На Александринском театре большим успехом пользовался водевиль “Девять невест и ни одного жениха”. Переводчик этого водевиля вставил в него бившие на современность куплеты, где, между прочим, поется:

Муравьева, Петипа
Не пропляшут это па!

Поклонники М. С. Петипа обиделись тем, что имя Муравьевой стояло впереди, а Петипа была на втором плане; они убедительно просили исполнителя, чтобы он пел так:

Петипа и Муравьева
Не пропляшут па такого.

Таким образом, куплет из Александринской сцены пелся в двух вариантах. И “петипасты”, и “муравьисты” были довольны».

«Межпартийная» баталия продолжалась и на страницах прессы. Так, в первом номере «Иллюстрированной газеты» за 1865 год была напечатана апология «Мария Сергеевна Петипа» с ее портретом на передовой полосе. Через месяц в шестом номере того же издания публика с удивлением прочла краткий и холодный отчет о бенефисе расхваленной недавно балерины, который заканчивался словами: «Жаль, что наша первая танцовщица М. Н. Муравьева до тех пор еще не могла оправиться от болезни и явиться на сцене в “Коньке-Горбунке”, где она так неподражаемо хороша».

Стоило поднести Муравьевой на сцене пять букетов и две корзины, как Суровщикова получала за свой спектакль семь букетов и три корзины. Муравьисты к следующему выходу своего «предмета» готовили уже десять букетов, цветочную лиру и венок с восторженными словами на ленте о «незабвенном таланте». Если своей Марфиньке поклонники дарили серьги, то Марии Сергеевне — серьги и звезду в придачу. Поклонники Муравьевой спешили отстоять свой интерес и награждали балерину бриллиантовым полумесяцем. Все испытывали удовлетворение: битва «партий» удалась. И так продолжалось от спектакля к спектаклю.

Соперничество «партийных» балетоманов впечатляло накалом страстей. Известный музыкальный критик М. Я. Раппапорт сокрушался: «Неужели искусство, истинный талант нуждаются для полного успеха в вспомогательных средствах, а главное, неужели нельзя, любя и почитая талант одного артиста, отдавать в то же время должную справедливость другому?.. Любя искусство, мы решились затронуть этот вопрос, мы решились тем более, что искренно желаем, чтобы всякий талант был уважаем и оценяем по достоинству».

Правда, подобные воззвания напоминали глас вопиющего в пустыне, особенно в страдный для артистов последний день Масленицы, когда утро Прощеного воскресенья превращалось в генеральное сражение танцовщиц на сцене и их поклонников — в зрительном зале.

Вообще в «обжорную» неделю, как вспоминал К. А. Скальковский, театральная горячка доходила до

безумия: «...мы высиживали по два раза в день в театре, поедая в промежутках блины с скверным маслом в трактире “Роза”, *vis-a-vis* с Большим театром...»

«Билеты брались с бою, — писал С. М. Худеков. — Барышники наживали большие деньги, публика ездила на этот спектакль не для того, чтобы получить эстетическое наслаждение, а для того, чтобы быть свидетельницей шума, крика, гама, которыми сопровождалось появление то той, то другой артистки. Это был единственный день в году, когда враждующие могли помериться своими силами, когда примы-балерины танцевали вместе и когда все без исключения солистки получали подарки и цветы. При выходе Муравьевой ей аплодируют ровно пять минут и в антракте, бывало, вызовут 20—30 раз.

Затем начиналось действие балета с Петипа. Неистовству ее поклонников уже не было пределов. Балетоманы... вынут из кармана часы и при появлении М. Петипа аплодируют ровно *семь минут*, чтобы потом иметь возможность похвастаться тем, что публика предпочитает Петипа... То же самое и по отношению к вызовам. Одну — 20, другую — 25 раз вызовут.

В этот масленичный спектакль шло и соревнование в поднесении подарков. Но тут “муравьицы” брали верх».

Судя по всему, балерины относились к подобным издержкам своего выдающегося успеха как к вполне закономерной рекламной кампании. Во всяком случае, каждая почти всегда предпочитала удостаивать вниманием участие оппонентки в каком-либо бенефисе, о чем с удовлетворением свидетельствовала пресса. Например, на бенефисе режиссера балетной труппы И. Ф. Марселя, в котором Муравьева предстала в лучших ролях своего репертуара, в ложах сидело много артистов и, между прочим, Суровщикова, усердно аплодировавшая коллеге-сопернице. А Марфа Николаевна пришла посмотреть на Марию Петипа в балете «Дочь фараона», данном в бенефис режиссера и танцовщика Алексея Богданова.

Когда Суровщикова и Муравьева находились в зените славы, казалось, сама атмосфера балетного театра способствовала их триумфам. Три раза в неделю

шли балетные спектакли. Публика, до отказа заполнявшая зал Большого театра, вдохновленная первыми годами реформ деятельного и либерального императора Александра II, с невиданным дотоле энтузиазмом аплодировала своим роскошным любимицам, великолепному ансамблю Большого Каменного театра и кордебалету, который, по мнению Пимена Арапова, напоминал «стройный хоровод нимф». Ему вторил Некрасов: «*Bis!* Но девы, подобные ветру, / Улетели гирляндой цветной!» Творческое соперничество двух балерин оказалось очень кстати общественному настрою тех лет, когда в размеренное, строго регламентированное течение русской действительности хлынул поток новой жизни, увлекая за собой обломки николаевского прошлого.

Соперничество «петипастов» и «муравьевистов» перекинулось и за кулисы Гранд-опера. После того как в 1861 и 1862 годах на долю Марии Суровщиковой-Петипа выпало признание французской публики, ее третий парижский ангажемент казался делом решенным. Но произошло непредвиденное: директор парижской Оперы Эмиль Перрин официально пригласил не Марию Петипа, а Марфу Муравьеву. В соответствии с принятой процедурой министру двора В. Ф. Адлербергу через посла в Париже поступило прошение о «даровании» Муравьевой разрешения принять предложение Перрина.

Мария Сергеевна, ошеломленная подобным поворотом событий, как могла, препятствовала парижскому ангажементу соперницы. Она страстно стремилась в Оперу и не без основания рассчитывала добиться от Перрина месячного жалования в шесть тысяч франков. Английский историк балета Айвор Гест писал о перипетиях этой истории: «Граф Борх, в то время находящийся на стороне Марии Петипа, старался склонить Муравьеву к отказу от принятого ею предложения. Даже посол Франции в Петербурге был втянут в эту интригу. Его склонили к тому, чтобы дать телеграмму в Париж, в которой он советовал повременить с Муравьевой и начать переговоры с Марией Петипа. В конце концов, когда стало ясно, что Перрин был заинтересован в Муравьевой лично (конечно, не столько директор Оперы,

сколько Сен-Леон, сопровождавший свою любимицу в Париж), интрига потерпела крах. Муравьева получила отпуск в начале марта и шестимесячный контракт с оговоренным жалованьем в 2632 франка ежемесячно, составленный и подписанный». Лето 1863 года принесло победу: парижская критика признала Марфу Николаевну, «северную виллису», первой танцовщицей Европы.

Кульминация великолепного состязания влиятельных партий пришлась на разгар сезона 1864/65 года и достигла апогея в противостоянии двух премьер. 3 декабря Сен-Леон представил волшебный балет в четырех действиях и девяти картинах «Конек-Горбунук, или Царь-девица» с разнообразно интерпретированными русскими танцами, призванными показать на императорских подмостках «русский мир». А 31 января Суровщикова в свой бенефис блистательно исполнила номер «Мужичок», из-за которого, как писал «чистейшей воды нигилист», критик и поэт Виктор Буренин, «тысяча патриотических сердец билась столь громко, что... заглушала оркестр». Хореографической миниатюрой в духе трепака Мария Сергеевна «наэлектризовала» публику и «перещеголяла» фундаментальную постановку Сен-Леона. Вот так были явлены русский элемент, прививаемый классике Сен-Леоном и Муравьевой, и русский элемент, высвобождаемый из классики супругами Петипа.

В начале сезона 1865/66 года театральная судьба балерин расстроилась: Муравьева вышла замуж и решительно оборвала блистательную карьеру, Суровщикова стала всё реже появляться на сцене. Директор Итальянской оперы в Париже Бажье вздумал ангажировать ее на три сезона. Но, несмотря на предлагаемые балерине чрезвычайно выгодные условия, писала «Иллюстрированная газета», «наша соотечественница не захотела расстаться с Петербургом, где пользуется любовью не одной только публики, но и общим расположением ее подруг по сцене — что не часто встречается в танцевальном мире».

Хореографический театр 1860-х годов производил парадоксальное впечатление. Тогда публику заинтересо-

вали именно персональные достижения танцовщиц — «первых сюжетов», ради которых, по сути, и существовал балетный спектакль.

«Бой на носках и перьях»

После ухода со сцены Марии Суровщиковой и Марфы Муравьевой «партийные» страсти какое-то время не слишком активно раздирали ряды балетоманов. Были небольшие вылазки, наскоки, не делавшие погоды на хореографическом фронте. Серьезные схватки происходили только в 1880-х годах, когда в России гастролировал целый букет итальянских балерин: Вирджиния Цукки, Мария Джури, Антонietta Дель Эра, Елена Корнальба, Карлотта Брианца, Эмма Бессоне, Джиованнина Лимидо.

Некий анонимный автор, скрывавшийся под инициалом О., на страницах популярной газеты «Новое время» сопоставил врожденное изящество Цукки с блестящими эффектными танцами Дель Эры:

«Которая лучше?.. Можно ли сравнить мифологическую легенду с рассказом Мопассана или школу Рафаэля со школой импрессионистов? Что вы больше любите: белый гелиотроп или красный перец?

Дель Эра действует исключительно на эстетическое чувство зрителя. Необычайно стройная, белокурая, с юной улыбкой, воздушная, с белым цветком под косой, она сразу как бы окрыляет вас. Чуть она забелеет в углу синеватого фантастического леса, чуть отберет гибкой и длинной рукой край своей облачной юбочки, вы уже понимаете, что лесной воздух ее унесет, как пух от ивы. Говорят: толпа отзывчива только на резкое и пикантное. Когда вальсирует Цукки — вальсирует страсть; кажется, будто музыка отравила своим сладким ядом эту черно-волосую итальянку, и она вся дрожит под мельчайшие темпы оркестра: глаза бегают в такт, губы улыбаются в такт, в такт сотрясаются космы волос, сбегających на лоб, а уж ноги, руки, плечи, шея — об них и говорить нечего: всё это музицирует; и вдруг затем — широкий полет, широкие прыжки, вихрь — опьяненная дива повисает на руках своего кавалера в виде всё еще летящего

вакхического призрака. Понятно, сколько здесь перцу для толпы. Но отчего, однако, та же толпа с первых движений Дель Эры затихает и поминутно, со всех углов залы, сопровождает ее полеты нетерпеливыми “браво” и раздражается несколькими взрывами самых благодарных, самых восторженных рукоплесканий в конце ее непритязательного, коротенького танца — просто-го, как всё гениальное, и чистого, как лирическая музыка? Нам кажется, это доказывает, что толпе нужно более, чем думают, просто необходимо чистое, благородное наслаждение, что высоко-эстетическое искусство равно захватывает каждого и что публика стосковалась по нем, просит его».

Поклонники Дель Эры распевали в частушечном духе:

Всё Цукки да Цукки!
Знакомые штуки...
Пора их пресечь;
Приелось жестоко
Трясение плеч,
Моргание ока
Да взбитых волос
Подвижный хаос...

Их оппоненты отвечали:

И мимика Цукки
В малейшем наклоне —
Весь блеск сих талантов,
Превыше дебатов
Господ дилетантов,
Господ адвокатов
Дель Эры...

Эта публичная перепалка «цуккистов» и «дельэровцев» всех категорий и мастей составляет занимательную главу в истории «танцевального царства». Поэтические и прозаические рассуждения балетоманов о спинах, пятках, икрах, глазах, волосах итальянских балерин потекли со страниц «Нового времени». Газета неожиданно стала местом ристалищ таких остроумных почитателей музы танца, как «виднейший по талантливости» адвокат С. А. Андреевский, без ложной скромности подписывавший свои статьи «Генерал от Терпсихоры», и

скрывавшийся за псевдонимом «виконт Кабриоль Антраша» поэт-сатирик, литературный и театральный критик В. П. Буренин. Иногда внимание к их полемике превосходило интерес к выступлениям самих балерин.

Огонь открыл «защитник дамских и мужских темпераментов» Андреевский, опубликовавший вызывающее стихотворение, в котором «он пытался подорвать престиж хореографических светил первой марки». Как свидетельствуют очевидцы, виконт Кабриоль Антраша ознакомился с опусом Генерала от Терпсихоры, сидя в ванне, и его едва не хватил удар. От этого масштитаго театрала редакция газеты получила письмо: «В прошлое воскресенье в фельетоне “Нового времени” появилось стихотворение “Балерины”, глубоко затронувшее многих наших балетоманов и в том числе меня, одного из самых древних жрецов балетоманской секты. Я не мог воздержаться от ответа неизвестному порицателю четырех блестящих звезд неба Терпсихоры. Да и впредь воздерживаться не буду, ибо пылок как юноша, несмотря на мои 80 лет». К письму прилагалось стихотворение «Поклоннику Дель Эры и ненавистнику Цукки...».

После столь резких заявлений уже сама редакция вступила в бой, заявив, что «вопрос об итальянских балеринах, поднятый в “Новом времени” г. О., грозит сделаться настоящим событием дня»: «Не успели мы получить стихи 80-летнего виконта Кабриоля Антраша, как нам уже шлет новые Генерал от Терпсихоры, которые мы спешим напечатать, имея в виду беспристрастное и многостороннее разрешение упомянутого великого “вопроса”».

Хочу вступить в ваши споры,
В сужденьях правду водворить;
Я — генерал от Терпсихоры,
Мне долг внушает говорить.
Давно, давно, внимая звуки
Мелодий неба, — я следил:
Увы! к земле спускала Цукки
Наш милый хор крылатых сил.
Она толпу влекла к иному:
Сверкнет очами, задрожит
Иль, взбивши кудри, как солому,

Внезапный гнев изобразит;
Иль в пируэте камня,
Застыв у Гердта на руках,
Стоит, стоит... и вдруг, бледнея,
Слезу покажет на щеках.
Я хлопал ей со всем народом,
Но ждал: когда начнутся па?
Она ж всё больше — пешим ходом
И на порхание — скупа...
Тогда я понял: о, измена!
Прекрасна Цукки, слова нет,
Но драматическая ль сцена
Ноголетательный балет?..
Итак, не злитесь, как пантеры,
И не кусайтесь, господа:
Пусть светит нам одной Дель Эры
Неомраченная звезда.

Словом, жаркая полемика балетоманов со стажем была принята с восторгом всеми читателями, даже равнодушными к балету. А летописи Терпсихоры пополнились куплетами, напечатанными в «Петербургской газете» по злободневному «итальянскому» поводу:

Генерал от Терпсихоры
Кабриолю д'Антраша
Говорил с сердитым взором:
— Лишь Дель Эра хороша.
Я воспитан на Тальони,
Но Дель Эра так легка,
Как гренки Кюба* в бульоне!
Как тростник она гибка!
— Вижу в вас одно притворство, —
Отвечает Антраша, —
Верьте, ваше терпсихорство,
Цукки тоже хороша!
— Оптимист по части танца,
Вы, виконт, большой руки:
И Корнальба, и Брианца
Все, по-вашему, легки?
Нет, не выточить из кости
Стан Дель Эры неземной...
— Вижу в вашей я науке
Лишь обилье злобных фраз!..

* «К ю б а» — петербургский ресторан высшего разряда, открытый в 1887 году на Большой Морской, дом 16 и носивший имя хозяина-француза Ж. П. Кюба. Среди его посетителей были многие известные художники, артисты, предприниматели, члены царской семьи, представители «золотой молодежи»; здесь же встречались балетоманы.

— Прекратим, виконт, мы споры,
И заткните слов фонтан!
Смыслю в деле Терпсихоры
Я, как в кушаньях Контан*.

«Цукки способствовала не только балету, но и продуктивности наших юмористов, которые освещали ее эпоху стихами, пародиями и шутками», — справедливо подметил А. А. Плещеев.

Балетную перепалку в газете «Новое время» решил закрыть ее издатель А. С. Суворин, нередко захаживавший на хореографические представления. Прикрывшись псевдонимом «Тимон Афинянин», он объявил, что «в любви к пластическому искусству видит признаки падения общества и превращения Петербурга в Византию, где партии в цирке были в то же время и партиями в государстве». Алексей Сергеевич сравнил состязание околобалетных группировок с боем быков и назвал их поведение «по меньшей мере неумным».

Однако и на сей раз монолог спровоцировал актуальный диалог. Суворину немедленно ответил Константин Скальковский. Расписавшись в преклонении перед боем быков, он заявил: «Я остановлюсь лишь на обвинении балетоманов в их усердии, которое может быть иногда смешно, как всякое увлечение, но оно не глупо. Если бы все наши театры имели кружок людей, которые так близко принимали бы к сердцу его дела, как всегда был у нас кружок любителей балета, то, поверьте, ничего, кроме хорошего, быть от того для искусства не могло бы. Польза от “театралов” для театра огромная, и лучшие западноевропейские критики оплакивают исчезновение даже в Париже этого типа и обращение театральной публики в толпу, в стадо, которое верит каждому слову рецензентов».

В 1886 году антрепренер Лентовский решил подлить масла в полыхавший огонь балетных страстей и к бенефису режиссера А. Ф. Картавова в придачу к гастролеровавшей в Петербурге Вирджинии Цукки выписал

* «Контан» — ресторан в Петербурге, работавший с 1885 года в здании гостиницы «Россия» (набережная Мойки, дом 58), названный по имени владельца, А. С. Контана. Заведение славилось великолепной кухней и оркестром румынской музыки.

весьма талантливую танцовщицу Марию Джури, родом из Триеста, выступавшую с большим успехом в Риме в театре «Аполло».

В тот вечер состоялось состязание двух балерин, вошедшее в историю под названием «бой на носках». Зрелище возбудило невероятные страсти у горячих поклонников обеих знаменитостей — «цуккистов» и «джуристов».

Первой исполнила вариацию Джури и сорвала аплодисменты исключительно благодаря своим «стальным» пуантам. После нее Цукки, не отстававшая от соперницы в крепости пальцев, пустилась танцевать с увлечением, грацией и шиком.

«Цуккисты» торжествовали, публика закатила шумную овацию. В заключение их кумиру была подана корзина цветов ростом почти с нее саму. Джури же получила рога изобилия, заполненные искусственными цветами. Один из балетоманов сострил: «Лучше рога изобилия, чем изобилие рогов!»

В память об этом сражении трое балетоманов «цуккистов» заказали отлить из серебра слепок ноги победительницы.

«Кшесинисты», «преображенцы», «павловцы», «трефилитики» и «гельцеристы»

К началу XX столетия накал «партийной» жизни в императорском театре не терял остроты. У танцовщиц нового поколения тут же нашлись свои поклонники. «Опытный глаз постоянного посетителя балета знал и видел прямо, где кто сидит, — писал офицер-театрал Денис Лешков в книге «Партер и карцер». — В особенности галерея делилась на строго определенные части... и все эти партии в большинстве случаев враждовали между собой, и каждая старалась напасть на враждебной ей. Какая была ядовитая и злостная радость “трефилитиков” (поклонники Веры Трефиловой. — О. К.), когда А. П. Павлова в 3-м акте “Дочери фараона” поскользнулась и упала... Партия, к которой принадлежал в 1904 году я (поклонников Кшесинской. — О. К.), была самая

большая и имела своих единомышленников как в партере, так и во всех ярусах. Мы никогда не боялись за успех своей вдохновительницы и постоянно презрительно высмеивали другие многочисленные партии».

Мемуарист, отрешиваясь от клакеров*, настаивал на том, что «партийность» являлась исключительно «выражением любви и преданности массы молодежи, искренно увлекавшейся искусством и не входившей ни в какие расчеты и никогда не переходившей на личности и жизнь артистов вне сцены». Однако он сам поведал, что не только наблюдал балетных «звезд» в двенадцатидюймовый бинокль «Браунинг», но и настойчиво добивался близкого знакомства с ними. В результате Лешков вошел в дружеский круг Анны Павловой и стал признавать и ее одновременно с Кшесинской. Такое двурушничество поразило и «кшесинистов», и «павловцев», и они долгое время смотрели на «коллегу» «с недоверием и опаскою».

Когда 30 апреля 1906 года после представления «Лебединого озера» в ранг балерины возвели одновременно «разных в своем роде» Веру Трефилову и Анну Павлову, они, разумеется, уже имели «партии» своих приверженцев, без «компетентной» поддержки которых им, к тому времени исполнявшим главные роли, но числившимся лишь перворазрядными солистками, трудно было бы взойти на вершину хореографической иерархии. А в тяжбе танцовщиц за премьерство именно «партийная» элита играла первую скрипку.

Во имя карьеры Анна Павлова связалась с генералом от кавалерии Николаем Винтуловым и зачастила на «кабинетные» ужины к Кюба, где трапезничали самые озорные балетные дамы в компании с управляющим петербургской конторой Императорских театров Г. И. Вуичем, членом Государственного совета, генералом от инфантерии П. П. Дурново, камергером бароном Е. Е. Стаалем, генералом Н. М. Безобразовым и прочими почтенными завсегдатаями Мариинского театра. Поэтому она теперь могла запросто явиться с визитом

* Клакер (от фр. *claque* — хлопок ладонью) — человек, профессионально занимающийся созданием искусственного успеха либо провала артиста или спектакля.

к начальнику канцелярии Министерства двора и уделов А. А. Мосолову и попросить его, коль скоро будут делать балериной Трефилову, одновременно ввести и ее в это звание. Причем ради справедливости Анна Павловна готова была даже пожертвовать своим окладом прима.

Вера Трефилова открыто жила с действительным статским советником, шталмейстером высочайшего двора князем А. А. Римским-Корсаковым. Он входил в кружок самых влиятельных балетоманов и потому обстоятельно способствовал карьере любовницы. Но даже когда «партии» конкуренток Трефиловой объединялись, чтобы основательно заняться ее «дискредитом», даже авторитета князя не хватало для обуздания сплоченных сил противника. Юлия Седова являлась на спектакль «подруги», собирала в зрительном зале около себя толпу поклонников и объясняла им недостатки танцев балерины. Обработкой прессы занималась Анна Павлова. В результате все рецензенты наперебой пытались показать, в чем Трефилова была «неудовлетворительна».

Поклонники Павловой и Трефиловой нередко затевали потасовки, за что драчуны, учинявшие скандалы и «дебоши с мордобитием», попадали в полицейские протоколы. «Всякая драка — лишняя реклама», — констатировал фельетонист, писавший под псевдонимом Астров.

Мариус Петипа не оставался в стороне от «партийной борьбы» и в своих публичных заявлениях мастерски подзуживал соперниц: то, отдавая предпочтение Трефиловой, он отзывался о Павловой как о «недолговечной» артистке и «дуре, слишком живущей другим»; то ставил на первое место Павлову, не удостоив Трефилову своим балетмейстерским вниманием... Впрочем, Мариус Иванович предпочитал поддерживать с заклятыми приятельницами доброжелательные отношения, прекрасно зная их влияние в среде «партийных» балетоманов и критиков. «Я боюсь прессы, — откровенно говорил мастер в узком кругу, — ибо она вся в руках Трефиловой и Павловой».

«Трефилисты» (противники саркастически именовали их «трефилификами») зло шутили над происхождении

ем Павловой: припоминая, что она родилась в семье городского, позднее служившего писцом в полиции, они называли ее «подлинной дочерью фараона». Однажды влюбленные в Трефилову балетоманы на «Дон Кихоте» устроили ей выдающийся триумф, заставив повторить вариацию три раза, несмотря на то, что основные роли исполняли Кшесинская и Преображенская. Директор Императорских театров Теляковский из своей ложитщетно махал дирижеру Риккардо Дриго, требуя не идти на поводу у «трефилистов». Позднее «павловцы» взяли реванш. Во время сборного представления в Мариинском театре, когда бушевали аплодисменты в честь прекрасно выступившей в «Лебедином озере» Кшесинской, слышались крики: «Павлова лучше!» А уж после «Пахиты», где их богиня исполнила ведущую роль, она сорвала такую овацию, что маэстро Дриго был вынужден трижды выпустить ее бисировать номер. Но даже после такой неприличной демонстрации в отношении Кшесинской «павловцы» не унимались. Танцовщица нарочно не хотела выходить, но Матильда Феликсовна, проявив мудрость, сама приглашала коллегу на поклон.

Насупившиеся «кшесинисты» поначалу сидели на своих местах, скрестив на груди руки, и презрительно поглядывали на «конкурирующую фирму», а после второго повторения вариации Павловой вообще вышли из зала в курилку. Их мщением стали восторженные рукоплескания, устроенные одной из посредственных солисток, призванные унижить соперницу.

Обожатели Матильды Феликсовны были достойны своего кумира и не церемонились с противницами примы. Так, отправившись за ней в Москву на бенефис Екатерины Гельцер 1907 года, они, человек тридцать, не посчитали нужным досмотреть выступление бенефициантки в «Баядерке» и покинули зал сразу после завершения вставного па-де-де с Кшесинской. Потом, дождавшись свою любимицу у артистического подъезда, балетоманы устроили ей овацию и поездом вернулись в Петербург.

Впрочем, затяжные бои «кшесинисты» вели прежде всего с «преображенцами». Ольгу Преображенскую сде-

ляли балериной в 1900 году, пропустив вперед подругу ее юности Матильду Кшесинскую, хотя та и поступила в труппу годом позднее. «Партия преображенцев», возглавляемая князем П. М. Волконским, для поддержки своего кумира в конкуренции с Кшесинской тут же начала вербовать отряд журналистов. Когда Ольга Иосифовна в апреле 1904 года впервые выступила в «Коньке-Горбунке», который «держала» Матильда Феликсовна, подчеркнуто выдающимся приемом ее одарили исключительно в пику всесильной балетной монополистке.

К 1901 году Кшесинскую уже немного потрепало в сражениях с гастролировавшей на императорской сцене итальянской примой Пьериной Леньяни, чьи феноменальные 32 фуэте, с легкостью повторяемые на бис, заслонили изрядное мастерство русской балерины — той пришлось дотягивать свою технику до новых стандартов. Многочисленные недоброжелатели Кшесинской не дремали. Они громко возмущались тем, что Матильда Феликсовна отобрала для себя почти все лучшие балеты репертуара, и мстили ей шиканьем во время выступлений. Приходилось Кшесинской обороняться как от рвущихся в балерины москвичек Рославлевой и Гельцер, так и от своих, петербургских танцовщиц Павловой, Трефиловой, Седовой, из коих «беспартийной» публике трудно было выбрать лучшую. А однажды случилось невероятное: во время спектакля «Фиаметта» публика принялась требовать исполнения на бис вариации новенькой танцовщицы Лидии Кякшт. Дирижер не пошел на поводу у возмутительного желания зрителей и повел оркестр далее. Кшесинская начала танцевать. Усилившийся шум аплодисментов заставил ее остановиться ради того, чтобы Кякшт благополучно повторила свой номер. Разобиженная Матильда Феликсовна отказалась выходить на поклоны и потребовала опустить занавес. В результате долгих уговоров она продолжила спектакль, но после такого оскорбления она не показывалась на сцене в течение месяца.

Вожак «партии» Екатерины Гельцер был ее сожигатель — пятидесятилетний женатый управляющий петербургской конторой Императорских театров Владимир Лаппа-Старженецкий. Он упорно выпрашивал у

директора Теляковского балеринский статус для своей пассии, при этом нахально обнаруживал прелюбодейную связь с «девицей» вдвое моложе его. Директор, ссылаясь на недавнее определение Екатерины Васильевны на положение первой танцовщицы, считал несправедливым так скоро сделать ее балериной и советовал Старженецкому вообще не связываться с артистками. Однако настойчивые просьбы чиновника и его товарищей по застолью — управляющего труппой Мариинского театра В. А. Нелидова, полицмейстера Императорских театров П. А. Переяславцева, богатых купцов, любивших выпить за здоровье отечественных хореографических талантов, — возымели действие, и в 1902 году Гельцер стала-таки балериной.

Портрет балетоманов в интерьере кулис

Один из лидеров балетоманского движения Константин Скальковский в 1899 году четко определил отличие истинных поклонников хореографического искусства от театральных завсегдатаев, просто следовавших светской моде на танцовщиц:

«Этими-то людьми... и живет искусство, они-то и отыскивают “у воды” молодые или неоцененные, или забытые таланты, поощряют их, выдвигают вперёд, волнуются, интригуют, попадают впросак, увлекаются, ссорятся между собою и т. д. Но без них искусство было бы в руках одних чиновников или самих артистов, т. е. ремесленников искусства, и никогда не устанавливалась бы та необходимая связь между театром и публикою, без которой искусство процветать не может. Иным это покажется парадоксальным, а в действительности это так...

Помимо же кружка балетоманов, наша публика в хореографическом искусстве, как и во всех других, кроме искусства пить водку, играть в карты и сплетничать, недалеко ушла».

Так кто же такие балетоманы — любители прекрасного, открыватели новых талантов, похотливые искатели приключений, ординарные хлыщи, содержатели танцовщиц? Подчас трудно определить грань, отлича-

шую обожателя артистки от поклонника хореографического искусства.

Трогательные, простодушные балетоманы, подобные скромному чиновнику Льву Густавовичу Сильво, в пространстве императорского театра редко пересекались с прожженными, «маститыми» обитателями лучших мест партера. Они бесконечное число раз благоговейно взирали на танцовщиц с верхней галереи, предварительно изучив труды классиков хореографии Новерра, Блазиса, Цорна, Бурнонвиля, Сен-Леона, чьи книги покупали на скудные средства. Свои собственные балетные познания Сильво систематизировал, издав в Петербурге в 1900 году книгу «Опыт алфавитного указателя балетам, пантомимам, дивертисментам и т. п. сценическим произведениям, сочиненным и представленным в России, начиная со времен царствования “Тишайшего” по настоящее время». Напротив, зрительская «знать» состояла из пресыщенных ценителей грациозных «гирлянд танцовщиц». Они подчеркнуто держали себя с непринужденностью «своих» в балетном мирке, демонстрируя клановое единство взглядами, улыбками, фразами, которыми перекидывались друг с другом.

Узнав о смерти Сильво, Михаил Фокин написал: «Он не старался обратить на себя внимание, не старался шикарным басом одобрять на весь театр ту или иную танцовщицу. Это был незаметный, бескорыстный поклонник искусства, фанатик балета, балетоман в самом лучшем смысле слова. Таких любителей балета, скромно сидящих на самых дешевых местах, было много в то время в Мариинском театре. Как они не похожи на тех “балетоманов” новейшей формации, которые около балета делают себе карьеру, которые в театральные программы и книги о балете стараются вставить свои портреты, которые меряют свою компетенцию в искусстве количеством миль, проделанных с балетными компаниями, или количеством танцовщиц, с которыми им удалось познакомиться!»

Под последними Фокин подразумевал завсегдатаев балетоманских воскресных ужинов в ресторане Кюба, друживших с Мариусом Петипа и потому имевших доступ в уборные артисток и на репетиции, проходившие

в зале Театрального училища. Они по-хозяйски садились у зеркала рядом с Мариусом Ивановичем и вместе с ним выбирали танцовщиц для готовящегося номера. Тайны из этих «смотрин» никто и не делал. Вера Балетоманова откровенно описала традиционное начало работы над новой постановкой:

«Делается это следующим образом: требуется, например, в какое-нибудь па — всего двадцать, восемнадцать танцовщиц; но отдается распоряжение собрать всю труппу, предварительно приказав почти раздеться: чем голее — тем милее. И вот начинается постыдный выбор.

Танцовщиц выкликают, как солдат на вечерней переключке, по одной, ставят в один ряд восемнадцать человек; балетмейстер, режиссер и весь остальной синклит отступают от этой линии. Перешептываются и тычут пальцем то в одну, то в другую, старающуюся стройнее стоять фигуру».

Деятельность любых балетоманов интересна для обзора повседневной жизни хореографического театра, ибо отражает всё замечательное и отвратительное, что в нем было.

Балетоманы, писавшие о «храме Терпсихоры» и «подругах фей», именовали себя критиками и даже «столпами» балетной мысли, считая остальных завсегдатаев хореографических постановок «простыми смертными».

«Под словом “балетоман” в обществе принято считать человека в большинстве случаев весьма пожилого и убеленного сединами или вовсе без них, старого ловеласа и развратника, имеющего на содержании одну, а то и двух танцовщиц и ходящего периодически в первый ряд кресел исключительно с целью прелюбодейного рассматривания полуоголенных хорошеньких молодых женщин и для реставрации столь ценимого в пожилом возрасте нервного подъема. Само собой разумеется, что есть и на самом деле подобные “балетоманы”, но тогда совершенно нелогично называть их “балетоманами”, а следует назвать “эротоманами” или как-нибудь вроде этого», — писал Денис Лешков.

В самом деле, для некоторых поклонников танцевального искусства смотреть балет было всё равно что

подсматривать за купающимися женщинами. Им адресовал гневную отповедь еще один знаменитый балетоман — журналист и драматург А. А. Плещеев: «Они видят в балерине соблазнительную женщину, но не хотят понять, что вокруг этой женщины давно выросло поэтическое искусство с прекрасною музыкой, что женщина здесь чарует вас, трогает часто ваше сердце, душу, что в танцах нет ничего развращающего, безнравственного, что истинная хореография не выходит из границ изящного, облагораживающего вкусы».

Осталось только выяснить, что такое «истинная хореография», и задаться вопросом: «Много ли в этом искусстве эстетического чувства?»

Впрочем, балетоманов подобные «высокие» рассуждения не касались. Они, десятилетиями непрерывно абонировавшие места на весь театральный сезон, добросовестно исполняли свой негласный обет любви к душам-танцовщицам и столь тесно связывали с балетом свою жизнь, что весь ее ход как бы отпечатывался на фоне будней и праздников Императорских театров. В результате сложилась своеобразная балетная «семья» со всеми характерными особенностями семейной обстановки.

«Балетной дрянью» называл старших членов этой «семьи» В. А. Теляковский, «развратными стариками — врагами всего чистого искусства, чести, веры, наглыми притворщиками разврата, желающими, и достигающими отчасти, сделать из императорской сцены публичный дом».

Конечно, никто никогда открыто не распространялся об эротическом возбуждении, возникавшем при виде танцующих дев. Французский натуралист граф де Бюффон справедливо считал, что из всех органов тела ближайшими к душе являются глаза. Однако у завязтых балетоманов, будь то почти отжившие свое старики или безусые юноши, посредством созерцания артисток вслед за душой в очарованное состояние приходил «карнавальный низ». Тогда гвардейцы, титулованные господа, чиновная и придворная знать, дипломаты самого высокого ранга забывали обо всем: одни — о государственных делах, другие — о поданных к взысканию векселях.

Танцовщицы прекрасно знали о своем возбуждательном эффекте и умело им пользовались. Сколько бы ни рассуждали и ни спорили балетоманы о «чистоте хореографического искусства», всё равно в центре их впечатлений стояла женщина со всеми ее природными прелестями и увлечение балетом непременно начиналось с интереса к конкретной балерине.

Кто-то ребенком увидел Вирджинию Цукки и запомнил на всю жизнь. Кто-то в середине XIX столетия с молодецким задором распевал куплет о пленительных подругах-солистках:

Вот Анюта Прихунова.
Вот и Радина-душа.
А уж Маша Соколова —
Боже мой, как хороша!

Стоило только теоретическому ненавистнику балета хоть раз попасть на спектакль, как он перевоплощался в неутомимого его фаната и начинал считать свою «специальность» балетомана первейшей, по выражению выдающегося музыкального и художественного критика В. В. Стасова, «тузовою» вещью.

В дореволюционной России почти все городские дети из мало-мальски обеспеченных семей прошли через искушение балетом. Приблизительно в пятилетнем возрасте родители начинали возить их в театр. В. Н. Харузина, первой среди русских женщин ставшая профессором этнографии, писала: «...большое значение для моего развития в эти (1870-е. — О. К.) и многие последующие годы имел театр, который учил и должен был учить одному доброму». Вера Николаевна до конца жизни помнила свое шелковое, перешитое из мамино, сиреневое платье с декольте и скромное шерстяное платье фасона «принцесс» (приталенное под грудью), в которых она смотрела в Большом театре «Дочь фараона» и «Конька-Горбунка».

Самым юным балетоманом в мире не без оснований считал себя замечательный поэт и критик Владислав Ходасевич: его детство было окрашено страстью к балету и вспоминалось исключительно в связи с ним. «Балет возымел решительное влияние на всю мою жизнь,

на то, как слагались впоследствии мои вкусы, пристрастия, интересы, — писал поэт. — В конечном счете, через балет пришел я к искусству вообще и к поэзии в частности. Большой театр был моей духовной родиной... Лет с четырех я стал именно балетоманом и благодаря этой ранней сознательности помню такие балетные времена, каких сверстники мои, разумеется, уж не помнят. Очень скоро, без посторонней помощи, силою лишь любви и внимания, научился я отличать друг от друга не только балеты, но и отдельных артистов и даже тонкости их восхитительного ремесла. ...Отчетливо видятся мне и милая Рославлева с мягкой задушевностью ее танца, и хрупкая Джури с ее игольчатыми движениями, и вся быстрота и огонь — Федорова 2-я, и чистый профиль Домашевой 2-й... и первые успехи восходящей звезды — Гельцер».

Перу Ходасевича принадлежит одно из лучших стихотворений о балете — «Жизель», написанное в 1922 году:

Да, да! В слепой и нежной страсти
Переболею, перегори,
Рви сердце, как письмо, на части,
Сойди с ума, потом умри.
И что ж? могильный камень двигать
Опять придется над собой,
Опять любить и ножкой дрыгать
На сцене мутно-голубой.

Основатель легендарного объединения «Мир искусства», художник и искусствовед Александр Бенуа мог бы поспорить с Ходасевичем по поводу длительности балетоманского стажа. С восьмилетнего возраста он стал завсегдатаем танцевальных представлений и вскоре уже был обожателем Маруси Петипа. Когда же юный Саша увидел спектакль «Коппелия», то пережил «те минуты возбуждения», благодаря которым, писал он впоследствии, «пробудилась моя “личная эстетика”, образовался мой вкус, начала слагаться для меня какая-то “мера вещей”, которая с тех пор созревала и пополнялась в течение всей жизни, по существу оставаясь тем же самым». «Я вообще человек постоянных привязанностей, — признавался художник, — но тут было нечто

большее, тут я *нашел себя*... И я был безгранично счастлив этой находке».

Известный балетоман А. А. Плещеев, вхожий в интимные подробности «балетного болота», со знанием дела заявлял: «Хотя танцовщицы всю жизнь развивают стан и ноги, тем не менее многие из них славились остроумием и в обществе являлись желанными и милыми собеседницами... для выразительности, для пантомимы необходимо совершенство ума». Кому, как не автору вот уже более ста лет числящегося в бестселлерах труда «Наш балет (1673—1896). Балет в России до начала XIX столетия и балет в С.-Петербурге до 1896 года» было знать тонкости нервной и умственной организации балетчиц. Его отец, поэт Алексей Николаевич Плещеев, отзывался о наследнике достаточно определенно. Известный переводчик Ф. Ф. Фидлер 14 июля 1908 года записал в дневнике рассказ журналиста и театрального критика С. Н. Филиппова, однажды посетившего старика Плещеева: «Когда он (Александр Алексеевич. — О. К.) ушел, Плещеев сказал Филиппову: “Не ходите к нему... это для Вас не компания!..” Александр уже тогда занимался (и, по слухам, донныне занимается и даже кормится) тем, что сводил французских актрис и балерин всех национальностей с русскими великими князьями, от которых у него множество портретов с благосклоннейшими надписями — в роскошных рамках и с золотой короной сверху они украшают стены его кабинета».

Это свидетельство «из первых рук» красноречиво подтверждается пламенной чувственностью книги Александра Алексеевича. Перечисление событий одного из театральных сезонов автор начал с сообщения о бракосочетании балерины Е. О. Вазем с профессором-хирургом И. И. Насиловым и только потом принялся рассказывать о заменах, вводах, гастролершах, репертуарных объявлениях и прочих «мелочах» театрально-танцевальной жизни. Впрочем, Плещеев был бесконечно предан балету и напечатал множество «дружественных» актрисам статей в издаваемых им «Театральном мире» и «Дневнике театрала».

Упомянутый уже не раз директор Горного департамента К. А. Скальковский, согласно аттестации собрата-

балетомана Валериана Светлова, был «более публицист балета, чем критик, талантливый и остроумный памфлетист». Он абонировал кресло № 16 в Мариинском театре 41 год. Над талантливым инженером всю жизнь смеялись его коллеги и даже «травили» за обожание хореографического искусства. Когда его хотели обойти по службе, то припоминали написанные им книги о балете. «Помилуйте, — иронизировали завистники, — у Скальковского сегодня на приеме в Горном департаменте были две танцовщицы!»

А. А. Плещеев, посвятивший этому знаменитому театру свою роскошно изданную в 1896 году книгу «Наш балет», вспоминал: «Про Константина Аполлоновича замечали основательно, что говорил он так, как писал. Невоздержанный на язык, он таким остался и с пером в руке... Он не возмущался, когда знакомые упрекали его в цинизме и излишней откровенности. Переделаться он не мог... Он ухитрялся даже о театре писать так, что люди, никогда не посещавшие театров, читали его рецензии. Не шутка, что он соблазнил нескольких чиновников, сделавшихся записными балетоманами. Писал он в “Новом времени” долго о французском театре, изредка о драматическом, много о балете, об актерах, актрисах, их нравах и слабостях».

Знакомство Константина Аполлоновича с «хозяйством Терпсихоры» началось на пароходе во время кругосветного путешествия, когда он увлекся трудами Блазиса и Новерра. Вернувшись в Петербург, Скальковский опубликовал в «Новом времени» несколько писем о балете, которые без подписи издал отдельной книгой в 1880 году. Этот труд не избежал уничижительной критики.

Однажды в фойе Мариинского театра к нему смело обратилась начинающая танцовщица Варвара Никитина: «Как это вы смели написать, что я, выйдя из школы, пошла назад и не учусь?» — «Виноват, — сказал Скальковский, — я больше не буду». — «То-то, узнайте раньше, что такое танцы и как они трудны, а потом рассуждайте». Начинающий критик внял совету бойкой брюнетки и абонировался на балетные спектакли, чтобы, как он сам вспоминал, «познакомиться не только ближе с

хореографическим искусством, но и с своеобразными нравами балетного мирка», и вступил «в число балетоманов, кружок которых за сто лет может насчитать немало громких имен даже между портными». Среди них были два престарелых министра, которые во времена своей гвардейской молодости, переодевшись полотерами, пробирались на репетиции в балетный класс Театрального училища. Об этих патриархах кулис молодые танцовщицы кокетливо говорили: «Надоели! С того света пришли со своими любезностями».

Стоило только Константину Аполлоновичу появиться в зрительном зале, как он сразу начинал своим резким и колючим голосом вышучивать всех балетоманов. Его остроумных словечек, быстро распространявшихся среди публики, боялись и сторонились: «Скальковский невозможен! Этот господин неисправим!»

Константин Аполлонович, незлобивый по натуре, с неподражаемой иронией относил «массу публики» и большинство записных театралов к «мало понимающим» в балете: «Они смотрят на гениальнейшие адажио, как смотрит корова на проходящий мимо поезд. Некоторые это тупое впечатление стараются оправдать, возводя свое непонимание в принцип и уверяя, будто бы балет и танцы не имеют ничего общего с изящными искусствами». Балетомана удивляло, что за границей презируемую им петербургскую публику считали «тонкою ценительницею хореографического искусства».

В Скальковском было что-то от придуманного Н. А. Некрасовым в 1843 году в поэме «Говорун» петербургского обывателя А. Ф. Белопяткина, дававшего совет:

Когда беда случилась,
И хочешь, чтоб в груди
Веселье пробудилось, —
В Большой театр иди.
Так ножки разлетаются,
Так зала там блестит,
Так платья развеваются —
Величественный вид!..
Ох!.. Много с трубкой зрительной
Тут можно увидеть!
Ее бы «подозрительной»
Приличней называть...

Константин Аполлонович был добрым знакомым А. П. Чехова. Писатель свое точное знание о нравственности балетчиц получил не только благодаря «амурной кувырколлегии» с ними. В данной области его просвещали обильные закулисные познания Скальковского. Возможно, благодаря ему в чеховском рассказе «Кот» появился яркий штрих: «Старец сидел у окна и не отрывал глаз от котов. Его глазки светились вождением и были полны масла, точно балет глядели».

Распоряжение директора Теляковского, запретившее публике «ходить на сцену», вызвало страшный переполох. У балетоманов вошло в привычку спокойно являться на сцену, чтобы поболтать с танцовщицами и покритиковать постановку. Когда их лишили любимого досуга, начались истерики. Так, чиновник канцелярии Министерства двора и уделов церемониймейстер Константин Гирс обивал пороги театральной дирекции, пытаясь объяснить, что «ему необходимо бывать на сцене, ибо это есть компенсация за его 3-летнюю службу без жалованья в дирекции семь лет тому назад».

Теляковский был возмущен нахальством светского человека: «Гирс приезжает к такому занятому, как я, директору театров для того, чтобы, не имея ничего общего с театром, как похоть плотскую, добиваться разрешения бывать на сцене...»

Балетоманы были обидчивыми субъектами. Отставной генерал Безобразов славился умением мастерски подбить на скандал своих товарищей. Однажды, в 1903 году, в «экстренное дело» вынужден был вмешаться даже сам министр двора барон Фредерикс, чтобы предотвратить потасовку во время спектакля «Волшебное зеркало».

Группа лысых старичков цепко держала в своих руках петербургский балет и заставляла всю столицу говорить о нем. Но молодым силам, подвизавшимся в хореографическом театре, эти люди казались отъявленными ретроgrадами. Александр Бенуа по сему поводу сочинил воображаемый диалог между театральными «отцами и детьми»:

«Балетоман: Мне дорог балет в том виде, в кото-

ром он доживает в настоящее время. Для меня представляется аксиомой: или не быть балету вовсе, или же “балет будущего” должен быть “балетом прошлого”.

Художник: С этим я, действительно, не согласен. И не потому вовсе, что я не люблю балета, как мы его видим и каким он нам достался от дедовских времен. Напротив того, и мне многое в нем мило. Это очаровательный фантастический пережиток давно минувших дней, нежная и хрупкая вещь, которую следовало бы бережно хранить в музее. Но, к сожалению, живых людей не поместишь в музей, а потребность в обновлении и даже в полной замене этой старины, грозящей рассыпаться, назрела в высшей степени. Главное, сохранение старого или старомодного балета не годится уже потому, что история балета далеко не завершена, что впереди у него, быть может, больше задач, нежели у оперы и драмы.

Балетоман: Куда хватили! Вы знаете, как я предан балету, но я должен сознаться, что настоящее существование его представляется мне недоразумением или прямо чудом. Какое отношение имеет эта тонкая, чисто аристократическая забава ко всем “серьезным” вопросам, поставленным нашим временем? Что в нем демократического и социального? Держится наш балет только на традиции, вроде того, как до сих пор держатся придворные ливреи и всякий этикет. Наступит у нас переворот или просто кризис, и балет провалится бесследно. С чего ему держаться, кому он нужен? Наконец, балет почему-то считается безнравственным, а вы не станете отрицать, что тугой пуританизм и новомодное ханжество постоянно усиливаются как со стороны реакции, так даже и со стороны передового общества».

Эти строки были написаны уже в наступившем XX веке, когда к искусству хореографии стали относиться серьезнее, без излишних балетоманских нежностей и выпренных восторгов, тогда как большинство балетоманов предшествовавшего столетия являлись убежденными монархистами и были составной частью государственной системы, служа ей в офицерских и генеральских чинах.

Армия Терпсихоры

О том, какое место занимал балет в жизни военных обитателей Петербурга, рассказал лейб-гусар Г. Д. Колокольцов: «Большая часть гвардейской молодежи с каким-то особенным необыкновенным увлечением предавалась балетным спектаклям, ибо офицеры переполняли театры своими ежедневными посещениями. Всё тогдашнее офицерство точно будто бы неведомой туда силой было увлекаемо. Я не исключаю, впрочем, даже и старших, и самый тогдашний наш генералитет, ибо наши полководцы и дивизионеры не пропускали ни одного балетного спектакля... На сцене театра ставились одна за другой такие балетные пьесы, которые положительно производили всеобщий фурор: “Восстание в серале”, “Влюбленная баядерка”, “Роберт-дьявол”».

Одно время неимоверное увлечение «Робертом» доводило публику до всеобщего ажиотажа, даже какого-то азарта, когда на фоне впечатляющих декораций — развалин древнего замка, разрушающегося кладбища, усеянного гробами и могилами — при свете восходящей луны вставали из гробов мертвецы, сбрасывали с себя саваны и, преобразившись в прелестных дев, при блуждающих по кладбищу огоньках принимались с откровенной чувственностью обольщать героя.

Из-за «Роберта-дьявола» было разрушено несколько военных карьер. Офицер лейб-гвардии Гусарского полка Николаев ради спектакля осмелился покинуть пост караульной службы, прискакал в театр и уселся в первом ряду, рядом со своим командиром, который не считал возможным во время представления сделать замечание «безумному балетоману». По окончании же третьего, «загробного» действия Николаев быстро исчез, не дав возможности начальнику сделать ему выговор. Гусару было предложено покинуть полк.

Военачальники традиционно уважали балет и облизывались на танцовщиц. В закулисных сферах активно обсуждался их флирт с артистками. В. А. Теляковский в дневнике нет-нет да и упоминал «генералов-рамоли-

ков»* Винтулова, Желтухина, Зеленого, Дурново, Безобразова и пр. «Неужели все свои любовные дела нельзя делать вне театра?» — вздыхал директор, которому трудно было управлять «гаремом».

«Наставники» от инфантерии, кавалерии и артиллерии часто вели себя непозволительно: могли громко делать замечания, показывать пальцами на артисток во время их выступления, устраивать обструкцию не понравившемуся спектаклю или лицу, причастному к хореографическому театру. Престарелый П. П. Дурново любил громко подпевать, если ему нравилась музыка балета.

В залах фойе во время антрактов пожилые балетоманы вели бурные беседы и пересуды о танцовщицах. Особенно громко критиковал всех, кроме Анны Павловой, генерал Николай Александрович Винтулов. Даже в тревожные февральские дни 1905 года ум этого «истинного сына России» был занят исключительно балетом. Он направил письмо помощнику директора Императорских театров Г. И. Вуичу с просьбой внести в репертуар некоторые изменения, удобные для балетоманов. Накануне в театре Винтулов, нарушив установленную субординацию, громко высказывал чиновнику особых поручений А. Ф. Вильеру свое недовольство репертуаром на неделю. «Ужасный хам этот кавалер, и как ему, не имея уж ни одного волоса на голове, не совестно этим заниматься, и сводничеством пора уже кончить руководить, — записал в дневнике возмущенный Теляковский. — Театр отражает лишь общее настроение политической распушенности. И вообще, обидно сказано, что теперь Россия знаменита в мире балетом. Балет выше всех других стран, но зато один балет, всё остальное плохо».

Генералы любили собираться у Ивана Александровича Всеволожского, чтобы приятно провести время за интересными разговорами о минувшем. Старики с восторгом вспоминали свои кутежи, закулисные похождения, а также завтраки и обеды, например у отставной балерины Варвары Никитиной, содержанки миллионера

* Р а м о л и к (от фр. *ramolli* — расслабленный) — немощный, впадавший в слабоумие человек.

Ф. И. Базилевского. Так мало-помалу составлялись предания балетной старины.

Большой популярностью у публики пользовались критические выступления в прессе маститого балетомана Николая Михайловича Безобразова, в которых он с успехом агитировал за продвижение своих протеже. К творческому поприщу отставной генерал обратился после того, как почти исчерпал ресурс конкретного познания прелестей «подружек фей».

Безобразов был очень беспокойным балетоманом. Когда после успеха Веры Трефиловой в «Грациелле» ей подали подарок не на сцену, а в уборную, недовольный Николай Михайлович устроил скандал полицмейстеру Мариинского театра Евгению Лееру прямо в зрительном зале. Во время представления «Волшебного зеркала» Ольга Преображенская получила от него записку с вопросом: для кого она танцует — для директорской логи или для публики? Оскорбился генерал из-за того, что балерина, согласно установленным правилам поклонов, сделала реверанс сначала в сторону царской логи, потом директорской, а уж после публике, то есть господину Безобразову с компанией.

Екатерина Вазем считала Николая Михайловича «столичным чиновником-бонвиваном, смотревшим на балетный театр как на место, где он мог встречаться с нужными ему людьми». Через «лазейку балетоманства» он обделывал разные коммерческие дела. Историк петербургского дореволюционного балета М. Борисоглебский привел пример такого рода отношений: «Один из балетоманов В. получил заказ на поставку железных частей для Троицкого моста в Петербурге — через даму сердца другого балетомана, имевшего влияние на сдачу этой поставки. Мало того, что получил, но с самыми минимальными затратами (корзиной цветов он отблагодарил балетную артистку) он нажил десятки тысяч».

Теляковский называл Безобразова «мерзавцем балетоманом», который, управляя мелкой прессой, получал барыши с балетных танцовщиц и делил их с Пети-типа и режиссером. Директор Императорских театров писал: «Мне рассказывали, какую в прежние времена

роль играл в балете Безобразов. Он не только допускался на сцену, но даже в Театральное училище. При постановке нового балета он с Петипа и режиссером сначала обсуждал раздачу ролей, потом приходил в репетиционный зал, садился, там же распределял роли. Конечно, при этом играла главную роль плата за место, производившаяся или натурой, или деньгами... Понятно, что теперь, когда стали требовать в балете порядок, подобные господа страшно недовольны». Действительно, генерал с одобрения Мариуса Ивановича постоянно вмешивался в распределение балетного репертуара. Безобразов в ответ возненавидел Теляковского.

К категории деятельных балетоманов с армейским прошлым относился С. Н. Худеков. Выйдя в отставку в 1869 году в чине майора, он посвятил жизнь не только балетной критике, но и придумыванию сюжетов для хореографических постановок своего друга Петипа. На его счету либретто «Баядерки», «Роксаны», «Весталки», «Зорайи». В 1870-х годах Петипа, следуя совету Артура Сен-Леона, приблизил к себе Сергея Худекова, некогда бедного дворянина и скромного офицера Главного штаба, разбогатевшего к тому времени благодаря активной журналистской практике, драматургической деятельности и изданию буржуазной «Петербургской газеты». Этот ловкий человек славился как просвещенный балетоман, умеющий трезво осмыслить происходившие социальные процессы. Став негласным сотрудником Петипа, Худеков пользовался его неограниченным доверием. Мнение авторитетного знатока балетного дела являлось для хореографа законом. И если тот настаивал на газетной злободневности новых балетных сценариев, Петипа безоговорочно с ним соглашался. Так возник, например, актуальный балет «Дочь снегов», либретто которого навеяли репортажи об арктических экспедициях шведского мореплавателя Н. А. Э. Норденшельда. Поистине, перефразируя лозунг агитаторов времен Гражданской войны, «утром в газете — вечером в балете». Поэтому рецензент «Нового времени» имел основания для иронии: «Наверно, значительная часть петербургской великосветской публики узнала о Чер-

ногории, Индии, тамошних нравах и обычаях только из балета».

Систематические многочисленные отклики на всё значимое в хореографическом театре, великолепная пятнадцатитысячная коллекция балетных артефактов, роман «Балетный мирок» с легко узнаваемыми персонажами, подробные воспоминания о премьере «Конька-Горбунка» в Большом Каменном театре, четырехтомный труд «История танцев» — вот перечень несомненных заслуг Сергея Николаевича Худекова. Екатерина Вазем считала его «типичным балетоманом, поглощенным театральной жизнью», и до конца своих дней помнила исходивший от него сильнейший запах цветка гелиотропа.

Дружбой Петипа пользовался еще один пишущий балетоман из армейского сословия, Александр Павлович Ушаков. Генеральский сын и офицер лейб-гвардии Измайловского полка, он, перейдя на службу в Министерство финансов, сохранил привязанность и любовь к танцевальному искусству. Его популярные статьи с удовольствием публиковали разные издания. Своей осведомленностью в хореографических тонкостях он был обязан танцовщице Марии Ефремовой, к которой испытывал чувственную симпатию. Впрочем, умер 41-летний Александр Павлович в квартире другой своей балетной пассии Ольги Глаголевой от апоплексического удара, случившегося сразу после данного ей обещания жениться.

«Как комичны все эти балетоманы с своими статьями в газетах о падении искусства в балете, — писал В. А. Теляковский. — Совершенно как дети, они волнуются, когда не могут поиграть глазами или кое-чем другим со смазливенькой балетной танцовщицей. И при чем тут искусство, да и судьи кто?!»

Кулуарные разговоры

Московский купец Родион Востряков, ошеломленный балетным спектаклем в Большом театре, приставал к художнику Константину Коровину с вопросом: «Правда ведь Петербург танцевальный город?»

Балетоману приходилось вести жизнь беспокойную. Его «служение» искусству не нуждалось в отдохновении. Театр был для него всем.

В нем особый отпечаток:
Театральным всем он свой;
Должен быть он без перчаток,
С пол-аршинною трубой;
Без стыда кричать нахально,
Быть в театре налегке,
Должен быть одет не бально,
Как домашний, в сюртуке...
Все ему должны быть близки,
Всем быть должен другом он,
Посылать он должен низкий
Всей Дирекции поклон.

Владимир Зотов, написавший в 1843 году куплеты «Петербургский балетоман», был прекрасно осведомлен о повседневном времяпрепровождении этой касты, деятельность которой составляла необходимую, «нутрянную» принадлежность балетного житья-бытья. Хлыщи и танцовщицы не могли существовать друг без друга, ибо обитали в одном театральном пространстве. Пыльный, далеко не благовонный воздух кулис и порхающие по сцене «райские гурии» заменяли балетоману всё, что есть в природе. Он заболел, если в течение нескольких дней не приобщался к прелестям балетного мирка. Он боготворил каждое па, его исполнительницу, свое кресло в зрительном зале, полинявший костюм танцовщицы, ее потрепанные верчениями туфельки. Ради балета он жертвовал всем остальным на свете. Этот раб театра дышал легко и свободно только при виде прозрачных тюник и трико телесного цвета. Он внимательно отслеживал информацию о размере ножек танцовщиц, форме их плечиков, объеме талий, пластичности рук, устойчивости пуантов, то есть владел устным «досье» на каждую артистку казенной балетной труппы, а потому имел голос, когда в кулуарах, среди «своих», решалась ее творческая судьба.

Обмен мнениями о спектакле и исполнительницах, передача различных театральных сплетен проходили в курительной комнате, куда балетоманы отправлялись в антрактах. Впрочем, некоторые спешили в коридор

второго яруса лож, чтобы поболтать с вышедшими из лож артистками, не занятыми в тот вечер на сцене.

Балетоманы делились на две категории. Первые, считавшие себя «выжимками», «сметаной» зрителей хореографических представлений, относились к разряду ординарных любителей балета. В антракте они бочком протискивались между прилавком театрального буфета и стеной, а потом гуськом пробирались через узкий проход в свою дискуссионную залу. Место их сборищ имело два отделения. Из первого, где стоял небольшой столик, накрытый несвежей салфеткой, и два стула по сторонам, шел спуск по лестнице в главную театральную кухню, стряпня в которой производилась только по маскарадным дням. Слева была дверь, ведущая во второе отделение, представлявшее собой небольшую грязную кухню с дымящейся плитой и развешанным на веревках бельем. Балетоманы толкались в «коптилке» с рюмкой померанцевой водки или джина. Огни нескольких зажженных газовых рожков, завуалированные густым табачным дымом, создавали таинственный полумрак, в котором фантастическими казались силуэты столичной «золотой молодежи», миллионеров, крупных чиновников, интеллигенции. Старцы вели речь о пикантных особенностях сложения танцовщиц и тонком вкусе съеденных за обедом кулинарных шедевров. Юноши пылко обсуждали ноги корифеек, стати своих рысаков, дам полусвета, сидящих в ложах, и подлецов-кредиторов, не желавших делать отсрочки по долгу.

В «коптилке» были сплошь «свои» люди, посвященные в театральные интриги и участвовавшие в закулисных дрязгах. Туда заглаживали прозаик Александр Дружинин с приятелями — чиновником военно-походной канцелярии Андреем Кирилиным, поэтом Аполлоном Григорьевым, служащим Министерства иностранных дел Александром Бегером, полковником Александром Краснокутским, издателем «Санкт-Петербургских ведомостей» и «Отечественных записок» Андреем Краевским, театральным фельетонистом Василием Петровым. Эти балетоманы, восторгавшиеся танцовщицами «словно оглашенные», на холостяцкой квартире Дружинина водили хороводы вокруг статуи Венеры.

Пропитанные съестными и табачными запахами стены курилки видели разных известных людей: писателя Дмитрия Григоровича, поэта Николая Некрасова, одно время пописывавшего о балете архивиста Михаила Пыляева, «виртуозного версификатора» Дмитрия Минаева, ведущего музыкального критика Маврикия Раппапорта, старшину Артистического кружка драматурга Николая Вильде... Невозможно перечислить всех, кто собирался в антрактах, чтобы поделиться свежими впечатлениями от спектаклей и балетных светил. Ораторы, нимало не стесняясь в выражениях, для красного словца беспардонно попирали честь балетных артисток.

«Сегодня только одна гастролерша Габриель Иелла произвела на меня впечатление, несмотря на то, что дурна собой, — брюзжал Дружинин. — Она выделяется из общего уровня и потому всегда будет лучше наших танцовщиц, хорошеньких и хорошо танцующих. Впрочем, хороши ли они, о том один аллах и Геденов знают! Прихунова подурнела, Амосова глядит халдою, Суровщикова танцует недурно, но ни живости, ни фантазии, ни вымысла! В таких неуловимых вещах, каковы балетные, дело не может идти хорошо при действительных статских советниках, престарелых декораторах и дряхлом управлении труппой. Ум, глаза могут быть удовлетворены, но чувство поэзии едва ли будет пробуждено. Во всем есть какая-то *matter of factness*^{*}, излишняя положительность, недостаток фантазии. Они трудятся хорошо, но не тепло. Это агония, это непонимание поэзии в пьесах сообщилось и кордебалету, и актерам. *On danse, on danse, on se dem ne, on suffoque, on travaille consciencieusement et l'on ne sait pas pourquoi on se disloque les jambes*!^{**}»

Дружинину поддакивали, с ним спорили, даже ссорились. Разговоры велись громко и безапелляционно. Иногда обмен мнениями принимал столь задорный характер, что для его завершения антракта недоставало и противники захватывали время следующего действия.

В память Сергея Худекова врезался шумный спор,

^{*} Сухость (англ.).

^{**} Танцуют, танцуют, хлопочут, задыхаются, работают добросовестно и неизвестно для чего портят себе ноги! (*фр.*).

случившийся в 1870-х годах по поводу качеств некоей танцовщицы:

«— Н-да! — заметил один из балетных завсегдатаев. — Хорошо она танцует... Только вместо ног у ней лапы, вместо плеч — скелет... Вообще она... не того... Я бы не соблазнился ее телосложением.

В курилке произошла целая буря. Послышались самые нелестные эпитеты по адресу этого господина.

— Что же вы разбираете качества артистки, словно статьи у лошади! Разве для этого вы ездите в балет?..

— Конечно! — ответил бывший на “втором взводе” балетоман. — Что такое балет? Пхе!.. Выставка красивых женщин... Цветник, в котором каждый может рвать цветы удовольствия... Иначе я не хочу смотреть на балет...

Не так посмотрел на это присутствующий тут же фанатик А. У<шак>ов. Он преждевсего обозвал говорившего “идиотом”, вероятно по праву товарищества — они были чуть ли не одного выпуска из учебного заведения. Затем прочитал ему целую лекцию о хореографическом искусстве, заставивши отказаться от эпитетов любимых им танцовщиц и принести извинения перед всеми присутствующими... После этого, конечно, полетели пробки и полилось шампанское».

Вторую группу балетоманов составляли люди более степенные и сановитые. Они не любили шумных споров и проводили антракты в комнате около кассы, где их принимал и потчевал кассир с 25-летним стажем И. Г. Никифоров. Здесь за пикантными анекдотами мигом распивался «флакон» охлажденного «Редерера»*, бывшего тогда в моде.

— Видели, господа, два друга из инфантерии опять начали таскаться в балет? — сказал кто-то из присутствующих.

— Верно, Анюта Зайцева занята нынешний вечер, вот они и приехали.

— Почему же они оба тут?

— Да, говорят, Зайцева их обоих любит и уважает...

— Да не может быть...

— Верно!

— Какая гнусность!

* Марка шампанского.

— Ничего, уживаются! Это нам, господа, в итальянской опере не разговеться. По тридцати тысяч жалованья получают. Там толку не добьешься...

— Что правда, то правда! У нас, в балете, вольготнее... наши, русские, попроще, им подчас жрать нечего... По-неволе...

Хотя балетоман и недоговорил, но все поняли его мысль и одобрили хохотом.

На рубеже XIX—XX веков самые влиятельные и видные любители хореографии курили в полицмейстерском кабинете. Это была их штаб-квартира, где они истоково обсуждали все злободневные вопросы балетной жизни. Полицмейстер Мариинского театра Е. Г. Леер всячески старался угодить балетоманам и завоевать их симпатии, а потому исполнял все их желания.

Когда директору Императорских театров Теляковскому доложили, что у Леера постоянно обсуждается дирекция, он запретил принимать в официальном кабинете балетоманов «высшего ранга». Полицмейстер перепугался, что это распоряжение будет приписано именитыми театрами ему лично, и объехал всех своих «гостей» с просьбой «продолжать быть у него». Теляковский вызвал к себе Леера и, сделав строгий выговор, заявил: «Подобное ваше поведение доказывает, что вы служите не интересам театральной дирекции, а интересам заведомых прохвостов вроде Безобразова».

Однако «посиделки» у Леера продолжались. 1 ноября 1904 года Теляковский записал в дневнике: «Вчера в курительной комнате у полицмейстера Мариинского театра князь Вяземский, адъютант великого князя Михаила Николаевича, критиковал действия дирекции и, между прочим, танцы Трефиловой в “Коньке-Горбунке”, говоря, что как это дирекция может допустить Трефилову исполнять роль Царь-девицы. Критика эта происходила в присутствии помощника Леера и Вильера, который обратился к генералу Николаеву и заявил, что он удивляется критике действий начальства в присутствии служащих, которую позволяет себе делать князь Вяземский, — критика, которую бы не допускали ни в каком министерстве. Генерал Николаев его поддержал, и разговор прекратился».

Судя по всему, балетоманы считали своей «курилкой» весь Императорский балет. Вдовствующая императрица Мария Федоровна на вопрос, пойдет ли еще раз в сезоне 1903/04 года «Волшебное зеркало», услышала ответ, что скорее всего нет, так как бунтуют балетоманы. «Странное дело, — удивилась она, — разве мы не можем хотеть видеть этот балет, разве императорский театр только для балетоманов?»

Балетоманы в хлопотах

День любителя балета начинался в кофейне или кондитерской, где он встречался с приятелями. Усевшись у стола, они вели разговор по большей части с театральным интересом.

— Надеюсь, вы не забыли, что сегодня в Большом театре «Сильфида»? — начинал офицер с золотыми эполетами. — Все наши будут.

— А ты уже взял билет? — поинтересовался офицер с серебристыми эполетами.

— Мне, братец, нечего хлопотать о таких пустяках. У нашей компании всегда одни и те же билеты, в первом ряду, справа. Нам нельзя менять кресла. Как поется,

Взором он всегда стремится
За кулисы — упоен!
Вот зачем всегда садится
В 21-й номер он.
За вторую там кулисой
Все танцорки дружно, вдруг,
Отплясавши, сбросились,
Смотрят ласково вокруг.
Та смеется, та мигает,
Та качает головой,
Та с улыбкой посылает
Поцелуи вниз рукой.

— Черт возьми! — воскликнул молодой человек в штатском платье. — У вас Большой театр на откупе. Вы там славно распоряжаетесь.

— Признаюсь вам, господа, что я желал бы, чтобы балетный спектакль продолжался с утра до ночи, — сказал первый офицер. — Мне мало наслаждаться только от семи до одиннадцати вечера...

— А как же обед? — удивился штатский.

— Только если перекусить да тотчас опять направо кругом и назад в театр.

— Не понимаю, что хорошего в балете? — искренне недоумевал штатский, потягивая кофе. — Наши петербургские танцовщицы, по-моему, необразованны...

Второй офицер спросил, пожимая плечами:

— Позвольте, а что вы называете образованием? Это ведь такая вещь, о которой всякий судит по своему же образованию.

— Конечно, все почти танцовщицы премиленькие, — опомнился штатский, — но они наверняка французским не владеют, особенно фигурантки.

— Фигурантки, братец, будут поумнее солисток. Моя Маша заткнет за пояс всех первых танцовщиц. Это не девочка, а золото!

— Всё это так, я сам иногда с удовольствием смотрю на танцовщиц, — не унимался штатский, — соблазнительного в них много, однако ничего более. Разве можно с фигуранткой думать о возвышенной любви? Иное дело волочиться за женщиной из общества.

— Нет-нет, — взволновались офицеры-балетоманы и стали наперебой доказывать, что актрисы лучше всех светских дам, в них есть какая-то особенная прелесть. Выезжать с женщиной из общества опасно, ведь сам не заметишь, как окажешься женатым... Танцовщицы и только танцовщицы! А тебе, брат, непременно надо сделаться театралом.

В результате штатский повеса присоединялся к членам балетоманского кружка и появлялся в их ложе. Новые товарищи предлагали ему при помощи огромной подзорной трубы выбрать одну из четырех свободных корифеек.

— Все прехорошенькие, просто как на подбор, — аттестовали они скачущих по сцене девиц.

— Что ж, господа, — говорил растерявшийся новичок, — решите сами, за которой мне волочиться.

— Если по чести, то возьми Дашу. Это такая марфуточка, что я тебе скажу!.. Не будь у меня Наташи, я бы волюбился за Дашей, — томно пробормотал один из балетоманов.

После долгого и пристального рассматривания Дашиных достоинств штатский остался ею вполне доволен. Он абонировал себе кресло и уже не пропускал ни одного спектакля. Скоро Даша начала разряжаться в пух и прах, кататься в великолепной коляске и вообще вести себя по неписанным правилам содержанки.

Проезжая с ней по столичным улицам, штатский, завидев знакомого, высовывался из экипажа, посылал ему дружеский воздушный поцелуй и, подмигивая, говорил:

—Другой такой во всей столице не отыщешь. Клянись честью, в ней и чувство... и всё другое, что хочешь... А такой маленькой ножки, бьюсь об заклад, не найти во всей округе. Вот смотрите, коли не верите...

И он доставал из кармана башмачок, который у него всегда был наготове для хвастовства перед приятелями*.

Разумеется, помыслы каждого балетомана в первую очередь сосредоточивались на его «идеале». На проделки тогдашние волокиты были очень изобретательны. «Перестрелка» глазами балетоманов из зала с танцовщицами на сцене была доведена до утонченности.

В чем вся слава театрала?
Бедный бьется из чего?
Чтоб счастливецем называла
Труппа целая его.
Цель его — чтобы послали
Вскользь со сцены нежный взгляд,
Чтоб друзья ему сказали:
— Фу, ты, братец, просто хват!

После репетиции или спектакля хлыщи собирались у театрального подъезда, дожидаясь выхода танцовщиц, подсаживали их в кареты и сопровождали до места жительства. В кульминационные моменты проводов этих театральных линей, когда из окошка показывалось прелестное, улыбающееся обожателю личико дансерши, завсегдатай балетных спектаклей переживал высшее наслаждение. Некоторые кучера, ради того чтобы

* Использованы мотивы повестей И. И. Панаева «Онагр», «Хлыщи: Провинциальный хлыщ», «Хлыщ высшей школы», «Маменькин сын».

их господа могли перекинуться со своим «предметом» несколькими словами, наловчились так близко подъезжать к экипажу, что обручи колес, казалось, совсем сходились... А голосок, раздававшийся из окна театральной кареты, был вознаграждением за опасность: «Осторожно! Вас задавят... ах, страсти!»

У заправских театралов желание напраказничать удивительным образом соседствовало с серьезным увлечением балетом, к которому еще примешивалась горячая влюбленность в милых солисток.

— Я очень старался, чтобы вы заняли приличествующее вашему таланту положение, — говорил один из верных поклонников балерины своему кумиру, — и потому счастлив, видя вас на театральном олимпе.

— Ах, оставьте, — игриво сердилась та, — менее всего в этой победе виноваты вы!

— По-своему я делал всё, что мог, и ваша шпилька в мой адрес незаслуженна, — обижался балетоман.

— Вы старались?

— Мне хотелось, чтобы около вас было больше шума, больше блеска, чтобы вас везде видели, чтобы имя ваше повторялось всеми чаще и чаще...

— Другими словами, вы усердствовали, создавая мне рекламу. Среди кого? Среди кружка веселящихся балетоманов?

— А из кого же состоит балетная публика? Вам известен ее химический состав?

— Во всяком случае, не только из балетоманов, подобных вам, балетоманов, которым танцовщица нужна для блеска. Этакое делают рекламу не ей, а самим себе. При поступлении на сцену я во многом не отдавала себе отчет. Теперь, когда счастье мне улыбнулось и я стала первой танцовщицей, наивное мое прошлое минуло безвозвратно. Я знаю цену успеху...

Стоило только в кругу хореографических светил, хорошо известных театрам, появиться новой пленительной «звездочке», как первые ряды партера и «инфернальная» ложа приходили в неопишемое волнение. Главные герои балетоманского «движения» начинали суетиться.

Испанский посланник маркиз Кампо Саграда, не-

смотря на дородность, привскакивал с абонированного кресла, которое специально для него расширили, соорудив что-то вроде диванчика. Его коллега итальянский посол граф Греппи, предпочитавший проводить время в Большом театре, а не на дипломатической службе, увидав дебютантку, тоже волновался. Его худощавое, как спичка, туловище подавалось вперед, длинные седые усы шевелились, выхоленная и напوماженная физиономия напрягалась от чувственного удовольствия. Солидный, состоятельный Михаил Дмитриевич Обрезков, во время спектаклей всегда сладко спавший в своем кресле, пробуждался и начинал невпопад тихо произносить «браво». Прелести новенькой танцовщицы не давали ему заснуть вновь. Но ждать каких-либо милостей от этого престарелого барина балетной девице не стоило — он никогда никого не выделял из общего хоровода нимф, хотя знал каждую, с каждой прощался после спектакля, поджидая в вестибюле театра.

Екатерина Вазем вспоминала, что перед своими поездками в Париж Обрезков обходил всех своих знакомых танцовщиц, спрашивая, не будет ли ему заказов на привоз из-за границы каких-нибудь вещей: «Обыкновенно я просила его привести 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».

Достоинства дебютантки оценивал и один из «курганов» балетоманского общества Федор Иванович Базилевский, но оставался верен балерине Варваре Никитиной. Этот дородный человек с огромной черной бородой и волосами до плеч не знал истинного раз-

* Кольд-крем (от англ. *cold cream* — холодные сливки) — белая мазь из миндального масла, белого воска и спермацета из животного воска кашалота; благодаря наличию ингредиентов, препятствующих потере кожей влаги, защищает и питает сухую кожу.

мера своего несметного состояния, ежедневно пополнявшегося прибылью от золотых приисков, рыбных промыслов, доходных домов, имений. В его ложе собирался целый сонм прихлебателей, не любивших оплачивать кресла. Иногда их оказывалось так много, что хозяину самому негде было сесть. «Придется брать для себя кресло! Число балетоманов растет с каждым днем!» — говорил Федор Иванович с иронической улыбкой.

Капризный, своенравный Базилевский был царьком в своем балетоманском «дворе». Он пригревал постоянно нуждавшихся великосветских особ и заискивающих перед ним театралов, подобных отставному генерал-майору, герою Русско-турецкой войны и отменному фотографу А. А. Несветовичу или управляющему балетной труппой и Театральным училищем А. П. Федорову. Когда 4 января 1895 года Базилевский скончался, танцовщицы лишились не только одного из своих верных почитателей, но и ценных подарков, получаемых якобы от «широкой публики», а на самом деле почти полностью оплаченных им.

Однажды кто-то предложил Федору Ивановичу подписаться на подарок итальянской балерине.

— А где же лист?

— А вот-с, Федор Иванович, семь человек уже значатся в нем.

— Ого! — сказал Базилевский. — Семь человек, и все подписали по сто рублей, что же мне-то подписать?

— Вам менее пятисот рублей неловко...

— Ну, пусть так и будет — пятьсот!

Дня через три Федор Иванович спросил:

— А сколько всего рублей собрали на подарок?

— Пятьсот семь рублей, Федор Иванович.

— Но ведь там, кроме меня, было записано семью лицами по сто рублей?

— Когда они увидели, что вы подписали пятьсот рублей, так убавили у себя по два нолика!

— Пятьсот семь — это ни то ни се, тогда прибавьте еще от меня девяносто три рубля, чтобы было ровно шестьсот рублей.

Замены Федору Ивановичу не нашлось. Братего, Вик-

тор Иванович, не справился с огромным наследством и пустил капиталы «на фу-фу». А новоиспеченные «меценаты», завидев энтузиаста с подписным листом, бежали от него как черт от лаdana.

Через два дня после кончины Базилевского умер один из верных членов кружка «друзей Терпсихоры» Дмитрий Дмитриевич Коровяков, помещавший статьи о балете в «Новостях». Всю жизнь он делал две вещи: преподавал в Театральном училище драматическое искусство и пропадал на хореографических спектаклях. Этого маленького горбатого балетомана за глаза называли «профессором грации», что, впрочем, умного Коровякова не задевало.

Широкой известностью пользовались экспромты «типичнейшего» балетомана Лебедева, имя которого история не сохранила. Над ними все добродушно посмеивались, но и не представляли без его стишков ни одного ужина или бенефиса.

Павел Андреевич Гердт
Настоящий десерт.
Он всегда увлекал,
Так поднимем бокал!

Глядя на дебютантку, Лебедев сочинял:

Милая новая звездочка
Прыгает, словно козочка.
И парит, как безе,
Ты для нас — протее.

Со своего неизменного места в первом ряду кресел наслаждался юной танцовщицей нотариус Фридрих Карлович Холм. Он забывал о делах и, будучи экзальтированным поклонником прекрасного пола, самодовольно облизывался, приговаривая: «Вот этой буду класть, буду жарить».

Искусством аплодировать лучше всех владел Аполлон Афанасьевич Гринев, являвший собой популярный в России тип удалого кавалериста доброго старого времени: ко всему относился горячо, голос имел громкий, а его ладони были будто специально устроены для аплодисментов. «Зина, молодец! Ньюта, жарь!» — кричал он,

и никому не рекомендовалось прерывать его восторги. Как-то раз один зритель из второго ряда попытался призвать его к порядку. «Вот как я тебя тресну в рожу, так ты будешь у меня шикать», — спокойно сказал Гринев и продолжил шуметь.

Если зритель не умел аплодировать, Гринев, гордившийся своим талантом хлопальщика, принимался его обучать: «Что вы лапы-то распустили веером? От этого толку никакого не будет. Сложите руки коробочкой и кладите, сколько влезет!»

Гринев, как никто, умел поддержать артистку. Он предварительно подбивал всех балетоманов на энергичные хлопки в ее адрес. Когда наступал момент ввязываться в овацию, Аполлон Афанасьевич давал команду: «Жарь теперь всюю! Дробью! Не жалей ладоней!» — и сам входил в такой азарт, что привставал со своего углового левого кресла в первом ряду, при этом внимательно наблюдая, как «работали» остальные балетоманы в партере и райке. «Трелью, а потом тише, — руководил он процессом. — Сейчас замолкните... После небольшой передышки снова трахнем на полную катушку!» Так удавалось аплодировать до получаса, вызывая танцовщицу раз десять.

Во время первого выхода начинающей дансерши Гринев по привычке пожирал глазами всех зрителей, подмечая, кому она больше всего понравилась. По лицам обожателей он уже читал возможность различных финансовых комбинаций, связанных с выгодами от удачного «пристройства» дебютантки...

С. Н. Худеков называл Гринева «балетным Боско, магом и волшебником»^{*} и считал, что во второй половине 1860-х годов в его жизни не было более важной задачи, как «связать себя узами Гименея с кем-либо из балетных, предвидящих или составивших уже себе артистическую карьеру с приличным жалованьем». Бедный Аполлон Афанасьевич ежегодно делал предложения разным танцовщицам, но безуспешно. «Подходящие богини» сто-

^{*} *Иоанн (Джованни) Боско* (1815—1888) — святой католической церкви (канонизирован в 1934 году), основатель ордена Святого Франциска Сальского; считается, что он любил развлекать друзей и учеников фокусами.

ронились его. Не помогали ни устроенные им вызовы, ни бешеные рукоплескания, ни «прозелитизм» в пользу намеченного для брака «предмета»... Таланты Гринева не смягчали жестокие сердца балерин. «Наполеон правильно называл всех женщин “кружевные души”! — восклицал он. — Им любви не нужно, а подавай только презренный металл!»

Но всё же счастье улыбнулось балетоману: он смог привлечь внимание примы Екатерины Вазем. Балетные завсегдатаи не могли взять в толк, как удалось Гриневу окружить эту хореографическую звезду первой величины. Капиталы супруги позволили Аполлону Афанасьевичу в последние годы жизни издавать газету «Минута», в которой балету уделялось очень много места. Пописывал Гринева и для драматического театра. В конце 1870-х годов в Александринке шла его пьеса «Каковы люди, таковы и дела».

Известный балетоман скоропостижно скончался от разрыва сердца летом 1883 года, лежа после купания на пляже Рижского взморья, где лечился от полноты по методу доктора Бантинга, основанному на сухоядении. В памяти Екатерины Оттовны муж запечатлелся как «весельчак и балагур», пользовавшийся в театральных кругах «большой популярностью».

Гринева за кулисами называли его настоящим именем — Аполлон, тогда как многие завсегдатаи имели клички, причем без разбора положения: бессменного лакея в курилке именовали Носом, а высокопоставленного чиновника — Филаткой. Одного из самых ярых балетоманов, «штатского генерала» А. Н. Похвиснева и в старости величали просто Аркашей.

В написанной от третьего лица автобиографии действительный статский советник Похвиснев с трогательной наивностью сообщал: «Находясь в Пажеском корпусе, еще 15-летним юношей он обратил на себя милостивое внимание двух государей, Николая I и в особенности Александра II, который всегда отмечал его с любовью и звал не иначе как Аркаша... Особое внимание обращали на себя его рецензии русских, французских пьес, а главным образом его балетные

статьи, писанные с громадным запасом тонкого понимания хореографического искусства. Все артисты беззаветно любили его, ценили высоко его мнение и взгляды на искусство, и подобной любви не испытал в продолжение полувека ни один драматический писатель, ни один критик... Деятельность этого неутомимого и при этом слабого здоровьем человека поразительна! Спал всего два часа, но вечером ехал в театр бодрый, свежий».

А. А. Плещеев рассказывал, что Похвиснев, проигравшись в карты, не раз обращался через шефа жандармов Мезенцева к государю, прося выручить его. Александр II не мог отказать своему любимцу и оплачивал его долги, доходившие иногда до трех тысяч рублей. Но Аркаша торжествовал недолго, потому что опять всё спускал. Уже в преклонных годах окончательно проигравшийся Аркадий Николаевич получил от государя должность составителя сводок наиболее интересных статей из иностранных газет.

Любовь Похвиснева к балету отличалась детским простодушием. Дурно исполненный пируэт мог на несколько дней лишить его аппетита. Этот, пожалуй, самый ревностный «приверженец Терпсихоры» буквально жил закулисными пертурбациями, интригами, сплетнями. В отличие от буйного кавалериста Гринева бывший офицер Преображенского полка Похвиснев отличался изящными манерами, добрым и снисходительным нравом. Он говорил со всеми нежным, извинительным тоном, обязательно прибавляя *mon cher**.

«Какие тяжелые времена мы переживаем! — плакался Похвиснев, словно потерял родных. — В Италии нет выдающихся балетных сил. Граф Греппи подтвердит справедливость моих выводов. Зато наша Варвара Никитина молодец! Она меня удивила в “Коппелии”. Павел Гердт тоже мне нравился, да и Машенька Петипа чудо...» — и глаза Аркадия Николаевича загорались.

Он помнил всех танцовщиц, чуть ли не ужинал с самой Тальони. Однажды, произнося тост на обеде в честь итальянской балерины Лимидо, Похвиснев пригласил

* Мой дорогой, голубчик (*фр.*).

присутствующих вставанием почтить память покойной «божественной» Марии.

Познакомившись с меню ужина, который балетоманы давали Дель Эре, Аркадий Николаевич воскликнул: «Нельзя, господа, чествовать воздушную балерину столь тяжелыми блюдами. Осетрина и баранина с кашей удручают!»

Многие вспоминали неизменно «длиннейшие высокопарные» речи, которые этот завсегдатай балетных банкетов говорил, для большей убедительности, со ссылкой на авторитетное мнение разных хореографических знаменитостей. Прикладывая платок к слезящимся глазам, он «угощал» всех премьерш тостами, при этом слегка дрожал от восторга. Сохранился текст одной такой речи, произнесенной Аркадием Николаевичем в ресторане «Медведь» посреди острот и каламбуров на «роскошном пире» в честь балерины петербургского Большого театра М. Н. Горшенковой, исполнившей в «Жизели» главную роль:

«Дорогая Мария Николаевна! В знаменательный день вашего наконец-то появления на сцене мы ожили духом и с сожалением вспомнили о тех ценителях и судьях, которые всячески старались интриговать против вас и оттирать вас от вашей родной сцены, не понимая ваш славный талант! Не за публику, всегда вас ценившую, краснели они, нет! они краснели за себя, за свое невежество, доказывая этим, что столько же понимают в хореографическом искусстве, сколько известное четвероногое животное в настоящем гастрономическом ужине, представленном рукою и вкусом кулинарного маэстро Эрнеста, одолевшего в борьбе медведя-исполина! Дай бог вам перенести все невзгоды и зависть! Идите своею дорогою, на которой вы летите, как на паровозе “Молния”! Вас ценят, любят и уважают ваш талант! Вы наша радость, наше утешение, наша гордость! За ваше дорогое здоровье! За ваш могучий талант!»³

Когда Похвиснев увидел, что балетоман Николай Лопухин, давно живший за счет известной всем танцовщицы, бегаёт из ложи в ложу, он понял: началась подписка на подарок дебютантке и ужин в её честь. А

значит, от него, Аркаши, потребуется спич — необходимый атрибут любого застолья театралов. Что ж, он готов был пролить очередную восторженную слезу во славу таланта...

Спектакль закончился. Зрительный зал грохотал. Овации раздавались на разнообразный манер: одни из всех сил кричали «браво!»; другие покровительственным тоном едва выговаривали «бррэво, бррэво!»; наконец, третьи гнули в нос «бррэ! бррэ», не давая себе труда договаривать последнего слога... Впрочем, слова уже не имели никакого значения. Дебютантка понравилась чрезвычайно. Графы, князья и нетитулованные богачи приготовились к ухаживанию. Их не так пленил талант танцовщицы, как ее хорошенькое личико и прелестная фигурка. Но были у восходящей звезды балета и бескорыстные приверженцы — те, что сидели на галерее. Из них выделялась группа типографской рабочей молодежи, которая любила провожать балерин после спектакля, помогая им укладывать в карету вещи и цветы.

У театрального подъезда искренне аплодировали танцовщице молодые офицеры. Они, конечно, не были в числе «сугубых» поклонников, приглашенных на ужин, зато имели свои традиционные места встреч, где с удовольствием проводили время в компании с молодыми артистами балетной труппы, например у Лейнера*. В дни балетных спектаклей один из столов в ресторане никому не отдавался. Как вспоминал Д. И. Лешков, к одиннадцати часам вечера на белоснежной скатерти традиционно стояли два больших графина водки в ведерках со льдом, масло, икра, провесной балык, пять десятков устриц и «монастырский» салат. Друзья весело закусывали, обсуждали спектакль. После горячего — неизменного борща со слоеными пирожками с мозгами и котлет «моришаль» — начинались балетные тосты в определенном порядке: за Мариуса Петипа (одна рюмка), за Матильду Кшесинскую (три рюм-

* Ресторан, открытый около 1885 года на Невском проспекте, дом 18 предпринимателем Ф. О. Лейнером, в конце XIX века был своеобразным артистическим клубом, где после спектаклей часто собирались артисты Александринского театра.

ки), за Преображенскую, за Марию Петипа, за Павлову, за Трефилову, за всех солисток и т. д. Нетрудно представить, в каком все пребывали состоянии, когда доходили до чествования последних корифеек, ведь их было около семидесяти.

Заканчивался XIX век, с ним уходила в прошлое каста балетоманов, «убеждения» которых поддерживали даже почтенные матери семейств. «Что такое балет? — вопрошали они. — Затем только он и устроен, чтобы наши дети могли пошалить». Великосветские дамы были уверены: в их сыновьях течет «дедовская кровь» и с балериной они только тешатся.

ЛЮБОВНИКИ, МУЖЬЯ, ПОКЛОННИКИ

«Кто с кем пристроился»

Балерины, чье искусство эфирно и эфемерно, всегда знали цену добротному устроенной повседневности. Изо дня в день вживаясь в романтические образы, они испытывали неодолимую потребность в неромантическом, прочном быте, а потому упорно цеплялись за надежду обрести «крепкий тыл» в лице состоятельного покровителя, любовника, мужа. Возможно, одержимость танцовщиц личной жизнью дала повод Виктору Гюго назвать их «розовыми каннибалками, которые не только едят мужчин, но и высасывают их до костей».

В XVIII веке императорским дансершам не удавалось вступить в «завидный», то есть выгодный, брак. Три из пятидесяти двух выпускниц Театрального училища вышли замуж за коллег. В обществе законное супружество с балетными артистками считалось делом постыдным. Финансовые проблемы красавиц, получавших мизерное жалованье, могла решить только греховная связь с «денежным мешком». Уже в ту эпоху закулисные будни оборачивались к танцовщице циничной стороной. И неудивительно, что на вопрос «Знаете ли вы что-либо глупее женщины, которая отдается за каких-нибудь несчастных пять золотых?», заданный известной французской этюали Сюбра, последовал ответ: «Знаю: это женщина, которая отдает себя даром».

Фигурантку Наталью Рублеву, родившуюся в 1775 году, «по встретившимся надобностям» театральная дирекция уволила как «поступившую на содержание». Через семь лет, потеряв «милого друга», Рублева осталась без средств. Быстро приобретя нового ухажера, оставшаяся фигурантка по его протекции вернулась в кордебалет на приличное жалованье. Ее ровесница Пелагея Тихонова, после окончания школы не прослужив на театре и трех лет, в 1793 году была уволена «за неисправление должности». Манкировать своими обязанностями ей позволило наличие сильного покровителя. Опекавший ее важный господин обеспечил танцовщицу приличным содержанием, достаточным, чтобы навсегда покинуть театр.

В XIX столетии количество выпущенных в императорскую труппу балетных девиц возросло до 676. «Артистическим» браком связали себя 64 танцовщицы, обвенчались с купцами и чиновниками 26, с «разными лицами» — 190, с аристократами — 19.

Фактически на содержании состояли 34 балетные нимфы, в официальном «девичестве» пребывали 343 артистки хореографической труппы. Значит, половина всех танцовщиц официально не имела «семейной жизни». Их обеспеченное существование наводит на мысль о богатых покровителях.

Пружины артистического успеха балерин десятилетиями оставались неизменными: попечители, ужины, обеды, закулисная ловкость.... Средства их содержателей хотя и были «с левой руки», шли на пользу карьере. И мало кто мог устоять перед этим соблазном.

Анна Натарова отмечала, что в первой половине и середине XIX века танцовщицы, сходявшиеся со своими ухажерами, были скромны, умели держать себя тактично, не бравировали богатством: «Большинство из них помогали бедным, прежде всего, конечно, своим родственникам и по возможности выводили их в люди... Когда с кем сходились наши танцовщицы, то не афишировались. Из театра к каретам своим, где их ожидали друзья, выходили скромно в вуалях и кучеров своих не выкрикивали. На репетиции ходили так же, как и все; а мы, воспитанницы, даже и не знали, кто с кем пристроился».

Ближе к концу XIX века ситуация изменилась. Сожителство стало открытым и вызывающим. Танцовщицы принимали в нанятой квартире целые компании, устраивали завтраки, на которых разыгрывали в лотерею билеты на свои спектакли. Директор В. А. Теляковский писал: «...общая распущенность доведена до того, что я же окажусь виноватым за то, что хочу порядка».

Танцевальное искусство всегда возбуждающе действовало на отношения полов. Для того чтобы результат «грехопадения» оказался удачным, балетной «звезде» надо было вытянуть счастливый билет судьбы — обзавестись состоятельным «душкой», способным обеспечить ее непомерные расходы на туалеты и выезды, оплату клакеров и подкармливание критиков.

Главные флористы балетного цветника

Нигде в мире не было правителей-балетоманов, подобных российским. Конечно, представители любой правящей династии вежливо интересовались новинками театра. В конце XVIII века, например, талантам покровительствовал французский принц Конти. Славный военачальник завещал из своего состояния раздать пенсии всему балетному персоналу парижской Оперы. В Вене австрийский эрцгерцог Иосиф, задумавший «хореографию будущего», планировал «покончить с условными формами балета, потому что ни один жанр театральных произведений не был так искажен с течением времени, как балет». Впрочем, всё это были забавы владыков. Настоящие ценители танцевальных дарований царствовали только в России.

Император Павел I особо благоволил к приме хореографической труппы петербургского Каменного театра Настасье Бериловой и, упразднив на время ненавистный ему мужской балетный персонал, любил смотреть на Настеньку в мужских ролях: на ее ладной фигурке отлично сидел костюм танцовщика. Его сын Александр I тоже предпочитал платоническую форму обожания вверенных высочайшему попечению фей, причем сразу всех. Если у этих государей и были интимные связи с

дансершами, то обставлялись они со всевозможной таинственностью.

Зато у Николая I любовь к балету неоднократно принимала формы сладострастного увлечения балерины. Широко известная императорская страсть к танцовщицам отзывалась в письме А. С. Пушкина жене от 5 мая 1836 года: «И про тебя, душа моя, идут кой-какие толки, которые не вполне доходят до меня, потому что мужья всегда последние в городе узнают про жен своих; однако же видно, что ты кого-то довела до такого отчаянья, что он завел себе в утешение гарем из театральных воспитанниц». Этим «кем-то» был государь собственной персоной.

Николай Павлович не скрывал своего времяпрепровождения с танцовщицами. Еще в юности он высмотрел себе на сцене даму сердца — семнадцатилетнюю Ульяну Селезневу. Сразу после выпуска из училища она стала предметом «васильковых шалостей» великого князя. Вступив на престол, Николай I как человек благородный и к тому же обладавший долгой чувственной памятью не обделил танцовщицу своими милостями. В 1840 году с «монаршего соизволения» Селезеву уволили с аттестатом и пенсионом в 571 рубль серебром, что позволило ей прожить 70 лет в полном достатке.

Еще одним увлечением государя была известная в Петербурге красавица Наталья Аполлонская. В декабре 1831 года ей, одиннадцатилетней воспитаннице, изображавшей Арлекина в спектакле и маскарадном марше в Зимнем дворце, директор А. М. Гедеонов «во изволение монаршего благословения» преподнес золотые серьги с камнями. Аполлонская прекрасно смотрелась в начале 1830-х годов в школьном спектакле «Волшебная флейта», который поставил для своего бенефиса мимический артист и педагог К. Лашук. На сцене Большого театра она блистала среди сверстниц, отличаясь от них «общим развитием» и строгим поведением, продиктованным не нравственными принципами, а расчетливостью в житейских делах. Историк театра А. Вольф писал, что воспитанница Аполлонская «обратила на себя внимание не столько мимическим талантом, сколько красотою и особенно античными формами».

Эти «формы» не давали покоя Николаю I. Прежде чем взять штурмом неприступную красавицу, он обзавелся прикрытием в лице известного драматического актера А. М. Максимова, любимца публики и кутилы. Тот, покорный царской воле, не побрезговал взять за Аполлонской, только что выпущенной из училища, 40 тысяч рублей приданого, причем деньги отпустила дирекция Императорских театров (естественно, прочих, дерзнувших вступить в брак с воспитанницами, не поощряли даже свадебным пособием). Супруг-рогоносец до конца своих дней пользовался милостями великих князей и особым расположением царя, который оплачивал его лечение за границей и удостаивал ценными подарками.

Аполлонская имела в театре привилегированное положение, танцевала редко, но исправно получала хорошее жалованье, которое сохранила и после завершения карьеры. «Такое счастье, впрочем, обуславливалось особыми причинами», — прозрачно намекала А. Я. Панаева.

Двух наложниц Николая Павловича — Софью Дранше и Варвару Волкову — запечатлел Г. Г. Чернецов на упомянутой картине «Парад на Царицыном лугу». Фигурки юных балетчиц уютно примостились на переднем плане рядом с литераторами А. С. Пушкиным, И. А. Крыловым, В. А. Жуковским, Н. И. Гнедичем, Д. В. Давыдовым, М. Н. Загоскиным, художниками К. П. и А. П. Брюлловыми, А. Г. Венециановым и Ф. А. Бруни, актерами В. А. и П. А. Каратыгиными. Почетное место, которое автор отвел девицам из Театрального училища, озадачивало только не посвященных в закулисные хроники. Впрочем, для светского общества особое расположение государя к этим воспитанницам не составляло секрета.

Софья Дранше была выпущена на сцену в 1836 году корифейкой с окладом в 700 рублей годовых, 200 рублей квартирных и единовременным пособием в 300 рублей. Эта дочь рабочего сцены имела посредственное танцевальное дарование, к счастью, компенсировавшееся многолетним вниманием к ней Николая Павловича. Артист Александринского театра В. В. Самойлов с удовольствием прикрыл грех выпускницы, женившись на ней с

выкупом в три тысячи рублей. Согласно воспоминаниям А. Я. Панаевой, подобная «выдача приданого» досталась только двум танцовщицам: Дранше и вышеупомянутой Аполлонской.

В 1837 году Дранше произвела на свет плод царской любви. По обычаю тех лет биологический отец соизволил стать крестным своей дочери. Матери «на восприятие от купели» государь преподнес бриллиантовый фермуар. Позже она постоянно получала от венценосного сожителя что-нибудь «на зубок» ребенку. В 1845 году, в свой бенефис, Дранше была одарена еще одним бриллиантовым фермуаром огромной стоимости. Во время «весьма серьезной и значительной» болезни Софью Ивановну пользовал придворный врач, посланный императором. Когда в 1853 году она решила оставить службу в театре по причине тяжелой формы чахотки, то получила отставку с пенсионом в 400 рублей серебром. После смерти 45-летней Дранше ее супругу высочайшим повелением был сохранен ее полный пенсioen.

Остальные одалиски императорского гарема были пожиже Аполлонской и Дранше, что удостоверяла сумма их приданого. Например, по случаю предстоящего бракосочетания Марьи Сысоевой, «лично известной государю», с актером русской драматической труппы Ширяевым было «высочайше повелено» выдать невесте из Кабинета его величества 860 рублей. Царь пожелал стать восприемником первого ребенка Сысоевой (то есть своего бастарда) и преподнес ей подарок — бриллиантовый цветок.

Рядом с Софьей Дранше на картине академика Чернецова запечатлена дочь театрального суфлера Варвара Петровна Волкова. Она являла собой яркий пример фантасмагорической смеси черт: скромности, набожности, простодушия, доброты, строгого соблюдения корпоративных интересов, умения дружить, детской наивности, силы воли, фанатической работоспособности, амбициозности, железной хватки, распушенности, расчетливости, цинизма, обаяния — словом, всех тех качеств, что составляют понятие «императорская балерина».

В отличие от подружки Волкова прожила долгую жизнь — почти весь XIX век. В Театральном училище

красавица числилась среди лучших воспитанниц и уже в пятнадцатилетнем возрасте получила от государя дорогие серьги. В 1836 году она была принята в труппу Большого театра танцовщицей с окладом в 1200 рублей и единовременным пособием в 600 рублей, быстро выделилась среди других исполнительниц замечательными профессиональными качествами, грацией, красотой, изяществом и по праву заняла положение солистки. Весь Петербург лежал у ног юной чаровницы. Император неоднократно предлагал ей оставить сцену и перейти на придворную службу, возможно, наставницей в бальных танцах великих княжон. Но Варвара Петровна отклонила это предложение, для нее было выгоднее пользоваться положением второй, после Дранше, любовницы царя.

Много шума наделала связь Волковой с богатым гусаром Дмитрием Пономаревым, с которым она открыто жила в роскошной квартире на Пантелеймоновской улице. В салон танцовщицы нередко заглядывали даже великие князья, а уж от великосветских гостей и вовсе отбоя не было. В 1841 году она находилась в шестимесячном отпуске «по болезни», прохладаясь с Пономаревым в его имении. Идиллия растянулась на несколько лет, и в 1843 году солистка решилась, наконец, выйти в отставку. Однако счастливая жизнь содержанки оказалась недолгой — милый друг утонул в озере, а его жестокосердные наследники выставили Волкову из имения, забрав все подаренные любовником деньги и вещи.

В 1847 году вернувшись в Петербург Варвара Петровна бросилась в ноги царю. Самодержец не имел привычки разочаровывать своих любимиц: отставную танцовщицу не только восстановили в балетной труппе, но и принудили ее главного «притеснителя» статского советника Пономарева вернуть принадлежавшие «вдовушке» вещи и 17 тысяч рублей в билетах Коммерческого банка.

Волкова танцевала в Большом театре до сентября 1854 года, после чего «заболела» и вновь вышла в отставку. Причиной очередного «недомогания» стал некий инженер. Однако и на сей раз счастье было недолгим: сожитель истратил на нее огромную сумму казенных

денег и застрелился. Варвара Петровна вновь не была обделена императорскими милостями. По высочайшему распоряжению бывшую солистку «в последний раз» приняли на службу учительницей танцев с жалованьем в 600 рублей серебром и с особым условием: «...сколько бы она ни прослужила, оклад не увеличивается и не уменьшается, а в случае ухода на пенсию последняя устанавливается в том же размере». После того как выдающийся педагог Фредерик покинул училище, Варвара Петровна заменила его в среднем классе и вела занятия с самыми маленькими воспитанницами.

Волкова вышла в отставку в 1858 году и поселилась в доме у знаменитой танцовщицы Большого театра красавицы Марии Соколовой. А та вкуче с товарками не оставила без внимания жизненный опыт бывалой балетной артистки, обладавшей бесспорным умением устраиваться в частной жизни и с выгодой распоряжаться благосклонностью сильных мира сего. Ее старательные ученицы тоже ловко пользовались своими сценическими успехами, чтобы заполучить выгодных поклонников, благодаря покровительству которых фортуна им улыбалась.

На втором плане картины Григория Чернецова видна супружеская чета: комический премьер Николай Дюр и юная танцовщица Мария Новицкая, сразу поразившая публику своей красотой и хорошей игрой в знаменитой мимической роли Фенеллы в опере «Немая из Портичи». У нее сразу образовалась «партия» поклонников из блестящих молодых людей. Они-то и рассудили творческий спор между превосходной мимисткой Екатериной Телешовой, первой исполнившей эту партию в сезоне 1833/34 года, и только что выпущенной из училища прелестной и на редкость женственной Новицкой — в пользу последней.

Когда высокая, стройная, обворожительная воспитанница Машенька посмела не ответить должным образом на высочайшую страсть Николая Павловича, предпочтя выйти замуж за пылко влюбленного в нее актера, все подруги по сцене объявили ее необыкновенной дурой. «Согласись этот роскошный цветок, взлелеянный в теплице Театрального училища, стать любовницей

императора, жила бы Мария Дмитриевна припеваючи, обеспеченная достаточным для достойной жизни капиталом» — такой вердикт вынесло ей балетное сообщество.

Правда, некоторые очевидцы карьеры танцовщицы свидетельствовали, что ее супруг вместе с многочисленными поклонниками был одурачен Новицкой и императором, чью связь ловко прикрывала брачная ширма. В самом деле, когда государь в антрактах проходил на сцену разговаривать с балетными артистами, он всякий раз обращал на Марию особое внимание. Уже на выпускном спектакле она получила от его величества бриллиантовый фермуар; в труппу Большого театра ее сразу зачислили солисткой с окладом в 1800 рублей годовых, казенной квартирой и единовременным пособием в 350 рублей. Более того, Николай I имел достаточные основания считать дочь Новицкой своим ребенком и потому назначил ей сразу же после рождения пожизненный пенсион в 500 рублей годовых.

«Милая малютка» Ольга Шлефохт стала любимицей Николая Павловича после того, как во время спектакля с нее неожиданно упали тюники. Эффектный «стриптиз» перед государем позволил юной красавице сделать головокружительную карьеру. За кулисами танцовщицу именовали не иначе как «наш лукавый Амур» и считали, что она сделается украшением труппы, если будет продолжать совершенствоваться. Действительно, ее «резвый» талант мог рассеять скуку продолжительных и однообразных танцев в длившихся часами спектаклях. Но в 1845 году государева фаворитка скончалась двадцати трех лет от роду, так и не раскрыв полностью своего дарования.

Император, надо сказать, умело содержал балетный «цветник» и распоряжался им по личной прихоти. Он был прекрасно осведомлен о качествах любого растения, выпестованного в русской театральной оранжерее. Однако, управляя «коренными» силами хозяйской рукой, к заморским гастролерам государь относился с почтительной бережностью.

После того как Мария Тальони дебютировала на сцене петербургского Большого театра в балете «Силь-

фида» в сентябре 1837 года, маркиз де Кюстин, изучавший в то время российские порядки, иронично заметил: «...каждое утро газеты осыпают Тальони статьями, которые наполнены самыми смешными похвалами, какие я читал». Его наверняка потешали патетические пассажи: «Видение Елисейских Полей, играющее в голубом луче»; «О ты, чья нога — легкий лепесток розы, мечта, затянута в атлас»; «Всякий член ее поддерживают крылья».

Но, кажется, и Николай I думал об итальянской приме в подобных выражениях. Когда император присутствовал на спектаклях с участием Тальони, в царскую ложу доставляли ее скульптурный портрет, украшенный цветами. Мадемуазель в ответ снисходительно одаривала царя своими «божественными антраша». Искусство горделивой гостьи государь оценил небывало щедро — приказал выплатить из средств Кабинета балерине и ее отцу около 33 тысяч рублей.

«Иностранные артисты были поражены простотою и ласковостью русского царя и потому так охотно ехали в Россию, даже всячески искали возможности попасть к нам. Отсюда возможно было иметь таких балерин, как Мария Тальони и Фанни Эльслер, считавших Россию своим вторым отечеством...» — писал известный театральный деятель С. В. Танеев.

Фанни Эльслер в Петербург позвал сам Николай I, видевший ее танец в Вене. Их короткое знакомство не обмануло артистку. Русский царь был подчеркнуто прост в обращении с ней: шутил, вел себя даже шаловливо... Но в глазах Николая Павловича отсутствовала искренность. «Когда вы отправитесь в Петербург и встретитесь там с государем — а вы с ним обязательно встретитесь, — даже не пытайтесь найти в нем человека. Он — император, и только», — наставляли балерину искушенные в международной политике люди. Что ж, может быть, и хорошо, что здесь такая строго выверенная власть, вполне в стиле балетных порядков.

Приезд Фанни в Северную столицу в 1848 году заметно оживил светскую жизнь. В лучших ресторанах подавали котлеты *la Fanny Elssler*, модистки принялись кроить шляпы фасона *Fanny Elssler*. В табачных лавках

продавались папироски *Fanny Elssler*, а в книжных и музыкальных магазинах бойко раскупались ее портреты.

Император не отставал от моды на Эльслер. Ему даже посчастливилось блеснуть перед балериной воинской доблестью во время репетиции в театре «большого па с ружьем» из «Катарины, дочери разбойника». Николай I появился на сцене, когда Фанни и кордебалет проходили номер.

— Вы неправильно держите ружье, — прервал государь танцовщиц, — сейчас я покажу вам, как с ним надо обращаться.

Эльслер и все корифейки выстроились перед ним, чтобы лучше усвоить ружейные приемы. Николай Павлович продемонстрировал, как делать «на караул» и стойку по команде «вольно». Все танцовщицы поблагодарили его глубоким реверансом. Потом император наглядно объяснил ружейные эволюции лично Фанни и той, к счастью, удалось в точности повторить все движения. Император выразил свое удовлетворение и обещал приехать на премьеру.

Моментально по Петербургу распространился слух о том, что государь лично инструктировал Фанни Эльслер, а потому на первом же представлении это «па с ружьем» вызвало шумный восторг и публика неоднократно просила его бисировать.

Император Александр II тоже был большим ценителем прекрасного пола, и в балет его влекла не только любовь к искусству. Однако этот государь, в отличие от родителя, старался избегать огласки своих амурных походов с танцовщицами. Театральное начальство, прекрасно всё знавшее, ибо за кулисами нет секретов, пристально следило за благосклонными взглядами, невзначай брошенными царем на ту или другую артистку. Чиновники старались в угоду ему сразу выдвинуть фаворитку на первый план в репертуаре и устраивали тайные свидания с ней, как это было, например, с Александрой Симской.

Эффектная красавица, прекрасно справлявшаяся с небольшими вариациями и изредка выступавшая в ответственных партиях, как-то раз заинтересовала своего венценосного тезку, поэтому театральная дирекция

решила поручить ей главную партию лидийской царицы в большом балете «Царь Кандавл». Но кроме лица и фигуры дебютантке предъявить было нечего. Разочарованный Александр Николаевич отвлекся на новый «предмет» и позабыл о своем недолгом увлечении. Начальство тут же вернуло экс-фаворитку к привычным ролям. Но, видимо, амбиции «страстной Шуры», как ее называли за глаза, оказались слишком высоки. Она не нашла в себе силы смириться с репутацией «балерины на час» и, ссылаясь на букет болезней (малокровие, расстроенные нервы, осложнение после тифозной горячки), покинула сцену в 1874 году, в возрасте двадцати лет, протанцевав всего два года. Впрочем, коллеги еще долго вспоминали Симскую как одну из талантливейших солисток. После отставки она вышла замуж, прожила еще 45 лет и скончалась в 1919 году в доме умалишенных. Так каприз императора погубил карьеру артистки, способной составить славу балетного театра.

Всему Петербургу была известна связь Александра III с танцовщицей Е. И. Предтечиной. «Любитель всего изящного», приятель «всех» в артистическом мире, А. А. Плещеев считал себя обязанным в своей книге поставить царскую подругу в ряд первоклассных сил труппы, но не знал, что можно написать об этой дебелой исполнительнице маленьких мимических ролей. В конце концов он нашел выход — поместил огромную фотографию увешанной драгоценностями солидной дамы с подписью: «Представительная красавица нашего балета». Предтечина (в замужестве Брикснгорф) в 1884 году родила сына от императора, который по доброй старой традиции стал восприемником мальчика при крещении и преподнес его матери золотую брошь с сапфирами и бриллиантами.

Корифейка Мариинского театра в 1886—1894 годах Мария Лабунская была первой балетной фавориткой своего ровесника, наследника российского престола Николая Александровича. Потом цесаревич сошелся с Матильдой Кшесинской и впоследствии во всё время своего правления твердил: «Прежде всего я человек и не могу допустить, чтобы после того, что между нами было, ее бы обижали». Кшесинская, зная о слепом обожании

императора, стала позволять себе публичные высказывания в таком роде: «Если я лишний раз и не настаиваю на своем, то исключительно оттого, что не хочу, чтобы опять говорили в России, что я всё могу благодаря своему влиянию на государя».

Маля, Ники и великие князья

Отношения Матильды Кшесинской и цесаревича Николая Александровича породили одну из самых востребованных публикой легенд. Впрочем, всемогущая прима Мариинского театра изрядно потрудилась над ее редактированием — разумеется, в свою пользу. Оно и понятно, вдова великого князя Андрея Владимировича, светлейшая княгиня Мария Красинская-Романовская, как стали именовать балерину после замужества, была заинтересована в том, чтобы не просто переосмыслить свое прошлое, но изящно его приукрасить, лукаво отретушировать, чуть сместив акценты.

В «Воспоминаниях» Матильды Феликсовны, опубликованных в Париже в 1960 году, роману с наследником отведены три короткие главы. Ее дневник за 1892—1893 годы⁴ иначе трактует эту интригующую любовную историю.

Судя по всему, цесаревич влюбился в Кшесинскую, но не столь безоглядно и страстно, как ей хотелось. Чувство Николая Александровича развивалось в амурном контексте балетного Петербурга. К тому же его стесняли венценосные родители — высоконравственная императрица Мария Федоровна и грозный «папá» Александр III, который, в отличие от остальных Романовых, свои связи с танцовщицами тщательно конспировал.

Единоутробный брат Матильды Феликсовны Ф. Ф. Леде распускал слухи о благословении на сожительство с Малей, якобы полученном «таким чистым» Ники от матери, что было совершенно невозможно в период сложного, даже мучительного сватовства наследника к немецкой принцессе Алисе Гессен-Дармштадтской.

Конечно, сплетни о близости цесаревича и балерины оказывались на руку исключительно последней. «За-

дирать» свою профессиональную репутацию при помощи флиртов и интимных связей — вполне в традиции Императорского балета. Главное — не быть, а слыть. Например, итальянская прима Каролина Розати во время своих российских гастролей в 1859—1862 годах ловко пользовалась приписываемым ей статусом любовницы директора Императорских театров обер-гофмейстера А. И. Сабурова, являясь на самом деле всего лишь его платонической фавориткой. Что ж, мужчины подчас не прочь покрасоваться в роли обладателей таких шикарных дам, как Розати, а те, приняв игру, извлекают из этого закулисного представления очевидную пользу. И перед Богом чисты, и прав больше, и обязанностей меньше, и фамильярники обузданы — не лезет кто попало...

Кшесинская, как верно подметил ее почитатель А. Л. Волинский, «умела иногда обернуться к публике вульгарными сторонами своего характера, всегда присутствующими в многообразии богатых художественных индивидуальностей». И почему, собственно, начинающая амбициозная танцовщица должна была отставать от своих подруг и предшественниц? Она всегда помнила об особых отношениях хореографических нимф с членами императорской фамилии.

К примеру, брат Александра II великий князь Николай Николаевич (Низи) увлекался в молодости балетом до такой степени, что четырежды обрюхатил заурядную корифейку Екатерину Числову, которая за счет связи с его высочеством выдвинулась на положение характерной солистки. Екатерина Гавриловна не выделялась ни талантом, ни наружностью: курносенькая, с мелкими чертами лица и посредственной фигурой. Тем не менее ей удалось окрутить Николая Николаевича и жить в роскоши в подаренной им квартире напротив его дворца. Два их сына, получивших фамилию Николаевы, служили в лейб-гвардии Конно-гренадерском полку, а одна из двух дочерей, Ольга, «настоящая красавица», стала супругой князя Михаила Кантакузена. У Числовой собиралось избранное общество: высокие военные и гражданские чины круга великого князя. Балетных артистов хозяйка салона игнорировала.

Великий князь Константин Николаевич для своей невенчанной жены, даровитой мимической танцовщицы Анны Кузнецовой, родившей ему пятерых детей, построил прелестное гнездышко на Английском проспекте. Именно этот особняк сняла Кшесинская у скромной миловидной «помпадурши» для финального этапа завоевания цесаревича. Великий князь Гавриил Константинович открыто жил с танцовщицей Антониной Нестеровской, пленившей его еще в ролях маленьких эльфов и амуров. В апреле 1917 года он обвенчался со «своей Ниной».

Совсем экзотичная связь была у великого князя Николая Константиновича с американской танцовщицей Фанни Лир, на подарки которой он тратил огромные деньги. А. С. Суворин рассказывал, что Николай Константинович в Италии заказал скульптурное изображение своей пассии «по образцу одной статуи Кановы*». Его мать, великая княгиня Александра Иосифовна, забрала эту статую себе. Один посол, увидав «произведение искусства» в ее доме, без тени смущения сказал: «Да это американка». — «Какая?» — «Любовница вашего сына Николая».

Короче говоря, традиция амурных связей с «танцовками младыми», заложенная императором Николаем I, прижилась в августейшей семье основательно. Матильда Феликсовна придала великокняжеским адюльтерам поистине царский размах.

Бисерный почерк Мали описал идеальную для карьеры танцовщицы повседневность, наполненную волнительными хлопотами о наследнике, его родственниках, ролях и платьях. Она сама себя создала и не собиралась менять свой нрав, обильно сдобренный сердечными порывами в духе шляхетской романтики: она умела пить, смеяться, сдерживать эмоции, ненавязчиво, но настойчиво добиваться своего.

Судя по дневниковой записи, в четверг 5 марта 1892 года Маля поехала с сестрой Юлей за покупками и на Невском встретила цесаревича с великой княжной Ксенией. Когда вечером они отправились ужинать к Кюба,

* *Антонио Канова* (1757—1822) — итальянский скульптор, наиболее значительный представитель классицизма.

там их ждали председатель Гражданского департамента Судебной палаты А. Ф. Кони, генерал-адъютант принц А. П. Ольденбургский и егермейстер граф В. Е. Рейтерн с заготовленными корзинами живых цветов, обвитыми лентами традиционных цветов гусарского полка. «Я провела вечер не скучно, — писала балерина. — Чтобы быть веселее, я много выпила шампузена, но оно на меня не действует, да, кстати, остальные все были более чем навеселе. Кони обещал мне устроить свидание с цесаревичем. Но мне отчего-то кажется, что это обещание... не будет приведено в исполнение. Домой мы приехали поздно, и я была очень уставшая».

Спустя пять дней Кони поделился с Матильдой планом, как организовать ее свидание с наследником. Гусары недавно устроили цесаревичу обед, и теперь тот должен дать им, в Елагинском дворце или в ресторане «Самарканд», ответный ужин с цыганами. На нем Маля и Юля и должны будут появиться в виде цыганок.

Барышни Кшесинские имели удивительную свободу. Правда, в мемуарах Матильда Феликсовна описывала свое девическое поведение совсем иначе, придав ему благородные черты: «Мы с сестрой продолжали жить у родителей после окончания школы, и нам разрешалось выходить только к близким знакомым, да и то с провожатыми. Мы находили всё же разные уловки, чтобы обмануть бдительность родных. Если хотелось пойти куда-нибудь повеселиться, куда нас могли и не пустить, то мы выдумывали, что нас пригласили куда-нибудь, куда нам наверное разрешали ходить. А если надо было ехать в вечерних платьях, то мы поверх них надевали пальто, шли прощаться к родителям в таком виде, а по возвращении домой быстро скидывали свой вечерний туалет и отправлялись пожелать родителям спокойной ночи уже в ночных рубашках. Одним словом, мы на деле разыгрывали “тщетную предосторожность”. Всё это было так занято, так полно волнений и страхов, что наши выезды приобретали для нас еще больше прелести. Но по существу это были совершенно невинные проделки».

Честно говоря, в духе либретто классического балета «Тщетная предосторожность», созданного в конце

XVIII века французом Ж. Добервалем, наоборот, действовали родители Кшесинской. Кому, как не им, плоть от плоти Императорского балета, выгодно было молча внимать успехам дочерей у великосветской публики. Их отец был блистательным мимическим артистом Мариинского театра, образцовым исполнителем мазурки и приятельствовал с великим князем Николаем Николаевичем Старшим, обращаясь к нему на «ты». Мать, Юлия Доминская, первым браком была за балетным артистом Леде и хорошо знала, что почем в закулисном мире. Они умели тактично не замечать походов Матильды и Юлии, тем более что спальня дочерей и «кокетливо убранная гостиная» находились «рядом с комнатой отца и отделялись большим туалетным столом, который закрывал дверь в отцовский кабинет».

Хорошо знавший Матильду Феликсовну В. А. Теляковский в своих мемуарах заявил определенно: «М. Кшесинская любила балет вообще, а жизнь высочайшую особенно», — уточнив, что стремления ее были более грандиозны и обширны и роль только балерины, хотя и выдающейся, не удовлетворяла ее: «Силы свои она берегла для другой цели. М. Кшесинская была женщина бесспорно умная. Она отлично учитывала как сильные, так в особенности и слабые стороны мужчин, этих вечно ищущих Ромео, которые о женщинах говорят всё, что им нравится, и из которых женщины делают всё, что им, женщинам, хочется». Словом, Кшесинской удалось по силам воплотить в жизнь собственное представление о том, какой должна быть «заслуженная артистка Императорских театров».

Вот один из ее будничных дней. Субботу 4 января 1892 года Маля провела «в томительном ожидании», боясь, что «Цари», то есть члены августейшей семьи, не придут на репетицию оперы Жюль Массне «Эскарамонда», в танцевальных сценах которой она принимала участие. Ее немного успокоил директор Департамента полиции барон И. О. Вельо. Впрочем, несмотря на его заверения, Маля все еще сомневалась.

«В начале седьмого часа я отправилась в театр, — написала Матильда Феликсовна. — К началу я была уже одета в костюм. Боже, как сильно у меня забилося <серд-

це>, когда я, стоя за кулисами, услышала, как пронеслось среди всех: “Приехали”. Я с нетерпением ожидала второго действия, чтобы выйти скорей на сцену, скорей протанцевать и пойти в ложу. Государь сел в ложу, а не в кресла, Ксения сидела с Государем. Наследника я не видела, но полагала, что он сидит вместе с Государем.

Меня очень опечалило, что после танцев я уже более не увижу Наследника, так как ложа, в которую я потом должна была идти, была на той же стороне, где и Царская, и, следовательно, меня бы там не было видно. Оказалось, что Наследник сидит в креслах, но во время танцев я этого еще не знала и приняла за него Дмитрия Константиновича (великого князя. — О. К.), который сидел в окошечке в ложе за занавеской. Ничего нет странного, что я ошиблась, так как я танцевала очень мало и не успела разглядеть, тем более что было довольно темно.

Едва я успела переодеться, как ко мне прибежала Юля и сказала, что видела Царей и с ними говорила. Я тотчас же вместе с ней пошла и стала ожидать в коридоре бельэтажа, где они должны были пройти. Долго мы ждали, наконец, Юля ушла, я осталась одна; заиграла музыка; я решила, что они прошли где-либо в другом месте, и уже собиралась идти в ложу, как вдруг услышала их голоса и увидела их самих, идущих по коридору второго яруса. Я быстро поднялась по лестнице им навстречу и остановилась, чтобы дать им дорогу, и сделала вид, что их встретила нечаянно. Я поклонилась Марии Павловне*, которая мне ответила поклоном с улыбкой. Владимир Александрович ко мне подошел, поздоровался со мной за руку и сказал, что я очень хорошо танцевала. Я очень его усердно, конечно, поблагодарила, затем он что-то еще много говорил, но это я тотчас забыла. Я даже с трудом понимала, что он мне говорил. Я увидела Наследника и забыла всё, что делается вокруг меня. Но как я была безумно счастлива, когда Наследник подошел ко мне и подал мне руку. Я почувствовала его долгое, крепкое пожатие руки, ответила тем же и пристально посмотре-

* *Мария Павловна* — великая княгиня, супруга великого князя Владимира Александровича, брата Александра III, будущая свекровь Кшесинской.

ла ему в глаза, устремленные на меня. Затем я бросилась в ложу, чтобы оттуда опять смотреть на Наследника*. Я сидела во втором ярусе в шестой ложе, он же в шестом ряду, и, чтобы меня видеть, он должен был оглядываться, что часто он, вероятно, боялся делать, так как рядом с ним сидел Владимир Александрович и сзади Евгений Максимилианович (герцог Лейхтенбергский. — О. К.) и Алексей Александрович (великий князь, брат Александра III. — О. К.). Он всё же несколько раз на меня посмотрел. Один раз довольно долго, так, что я даже удивилась. Что же касательно меня, то я не спускала с него глаз».

В антракте Матильда снова вышла в коридор и опять разговаривала с великими князьями, в том числе они сплетничали о присутствовавшей в зале знаменитой певице Фелии Литвин, сойдясь во мнении, что ее толщина — «это что-то невозможное», так что на цесаревича она даже не успела взглянуть.

Когда спектакль продолжился, Николай заставил Кшесинскую поволноваться, поскольку несколько раз смотрел в бинокль на сцену, на американскую певицу Сибил Сандерсон (главная партия в опере была написана Массне специально для нее). Танцовщицу не успокоило даже сообщение сестры, что во время ее танца наследник вовсе не спускал с нее глаз и даже держал бинокль обеими руками. Но когда на сцене герой пропел слова «Скажи, что разлюбила ты», Николай снова бросил взгляд на Малю. «Но я не знаю, так ли просто он посмотрел или же хотел меня спросить то же самое. Может быть, когда-нибудь я узнаю!» — записала заинтригованная Кшесинская. После окончания репетиции она сделала новую попытку попасться на глаза цесаревичу, но замешкалась при выходе из ложи и увидела только его спину.

Матильда доверила свои переживания дневнику: «Я не в силах описать, что со мной делалось, когда я приехала домой. Я была в одно и то же время и счастлива, и несчастлива. Я не могла ужинать, и, убежав к себе в ком-

* В «Воспоминаниях» читаем совсем другое: «Во время одного из антрактов я вышла в коридор и, спускаясь вниз, встретила на лестнице с Наследником, который поднимался вверх, направляясь в Царскую ложу. Задержаться было нельзя, так как кругом была публика. Но мне всё же было радостно увидеть его так близко».

нату, я разрыдалась. У меня так болело сердце. Первый раз я чувствовала, что это не простое увлечение, как я думала раньше, что я безумно и глубоко люблю и что никогда не в силах буду его забыть. Ночь я провела спокойно, я почти не спала, и когда на короткое время засыпала, то мне снился Цесаревич. Один раз, так заснув, я видела, что стою с Наследником на сцене за кулисами, и он говорит, что не может жить со мной оттого, что нет у него денег, на что я ответила, что мне ничего не надо, лишь бы он меня любил. В действительности я желала то же самое. Если Цесаревич меня забудет, конец мой будет очень печальный».

Главным героем ее жизни являлся, конечно, наследник. Связь с ним решала почти всё в карьере тщеславной «панночки», которая прекрасно отдавала себе отчет в том, на чем замешана ее карьера. Безупречное, универсальное мастерство балерины все-таки поблекло на фоне ее «великокняжеской» суеты. Сколько бы ни было до нее придворных романов балетных артисток, но такого масштаба не достигал никто.

В воскресенье, 16 февраля, Кшесинская исполняла в балете «Спящая красавица» три разные роли: в первом акте фею Кандид (Искренность), во втором — Маркизу, а в последнем — Красную Шапочку, и этот номер особенно любил наследник.

«Проснувшись раньше обыкновенного и с радостью вспомнила, что меня ожидает, — поведала Маля своему дневнику. — Всё время я была в страшной ажитации. Когда я шла в театр, я готова была заплакать; я так боялась, а вдруг плохо протанцую, тогда всё пропало! А протанцевать плохо мне было немудрено, так как я очень устала за всю неделю, да и здоровье мое плохо. И одеваться стала раньше обыкновенного, чтобы всё успеть сделать и быть интереснее.

На Пролог Цари не приехали, и я... была очень огорчена! Едва лишь кончился Пролог, как я пошла смотреть в дырочку занавеси на Царскую ложу, и к моей радости я там увидела Царей. Я ужасно стала волноваться и положительно перестала понимать, что делается вокруг меня.

Антракт казался мне бесконечным! Наконец начали,

и немного спустя я пошла на другую сторону, в первую кулису, и отсюда могла смотреть на Наследника, который меня тоже заметил и навел бинокль....

Давно я не танцевала с таким увлечением, как сегодня, я положила в танцы всю свою душу.... Аплодировали меня больше всех, и главное — Цари. Я выходила кланяться три раза, и мне всё еще кричали *bis*. Восторг мой еще увеличился. Я так была счастлива, что протанцевала свою вариацию и, тем более, так удачно! Когда я танцевала около самой Царской ложи, я несколько раз взглянула на Цесаревича и также нарочно кокетничала с знаковымими...

Еще не кончилось это действие, как я уже была переодета и пришла на сцену. Я получила чудную корзину французских цветов с красной лентой и на ней надпись: “Блестящей звездочке, большому и симпатичному дарованию”, и за тем следует мое имя и фамилия.

Но вот второе действие кончилось, я была уверена, что сейчас придут на сцену Цари, и не ошиблась... Наследник, заметив меня, тотчас же ко мне подошел и поздоровался за руку. Он очень меня похвалил за сегодняшние танцы, что мне было чрезвычайно приятно. Сейчас же за ним подошли ко мне Алексей и Владимир (великие князья. — *О. К.*), которые меня тоже очень похвалили, а Алексей даже заметил, что я так быстро переоделась. Они все прошли на сцену, и Владимир с Николаем пошли смотреть водопад (декорацию). Владимир ужасно смешил, он, встав за этот водопад, стал принимать разные позы... Алексей и Владимир опять меня хвалили и сказали про меня, что я сделала большие успехи и далеко пойду...»

Николай Александрович разговаривал с сестрами Кшесинскими. Юлия, посвященная в планы сестры, сообщила ему, что во время поста они каждый день будут кататься на набережной, а также посещать конные состязания в Михайловском манеже. Когда великие князья уходили со сцены, цесаревич и Маля обменялись взглядами.

В следующем антракте стрельба глазами и словесный флирт продолжились: «...я пошла смотреть в дырочку занавеси на Наследника... И также я была удивле-

на, когда Цесаревич меня узнал, он даже мне покачал головой, когда я посмотрела на кого-то из публики. Затем он встал и вышел из ложи... Я заглянула в первую кулису и увидела там Цесаревича, он сейчас же вышел на сцену и встал почти рядом со мной... Наследник меня спросил, я ли это смотрела в дырочку? На что я ответила "да" и что буду еще смотреть. Когда же он уходил, то обернулся ко мне и сказал на ходу: "Увидимся". Я так обрадовалась, когда он это сказал. Мне показалось, что это он сказал с особенным значением».

Незадолго до конца спектакля танцовщица отправилась на Морскую улицу, рассчитывая еще раз увидеть цесаревича, когда он будет ехать из театра. Но тут ей не повезло: встретились только Владимир Александрович с супругой, а чуть позже — Скальковский с приятелем, которые ей поклонились и, остановившись, долго смотрели вслед. Тем не менее Матильда вернулась домой очень веселая: «Я совсем не горевала, что спектакли кончились, хотя они и доставляли мне удовольствие видеть Цесаревича. Я отчего-то была уверена, что я в посту скучать не буду. Посмотрим».

От отношений Кшесинской с «Царями» прямо-таки веет пафосом, она действует как поистине сногшибательная воительница, в поступках которой не замечено даже подобия рефлексии. Жизненное пространство примы, четко поделенное на истовый труд и неистовые светские похождения, не знало полутонов. Его не обрамляли культурные потребности и интеллектуальные интересы.

Николай Александрович пленился балериной с «земной» виртуозной техникой, для которой романтические полеты и баллоны были чужды и по стилю жизни, и по характеру танца. В этом сходились сущности балерины и наследника. Они нашли друг друга — мещанин-цесаревич и твердо стоящая на ногах артистка с фантастическим апломбом.

Первое их свидание состоялось в среду, 11 марта 1892 года. В этот день Кшесинская каталась по набережной и повстречала там Николая и Ксению, а к вечеру совсем расхворалась (утром ей сделали маленькую операцию на глазе) и лежала с головной болью. Дальнейшие события подробно описаны в ее дневнике:

«Счастливым день, тебя благословляю.

Раздался звонок в одиннадцать часов вечера.

Горничная доложила, что меня спрашивает Евгений Николаевич. Я догадалась сейчас, что это Волков, и велела принять... Но каково было мое удивление, когда, вошедши в другую комнату, я вместо Евгения увидела перед собою Цесаревича. Впрочем, я не особенно растерялась и, поздоровавшись, я, прежде всего, пошла сказать, чтобы никто не приходил ко мне в комнату... Цесаревич сказал, что он приехал проститься, оттого что завтра он уезжает в Гатчину, что уже три дня он меня не видел на набережной, сегодня же я ему показалась очень грустной. Он пил у нас чай и был почти до часа ночи. Но эти два часа для меня прошли незаметно.

Я всё время сидела в тени в углу, мне было неловко, я была не совсем одета, т. е. без корсета, да и потом с подвязанным глазом. Мы многое вспоминали, без умолка болтали. Но я от счастья почти всё перезабыла. Когда Цесаревич смотрел карточку, которую мне дал Кони и на которой надпись: “Богине красоты и искусства”, то он сказал, что одобряет эту надпись. Затем Юля, между прочим, сказала, что весна располагает к любви (в «Воспоминаниях» Кшесинская писала: «...сестра куда-то ушла, никого не было дома». — О. К.), и Наследник на это ответил, что он тоже это чувствует...

Я ему показала его портрет, который я нарисовала, и он ему понравился. Он выбрал несколько моих карточек и просил ему прислать... Он нас старался уверить, что всё, что говорили про него и Лабунскую, это ложь, что ничего подобного не было и что первый раз, что он подал ей руку, было на масленице в балете, когда он был на сцене...

Я очень была довольна, когда Цесаревич сказал, что будет нас прямо называть Юля и Маля, так гораздо проще. Он непременно хотел пройти в спальню, но я его не пустила. Опять приехать к нам он обещал на Пасху, а если удастся, то раньше. Перед уходом он вымазал себе руки сажей, и мы дали ему обмыть руки духами. Воображаю, что подумает его Мама, когда он явится к ней надушенный...

Когда Цесаревич ушел, я была как в чад; я с трудом

верила в то, что произошло. Немыслимо выразить на бумаге, что я перечувствовала! Я уже теряла всякую надежду, кажется, приходил конец моему терпению — и вдруг... Ах! Как я счастлива!.. И сегодня, когда я его узнала ближе, я очаровалась им еще больше!..»

На следующий день Кшесинская получила карточку наследника с письмом, подписанным «Ваш преданный Николай», и вечером ответила ему «миленьким письмом».

События развивались стремительно: уже в субботу, 14 марта, цесаревич предложил Матильде перейти на «ты». «Боже, как всё скоро случилось — точно сон!» — написала танцовщица в дневнике.

В понедельник, 23-го, ей доставили от Николая сообщение, что он навестит ее в одиннадцать вечера. Приехал наследник в двенадцатом часу. Юлия нарочно сама отворила ему дверь. О том, что случилось дальше, рассказывает дневник:

«Цесаревич, не снимая пальто, вошел ко мне в комнату, где мы поздоровались и... *первый раз* поцеловались. Цесаревич мне привез свои карточки, из которых одна мне очень понравилась: он снялся в Японии, в штатском. На обеих он сделал надпись. Затем я получила от Цесаревича подарок, чудный браслет. Сегодня *ровно* два года, как был школьный спектакль, на котором я узнала Цесаревича и так сильно им увлеклась. Первый раз в жизни я провела такой чудный вечер! Вернее сказать, ночь, так как Цесаревич был с 11 часов до 4 часов утра, и как быстро пролетели для меня эти часы!.. Между прочим, я узнала от него сегодня, что Мария Павловна* знает, что он у меня бывает, и вовсе не против этого».

Правда, Ф. Ф. Леде утверждал, что государыня «поначалу была категорически против знакомства и сближения Кшесинской с Николаем и якобы через флигель-адъютанта Феликсу Ивановичу было предложено под любым благовидным предлогом отказать Николаю от дома». Однако трудно представить себе ситуацию, в которой артист Мариинского театра указывает на дверь наследнику престола.

* Описка Кшесинской — она имела в виду императрицу Марию Федоровну.

«Я и сегодня, — продолжала Кшесинская, — Цесаревича не пустила в спальню, и он меня ужасно насмешил, когда сказал, что если я боюсь с ним идти туда, то он пойдет один!.. У него такие чудные глаза, что я просто с ума схожу!.. Когда он ушел, у меня больно сжалось сердце! Ах, мое счастье так шатко! Я всегда должна думать, что, может, вижу его в последний раз!»

На следующий день Маша перенесла болезненную операцию на ноге, но ни разу не вскрикнула и даже смеялась — вот что творит любовный восторг! Днем наследник прислал ей роскошный букет. «Одни розы! Какое внимание!» — кокетничала балерина в дневнике. А вечером Николай Александрович познакомил ее с генерал-адъютантом великим князем Сергеем Михайловичем и позволил называть себя домашним именем — Ники.

Умиляют ночи, проведенные Машей с Ники за чтением «очень интересных мест» из популярного исторического романа Солиаса де Турнемира «Петербургское действо», обсуждением ее платьев, болтовней о знакомых... Словом, как писал граф Лев Толстой, налицо «грациозная, блестящая, светская связь», ставшая притчей во языцех.

Кшесинская скоро вошла во вкус высочайшего покровительства и 6 июля заявила наследнику, что не будет больше танцевать в красносельском театре, если ей не дадут главную роль в балете «Фиаметта». Как сказано в дневнике Матильды, «Ники обещал сейчас это устроить. Я этого только и хотела». В этом прелестном театре творилось форменное безобразие. Даже много повидавшие кордебалетные танцовщицы говорили, что «только мужчина мужчине может рассказать о том разврате, который там существует, а потому только крайность заставляет их танцевать там». В. А. Теляковский возмущался «разнузданностью и разгулом казенных учреждений, готовых на всякие гадости, лишь бы забавить великих князей и к кому-нибудь из высших подлизаться, а себе тем или иным путем оплатить содержанку».

Параллельно с наследником Кшесинская стала обольщать великого князя Сергея Михайловича, и тот начал заметно поддаваться ее кокетству. «Еще немно-

го и будет то, чего я добиваюсь», — записала балерина. Она встречалась с двоюродным дядей и ровесником «милого Ники» в ресторанах, где много пила и гуляла до трех часов ночи, принимала его у себя дома и при этом вздыхала: «Ой, как я хочу видеть Никиндру!» Но вновь и вновь Матильда назначала свидание «Сергею», чтобы поболтать с ним и еще раз удостовериться в том, что дело пошло на лад: «Право, не знаю, не понимаю себя, Сергей даже не красив, а между тем мне очень нравится. Ему, несмотря на то, что было уже два часа, не хотелось уходить, он со мной попрощался и потом еще долго разговаривал».

В те вечера, когда Кшесинская напрасно ждала «Никиндру», развеять ее грусть прибывал Сергей Михайлович. Так продолжалось до начала 1893 года, когда ей удалось завести с наследником долгожданный разговор, который она описала в дневнике в пятницу 8 января:

«Ники приехал ко мне в первом часу ночи из Преображенского полка, где он обедал. Аля Зедделер (жены Юлии. — О. К.) приехал к нам оттуда же, но немного раньше Ники. Я немного рассердилась на Ники, что он так долго сидел в полку, и вообще не совсем была в духе, так как у меня страшно болела голова. Мы вчетвером, четвертая Юля, дули шампузин, который привез с собой Аля, и Ники сильно опьянел. Аля тоже. Я же, хотя и выпила довольно, была совершенно трезвая и твердо решила сегодня же поговорить с Ники о будущем.

Первый раз, когда мы остались вдвоем в комнате, Ники я не узнала, так он был ласков. Но когда нам пришлось остаться наедине вторично, между нами произошел крайне неприятный разговор, <который> продолжался больше часа. Я готова была разрыдаться. Ники меня поразил. Передо мной сидел не влюбленный в меня, а какой-то нерешительный, не понимающий блаженства любви. Летом он сам неоднократно в письмах и в разговоре напоминал насчет близкого знакомства, а теперь вдруг говорил совершенно обратное, что не может быть у меня первым, что это будет его мучить всю жизнь, что если бы я уже была не невинна, тогда бы он, не задумываясь, со мной сошелся. И много другого говорил он в этом роде. Но каково

мне было это слушать, тем более что я не дура и понимала, что Ники говорил не совсем чистосердечно. Он не может быть первым. Смешно! Разве человек, который действительно любит страстно, станет так говорить? Конечно, нет. Он боится просто быть тогда связанным со мной на всю жизнь, раз он первый будет у меня. И как же я удивилась, когда узнала от Ники, что всё это ему вбивает в голову Сандро (великий князь Александр Михайлович. — О. К.)...

Однако, хотя я и была в отчаянии, я не теряла надежды и Ники убеждала, чтобы он не слушал Михайловичей и следовал советам Владимира Александровича и Николая Николаевича, из которых первый, как сказал мне Ники, думал, напротив, что несогласие последует с моей стороны. В конце концов, мне удалось почти убедить Ники. От ответил: "Пора", — слово, которое производит необъяснимое действие на меня, когда оно им произносится. Он обещал, что *это* совершится через неделю, как только он вернется из Берлина. Однако я не успокоилась, я знала, что Ники мог это сказать, чтобы только отвязаться, и когда он уехал (было четыре часа), я была в страшном горе. Я была близка к умопомешательству и даже хотела... нет, нет, не надо этого здесь писать, пусть это будет тайна.

Все же я поставлю на своем, сколько бы мне это трудов ни стоило!»

Однако Кшесинская не пренебрегала и ночными посиделками с Александром Михайловичем, с которым вела «очень серьезные» разговоры относительно Ники. В конце концов, они «*договорились* до таких вещей», что обоим становилось даже не неловко, а смешно. «Однако если Ники будет медлить, а подобные разговоры наедине, как сегодня, будут часто происходить между Сандро и мной, то нет ничего удивительного, если наши отношения примут иной характер, — призналась Маша. — Сандро замечательно красив, да и это бы еще ничего, но он слегка разговорился и дал понять, что я ему нравлюсь, а для женщины достаточно это услышать от мужчины, и даже от такого, к которому совершенно она равнодушна, чтобы она сейчас стала с ним кокетничать. Следовательно, понятно, каким образом подействовали

на меня слова Сандро и как я теперь к нему буду относиться».

В отношениях Кшесинской и наследника наступил период, когда он стал избегать ее: то вместо свидания остался в Преображенском полку играть на бильярде, то вместо письма передал балерине вырезку из «Петербургской газеты» с подчеркнутыми словами о ее наружности: «Г-жа Кшесинская, свежая, хорошенькая, с оживленным личиком, была в спящей красавице очаровательной». Безутешная Матильда писала цесаревичу письма и горько над ними плакала. «Нет, я заставлю Ники полюбить меня, как я хочу», — поклялась оскорбленная невинность, готовясь принести себя в жертву.

Но стоило ей увидеть свой «предмет» в зрительном зале, и в дневнике появились оптимистические строки: «Я приехала домой веселая, так как была уже довольна тем, что Ники в театре много на меня смотрел, и успела себя немного уже успокоить относительно того, что Ники до сих пор ко мне не приезжал».

Неистощимая жизненная энергия клекотала в этой маленькой брюнетке с тонкой талией и мускулистыми ногами. Скачки и балы, на которых необходимо было блистать так, чтобы об этом потом судачил весь Петербург, роскошные пиры в ресторанах, постоянные ночные забавы с наследником и великими князьями являлись ее эксклюзивом.

Кшесинская полюбила — скорее, заставила себя полюбить — цесаревича, прозорливо разгадав в нем «мистика и до какой-то степени фаталиста». Судя по дневнику, в самом начале их отношений Матильда могла даже стать его женой — конечно, ценой отказа Ники от короны, и русская история оказалась бы в вечном долгу перед балериной. Но «панночка» была разумна и в меру холодна; пожалуй, она так и не узнала, что такое настоящая, жертвенная, самозабвенная любовь. Расчет и прагматизм в ее натуре торжествовали над всеми остальными качествами. И Николай Александрович был нужен молодой солистке императорского театра во всеилии высочайшего положения, а свои матримониальные посылы она адресовала чуть ниже, в великокняжескую ложу. Однако тут-то и таилась опасность: можно было

заиграться, перехлопотать, влететь в собственные расставленные сети, ведь приманкой в охоте на Ники она сделала свою невинность. Балерине, вследствие неправильного и скользкого расчета, оказалось очень не просто завоевать интимную привязанность наследника. Николай Александрович, человек чести, веривший в данную ему Богом великую миссию самодержавно управлять Российской империей, боялся строгих родителей, зависел от уймы советчиков из родни, а вялость собственного характера и напористость Мали, думается, до определенной степени отравляли его жизнь. Ему бы потешиться банальным закулисным романчиком, «попользоваться насчет клубнички», развлечься с балетными барышнями подобно царственным предкам... Сколько своих амбиций взваливала «панночка» на плечи наследника!

Говоря о выдающейся русской танцовщице Кшесинской, не следует забывать о ее польской крови, польской стати и польском нраве. Кстати, отец Матильды Феликсовны сделал себе имя в Петербурге исполнением мазурки. Легкое скольжение по паркету и умопомрачительные, огненные коленца с успехом продолжала выделять и его дочь, по слову влиятельного балетомана Н. М. Безобразова, «имевшая за себя молодость, свежесть, красоту, артистичность натуры и любовь к искусству». Именно шляхетская выпренность Кшесинской, «одетая в плоть живого и увлекательного искусства», будоражила воображение и западала в душу. Потому нет ничего удивительного, что она додумалась припасать для наследника, как ей казалось, козырную карту своей судьбы — девственность. Но уже в 1891 году в жизни цесаревича, как в сюжете романтического балета, появилась манящая Тень Невесты — принцесса Алиса Гесенская.

«Мною он был очень увлечен, — писала Кшесинская в мемуарах, — ему нравилась обстановка наших встреч, и меня он, безусловно, горячо любил. Вначале он относился к принцессе как-то безразлично, к помолвке и браку — как к неизбежной необходимости. Но от меня не скрыл затем, что из всех тех, кого ему прочили в невесты, он ее считал наиболее подходящей и что к ней

его влекло всё больше и больше, что она будет его избранницей, если на то последует родительское разрешение...

Известие о его сватовстве было для меня первым настоящим горем. После его ухода я долго сидела убитая и не могла потом сомкнуть глаз до утра. Следующие дни были ужасны. Я не знала, что дальше будет, а неведение ужасно.

Я мучилась безумно.

Поездка оказалась неудачной, и Наследник вернулся довольно скоро. Принцесса Алиса отказалась переменить веру, а это было основным условием брака, и помолвка не состоялась.

После своего возвращения Наследник снова стал бывать у меня, веселый и жизнерадостный. Я чувствовала, что он стремился ко мне, и я видела, что он был рад тому, что помолвка не совершилась. А я была бесконечно счастлива, что он вернулся ко мне».

О связи 25-летнего наследника и танцовщицы, младше его на четыре года, судачили много. О том, под каким углом зрения рассматривали (и продолжают рассматривать) их отношения, можно заключить из высказываний критиков и близких к балету людей. Например, советский искусствовед В. М. Красовская пишет: «Имя балерины Матильды Феликсовны Кшесинской не без причин окружено атмосферой скандала. Любовница последнего русского царя в бытность его наследником и двух великих князей, эта женщина несомненно занимает место в ряду “роковых” героинь истории. Подобно многим из таких героинь, она отнюдь не была красавицей». А вот эмоциональный отзыв театрального директора В. А. Теляковского: «Наступают иногда моменты, вроде вчерашнего выхода Кшесинской, когда становится противным этого сорта балет и эта нарядная, циничная, глупая, скотская публика, которая купается в грязи, пошлости и па, изображаемых под звуки барабана, с приторными фермато и завываниями... Все довольны, все рады и прославляют необыкновенную, технически сильную, нравственно нахальную, циничную, наглуую балерину, живущую одновременно с двумя князьями и не только это не скрывающую, а, напротив, вплетаю-

щую и это искусство в свой вонючий циничный венок людской падали и разврата».

И всё же публика была не настолько глупа, чтобы не суметь отличить подлинного высокого мастерства от суррогатного искусства. А Кшесинская была мастерицей по части проникновения за кулисы человеческих страстей. Это качество проявилось у Мали с первых шагов ее творческого пути. Балерина запомнилась всем ее видевшим на сцене и в жизни полководцем-триумфатором. В лучших своих ролях — Эсмеральды, Авроры, Нирити («Талисман»), Никии («Баядерка»), Китри («Дон Кихот»), Аспиччии («Дочь фараона»), Лизы («Тщетная предосторожность») — она буквально ослепляла зрителей исполнением труднейших па, завораживала зал знойными танцевальными порывами, клопочущими в унисон бешеному темпу оркестра. А. Л. Волынский считал, что «огненный темперамент» фуэте Кшесинской позволял ей «блеснуть акробатическою красотою, поднимаящею не только артиста, но и зрителя над будничным бытом». Дневник балерины свидетельствует, что, начиная с младых лет, она и в жизни была над буднями. Она никогда никому не показала пусть даже скупых слез. Матильда Феликсовна навсегда осталась верна девизу: «Победа будет за мной!» И она побеждала — себя, обстоятельства, людей, демонстрируя мужскую силу воли в сочетании с женской грацией как в светском общении, так и в сценических перевоплощениях.

Кшесинская вспоминала, что 1892 году, после летнего сезона в красносельском театре, она решила обзавестись «собственным уголком». Читателям «Воспоминаний» Матильда Феликсовна поведала одновременно трогательную и малоправдоподобную историю о том, как родители отнеслись к желанию дочери вступить в интимную близость с наследником. В мелодраматический сюжет о страдающем отце, давшем, в конце концов, согласие на сожительство дочери с человеком, который в скором времени с ней расстанется, может поверить только очень наивный человек. Впрочем, в нем отчетливо просматривается одержимая борьба балерины за расположение будущего императора.

В обществе слагали анекдоты о том, как Ф. И. Кше-

синский не стеснялся пользоваться связью Матильды с Николаем Александровичем. Якобы однажды, когда после бенефиса балерины за кулисами кто-то из великих князей угощал артистов шампанским, Феликс Иванович потребовал от обслуживающих лакеев, чтобы они несколько бутылок припрятали и отнесли к нему в уборную. Услышав шутку по поводу его «ненасытных appetitов», папаша Кшесинский вспыхнул:

— Я буду жаловаться на вас высшей театральной администрации!

— Директору театра?

— Нет, не директору, не министру, а государю императору!

В мемуарах Маля сознательно отнесла начало своей «самостоятельной жизни» в особняке на Английском проспекте к началу сезона 1892/93 года, тем самым продлив период сожительства с наследником как минимум на полгода. Этот подлог — не простая забывчивость. В начале апреля 1894 года в Кобурге состоялась долгожданная помолвка цесаревича с принцессой Алисой. Перед этим Николай Александрович посвятил невесту в подробности своих отношений с Кшесинской, и та с легкостью его простила, вероятно, вследствие ничтожности вины.

В дневнике Николая II указана точная дата переезда Кшесинской в арендованный дом — 20 февраля 1893 года. Дневник Кшесинской завершается записью от 23 января того же года, где нет ни слова о предполагавшемся новоселье. Более того, к тому моменту она еще не получила наследника. Он же явно тяготился ею, как писала сама балерина, был «всё менее и менее свободен в своих поступках». А общество из невинного общения Мали и Ники поспешило соорудить неприличный анекдот.

Князь М. В. Голицын, рассказывая о своих студенческих годах (1892—1896), вспомнил и об известной солистке Мариинского театра Евгении Мравиной (Мравинской), о которой говорили, будто «она отвергла настойчивые ухаживания тогдашнего наследника (потом Николая II); после чего он строго нравственную Мравину променял на пройдоху танцовщицу Кшесинскую».

А. С. Суворин 8 февраля 1893 года записал в своем дневнике: «Любовник (наследник) посещает Кшесинскую и употребляет ее. Она живет у родителей, которые устраниются и притворяются, что ничего не знают. Он ездит к ним, даже не нанимает ей квартиры и ругает родителя, который держит ее ребенком, хотя <ей> 25 лет. Очень неразговорчив, вообще сер, пьет коньяк и сидит у Кшесинской по пять-шесть часов, так что очень скучает и жалуется на скуку». Эти слова маститого литератора, знавшего всех и вся и прекрасно разбиравшегося в слухах, можно считать общим местом в пересудах о цесаревиче и балерине. Смакуя злобу дня, Суворин не разменивался на пустые сплетни, а схватывал самое существенное. Спустя неделю издатель «Нового времени» продолжил тему: «Наследник писал Кшесинской (она хочет принимать православие, может быть, считая возможным сделаться императрицей), что он посылает ей 3000 руб., говоря, что больше у него нет, чтобы она наняла квартиру в 5 тысяч руб., что он, отговев, приедет, и “тогда мы заживем с тобой, как генералы”. Хорошее у него представление о генералах! Он, говорят, выпросил у отца еще два года, чтобы не жениться. Он оброс бородкой и возмужал, но маленький».

Среди всей этой шумихи Кшесинская, видимо, решила предпринять последнюю — отчаянную — попытку стать любовницей цесаревича. Во-первых, она арендовала дом; во-вторых, отдалась «бедовому» великому князю Сергею Михайловичу. И только потом, после Пасхи 1893 года, досталась Николаю Александровичу — теперь уже без ответных гарантий на пожизненную опеку.

В дневнике наследника отмечены только даты встреч с Кшесинской и нет никаких комментариев. А вот дневник балерины устанавливает именно такую последовательность драматических событий ее судьбы. Достаточно вспомнить, что президент Русского театрального общества великий князь Сергей Михайлович, помогший порфириночному племяннику устроить счастье с настойчивой Малей, сразу после его свадьбы получил «панночку» обратно, причем с трогательным наставлением «следить за ней, оберегать ее», и с этой задачей

справлялся прекрасно. Более того, позднее он дал свое отчество сыну балерины от великого князя Андрея Владимировича, пока тот не узаконил с ней отношения. Кстати, сам император в 1906 году приказал передать Андрею Владимировичу, гулявшему всю зиму за границей с Матильдой, чтобы он вернулся обратно. «По-видимому, история с Кшесинской начинает надоедать», — констатировал В. А. Теляковский.

Именно Сергей Михайлович, будучи самым пристрастным попечителем Мали, уговаривал императрицу не удалять ее из Петербурга, что предполагалось осуществить сразу после свадьбы царственной четы. Говорили, будто Александра Федоровна не только поддавалась на эти уговоры, но и способствовала дальнейшей карьере Кшесинской, которой давали главные роли даже на парадных спектаклях. Действительно, балерину, якобы открыто жившую с наследником, «не стеснялись» показывать всему свету.

Кстати, Александра Федоровна никогда не забывала про связь супруга с Малей. А. Я. Ваганова вспоминала: «...молодой царь с молодой женой часто посещали театр, особенно балет. За ними тянулись двор и высокопоставленная знать. Больше всего склонялись к спектаклям с участием Пьерины Леняни». Окружение императрицы подчеркнуто восторгалось искусством ангажированной в Мариинский театр итальянской балерины, на долю которой выпала честь танцевать премьеры таких выдающихся постановок, как «Лебединое озеро» и «Раймонда». Прима находилась в демонстративном фаворе у императрицы. Придворные в угоду Александре Федоровне и в пику Кшесинской усердно посещали все выступления итальянки. Так что на самом деле небо над головой Матильды Феликсовны было не таким уж безоблачным. Однако великий князь Сергей Михайлович сумел внушить Николаю II мысль, что тот как христианин не имеет права отдавать балерину на растерзание недоброжелателям после их сожителства.

Повседневность кокетливой, но отнюдь не ветреной польки Матильды Кшесинской складывалась из театральных будней и авантюрных походов с тремя Романовыми. В отношении с «горячо любимым» Ники,

«искренне любимым» Сергеем Михайловичем и «обожаемым» Андреем Владимировичем, с которым она познакомилась в феврале 1900 года, балерина входила «с вызовом». Ей всегда — и в театре, и в интимной сфере — был необходим человек, которому бы она нравилась. Ее это вдохновляло. «Приковать внимание и увлечь за собой» — не только сценический принцип Мали. «Прима-балерина ассолюта» ввязывалась в любовь с азартом, достойным удивления, и отлично справлялась со своей ролью. 28-летняя Матильда была на шесть лет старше Андрея Владимировича. 18 июня 1902 года на своей даче в Стрельне она родила сына Владимира, который по высочайшему указу от 15 октября 1911 года получил фамилию Красинский (по семейному преданию, Кшесинские происходили от графов Красинских) и потомственное дворянство.

Судя по всему, великий князь Сергей Михайлович, который никогда не был женат, сохранил чувство к балерине до конца жизни. После прихода к власти большевиков его вместе с другими членами императорской фамилии выслали в Алапаевск, где 5 (18) июля 1918 года он был расстрелян. Когда в город вошли белогвардейцы и тела убитых Романовых извлекли из шахты железного рудника, оказалось, что в руке Сергея Михайловича был зажат золотой медальон с портретом Кшесинской и надписью «Маля».

Позднее в эмиграции, после венчания с Матильдой Феликсовной 30 января 1921 года в Архангело-Михайловской церкви в Канне, Андрей Владимирович официально усыновил Владимира.

Матильда Феликсовна прожила 99 лет. Судьба ее, внешне удачная, потребовала от балерины невероятного напряжения сил. На заре карьеры семнадцатилетняя Маля сделала ставку на наследника российского престола и потом число «17» взяла себе на счастье. Но на этом свете лучше ни на что не загадывать, иначе дьявол явит свою власть над божественной свободой человека. Кшесинская многое потеряла в 1917 году, в эмиграции растратжирила оставшееся — проиграла свои деньги и уникальные драгоценности в казино Монте-Карло, упорно объявляя число «17», за что получила прозви-

ще «Мадам Семнадцать». Бывшей императорской приме-балерине ничего не оставалось, как с энтузиазмом приняться зарабатывать хлеб насущный, открыв в 1929 году балетную студию в Париже на авеню Вион Виткомб. Кшесинская ежедневно давала уроки девочкам, а потом и профессиональным артисткам. Ее супруг великий князь Андрей Владимирович перед началом занятий невозмутимо поливал из лейки пол танцевального зала, а маменьки учениц приседали перед ним в реверансе.

Тем не менее из класса Кшесинской вышли замечательные балетные артисты Татьяна Рябушинская, Любовь Ростова, Ольга Адабаш, Нина Тараканова, Борис Князев. Ее профессиональными советами пользовались этуали Иветт Шовире и Марго Фонтейн.

Семнадцатого (!) октября 1956 года внезапно скончался великий князь Андрей Владимирович. Как говорила сама Матильда Феликсовна, со смертью мужа окончилась сказка, какой была ее жизнь.

«Танцовщицу держал! и не одну...»

Знатные господа во многом следовали примеру императоров, и балетная сфера не была исключением. Еще фаворит Павла I граф И. П. Кутайсов отличился тем, что «за чины и награды» выкупил у танцовщика и балетмейстера Шевалье-Пейкама его жену-артистку. Добровольный рогоносец сразу получил чин коллежского асессора, дававший потомственное дворянство.

Ольга Каратыгина, поступившая в Большой театр в 1787 году, не имела «отменных способностей» к балетному искусству, зато прилежным обучением у самого Канциани достигла первого положения в труппе. Ее технику признавали выдающейся и «быстролетной». Все ведущие роли репертуара оказались в распоряжении Ленушки, как именовали приму за кулисами, но в 1802 году ее переманил огромным содержанием государственный канцлер светлейший князь А. А. Безбородко. Каратыгина жила в доме любовника, родила от него дочь, которую «благодетель-отец» прекрасно обеспечил. Для прикрытия греха Безбородко выдал фаворитку

замуж, прельстив правителя своей канцелярии Н. Е. Ефремова ее баснословным приданым.

Знаменитый хореограф и педагог И. И. Вальберх был прекрасно осведомлен обо всех этих амурных «негочиях», так как директор Императорских театров князь А. Л. Нарышкин не раз посвящал его во все «мерзости петербургские». Вальберх, отведавший в театральной среде «и сладкое, и горькое», знал подоплеку всяческих «обожаний» и «любвий». Слухи о том, что князь Нарышкин хочет свести его дочь Машу, только что выпущенную из Театрального училища, с великим князем Константином Павловичем, беспредельно возмутили строгого родителя. «И ежели по приезде что-нибудь услышу, то клянусь тебе, что ее на театре не будет... Ты знаешь, как это может быть опасно и заразительно для девушки. Я не могу себе простить, что отступил от правила моего, чтоб бегать от дворцовых приглашений. Нет почти из них ни одного, который бы приласкал нас откровенно и без какого-либо намерения. Я скорей Машу задавлю своими руками, чем потерплю. <...> Я думал, что поведение мое не допустит никакого шалуна и мыслить так смело о моих дочерях, но век живи и век учись», — писал Иван Иванович супруге.

Балетчицы, как правило, пренебрегали приличиями, подобно дочери Дидро, руководствуясь лозунгом: «Лучше быть любимой понемногу многими, чем помногу — одним». Французский «Танцевальный словарь» XVIII столетия уверенно утверждал: «Большая часть танцовщиц живет весьма непорядочно; будучи сотворены для составления удовольствия другим, они сами во зло его употребляют». Впрочем, самолюбивый вельможный держатель и сам не без удовлетворения говорил: «Я живу с такой-то балетной прелестницей».

По воспоминаниям сенатора А. Я. Булгакова, знаменитая танцовщица Евгения Колосова ловко прибрала к рукам старых московских богачей Н. Б. Юсупова и И. Н. Римского-Корсакова. Однако документальные свидетельства о ее связи с фаворитом Екатерины II генерал-адъютантом Римским-Корсаковым отсутствуют. Что же до адюльтера любимца государыни действительного тайного советника князя Н. Б. Юсупова, от которо-

го Евгения Ивановна якобы родила сына, то мемуарист перепутал знаменитую балерину с ее однофамилицей Екатериной Петровной, и эта ошибка перекочевала в популярное издание великого князя Николая Михайловича «Знаменитые россияне XVIII—XIX веков. Биографии и портреты».

Любитель и знаток искусств, верховный маршал при коронации Павла, Александра I и Николая I, князь Николай Борисович Юсупов в 1820 году прямо со сцены петербургского Большого театра взял под свое покровительство Катю Колосову. Полувековая разница в возрасте не помешала боровшемуся со скукой пресыщенному сибариту «опробовать Колосову во всех пунктах». Она не была красива, но отличалась той прелестью, что ценится умными мужчинами значительно выше правильных черт лица. Страстный любитель женщин, попугаев и обезьян, этот изящный эпикуреец счел юную балерину счастливым приобретением и в своей «старости маститой» приносил ей дань как чувственными наслаждениями, так и плодами просвещения. Во время обедов у него собиралось интересное общество; трапезы всегда сопровождала игра квартета, исполнявшего «музыки разные»: старинные балетные танцы, дорогие сердцу князя со времен его директорства в петербургском императорском театре. Юсупов, общавшийся с Дидро, Бомарше и Вольтером, имевший в коллекции произведения Рембрандта, Рубенса, Грёза, Давида, Кановы, Анжелики Кауфман, умел с тонкостью обласкать вошедшую «в случай» Колосову.

Екатерина Петровна прожила со своим покровителем около четырех лет и умерла в возрасте двадцати одного года, родив ему двух сыновей. Николай Борисович дал им фамилию Гирейских и свое отчество и положил на их имя в Опекунский совет по 50 тысяч рублей. Один мальчик умер в семилетнем возрасте, другой получил отличное воспитание за границей.

В память о Колосовой князь создал у себя небольшую отлично обученную балетную труппу из пятнадцати-двадцати наиболее миловидных крепостных девушек. Ежедневные уроки им давал известный танцмейстер Петр Иогель, а совершенствовала мастер-

ство знаменитая московская танцовщица-балетмейстер мадам Фелицата Гюллень-Сор. Блистательные дивертисменты юсуповских артисток мог видеть только ограниченный круг лиц, близких к князю. Выступления проходили в здании, построенном Николаем Борисовичем напротив господского дома. Это «заведение», окруженное высоким каменным забором, современники называли «юсуповским сералем». Журналист Илья Арсеньев вспоминал: «Великим постом, когда прекращались представления на императорских театрах, Юсупов приглашал к себе закадычных друзей и приятелей на представления своего крепостного кордебалета. Танцовщицы, когда Юсупов подавал известный знак, спускали моментально свои костюмы и являлись пред зрителями в “природном” виде, что приводило в восторг стариков — любителей всего изящного... Вообще князь Николай Борисович Юсупов был самый страстный, самый постоянный любитель женской красоты в разнообразнейших ее воплощениях и типах».

Воспоминания о Колосовой не помешали вельможе в возрасте семидесяти двух лет прикипеть сердцем к знаменитой московской балерине Александре Ворониной-Ивановой, поступившей на императорскую сцену в 1822 году. В каждый свой бенефис она получала в награду от покровителя редкие по качеству бриллианты. Князь покровительствовал ей с невероятной щедростью до самой своей смерти в 1832 году. Александра Ивановна жила с Юсуповым с согласия своего мужа, имевшего за сговорчивость неплохие проценты. Ее сестра Мария, тоже танцовщица, сошлась с богатым дворянином Н. П. Голохвастовым и не стеснялась транжирить состояние любовника. Третья сестра, балетная артистка Елена Иванова, имела связь с чиновником московской конторы Императорских театров переводчиком Александром Ивановичем Писаревым. Их законному браку помешала смерть Писарева от чахотки. Драматург Д. Т. Ленский, всегда завидовавший таланту покойного, сочинил грубый пасквиль на убитую горем «вдовушку». Театральные товарищи сочли этот поступок недостойным. Тогда Ленский решил жениться на Ивановой, чтобы поправить неприятное положение. Танцовщица

долго не давала согласия на брак. Однако родные сестры, жившие, как тогда говорили, «не совсем честно», убедили ее принять предложение Ленского, чтобы хоть одним законным супружеством поправить впечатление о семье.

Екатерина Телешова, среди коллег имевшая репутацию карьеристки и интриганки, не упускала ни одного случая возвыситься. Она прочно завоевала расположение закулисного начальства и ловко воспользовалась связью своей родственницы актрисы Е. И. Ежовой с членом комитета главной дирекции Императорских театров, заведующим репертуарной частью князем А. А. Шаховским. Катерина Ивановна свела Телешову с петербургским генерал-губернатором графом М. А. Милорадовичем.

Союз веселого характером Михаила Андреевича, к тому же занимавшего должность главы театрального комитета, и красивой, изящной, пленительной Екатерины Александровны выглядел гармонично, а чувства Милорадовича оказались столь обильными, что перепали и задушевной подруге Телешовой Вере Зубовой. Эта любимейшая подопечная Дидло еще в школе пользовалась полной благосклонностью руководства и уже в 13 лет «за радение» получила от господ театральных чиновников две пары серег и два жемчужных ожерелья. Миловидная, миниатюрная Зубова ничуть не смущалась положением заместительницы Телешовой в любовных утехах Милорадовича. Тщеславие танцовщицы было вполне удовлетворено теми подарками судьбы, что пришлось на ее долю.

Для всех же остальных артистов генерал-губернатор был сущим наказанием. В его арсенал средств решения «высших театральных вопросов» вошли отлучение от сцены, смиренный дом, Петропавловская крепость...

В ту пору в Большом театре на особом счету была и Мария Иконина. Эта девица не робкого десятка еще воспитанницей нашла ход к нужным людям, благодаря чему была выпущена сразу первой танцовщицей с солидным окладом. При содействии усердных благодетелей Мария Николаевна бесперебойно получала квартир-

ные, гардеробные и прибавки к жалованью, причем никак не меньше 300 рублей. Конечно, неуклонное продвижение балерины по службе театральная дирекция мотивировала ее «отличными талантами, способностями и усердием». С. П. Жихарев в «Дневнике чиновника» восхищался «чудесным станом, возвышенной грустью, приемами» премьерши, но с оговоркой: «Так как совершенств на свете нет, то и грация Икониной—Дианы показалась мне несколько холодноватой: никакой игры и жизни в физиономии».

Имя влиятельной особы, чьим «предметом страсти» была Иконина, история не сохранила. Но о ранге содержателя нетрудно догадаться, зная, что балерина позволяла себе при уже составленной афише отказываться от участия в спектакле. Правда, когда однажды на справедливое замечание Дидло она ответила грубостью и «наплевала ему в глаза», даже связи не помогли: красавица оказалась под арестом в конторе Императорских театров. Пообещав «танцевать при первом назначении», артистка вышла на свободу, однако вновь «простерла свою дерзость» и, притворившись больной, в театр не явилась. После нового инцидента с Икониной, согласно приказу, «был взыскан штраф с объявлением: что если при первом назначении не будет танцевать, начиная с завтрашнего дня в трагедии “Фингал”, то строго будет содержима под арестом, откуда будут водить ее арестованную к должности и потом опять под арест». Впрочем, угрозы оставались только на бумаге. Формальности не касались темпераментной премьерши.

Вся эта катавасия, сдобренная шумными бенефисами балерины, длилась с переменным успехом до 1831 года, когда Иконина, по выслуге двух лет «в благодарность» за пенсион, «по преклонным летам и болезни» получила увольнение.

Даже посредственные корифейки и кордебалетные артистки Императорской балетной труппы через своих содержателей имели «всемогущее» влияние на театральную политику, армейские и флотские дела и вторгались даже в область Третьего отделения Собственной Е. И. В. канцелярии. Сладострастия началь-

ника штаба Корпуса жандармов Л. В. Дубельта хватало на многих «дочерей Терпсихоры». Его преемник на этом посту генерал-майор свиты граф П. А. Шувалов, человек властолюбивый и пронырливый, не обладая таким любвеобильным сердцем, предпочел сблизиться только с одной танцоркой — Анастасией Амосовой. Связь их была откровенной, и вокруг нее велось много закулисных разговоров. Балерина «эффектной наружности» быстро смекнула, что при таком покровителе смешно тянуть танцевальную лямку, и поспешила оставить сцену.

Разумеется, приобщение балетных артисток к высшим сферам происходило не спонтанно. Когда сердечная подруга Матильды Кшесинской посредственная корифейка Татьяна Николаева стала открытожить с верным товарищем Николая II генерал-майором Е. Н. Волковым, ее интересовал по большей части размер гарантированного любовником содержания.

Не стоит забывать, что умение выгодно «войти в случай» составляло целую науку, в познании которой никак нельзя было обойтись без наставников.

Наложницы театральных чиновников

На полотне Г. Г. Чернецова запечатлен директор Императорских театров Александр Михайлович Гедеонов, с подобострастием взирающий на кавалькаду во главе с государем. Художник поместил этого николаевского чиновника в центре композиции — среди «всего Петербурга», видимо, считая, что поставщику «кадров» для любовных утех подобало ключевое место.

Судя по сплетням, циркулировавшим в столичном обществе, страстный игрок Гедеонов ставил на карту воспитанниц и начинающих танцовщиц, при этом не забывал и об интересах своей «ставки». «Проигранная дочь Терпсихоры не была в проигрыше: чадолюбивый отец всегда предварительно требовал, чтобы в задаток дано было ей приличное обеспечение. Скандальная хроника прибавляет, что и при дворе он много выигрывал своею ловкостью по этой части», — вспоминал П. А. Каратыгин.

В поэме «Монго» М. Ю. Лермонтов двумя строками дал Гедеонову исчерпывающую характеристику:

А сам, прости ему Всевышний,
Ведь уж какой прелюбодей!..

Гедеонов имел привычку всем артистам говорить «ты» и позволял себе кричать на танцовщиц: «Я тебя в солдаты отдам!» Он мог пригрозить какой-нибудь балетной солистке недельным арестом в бутафорской и вычетом из жалованья. Таких мер наказания к артисткам никогда не применяли, но, как писала Авдотья Панаева, «для Гедеонова закона не существовало».

«Я проучу всех, кто у меня вздумает капризничать!» — пугал директор подчиненных ему «нимф», а для остротки грозил пальцем у лица одной из танцовщиц перед поднятием занавеса: «Смотри, не важничай у меня, я тебя вышколою и отучу ломаться передо мной!»

Однако Александр Михайлович становился шелковым под каблуком своих фавориток. В 1833 году, сразу после назначения на пост театрального директора и по смерти жены, он составил из них небольшой гарем. Чуткий к веяниям эпохи Григорий Чернецов рядом с императорскими наложницами изобразил на своей картине любимицу Гедеонова Елизавету Иванову. Она еще в училище познала прелесть признания начальником ее разнообразных дарований. Девушка получила золотой браслет от царя, всевозможные блага по статусу солистки балета (жалованье в 1500 рублей, пособие в 350 рублей, казенная квартира) и одновременное назначение в драматическую труппу на роли субреток. В 1835 году Иванова уже числилась в статусе первых танцовщиц с 1800 рублями годовых.

Но и на успешную судьбу есть свои напасти. Бедная Лиза оказалась слабой здоровьем и подверженной тому, что Софья Андреевна Толстая называла «скачать брюхом». Тяжелые беременности вынуждали ее на длительные отпуска. Болезни продолжались чуть ли не по году. Выступления танцовщицы отменяли в день спектакля. Гедеонов, сердобольный отец Лизиных незаконных отпрысков, в 1846 году «в нарушение всех законов» дал любовнице пенсию по статье «выслуга лет» в

размере 342 рублей серебром. Верно оценив обстоятельства, Елизавета Иванова сразу покинула Петербург и в провинциальной тиши протянула еще почти 40 лет. Вот что значит не пренебрегать подарками фортуны.

Одаренную танцовщицу Елену Андреевну Гедеонов начал опекать еще воспитанницей. Природные данные девицы обещали множество разнообразных удовольствий. К тому же она отличалась наилучшими успехами в балетном образовании.

В 1832 году при первом выступлении Елены в роли Амура публика нашла ее прелестной. Александр Михайлович сразу обратил внимание на тринадцатилетнюю дебютантку, «единственную дочь какого-то укусника и старой простой женщины». Когда закончилось представление, он сам пожаловал на сцену и заявил: «У нее, несомненно, все данные, чего, кстати, другим явно недостает». Признание Гедеонова подогревало карьеру Андреевны, и уже в следующем сезоне ей по «особому праву» любимицы директора предоставили роль доброй феи. И опять юная танцовщица удостоилась рукоплесканий.

Елена не искала судьбу в ожидании принца, а расчетливо предпочла чиновника Гедеонова, старше ее на 22 года. «Эта юная дочь Терпсихоры была честолюбива и, как говорится, себе на уме; она сообразила, что директорское покровительство — дело полезное на службе и пренебрегать им невыгодно... Скандальная хроника говорит, что падение избранной им одалиски совершилось в отдаленном гроте петергофского сада, в один прекрасный июльский вечер, после придворного спектакля, в котором участвовали и воспитанницы», — свидетельствовал П. А. Каратыгин. Андреевна, блистательно исполнив с похотливым начальником «любственное *pas* в гроте», вмиг получила статус балерины с отличным содержанием.

По мнению Владимира Зотова, Елена Ивановна имела такую непривлекательную наружность, что было непонятно, чем она могла пленить Гедеонова, разменявшего пятый десяток. «Нос у нее был так длинен, что, поднявши ногу, она боялась всегда задеть за него», —

злорадствовал известный критик. Впрочем, некоторые балетоманы считали Андреянову «милашкой».

Приме доставалось за связь с господином директором. На спектаклях ей постоянно шикали театральные завсегдатаи, мстя таким способом Гедеонову за принятые им «строгие меры к недопущению их стоять у театрального подъезда, когда после спектакля воспитанницы садились в кареты и переговаривались с ними». Кроме того, директор, оберегая Андреянову, приказал инспектору школы находиться в дортуаре в те часы, когда происходили катания офицеров мимо школы. Некоторых студентов за шиканье директорской фаворитке на спектаклях исключили из университета. Когда танцевала Андреянова, среди зрителей всегда присутствовала группа лиц, снабженная билетами от дирекции за обязательство «неистово аплодировать первой балерине».

Сластолюбивому обер-гофмейстеру Гедеонову тоже приходилось нелегко. А. Я. Панаева свидетельствовала: «Это был час обеда воспитанниц и дортуар был пустой, оставались только я и Андреянова; в это время всегда являлся к ней директор... Андреянова иногда кричала на Гедеонова, выгоняла его вон и даже раз пустила в него танцевальным башмаком. Меня удивляла смелость Андреяновой, но в то же время мне было приятно видеть, как гроза всех артистов смиренно повиновался ее приказаниям».

За кулисами все очень любезничали с фавориткой старика Гедеонова, особенно театральные чиновники. Поступив на сцену и заняв положение примы-балерины, Андреянова никогда не пользовалась своим могуществом и никого не притесняла интригами.

Потом Гедеонов прельстился воспитанницей Анастасией Яковлевой, а после того как она в 1844 году окончила Театральное училище, обратил свой неравнодушный взор на Александру Рюхину. Та в 1845 году не только выпустилась на сцену, но и родила Александру Михайловичу сына. Ей, первой из русских танцовщиц, контора Императорских театров позволила воспитывать ребенка за границей за казенный счет. Танцовщица также имела хорошую казенную квартиру — в но-

вом флигеле, выстроенном во дворе администрации театра. Можно предположить, что тщеславие Рюхиной было вполне удовлетворено. «Случай» артистки помог ей возвыситься и на поприще искусства. Но в 1852 году она имела неосторожность выйти замуж за драматического актера Смирнова. Реакция со стороны Гедеонова была незамедлительной: продвижение танцовщицы по службе прекратилось, а через два года ее, находившуюся в расцвете сил, и вовсе уволили «за излишком».

С приходом на должность директора Императорских театров графа А. М. Борха положение Александры Рюхиной было восстановлено. Она сумела обрести доверие этого, видимо, не столь «холодного», как о нем говорили, обер-церемониймейстера и, заручившись его покровительством, в 1863 году за выслугу лет получить высший пенсioen — 1142 рубля серебром, причем «без обязательств служить за него два года в благодарность». Император Александр II не только распорядился с почетом уволить Рюхину, но и разрешил ей поселиться в Царском Селе.

Гедеонов единолично распоряжался судьбами своих пассий и зорко следил за их служебным положением. Этот сановный ловелас стяжал и развратничал другим в пример. Когда он ругал театральных чиновников за нерадивость и воровство, то свою внушительную речь заканчивал фразой: «Впрочем, воруйте, черт вас возьми, воруйте, пока я здесь!» И они воровали, да так, что через несколько лет обзаводились домами, состояниями и содержанками из бывшей под рукой балетной труппы.

Поступившие в театр танцовщицы сразу делились на два разряда. Те, что приходили на репетиции пешком или приезжали в казенных каретах, не пользовались расположением ни начальства, ни служителей. Перед другими, подкатывавшими к служебному подъезду в своих экипажах, капельдинеры снимали фуражки, театральные чиновники шутовски заискивали, а товарки старались сблизиться с ними. Существенное влияние на положение танцовщиц оказывало их умение нравиться театральной администрации.

Вера Балетоманова вспоминала:

«Спрашивает, например, какая-нибудь из порядоч-

ных танцовщиц главного режиссера, почему она, которая до сих пор имела хорошие места, вот уже в третьем балете получает чуть что не выходное место? Кому или чему она этим обязана?

И, что бы вы думали, отвечает этот блюститель балетной нравственности и великий администратор прямо в лицо молодой девушке?

— Если бы Лизочка была добрее, позволила себя иногда поцеловать, по щечке потрепать, то она могла бы рассчитывать на очень, очень хорошее место...»

Подруги Анастасия Лихутина и Анна Осипова, поступившие в труппу Большого театра в 1819 году, пользовались всеми благами жизни «ввиду особенного внимания начальства». А матери их получали «в благодарность за усердие дочерей» кругленькие премиальные — до 200 рублей. Осиповой удалось обскакать товарку: театральный директор П. И. Тюфякин наградил ее за «старание» роскошным платьем с серебряным шитьем.

В начале XIX века солистка Мария Лукашева, «войдя в случай» к одному из влиятельных чиновников дирекции Императорских театров, успешно продвинулась по службе; правда, за это она расплатилась «дурной болезнью», полученной от «предмета» любви, и умерла в возрасте тридцати восьми лет.

Эти «допотопные» дансерши, а за ними и следующие поколения императорских танцовщиц использовали театральных чиновников не только в интересах своей карьеры. Часто в дело шли те, кто был способен раскошелиться. Кроме того, каждая прима и солистка нуждалась в «сильной руке» из администрации, которая могла с щедростью вынимать неограниченные суммы из казны для пышной обстановки бенефисов.

Управляющий петербургской конторой Императорских театров В. П. Лаппа-Старженецкий под предлогом ревизии приезжал в Белокаменную ради московской примы Екатерины Гельцер. Их совместные ужины и прочее времяпрепровождение стоили женатому чиновнику до 25 тысяч рублей в год, причем 20 тысяч были взяты в долг. В своей страсти он дошел до того, что отпросился у «шефа», князя С. М. Волконского, с парад-

ного спектакля в честь персидского шаха и умчался в Крым на три недели к отдохавшей там Гельцер.

Пятидесятилетний Лаппа-Старженецкий был настолько занят устройством своих свиданий с 23-летней балериной, что вызывал откровенные насмешки окружающих. В. А. Теляковский писал: «И что за мальчишество со стороны Лаппы — эти поездки в Москву. Директору он сказал, что едет к брату в Вологду. Когда он собирался приехать на бенефис Гельцер, директор его не пустил; так этот раз он уже придумал соврать, будто едет к брату.. Как вся эта ложь противна и ложь человека, который должен пользоваться доверием директора, и всё это делается для того, чтобы съездить навестить балетную особу.. но что делать, когда ведешь себя мальчишкой и врать приходится, как мальчишка». Кстати, Теляковский считал Гельцер «весьма вредным элементом на балетной сцене», а Старженецкого называл человеком, «вредным для театров».

Екатерина Васильевна знала, что в Петербурге Лаппа-Старженецкий сожительствовал с артисткой балета Людмилой Генюк, но благоразумно молчала — премьер московского Большого театра Василий Тихомиров собирался жениться на ней. О Гельцер за глаза говорили, что прибавки к жалованью ей не надо, потому что имея красивое лицо, она всегда может разжиться большими деньгами.

Танцовщица Вера Мосолова командовала управляющим балетной труппой Мариинского театра В. А. Нелидовым. Она постоянно ставила своего любовника в затруднительное положение, бестактно вмешиваясь в постановочную политику. Чиновник действовал по указке артистки и, в конце концов, перестал замечать абсурдность своих приказов, чем потешал весь театральный люд.

Иногда происходили «курьезы» совсем неприличные. В октябре 1904 года во время танцевальной сцены в опере «Садко» с кордебалетной артисткой Анной Ураковой случился обморок. Глава монтажной части Петербургских театров барон В. А. Кусов, несмотря на присутствие жены и дочерей, бросился на сцену, вел себя как гимназист, хотя был старше любовницы на

20 лет. Над пылким чиновником смеялись во всех столичных салонах: «Тоже хорош гусь!»

Подобные «пернатые» из административных сфер решали судьбы многих начинающих артисток.

«Публика петербургского балета особенная — она всегда одна и та же, ибо балетные ложи наполовину абонированы людьми или глазающими на голых женщин (“хочу, да не могу”), или молодежью, живущей с балетными дамами. Мало этих жуиров, прилепились на хлебники, дельцы, как на кучи навозу мухи. Эти дельцы, имеющие под руками прессу, орудуют с ней вместе... Они устраивают обеды и ужины, на которых блистают их гражданские жены — бывшие дочери капельдинеров, сторожей, — рождающие будущих деятелей России», — откровенно писал В. А. Теляковский.

Через «ревнительниц» амурных традиций новенькие танцовщицы познавали опыт предыдущих балетных эшелонов, сумевших пожить с шиком и блеском.

Наставницы в «науке страсти нежной»

В танцевальной среде навыки обольщения непрерывно передавались из поколения в поколение так называемыми покровительницами.

Иван Чернышев в романе «Уголки театрального мира», напечатанном в 1875 году, подробно описал начало закулисной «карьеры» только что поступившей в хореографическую труппу артистки.

Незадолго перед Великим постом к выпускнице начинала ездить ее покровительница. Она постоянно твердила о некоем гусаре, а тот, в свою очередь, торил дорожку вдоль Театральной улицы. Когда, наконец, настал желанный день окончания училища, покровительница подарила своей протеже грудку обновок и на первое время отвезла ее на свою роскошную квартиру. Вечером туда явился красавец-гусар, княжеского рода, который смущал девицу свободными и любезными речами.

«Предложили играть в карты. Покровительница желала в преферанс, но Лиза не умела. Ей за это сделали легкий выговор. Гусар взялся быть ее учителем и тут же

предложил дать первый урок. Лизе не показалось трудным ученье... По окончании игры оказалось, что Лиза выиграла около ста рублей...

Лиза сконфузилась и не брала. Но покровительница строго заметила ей, что игра не шутка, что если она проиграет, то и с нее возьмут, поэтому советовала оставить ложный стыд и брать деньги.

Гусар поцеловал у дам руки и уехал.

Покровительница долго говорила о нем, хвалила его наружность и ум, не опуская помянуть и о большом богатстве.

Долго не могла заснуть Лиза, долго она ворочалась на новой постели. Она рассматривала белье, любовалась комнатой и пересчитывала свой выигрыш...

На другой день опять приехал князь, опять играли в карты. Покровительница часто выходила из комнаты и подолгу оставляла их вдвоем. Наедине скромность князя исчезала: он садился рядом с Лизой, брал ее за руки и старался привлечь к себе. В это время она взглянула ему в лицо, он смотрел на нее такими глазами...»

Наиболее перспективных и хорошеньких танцовщиц опекали влиятельные театральные дамы из «старой гвардии». Ф. Ф. Вигель писал, что сожительница князя А. А. Шаховского актриса Е. И. Ежова «каждый вечер принимала у себя актрис, танцовщиц и воспитанниц театральной школы, преимущественно же последних, дабы дать им более ловкости в обращении. Несколько пожилых и большая часть молодых людей Петербурга добивались чести быть принятыми в ее салоне».

Преимницей Ежовой была отставная прима Е. П. Соколова, прозванная «мамкой будущих балерин». Евгения Павловна в своей «фирме» по обучению хореографическому искусству занималась еще и сведением танцовщиц с кавалерами. В этом пикантном деле ее верными компаньонами были граф В. В. Стенбок-Фермор и влиятельный чиновник К. Н. Гирс.

Танцовщица Лидия Свирская рассказывала, как во время занятий в репетиционном зале режиссер Николай Аистов сажал себе на одно колено Павлову, а на другое Соколову и начинал производить «неприличные манипуляции». Аккомпаниаторше, от стыда закрывшей

лицо платком, он сказал: «Напрасно вы конфузитесь. И та и другая мои дамы, и я с ними обращаюсь по-семейному».

Фамилию еще одной балетной «опекунши» Тамара Карсавина в своих мемуарах стыдливо обошла молчанием, озвучив только ее имя, отчество, состояние и связи в высшем свете. Между тем речь шла об элегантной танцовщице первой линии кордебалета Н. А. Бакеркиной — знаменитой содержанке полного генерала, члена Государственного совета П. П. Дурново, который был старше своей пассии на 35 лет. От Петра Павловича Бакеркина получала пять тысяч рублей в месяц, на его деньги устраивала у себя попойки с журналистской шушлой и занималась шантажом театральной дирекции.

Надежда Алексеевна называла себя «крестной матерью» молоденьких артисток, ей нравилось воспитывать их согласно собственным принципам «благоразумия и элегантности». Она, по словам Карсавиной, «считала чрезвычайно важным поддерживать хорошие отношения с публикой», то есть ужинать с балетоманами в дорогих ресторанах и развлекать их в своем салоне. Главное, учила Бакеркина, заручиться покровительством высокопоставленных особ и быть для них «доступной». Эта дама больше всего на свете презирала репутацию неדותроги.

Обедам и ужинам в среде балетных артисток придавалось огромное значение. Начальник канцелярии Министерства двора и уделов генерал-лейтенант А. А. Мосолов постоянно водил компанию с Бакеркиной и при ней (вернее, с ней) обсуждал все действия дирекции Императорских театров.

«На приемах у Надежды Алексеевны всегда царил дух игривой фамильярности, — вспоминала Карсавина. — Мне было как-то не по себе в окружении этих почтенных балетоманов. Генералы, восседавшие за столом хозяйки дома, приводили меня в смущение, и, вероятно, я выглядела иногда очень нелепо. Хотя правила и запреты училища уже не были властны надо мной, всё же сохранялась привычка к известной сдержанности и скромности поведения».

Однако стыдливость довольно быстро улетучива-

лась, колебания проходили, мысли о греховности забывались, а навыки непосредственной раскованности во время кутежей в ресторанах успешно прививались — не без помощи таких, как Бакеркина. Она наставляла девиц перед ужином с ухажерами: «Почему вы так волнуетесь? Никто вас не похитит». И в самом деле, те с каждым днем всё более входили во вкус веселья, комплиментов и полезных знакомств.

Надежда Алексеевна пришла в страшное волнение, узнав о назначении ее любовника московским генерал-губернатором в июле 1905 года. Кордебалетная дива имела нахальство заявить в дирекции, что теперь ее общественное положение изменилось. Поговаривали, будто она планировала просить о переводе в московскую балетную труппу. С подачи своей содержанки Дурново пытался добыть для нее разрешение пользоваться не только генерал-губернаторской ложей Большого театра, но и царской боковой.

Бакеркина приехала в Москву следом за Петром Павловичем и поселилась в гостинице «Дрезден» рядом с генерал-губернаторским домом. Вскоре Дурново получил несколько осуждающих писем, поводом к которым явилось поведение его любовницы. Однако ничто не могло изменить привычек семидесятилетнего ловеласа. Заступив на новую должность, он весь отдался балету и не пропустил ни одного спектакля. Его мало интересовало, что на улицах стреляли. Не случайно революционеры планировали организовать взрывы не только в Успенском соборе Кремля и в одном из банков, но и в Большом театре. На генерал-губернаторском посту Дурново продержался лишь четыре месяца.

Чувствуя себя влиятельной особой, Бакеркина забывалась до того, что во время антракта могла запустить скомканной афишей в лицо художнику А. Я. Головину, оформителю балета «Волшебное зеркало», за то, что он, видите ли, не позволил ей выйти на сцену без парика. «И это называется артистка Императорских театров, — негодовал В. А. Теляковский. — Какая всё это гадость, и как это позорит Императорские театры. Вследствие того, что Головин не хотел давать этому инциденту официальный ход, дело осталось так».

Анна Павлова тоже входила в орбиту закулисных интересов Бакеркиной. В ее репетиционном Белом зале «отзывчивая к благотворительным делам» Надежда Алексеевна устраивала, «при сотрудничестве многих своих подруг», вечера, в программу которых входили небольшие драматические пьески, концертные отделения, балетные дивертисменты и танцы. «На вырученные деньги будут приобретены вещи для отсылки в действующую армию, — писала “Петербургская газета” 6 марта 1905 года. — Весьма оригинальным следует признать устройство в фойе базара, где будут продаваться различные вещи и здесь же, с приложением открытого письма, упаковываться для отсылки на театр войны». Разумеется, подобные мероприятия собирали всех любовников балетных дам. «Нечего и говорить, зала полная, билеты разобраны. Генералы Винтулов и Желтухин веселятся», — иронизировали в свете.

Смущаясь, Карсавина поведала о приемах, с помощью которых опытная сводня улавливала танцовщиц в свои сети. Надежда Алексеевна выделяла самую прелестную новенькую и начинала «пылать» к ней дружескими чувствами, внушая своей протее: «Театр — это гнездо интриг». Когда Тамара похвасталась перед Бакеркиной платьем, полученным от Кшесинской, та заявила: «Я вижу, что ты считаешь этот костюм восхитительным и растрогана столь великодушным подарком. А как ты думаешь, почему Матильда подарила тебе именно этот костюм? Да взгляни только на себя в темно-лиловом платье! Этот цвет хорош для обивки гроба, а не для костюма такому ребенку!»

Матильда Кшесинская была самой младшей «наставницей» новеньких балетных артисток. Знаменитый английский балетный критик Сирил Бомонт заявлял, что только близость к императорскому дому наделила ее танцевальные движения «точностью, изяществом и благородством», которые почти недостижимы в такой же степени для танцовщиц, не соприкасавшихся с придворными кругами.

Свой дом Кшесинская открыла для молодых балерин. Его сравнивали с маленьким павильоном в вер-

сальском Оленьем парке, где Людовик XV проводил интимные досуги с бесчисленным количеством претенденток на роль королевской фаворитки. Нет, Матильда Феликсовна была всего лишь балериной Императорского театра и считала святым долгом следовать его вековым традициям. Потому она не просто принимала у себя начинающих, прекрасных, чрезвычайно одаренных Тамару Карсавину и Анну Павлову, роскошью своего быта ослепляя их умы и подогревая амбиции. Темперамента балерины хватало на то, чтобы умело способствовать выгодным для юных коллег знакомствам. Карсавина увлекла своей красотой нужных для ее карьеры состоятельных и влиятельных балетоманов, а в Павлову влюбился великий князь Борис Владимирович, брат Андрея Владимировича — сердечного друга, а впоследствии мужа Мали.

Что ж, Кшесинская не кривила душой, когда говорила: «Всю жизнь я любила строить».

Альянсы и мезальянсы

«Танцовщицы и замуж выходят обыкновенно за танцовщиков. Если же случаются редкие исключения, то тогда танцовщицы выходят за светлейших князей или за околоточных надзирателей», — шутил Константин Скальковский. Впрочем, к браку в балетном мире относились как к делу архиважному, ведь он являлся одной из главных вех в судьбе любой танцовщицы.

Разумеется, каждая жизнь особенна и неповторима. Бывали шумевшие истории, вроде той, о которой сестра Пушкина Ольга Сергеевна Павлищева рассказала супругу в письме от 22 ноября 1835 года: «Трагическая новость: танцовщица Пейсар, лучшая сейчас, поссорившись с мужем из-за любовника, отправилась искать убежища у последнего, а когда он попытался убедить ее быть благоразумней, выбросилась из окна и сломала ногу. Арендт (врач, лейб-медик Николая I. — О. К.) уверяет, что через год она сможет танцевать». Виновником драмы оказался красавец-танцовщик Теодор Герино. Эскапада партнерши пришлось по сердцу ветреному тансеру, и вскоре он женился на ней.

Именно брачный союз мог повлиять на ход уже состоявшейся балеринской карьеры.

Записные театралы, прозававшие знаменитую танцовщицу Марию Новицкую «неприступным Гибралтаром»*, были разочарованы ее браком с актером. «Когда ей пришлось в первый раз выходить на сцену после замужества, — вспоминала А. Я. Панаева, — она очень боялась, потому что за кулисами распространялись слухи, что ей будут шикать. Дюр старался ободрять жену перед выходом на сцену, но сам был в страшном волнении. Присутствие государя в театре, вероятно, помешало демонстрации озлобленных ее поклонников. Они ограничились тем, что не аплодировали ей, тогда как прежде до неистовства хлопали в ладоши при ее появлении и в продолжение всего спектакля».

Пришлось поклонникам балерины отыгаться на ее супруге: Дюра ошкаривали при первом же появлении на сцене после свадьбы. И вообще, эта «красавица с русского театра» доставляла мужу массу забот. «Дома он должен был умолять ее на коленях, чтобы она, как встанет, съела бы бифштекс и выпила бы стакан портеру, по предписанию доктора, — сплетничала Панаева. — Он боялся, чтобы у жены не развилась чахотка. За кулисами он должен был следить, чтобы ей не попало в руки письмо с объяснением в любви и блестящими предложениями от богачей. Он сам возил ее на репетиции, и когда она ленилась делать упражнения, уговаривал ее, как ребенка, кормил леденцами, заранее припасенными в кармане. Он был мученик, когда не мог сопровождать свою молоденькую жену в театр, потому что сам был занят в другом театре. За заботы о здоровье жены Дюр был вознагражден: малокровие ее пропало, и на щеках появился нежный румянец, что еще более придавало красоты ее лицу».

Честно говоря, бледнолицая красавица Новицкая ни-

* Гибралтар — скала и песчаный перешеек на юге Пиренейского полуострова, стратегический пункт контроля над проливом, соединяющим Средиземное море с Атлантическим океаном. С 1462 года Гибралтаром владела Испания, в 1704 году он был захвачен британскими войсками и в 1713-м по Утрехтскому договору отошел к Великобритании. Испанцы безуспешно пытались взять крепость в 1727 году.

когда не хворала. Зато, как это нередко бывает, переживания и хлопоты по поводу здоровья балерины в 1839 году отправили на тот свет ее супруга.

В 1854 году Мария Новицкая-Дюр получила приличный пенсион и вышла замуж за некоего статского советника Пашенко. Говорили, что именно он «свел в могилу Марию Дмитриевну». Панаева, в духе своих романов о несчастных женах и безобразных мужьях, приписала бедному чиновнику чуть ли не все смертные грехи: он-де и игрок, и разоритель жены, и растратчик казенных денег. «В настоящее время участь женщины всегда в руках того, кто приобрел ее любовь. Чуть она очутилась в руках эгоиста, она — жертва его прихотей и раба общественных условий», — не унималась писательница, жившая одновременно с мужем И. И. Панаевым, другом Н. А. Некрасовым, а потом обзаведшаяся еще разбитным шалопаем А. Ф. Головачевым. На самом деле Мария Дмитриевна Новицкая умерла в возрасте пятидесяти двух лет при «коммерческих» обстоятельствах: осматривая постройку своего дома в Екатерингофе, оступилась и сломала ногу, после чего уже не смогла оправиться.

Подготовка к брачному союзу оказывалась для танцовщицы делом хлопотным, ведь замужество могло прервать даже самую блистательную карьеру, как это случилось с великой Марфой Муравьевой.

Балерина, насмотревшись на училищные нравы, рано поняла, что одни ухажеры вели девиц к гибели, а другие — к венцу. Были и между ее товарками постоянно мечтавшие о замужестве. Сама Муравьева утверждала, что надо сохранить себя для хорошего человека, а не жить в грехе, содержанкой. Танцовщица второго разряда Вильгельмина Лундберг, слушая лучшую подругу, согласно кивала, но все-таки любовника завела с положением, благодаря чему получила три длительных отпуска «по болезни ног». А Марфа Николаевна осталась верна своим идеалам и даже на гастроли ездила под присмотром специально прикрепленной от театральной дирекции «дамы безупречных нравственных качеств» — вдовы известного в 1830-х годах журналиста и литератора П. Р. Фурмана. Потому она «честной» вышла замуж за Н. К. Зейферта. Сразу же после венчания по требованию

свекрови Муравьева оставила сцену, а вместе с ней покинула театр ее постоянная спутница Лундберг.

У соперницы Муравьевой Марии Суровщиковой карьера оказалась в абсолютной зависимости от брака. Поступив в петербургский Большой театр, она в 1854 году вышла замуж за «французского подданного римско-католической веры» Мариуса Петипа, поэтому молодожены венчались дважды: в Троицкой церкви при дирекции Императорских театров и Свято-Екатерининском костеле на Невском проспекте.

Мариус Иванович любил подчеркнуть свою исключительную роль в успехах супруги и не уставал повторять: «Я сделал всё что мог, чтобы Мария заняла выдающееся положение на балетной сцене». Он был прав... отчасти. Уникальность Суровщиковой заключалась в том, что она оказалась от природы одарена свойствами, ставившими ее искусство выше ремесла. Толпа обожателей балерины не давала ей прохода, за что прелестнице нередко доставалось от ревнивого супруга, который, танцуя адажио со своей «душкой», весь содрогался от страсти и шептал: «Я люблю тебя, люблю тебя!»

Однако семейного счастья у четы Петипа не получилось. Служение в театре поначалу сблизило, а потом разъединило супругов Петипа. Стоило им только оказаться в равном положении «первых сюжетов» петербургского балета, как начались конфликты. К 1866 году совместная жизнь балерины и хореографа превратилась в кошмар. Петипа не без основания устраивал жене семейные сцены. Не раз она покидала их квартиру номер 6 в доме 101 на набережной Фонтанки и перебиралась к матери на Петроградскую сторону, чтобы переждать семейную бурю. В феврале 1867 года дело дошло даже до суда, куда Суровщикова обратилась с жалобой на «жестокое обращение с нею мужа». Потом супруги пошли на мировую, в результате чего балерина навсегда покинула мужа. Они поделили детей Жана и Марию: сын остался с матерью, дочь — с отцом.

Мариус Петипа обожал свою дивно грациозную и отчаянно смелую красавицу-дочь Марию. Характерная прима находилась в центре всех событий веселившегося Петербурга и была одной из самых модных женщин

столицы. Ей, кумиру молодежи и государственных мужей, серьезных людей и прохиндеев, без усталости воскурjali фимиам во время бесконечных пикников, обедов, ужинов и сумасшедших пиров, на коих хозяйничала неизменно бодрая танцовщица.

Мария Петипа, судя по всему, была хотя и «роковой», но вполне милой женщиной. К тому же она, «неотразимая», являлась, согласно аттестации острословов, «не отражающей». Ее бурная личная жизнь началась со связи с будущим петербургским генерал-губернатором Д. Ф. Треповым, от которой появился на свет сын Федор. «Плод любви», получивший «на зубок» от отца десять тысяч рублей, жил в деревне у кормилицы до тех пор, пока дебелая прелестница тайно не обвенчалась в Париже с адъютантом императрицы Марии Федоровны Христофором Платоновичем фон дер Фельденом, который мальчика усыновил; с тех пор сын Марии Мариусовны звался Федором Христофоровичем Платоновым.

Государыня была крайне недовольна этим мезальянсом. Балерина, отличавшаяся чрезвычайной расточительностью, потратила деньги сына. Сам Фельден обанкротился, спустив почти всё состояние на подарки балерине. Чтобы поправить финансовые дела, он развелся с Петипа и женился на американской миллионерше.

После этого Мария Мариусовна продолжительное время ввязывалась лишь в мелкие любовные интрижки. В те годы она практически целиком посвятила себя воспитанию сына и любимого единоутробного брата Юлия, сына черногорского великого князя, усыновив мальчика пятилетним, после смерти матери в 1881 году.

Однако ее кипящая натура взяла свое, и Мария принялась наверстывать упущенное. В 1897 году сорокалетняя танцовщица вышла замуж за 25-летнего француза и уехала с ним в Париж. Тогда она была достаточно обеспеченной, можно даже сказать, богатой женщиной, на сцену выходила в многочисленных бриллиантовых украшениях такого качества, что, как писала пресса, «с ними не могла бы посоперничать витрина ювелира *rue de*

*la Paix**». Молодой муж, не канительясь, отвоевал у Петипа половину ее состояния и вернулся к ранее брошенной жене, с которой, как оказалось, и не собирался разводиться.

«Обобранная» Мария вернулась в Петербург и увлеклась талантливым танцовщиком Сергеем Легатом, подкупившим ее своей симпатичной внешностью, талантом и, главное, физической силой. В 1900 году танцовщицу за солидную фигуру за глаза прозвали комодом. Сергей единственный мог легко поднимать на вытянутых руках упитанную партнершу. Вот и пришлось молодому солисту, не так давно женившемуся на артистке Александринского театра Е. Ручкиной, стать сожителем балерины, которая была старше его на 18 лет.

После трагической гибели любовника в 1905 году Мария Петипа немного погоревала, а затем ее жизнь пошла своим чередом: театр, дом, спектакли, поклонники, романы. В 1910 году 53-летняя танцовщица вышла замуж за 35-летнего французского предпринимателя Жирара, при этом выглядела она настолько хорошо, что казалась моложе супруга. По брачному контракту она получила более миллиона франков.

Брак давал шанс императорской танцорке подняться по общественной лестнице, даже вознестись на ее вершину — ведь сумели 19 балетных артисток «окольцевать» аристократов. Например, Анна Прихунова стала женой московского губернского предводителя дворянства князя Льва Гагарина, приятельница Матильды Кшесинской Вера Легат обвенчалась с графом Андреем Шуваловым, Любовь Егорова вышла замуж за князя Никиту Трубецкого, адъютанта великого князя Николая Михайловича...

Одной из самых ярких была история мезальянса М. Н. Мадаевой и князя М. М. Голицына. «Горячо любимая всеми товарищами» прославленная солистка, на чью долю изредка перепадали балеринские партии, поступила на сцену петербургского Большого театра в 1862 году. «Не выделяясь в танцах чем-либо особенным в техническом отношении, она умела их овеять каким-

*Рю де ла Пэ (улица Мира) — одна из самых фешенебельных улиц французской столицы.

то особым свойственным ей шармом, всегда оказывавшим свое воздействие на зрителей», — вспоминала Е. О. Вазем. «Улыбнется — рублем подарит, — отзывался о Мадаевой С. Н. Худеков. — Лучшая по изяществу ножка во всем балете... В этой артистке была масса женственности, которая невольно привлекала к ней сердца зрителей». Матильда Мадаева состояла в императорской труппе 16 лет.

Племянник князя Голицына свидетельствовал:

«...дядя Михаил Михайлович, попав восемнадцатилетним юношей в Петербург, сразу завертелся в компании не знавших удержу конногвардейских офицеров, и посылавшихся ему субсидий, а позднее доходов с его имений с каждым годом хватало всё меньше и меньше; началось подписывание векселей у ростовщиков, причем, как мне сам дядя говорил, вексель подписывался, допустим, на 1000 рублей, а в действительности дядя получал на руки не более 700—800 рублей, остальное шло на покрытие в скрытом виде ростовщических процентов; затем векселя переписывались и долго росли как снежный ком... около 1865 года дядя сошелся с известной тогда танцовщицей Мадаевой, и в 1867 году у последней родилась дочь Надежда. Эти обстоятельства, а равно и запутанность дел дяди тщательно скрывались от деда и бабушки, и о них знал лишь дядя Александр Михайлович... он тщетно взывал к благоразумию брата, но ничего не помогало; долги росли, а образ жизни не менялся, тем более что в начале 70-х годов дядя, пользовавшийся благоволением Александра II, был сделан его флигель-адъютантом, что требовало еще новых обязательств с его стороны. Дядя Александр Михайлович для уплаты части долгов купил у брата на имя моего отца с. Шипово, перед тем заложенное в банке, затем пришлось продать с. Второво одному из кредиторов, графу Бенкендорфу, позднее был заложен московский дом в 50 тыс. руб., а ливенское имение в 300 тыс. руб., и в Петровском проданы на сруб почти все леса — и всё это пошло на покрытие долгов, не знаю, одного только дяди или обоих. Сумма их долгов простиралась, я думаю, чуть ли не до миллиона...

С течением времени бабушка и мои родители узна-

ли о существовании незаконной семьи у дяди Михаила Михайловича, который летом 1884 года приезжал в Петровское и просил у бабушки благословения на вступление в законный брак с Матильдой (Матреной) Николаевной Мадаевой; она в то время была тяжело больна, у нее начиналась чахотка, сведшая ее через четыре года в могилу. По совету известного Боткина новую нашу тетку было решено на зиму свозить в Ялту, и я очень хорошо помню ее проезд через Москву с новой нашей двоюродной сестрой Надей, далеко не красивой, но очень неглупой... Они уезжали в Крым с дядей, который в то время был в отставке... Легко можно себе представить, какое на меня, ребенка, описываемое с дядей произвело впечатление; я тут впервые узнал о возможности существования так называемых незаконных семей и о их узаконении. Все старшие члены семьи отнеслись к новым родственникам с удивительной сердечностью и тактом... Пребывание в Крыму не принесло облегчения тетушке, и они все вернулись оттуда весной 1885 года и поселились в так называемом маленьком доме в Петровском».

С. Н. Голицына, жена брата «милейшего» Михаила Михайловича, продолжила тему в своих мемуарах: «Приехал он с женой и дочерью. Жена его, Матильда Николаевна, бывшая танцовщица, была тогда очень болезненная женщина, чахоточная, несколько раздражительная. Дочери их Наде было тогда 18 лет. Характера она была нервного, часто спорила с больной матерью, отца же обожала»⁵.

В архивах дирекции Императорских театров хранится дело танцовщицы Софьи Радиной, запечатлевшее хлопоты, связанные с ее выкупом из труппы дворянином Михаилом Галлером.

Окончив училище в 1852 году, Радина была оставлена пансионеркой для совершенствования мастерства. Однако вскоре выяснилось, что она беременна. Оскандалившаяся выпускница указала на виновника своего положения, тот отпираться не стал и, с благословения родителей барышни, пошел с ней под венец.

Дирекция скрупулезно подсчитала расходы, понесенные казной на обучение Радиной. Сумма оказалась

«чрезмерно великой» — 23 393 рубля 77 копеек, поэтому театральное руководство долго не решалось объявить ее счастливому нареченному жениху. Колебания чиновников отражены в рапорте: «Танцовщица эта по замечательному таланту своему, как в танцах, так и в пантомиме, с каждым годом видимо развивающемся, подает большие надежды на свою артистическую будущность, ибо в настоящее время она есть уже лучшая в труппе пантомимистка, почему и увольнение ее от театра составит для него действительную потерю. С другой же стороны, если противу воли удержать ее при театре, то не будет ли она во всю свою остальную жизнь упрекать дирекцию, как бы преградившую ей устройство счастливой для себя семейной будущности, и с этим оскорбленным чувством легко может совершенно охладеть на теперешнем своем поприще и, заглушив артистический призыв свой, сделается впоследствии для театра не тем, чем теперь представляется».

Посоветовавшись с женихом, Софья Радина письменно обязалась внести выкуп в три тысячи рублей серебром. Вмешавшийся император Николай Павлович дал разрешение танцовщице вступить в брак «бесплатно» при условии ее неперемennого служения на театре положенные десять лет.

Радина выполнила первый пункт «соизволения» государя, а на второй ответила прошением:

«Вступила я недавно в законный брак с сыном статского советника Галлера. Воспитанная в императорском театральном училище на казенный счет, я обязана выслужить урочный срок, чтобы потом пользоваться свободой артистки, но далек, очень далек этот срок, как между тем уж чувствую, что едва ли в силах буду, при всей признательности к благотворительной дирекции, удовлетворять в настоящее время обязанность служебную от последствий супружеского счастья, в чем может удостоверить медицинское освидетельствование. С другой стороны, при всем моем счастье семейном, есть минуты горести, отравляющие мое спокойствие и трогаящие честолюбие и мое и милого сердцу моему супруга: это мучительное унижение и хладнокровие родственников со стороны мужа моего, в особен-

ности девиц — сестер его, которые, видя меня на сцене публичного театра, естественно стыдятся по общепринятому предрассудку назвать меня своею родственницей, услаждающею их и публику посильным своим талантом.

Не менее того обязана я сочувствовать невольным горестям того единственного человека, который пред алтарем Всевышнего дал клятву быть вечно верным другом моим, горестям, нередко выражающимся на лице его при мысли, что по молодости лет он хотя готов посвятить всю жизнь свою службе его императорского величества, но, опять по предрассудку общепринятому, актриса жена будет иметь влияние на его службу. Он же теперь занят приготовлением к экзамену на доктора медицины по собственному влечению при весьма достаточном состоянии, готовый внести за меня не только по уставу следуемого взноса за увольнение жены от обязанностей актрисы, но и другими посильными пожертвованиями».

Радина просила дирекцию об отставке «на сказанных условиях, вовсе от настоящего звания». Царь разрешил дать отпуск танцовщице только «для поправления здоровья» после беременности. Но через год она вновь стала просить «милостивого соизволения» окончательно уволить ее от театральной службы по причине «жуткого медицинского диагноза ее здоровья». Николай I, разгневанный назойливостью артистки, приказал за окончательное увольнение Софьи Радиной взыскать с ее мужа 24 795 рублей серебром.

«Калым» за танцовщицу не являлся царской блажью. Он, как и срок обязательной службы на императорской сцене казенных воспитанниц Театрального училища, был введен после инцидента с выпускницей Болиной. В 1807 году она пренебрегла разрешением руководства и самовольно вышла замуж. Директор А. Л. Нарышкин доложил о происшествии Александру I. Вельможа всеподданнейше просил императора «о высочайшем ныне утверждении положения, состоящего в том, чтобы воспитанники обоего пола Императорского театрального училища, по выпуске из одного, не могли прежде 10 лет, считая со дня их выпуска, ни под каким предлогом, даже

и супружества, оставлять службу при театре без оно́го на то от дирекции увольнения, да и оно бы сопряжено было с тем, чтобы увольняющаяся девица за всё время пробытия ее в школе внесла за себя сумму, составляющую сложность издержек, употребленных на воспитание десяти́терых питомцев».

Таким образом, браки казенных танцовщиц имели государственное значение. «Внеплановое» замужество было способно разрушить корыстные надежды, возлагаемые дирекцией на молодую талантливую балерину. От этого опрометчивого шага пыталась уберечь своих учениц Е. П. Соколова. «Удачно выйдя замуж, счастливая мать взрослых детей, от нас она требовала безбрачия. С тревогой предрекала она всяческие беды, которые обрушатся на головы замужних балерин», — вспоминала Тамара Карсавина.

Наставлениям своего педагога-репетитора осталась верна Анна Павлова. «Почему я не выхожу замуж? — писала балерина в очерке «Несколько строчек из моей жизни». — Ответ очень простой. По-моему, истинная артистка должна жертвовать собой своему искусству. Подобно монахини, она не вправе вести жизнь, желательную для большинства женщин». Впрочем, именно эта «монахиня» изрекла афоризм: «Подходящий муж для жены — то же, что музыка для танцев». Капризная прима не избежала увлечения «одним-единственным», которым оказался богатый делец, обер-прокурор Сената Виктор Эмильевич Дандре. Когда любовник разорился, Анна выручила его, продав всё, полученное от него в подарок, включая свой знаменитый репетиционный Белый зал. «Русский барин» французских кровей оценил широкий жест танцовщицы и взвалил на себя управление всеми делами «мадам». А в Лондоне, куда переселилась прима в 1912 году, их деловой союз был скреплен брачными узами.

Если даровитая солистка, в которой было во всех отношениях заинтересовано театральное руководство, собиралась замуж, ее сразу переставали замечать начальники, публика демонстрировала безразличие к ней, подруги обсуждали ее жениха — кто со скрытой завистью, кто с насмешкой. Жалованье молоденькой танцов-

пицы застывало, а ее положение «катило вниз». По выслуге десяти лет замужняя артистка могла претендовать на половинную пенсию. И поделом, считали ревнители «чистоты жанра» балетного закулисья, которые предпочитали о женитьбе не заикаться. В привычку обожателей вошли свободные и необязательные отношения.

Донжуаны хореографических сфер имели достаточно аргументов в свое оправдание. Герой повести П. Д. Боборыкина «Вторая от воды» «без всякой церемонии, с постоянными насмешками и прибаутками, отвергал всякий законный брак и доказывал, что артистка — на какой угодно сцене — “не смеет” выходить замуж, даже если она только полезность, а не крупный талант. Замужних, по его мнению, следовало бы гнать со службы, как подающих дурной пример». К. А. Скалковский разделял это мнение: «...мир семейный и мир артистический, особенно театральный — мир по преимуществу “публичный”, всегда могут существовать параллельно друг с другом. Несчастье только, когда эти миры начинают переплетаться между собой: когда женщины покидают семью для сцены или когда артистки вступают в круг семейных обязанностей, не имея понятия о семейной дисциплине».

Любопытно, что к концу XIX века у танцовщиц вошло в привычку своих сожителей называть «гражданскими мужьями». В. А. Теляковский после встречи с солисткой Ольгой Чумаковой, хлопотавшей о переводе ее в танцовщицы первого разряда, с отвращением записал в дневнике: «Вот до чего дошла балетная разнузданность, разврат и цинизм, что артистка у директора в кабинете официально называет своего любовника (Николая Легата. — О. К.) мужем и говорит мне об этом». Впрочем, если каждая эпоха привносит на сцену хореографического театра свои средства, то почему бы им не проникнуть и в закулисную жизнь?

Союзы балерин с артистами других жанров хотя и не были редкостью, но тоже чаще всего складывались «гражданским» порядком. Так, Екатерина Санковская имела «греховную связь» с эффектным Иваном Васильевичем Самариным, знаменитым актером Малого театра в амплуа «первого любовника». Их сына Самарин

называл племянником и воспитывал в своем доме. Популярнейшая в Москве танцовщица и кинодива Вера Каралли с 1908 года жила «в любви» с легендарным тенором Большого театра Л. В. Собиновым.

Тех балетных артисток, которые проявляли нечувствительность к денежным подачкам ухажеров и стремились выйти замуж по любви, за глаза называли «выродками».

Некоторые танцовщицы, только что выпущенные из школы, в добавление к своему скудному балетному жалованью пользовались скромными суммами, получаемыми от молодых ухажеров. Те и рады были бы дать больше — состояние позволяло, — но встречали отказ: «Я не содержанка, чтобы разорять тебя... Я не хотела бы брать от тебя ничего, но меня заставляет пользоваться твоей помощью только крайняя необходимость... Я люблю тебя не за деньги...» Кавалер вначале протестовал, а затем подчинялся доводам своей «феи» и иногда тайком передавал ее матери лишнюю сотню рублей, которая обыкновенно откладывалась на черный день. Такого рода «любовная политика» создавала союзы, скрепленные искренним взаимным чувством. Любовник не раз предлагал девице жениться, но она решительно отклоняла его намерение: «Это только может испортить твою карьеру. Теперь мы оба служим, а часы отдыха проводим вместе, без всяких семейных дразг и недомолвок». Благоразумие танцовщицы еще сильнее привязывало к ней сожителя.

Нравы московских кордебалетных и корифеек выглядели вполне патриархально: большинство из них сочетались законным браком. «Флирт с балетными танцовщицами в Москве обыкновенно оканчивался стоянием в церкви на розовом атласе, причем балетная артистка старалась первая поставить ножку на атлас. Немало танцовщиц выходило замуж за московских богатых купцов и оказывалось примерными женами и матерями, чему нисколько не мешала общепринятая манера ездить по воскресеньям после спектакля ужинать в один из известных в Москве ресторанов в общую залу, предаваясь воспоминаниям о прошлом», — писал В. А. Теляковский.

В Петербурге жизнь балерин бурлила, подливая масла в огонь светской суеты. Агриппина Ваганова удивила всех связью с членом правления Екатеринославского строительного общества, отставным подполковником путейской службы А. А. Померанцевым. Покладистый характер чиновника в годах смог обуздать взрывной, зажигательный нрав молодой танцовщицы. Этот *не балетоман*, имевший репутацию хорошего семьянина, ушел от жены и сына и завязал серьезные отношения с Вагановой, которые упрочило рождение ребенка.

В свидетельстве о крещении, выданном в 1904 году, записано, что Александра, «рожденного вне брака от девицы Агриппины Вагановой», усыновил Померанцев. Счастливое «гражданское» супружество оборвалось в сочельник 1917 года, когда Андрей Александрович застрелился под рождественской елкой.

В 1907 году Тамара Карсавина вышла замуж за небогатого дворянина Василия Мухина и обзавелась своей квартирой. Гостиная, обитая красным плюшем, служила идеальной декорацией супружеской идиллии коллежского советника и балерины. Впрочем, тихое семейное счастье скоро осточертело красавице и в 1916 году она решилась заменить его более респектабельной связью с главой канцелярии посольства Великобритании в Петрограде Генри Брюсом, с которым позднее обвенчалась. Новый муж оказался под стать бывшему — тоже предпочел находиться «в тени Тамары». От Брюса Тамара Платоновна родила сына Никиту, но зарегистрировала его на фамилию Мухин. Брак с английским дипломатом позволил ей в июле 1918 года без проблем покинуть советскую Россию. В ореоле прославленной императорской балерины Карсавина достойно и обеспеченно прожила до глубокой старости в Лондоне.

Кстати, импресарио Сергей Павлович Дягилев, по примеру давно почившего театрального директора А. М. Геденова, не приветствовал браки между артистами своей труппы «Русский балет». Но разве могут запреты помешать движению жизни?

Танцовщики дягилевской антрепризы Бронислава Нижинская и Александр Кочетовский, еще недавно бывшие артистами Императорского балета, обвенчались в

1912 году. Правда, невеста долго не давала согласия на брак из-за своего огромного чувства к Шаляпину.

Однако не прошло и трех недель после их свадьбы, как пути Брониславы и Шаляпина вновь пересеклись. Все ее клятвы самой себе — не искать встреч с певцом и подавить любые мысли о нем — разбились вдребезги. Даже через полвека, в 1960-х годах, балерина терзалась воспоминанием о том свидании:

«Огромная печаль гнетет меня.

Как такое могло случиться?..

Во время антракта я переодевалась с несколькими танцовщицами в нашей уборной. Раздался стук в дверь, и мне сказали: “Броня, тут тебя хотят видеть”.

Я вышла в узкий коридор. Передо мной стоял Шаляпин.

— Бронюша, я слышал, вы вышли замуж. Я пришел поздравить вас. Вы счастливы?

Казалось, вся кровь отлила от моего сердца. Я собираюсь с последними силами, чтобы сохранить видимость спокойствия и выдавить из себя: “Да, я очень счастлива”.

Мы оба молчим, затем:

— Броня, вы любите меня?

— Да, люблю, вечно буду любить.

Неожиданно Федор прижимает меня к себе, целует, и в его объятиях я почти теряю сознание... “Бронюша, дорогая моя”.

Федор убегает не оглянувшись... прочь от меня... навсегда...»

Захватывающие истории о разнообразных брачных союзах и пленительных любовных связях переполняют закулисную летопись Императорского балета. Адвокатом прекрасной половины хореографического цеха выступил А. А. Плещеев. «К танцовщицам сурово относятся общественные судьи, которые видят их только в бинокль и не знают, что в частной жизни русские танцовщицы в большинстве случаев — строгие хранительницы нравственности и порядочности. Сколько благородных жен и образцовых матерей семейств дала балетная сцена!» — безапелляционно заявил известный балетоман.

В XIX столетии балерины рожали по несколько детей, причем танцевали буквально на сносях.

После смерти Милорадовича, случившейся в 1825 году, Екатерина Телешова сошлась с известным театралом и садоводом-любителем А. Ф. Шишмаревым, от которого родила шестерых детей — пять сыновей и дочь Екатерину, получивших фамилию матери. Плодовитость балерины подвигла театральное начальство на включение специального пункта в ее контракт: «В случае болезни (беременности. — О. К.), если она, по свидетельству врачей дирекции, будет такого рода, что при здоровом во всем прочем состоянии я не в состоянии буду исправлять обязанностей службы, то со дня объявления о сем жалованье мое прекратится до поступления опять к должности».

Мария Суровщикова родила от М. И. Петипа сына и дочь. Причем Жаном она благополучно разрешилась спустя 20 дней после дебюта в сложной главной партии в балете «Катарина, дочь разбойника» 31 августа 1859 года. Зимой 1864 года Мария Сергеевна, в самый разгар своей звездной карьеры, родила сына Павла от князя Грузинского, а через шесть лет от него же — дочь Варвару. В 1878 году дети умерли от скарлатины. Сына Юлия она прижила от великого князя Черногорского Николая.

Впрочем, многие танцовщицы боялись обзаводиться потомством. Сказывались извечные профессиональные «фобии» испортить фигуру и выпасть на длительное время из репертуара, что для короткого балеринского века было подобно смерти.

Бескорыстные поклонники у «чародейных ножек»

И всё же была одна категория зрителей, пожалуй, своими запросами далеко отстоявшая от балетоманов, покровителей, любовников и прочих «ревнителей» хореографических дам. У самых пленительных и талантливых танцовщиц непременно появлялись поклонники.

Во время спектакля бескорыстного рыцаря красоты занимала только одна исполнительница замысловатых па, к ней устремлялись его душа, сердце и мысли. Он не рассчитывал на любовные интрижки со своим кумиром и не интересовался балетом «вообще». Для поклонника важнейшим в жизни было стремление видеть на сцене свой идеал. Тогда для него наступали отрадные переживания истинного счастья.

Отношение балерины к поклонникам изменялось в соответствии с ее карьерным продвижением: в начале пути их можно было обласкать и даже приблизить, в середине — немного поощрить, в конце — по старой памяти отметить. Это, впрочем, никак не отражалось на платонической привязанности обожателя.

Александр Блок не оставил ни одной строки о своих великих современницах Павловой и Карсавиной, зато случайно увиденной балериной Еленой Люком поэт заинтересовался всерьез. «Люком — красный микрокосмик, — записал он в дневнике в январе 1918 года. — Маленькая, вьется... Розовая спинка, розовая грудка и ручки. Красное всё (юбочка, трико)».

Поклонниками балерин иногда становились заочно, что называется, «за глаза». Например, П. П. Ершов, нескананно обрадованный новостью, что его сказка «Конек-Горбунок» обрела вторую жизнь в балете Сен-Леона, писал одному из своих друзей: «Родительское сердце хотело бы знать всю подноготную о своем детище». Он ликовал, словно юноша, чувствуя себя «соучастником в этом создании», и просил прислать ему фотографии Марфы Муравьевой в роли Царь-девицы. Имя балерины волновало Петра Павловича: «Если бы мне какими-нибудь судьбами довелось побывать в Петербурге, то я непременно постарался бы быть у этих чародейных ножек». Получив портрет главной героини балета, поэт-сказочник воскликнул: «А мила же “Царь-девица”, особенно глазки! Однако жаль, что чудодейные ножки ее спрятаны, а хотелось бы взглянуть и на них. Ведь о Муравьевой можно сказать то же, что говорили о Тальони: “Что говорит она ногами, / Того не скажешь языком”».

Великий поэт Н. А. Некрасов, громивший всю «балетную сволочь», однажды попался на крючок хореогра-

фической примы. Е. О. Вазем вспоминала: «Некрасов 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 неравнодушен. Приезжая ко мне, он всегда просил пригласить Вергину, с которой вел беседы своим сиплым голосом. Это увлечение Некрасова осталось безответным, так как Вергина скоро вышла замуж, оставила сцену и уехала из Петербурга». А «гражданственный» поэт оставил строки:

...Перед балетом
Я преклонился ниц.
Готов я быть поэтом
Прекрасных танцовщиц,
Как не любить балета,
Здесь мирный гражданин
Позабывает лета,
Позабывает чин.

Легендарный журналист Влас Дорошевич не освещал течение хореографической жизни и не был «присяжным» критиком, наподобие С. Худекова, Е. Карцева, А. Плещеева, Н. Безобразова, однако, по мнению Валериана Светлова, «силою своего публицистического таланта заставил публику, не заинтересованную балетом, читать балетные рецензии». Дорошевич предпочитал отзываться «по поводу» дорогих ему танцовщиц, одной из которых была Екатерина Гельцер. Ему, преданному поклоннику, доставляло удовольствие баловать свой совершенный «предмет» умильными письмами.

«21 августа 1914 г.

Глубокоуважаемая Екатерина Васильевна!

Вы — Бог!

Танцевали изумительно!

Вы — настоящая статуэтка Кановы. Самая великолепная, какую я видел.

А очаровательнее Вашего *merveille** ничего на свете быть не может.

Среди тревог и кошмара это был единственный у меня хороший вечер — но зато какой хороший!

Но танцевать на открытом воздухе при 7 градусах!

* Чудо (фр.).

Это самое настоящее безумие!

Вечером, когда Вы были добры прислать мне билет, меня не было.

А вчера я целый день звонил к Вам безуспешно.

— Занято!

Благодарю Вас за чудесный вечер, за милую добрую память и прошу взять на себя труд передать за билет — я не знаю, куда надо внести!*

Целую Ваши милые ручки.

Искренно преданный Вам

В. Дорошевич».

«12 января 1915 года.

Глубокоуважаемая Екатерина Васильевна!

Благодарю Вас за вчерашний вечер.

Какое художественное наслаждение.

Вы ослепительны в Царь-девице.

Вас в один спектакль даже как следует и не рассмотришь. Прямо слепите.

Ваш выход — настоящее сияние, прелесть и красота. Словно какой-то свет исходит от Вас и заканчивает чарующий образ.

Акт нереид** — совершенство и поэма.

Вы облекли беззаботную резвость в тона красивые и поэтические краски.

Да, собственно, о чем тут говорить.

Вы вечно собой недовольны — а театр прямо влюблен в Вас и каждое Ваше появление встречает громом аплодисментов.

Каждый раз кажется, что Вы танцуете по-новому.

Каждый спектакль Вы даете еще что-нибудь новое, еще более очаровательное.

А я, как дятел, твержу одно и то же:

Вы сами не знаете, какая Вы великая артистка!

Целую Ваши милые ручки.

Ваш, всей душой преданный Вам

В. Дорошевич»⁶.

* Имеется в виду благотворительный концерт в пользу раненных в сражениях Первой мировой войны.

** Речь идет о шестой картине балета «Конек-Горбунук», в которой Иванушка с Коньком спускается на дно морское, чтобы отыскать кольцо Царь-девицы. Его находит царица русалок, после чего начинается подводная вакханалия.

Выпускница Театрального училища Т. Л. Щепкина-Куперник хотя и не стала балериной, но в духе своих хореографических «пенатов» умела «обожать» прославившихся товарок. Одной из них была знаменитая московская прима А. М. Балашова, вышедшая замуж за «чайного короля» А. К. Ушакова и ставшая хозяйкой особняка на Пречистенке.

Поклонница посвятила Балашовой стихи:

Балерина Шурочка, Вы такая милая...
Сказочная лебедь — лебедь легкокрылая.
Только не поете Вы — но звучит призывная
Песня лебединая — вся как Вы порывная...

Что-то есть в Вас детское, что-то есть забавное,
Близкое, знакомое и такое славное...
Вычурность ли женщины, грация ли девочки,
Или профиль тоненький, как у юркой белочки?

Балерина Шурочка, Вы такая нежная...
Лебедь белокрылая, лебедь белоснежная.
Спящая Красавица, Царь ли Вы Девица,
Вот, нашла сравнение — Вы моя Жар-Птица⁷.

Балетный эссеист Аким Львович Волинский являл собой тип поклонника-учителя. Бледное, изнеможенное лицо аскета было характерной чертой облика этого человека, необычайно страстного, если не сказать одержимого. Однажды, плененный танцевальными па, он воспылал любовью к балету и вскоре уже подвергал испепеляющей критике тех, кто, по его мнению, дерзал профанировать священный стиль академической хореографии. Ради того, чтобы лучше разбираться в балетных премудростях, он, не смущаясь, стал к станку в танцклассе и вскоре в своих статьях мог различать мельчайшие технические детали у разных исполнителей. Он теоретизировал о любом па, например о вибрации пятки танцовщицы, выполняющей арабеск, что вызывало у большинства артисток только смех. Из-за трагической внешности они насмешливо прозвали критика Гробовщиком.

Танец Ольги Спесивцевой буквально околдовал тонкого знатока балета, и он уверовал в нее как в величайшую артистку. «Восхищение и интерес Волинского

были вызваны в первую очередь тем, что у Ольги пре-
валировал душевный порыв, за которым, будто в замед-
ленной съемке, следовали совершенные движения», —
отмечал Сергей Лифарь.

Аким Львович стал бывать на спектаклях Спесивце-
вой, сидел на ее репетициях, делал замечания и давал
советы, которых она большей частью не понимала. Он
приходил к балерине домой и засиживался допоздна, к
большому огорчению ее матери, которая не могла по-
нять подлинных причин визитов неистового поклон-
ника и истолковывала их в весьма нелестном для него
смысле. Волынский же рассказывал юной танцовщице
о плясках в античной Греции, об идеях Возрождения,
знакомил ее с русскими и зарубежными философами,
посвящал в тайны религии и мистики — и всё только
для того, чтобы внушить ей свою излюбленную мысль:
«Прежде чем работать телу, должна заработать душа».

Спесивцева слушала внимательно. Разумеется, она
не поспевала за мыслями Волынского, не понимала их
до конца, но интуитивно нуждалась в его присутствии и
обнаруживала явное пристрастие к философии и мис-
тике. Под влиянием мэтра в душе балерины проросли
страдальческие импульсы. Воодушевленный познани-
ями и страстью маститый критик надеялся воодуше-
вить своими идеями артистку, преподать ей филосо-
фию балета. Однако его рассуждения показались Ольге
не слишком внятными. Иное дело — другой поклонник,
Сергей Дягилев, с его здоровым практицизмом. Тот по-
ставил себе целью «завладеть» Спесивцевой для своей ан-
трепризы. Началась борьба за «обладание» балериной.

Волынский ни за что не хотел уступать. Ольга яви-
лась ставкой в игре, которую вели два самых именитых
рыцаря балета. Поначалу перевес был на стороне фи-
лософа, но его победа оказалась эфемерной: ничто не
могло заставить Дягилева свернуть свои планы. После
длительных тайных переговоров и помощи множества
посредников импресарио добился своей цели — в 1916
году Спесивцева после осенних гастролей в Осло при-
была в Нью-Йорк, где танцевала «Призрак розы» с Вац-
лавом Нижинским.

Но у поклонников Ольги Спесивцевой был еще один

конкурент — Лев Бакст. Известный художник уже несколько лет безответно вздыхал по ней и отправлял трогательные послания:

«Дорогая Оля,

с невыразимой радостью я читал Ваши чудные письма. Мне казалось, я слышу Ваш голос и вижу, как на Ваших губах расцветает сначала робко, а затем всё отчетливее Ваша уклончивая и такая необыкновенная улыбка... Мне бы хотелось видеть Вас счастливой и довольной и уберечь от необдуманных шагов. <...>

Ах, прелестная Оля, трогательное, грациозное дитя! Ваши слезы и следом Ваша счастливая улыбка, словно солнце, пробившееся сквозь тучи и прогнавшее их, оставили в моем сердце неизгладимый след. Вы меня очаровали, покорили, обворожили... Вы несравнимая и несравненная! Берегите здоровье и щадите Ваши хрупкие косточки. И верьте искреннему восхищению

Вашего Бакста».

И всё же ни одна из балерин не познала такого восторженного отношения к себе, как Тамара Карсавина. Ее элегантная, милая, несколько ориентальная внешность пришлась «в масть» эпохе художественного объединения «Мир искусства», где балерина мыслилась не как носительница профессии, призвания или миссии, а как главная ипостась бытия. Вот почему Карсавину считали идеальным, почти святым существом. Даже имя ее казалось и демоническим, и царственным одновременно. Короче говоря, у поклонников Карсавиной имелся полный набор доказательств ее «божественности». И во славу своего кумира они трудились всюю.

В 1907 году Альфред Эберлинг написал картину «Храм Терпсихоры», образный мир которой лег в основу либретто балета, поставленного в Мариинском театре под тем же названием, с Карсавиной в главной партии. «Раз Тамаре Платоновне не суждено сыграть роль в его (художника) жизни, почему ей не поучаствовать в его замысле», — заметил писатель А. Ласкин. Типичный, надо сказать, ход мысли любого поклонника.

Эберлинг самозабвенно фотографировал Карсавину, а та захваченная его творческим экстазом, постепенно снимала с себя одежду, пока не обнажилась вовсе. Зато в

письмах художник трепетно обращался к «обожаемой». Вот два отрывка из них:

«Это... несколько слов в порыве восторга от убеждений, вынесенных после вчерашних впечатлений.

От души благодарю Вас за эту содержательную глубину Вашей истинно женской души. В моем сознании положительно воскресают те идеалы, с которыми я, казалось... в жизни окончательно не столкнусь, а воспетые в моих картинах, они останутся непонятым откровением.

Я надеюсь, Вы сознаете немаловажность благородной миссии исполняемого Вами хотя бы перед таким маленьким жрецом искусства, как Ваш искренний друг...»

«Целый день меня мучила мысль, что такой ближайший по душе мой друг, как Вы, мне весь день был так далек... но порою я чувствовал нечто вроде обиды, что уж слишком Вы меня отстраняете от всего, что не имеет прямого отношения к Вашему духовному артистическому миру — не слишком ли Вы меня уж односторонне сухо трактуете».

Сама Карсавина оставила на память Альфреду Рудольфовичу, помимо прелестных писем, патетический автограф: «Я обещаюсь любить мысли, индивидуальность и искусство Эберлинга до тех пор, пока только во мне будет жить моя душа, жадная до красоты. Он мне должен помочь сберечь мою душу».

Апофеозом преклонения перед императорской балериной явился вечер (вернее, ночь) в популярном артистическом кабаре «Бродячая собака», устроенный в честь Карсавиной 25 марта 1914 года, после возвращения из Парижа, где ее искусство было признано эталонным, а сама балерина удостоилась наименования *La Karsavina*. Тамара Платоновна танцевала под звуки клавесина в стиле XVIII века — с мушками на лице и в кринолинах на маленькой площадке, окруженной гирляндами живых цветов. То был миниатюрный балет сказочного очарования: никаких заоблачных па, порхающих движений, Карсавина спокойно демонстрировала свой пластический гений на зеркальном полу, и ее искусство казалось бездонным.

В благодарность за «чудное мгновенье» балерине преподнесли поэтический «Букет» — сборник мадригалов, созданных в ее честь Михаилом Кузминым, Николаем Гумилевым, Георгием Ивановым, Михаилом Лозинским, Анной Ахматовой. Оформил издание Сергей Судейкин.

М. А. Кузмин:

Вы — Коломбина, Саломея,
Вы каждый раз уже не та,
Но, всё яснее пламенея,
Златится слово: «Красота».

А. А. Ахматова:

Как песню, слагаешь ты легкий танец —
О славе он нам сказал, —
На бледных щеках розовеет румянец,
Темней и темней глаза.

И с каждой минутой всё больше пленных,
Забывших свое бытие,
И клонится снова в звуках блаженных
Гибкое тело твое.

Н. С. Гумилев:

В синей тунике из неба ночного затянутый стан
Вдруг разрывает стремительно залитый светом туман.
Быстро змеистые молнии легкая чертит нога —
Видит, наверно, такие виденья блаженный Дега...

Самые рьяные и экстравагантные поклонники балерин иногда выступали в роли «двигателей» их экипажей и авто, выпрягая лошадей или толкая машину на холостом ходу. В случае с Тамарой Карсавиной поэты «впрягли Пегаса» в колесницу, на которой восседала их «Терпсихора».

КОНЕЦ КАРЬЕРЫ

«Замкнулся жизни круг»

Август Бурнонвиль писал: «Театр — это мир тщеславия и суетности. Так говорят часто и только по зрелом размышлении приходят к убеждению, что мир — это театр тщеславия и суетности. Но из всего бренного и преходящего на нашей земле бесследнее всего уносится в забвение сценическое искусство». Можно добавить: «А танцевальное — и по-давно». Прекрасное мгновение остановить невозможно. Судьба балерины одновременно чудесна и печальна. Ее труд тяжел, а актерский век короток. Приходит опыт, но уходят силы, сокращается дыхание.

До конца XVII столетия женщин на сцену не пускали вовсе; зато потом они быстро наверстали потерянное время. Правда, если их артистический след в истории «безумного и мудрого» XVIII века пусть и не слишком четко, но всё же запечатлелся, то сведения о закулисной жизни практически не сохранились.

Что случилось с подопечными родоначальника нашего балета Жана Батиста Ланде — Авдотьей Михайловой, Дарьей Игнатьевой, Анной Поморской, Авдотьей Ивановой, Марией Бубновой, Афимьей Волковой, Авдотьей Слепкиной, сестрами Марией и Маврой Грековыми?

Дочь бедных дворян Дарья Ивановна Айвазова оставила по себе упоминание: в 1782 году она была определена в театр с окладом в 150 рублей и выдачей единовре-

менного пятидесятирублевого пособия «на гардероб», служила до 1800 года, добившись жалованья в 400 рублей, и была уволена «без объявления вида», то есть без дальнейшего трудоустройства.

Как сложились судьбы не забытых русской театральной летописью танцовщиц Елизаветы Зориной и Авдотьи Тимофеевой — учениц европейской знаменитости Джулии Фоссано, стоившей казне 1200 рублей годовых? Про Аксиныю Сергееву, умершую в 1756 году, известно, что она была наделена танцевальным талантом, что состояла дублершей (как тогда говорили, «подражательницей») Фоссано и получала огромный для русской танцовщицы той эпохи оклад в 350 рублей. Когда в 1745 году во время пышных торжеств по случаю бракосочетания великого князя Петра Федоровича и великой княгини Екатерины Алексеевны была представлена опера-балет «Сципион», рядом с очаровательной итальянкой, исполнявшей роль Психеи, в партии Венеры блистала отечественная танцовщица Аксиныя, ничем не уступавшая заграничной приме. Ее танец библиотечарь Петра III, ученый секретарь Академии наук Якоб Штелин называл «сильным и прелестным».

Приме Андреане Сакко, приехавшей в Петербург в составе итальянской балетной труппы Джованни Локателли, поэт и масон Алексей Андреевич Ржевский посвятил сонет, напечатанный в феврале 1759 года в «Сочинениях и переводах, к пользе и увеселению служащих»:

Довольное число талантов истощила
Натура для тебя, как ты на свет рождалась,
Она тебя, она, о Сакко! наградила,
Чтоб ты на все глаза приятно казалась.

Небесным пламенем глаза твои блистают,
Тень нежную лица черты нам представляют,
Прелестен взор очей, осанка несравненна.

Хоть неких дам язык клеветает ты хулою,
Но служит зависть их тебе лишь похвалою;
Ты истинно пленять сердца на свет рожденна.

Это произведение, откровенно выразившее чувства камер-юнкера к балетерке, вызвало недовольство императрицы Елизаветы Петровны. Издатель получил вы-

говор, а лист с «неприличными» стихами был вырезан из всех нераспроданных номеров журнала. Затронул ли скандал саму Сакко, неизвестно. Хорошо, что сохранилось хотя бы такое свидетельство увлечения иностранной балериной, ведь даже ухаживать за дансершами до конца XVIII века считалось недозволительной и непристойной вольностью.

Коль уж нет возможности яркими красками обрисовать быт и карьеру балетных нимф «осьмнадцатого» столетия, обратимся к сухим статистическим данным, извлеченным из сохранившихся бумаг дирекции Императорских театров. Тогда Театральное училище закончили 52 воспитанницы. Из них только четыре артистки прожили более пятидесяти лет, две еле дотянули до полувекового юбилея, остальные скончались в возрасте от 35 до 45 лет. Из двадцати девяти артисток, выслуживших положенные 20 лет, только семь достигли положения солисток и танцовщиц первого разряда с высшим окладом, которого, впрочем, хватало лишь на самое скромное существование. Ничего не известно и о том переломном моменте в судьбе балерин, когда заканчивалась их служба в театре и начиналась непривычная для молодых пенсионерок частная жизнь. Судя по косвенным свидетельствам, ушедшая на покой дансерша, как правило, сталкивалась с одиночеством и нуждой.

О биографиях балетных артисток XIX века можно судить по довольно тщательно составленным послужным спискам. Кое-кто даже написал мемуары, например Екатерина Вазем. К их судьбам применимо пушкинское «Как незаконная комета / В кругу расчисленных светил». Некоторые из них сделали блестящую сценическую карьеру, покрыли себя неувядаемой славой, удачно вышли замуж и продолжили свое искусство в учениках. Взлет других был стремителен и короток. Большинство же всю свою балетную жизнь оставались танцовщицами «у воды».

Впрочем, за годы служения в театре на долю балетной артистки любого ранга выпадало множество переживаний. Известный театральный журналист С. Н. Худеков со знанием дела описал закулисные заботы танцовщиц:

«Артистке приходится переиспытать немало мучений. Чтобы добиться ранга хотя бы только балетной посредственности, много нужно перенести и физических страданий.

Этого, однако, мало. Подобно всякой артистке, посвятившей себя сценической карьере, балерина, благодаря окружающей ее на сцене сети интриг, переживает целый ряд неожиданных душевных волнений.

Танцовщица, желающая достичь “повышения”, должна в совершенстве изучить науку дипломатии. Ей приходится щадить товарищей по профессии, создавать себе всюду друзей, стараться жить в мире и согласии с врагами и в то же время заботиться, чтобы ее соперницы по искусству оставались в тени. Сначала ей желательно хотя бы скромное место солистки. Она просит, чтобы ей дали хотя бы маленькую вариацию, затем аппетит растет: она добивается второстепенной роли и, наконец, желает блеснуть одна, совершенно одна, отстраняя всякую конкуренцию. Добиваясь желаемого и желая обеспечить дальнейшие свои успехи по сцене, танцовщица должна любезничать и даже часто не в меру заигрывать с разными сильными мира.

Не нужно ей забывать, что существуют балетмейстер, режиссер, учитель или учительница танцев, которые никогда не брезгают поддерживающими дружбу подарками. А перворядники, а абоненты? Их всех она встречает крепкими рукопожатиями и награждает приветливыми, хотя и неискренними... улыбками. При этом обязательно нужно “вскользь” похвалить то одну, то другую танцовщицу, не исключая даже и своих соперниц. Смотря по современному веянию, она иногда и противоречит себе, находясь постоянно в курсе интимных отношений своих подруг. Она должна твердо помнить, что “та” или “другая” находятся в близкой дружбе или же только начинает флиртовать с тем, кого артистка приветствует.

Тут нужна тонкая дипломатия, иначе можно быстро приобрести вечного врага, а это особенно опасно, если он влиятельный балетный завсегдатай и если он, ничем не стесняясь, громко по зрительной зале раз-

дает аттестаты артисткам. Опытная балерина хорошо знает цену каждому крупному и мелкому завсегда-таю. Взвешивает могущие быть по ее адресу будущие ценные для нее рукоплескания. Сообразно с этим более или менее “приятно улыбаться” во время разговора с ним, причем нередко, втихомолку, на ушко, чтобы прослыть доброю и справедливою, выбрать директора или балетмейстера, не дающего ходу “бедной”, хотя и “забитой”, но очень... талантливой Икс, покровительствуемой балетоманом, с которым она разговаривает.

И на сцене, и в жизни балерина должна знать тонкости дипломатических приемов, как с бесконечным рядом “начальствующих”, так и с публикою...»

Не успевали императорские танцовщицы войти в пору творческой зрелости и житейской мудрости, как приходила пора покидать сцену. Самые выдающиеся из них напоследок пожинали лавры на прощальном бенефисе.

Последний выход

Всё когда-то кончается. И в жизни Марии Суровицкой-Петипа наступил прощальный бенефис — 11 февраля 1869 года.

Она слушала напряженную тишину своей огромной квартиры. В дни спектаклей здесь всё замирало, боясь малостью проявить себя; даже громоздкие часы, казалось, тише отсчитывали время.

Мария Сергеевна знала, что перед спектаклем товарищи по сцене украсят ее уборную цветами. А когда она придет в театр в роскошном шуршащем платье, благоухая особенной, праздничной чистотой, источая удовольствие от восторженных взглядов окружающих, то получит последний в своей жизни лавровый венок. Кто-нибудь из партнеров прочтет наивный, но искренний панегирик, что-то вроде:

Артисты судят беспристрастно,
И вот что скажут все со мной
Своей артистке первоклассной,
Танцорке русской, нам родной:

Ты гордость русского балета,
Талант твой дивно так высок!
И вот из лавр тебе за это
Артисты все дают венок!

А в театре, в комнате возле билетной кассы, задолго до начала представления по традиции соберутся балетоманы, эти «выпуклые общественные лица», и заведут разговоры о хореографии вообще и о танцовщицах в частности. И один из обожателей Суровщиковой, войдя в азарт, начнет горячиться:

— Как вы находите Петипа в «Дочери фараона»?

— Да, хороша.

— Как хороша? Она великолепна!

— Да, действительно, великолепна!

— Ничего вы не смыслите! Она не великолепна. Она божественна.

— Согласны! Божественна!

— Ну, вот и неправда! Не божественная. Она... она... просто идеал, воплощение изящного... красота...

И так до начала спектакля.

Только артисты умеют в закулисной рутине находить очарование и новизну. Оживление, цветы, поздравления — ничто не обмануло ожиданий Суровщиковой.

Наконец схлынул поток заискивающих нежностей. Мария Сергеевна осталась в уборной одна. Остыв от преувеличенной суеты театрального торжества, она с упоением начала готовиться к спектаклю.

— Семь лет танцую «Дочь фараона», а не надоело...

Явилась костюмерша и сразу же бисером рассыпала:

— Прелесть вы наша! Красавица Марьюшка Сергеевна!

И вдруг запричитала на две октавы выше прежнего:

— И на кого вы нас оставляете!

— Будет трепаться! Фу, страсти...

Мария Сергеевна слыла доброй женщиной, но не была сентиментальной, ее нравственные качества не выходили за рамки балеринских добродетелей, а короткий танцевальный век приучил к сосредоточенности на профессии. Ровный голос привыкшей ко всему примы вернул костюмершу к делу, и та сразу буднично спросила:

— Одеваться прикажете?

Из театральной утробы забурчала жиденьякая, удобная для танцев мелодия Цезаря Пуни. Сколько же он насочинял балетов? Не менее трехсот. Петипа рассказывал, каким образом маэстро писал музыку для его постановок. С четырех концов нотного листа он наносил разные варианты, один из которых обязательно устраивал балетмейстера.

Мысли что-то не о том. Надо собраться...

От помощника режиссера последовало приглашение на сцену.

Суровщикова несколько минут с пристрастием цеплялась взглядом за зеркальное отражение своей Аспиччии. Шанжановое* платье переливалось, в волосах сверкала золотая диадема с бриллиантовой звездой, две нитки отборного жемчуга обвивали шею, две огромные грушевидные жемчужины красовались в ушах. Ступни ножек затянуты в деликатный атлас пуантов. Она вся подрагивала в ожидании танца.

Пора!.. Мария Сергеевна быстро перекрестилась.

В прологе балета «Дочь фараона» Суровщикова в облике мумии выходила из роскошного саркофага.

Зрительный зал на миг замер, ослепленный ее красотой, а затем взорвался аплодисментами. Ей одной в истории мирового балета удавалось бисировать выходы и позы. Но на сей раз овации выражали несогласие публики с решением танцовщицы завершить карьеру.

После пролога она получила громадный букет с пунцово-красной лентой, обшитой по бордюру искусственными ландышами и китайскими розанами, с надписью серебряными буквами: «Марии Сергеевне Петипа от неизменных почитателей ее таланта».

Неуемный восторг зрителей передался артистам, оркестрантам. «Что творит, волшебница», — пробормотал ведущий театральный обозреватель А. П. Ушаков. И с ним были согласны все без исключения балетоманы.

После сцены в рыбацкой хижине Мария Сергеевна получила букет, в середине которого красовался пучок

* Ш а н ж а н — плотная ткань, сотканная из различно окрашенных продольных и поперечных нитей, благодаря чему ее цвет меняется в зависимости от освещения и угла зрения, на сгибах и складках.

нийских лилий, выписанных специально из Египта. К букету была прикреплена лента с надписью: «Несравненной госпоже Петипа». Когда закончился танец с саблями, Суровщикову увенчали золотым лавровым венком, поднесенным на пунцовой бархатной подушке с золотыми кистями; к венку был привинчен полумесяц, украшенный пятьюдесятью шестью бриллиантами.

Спектакль закончился, но зрители не хотели отпускать Суровщикову. Она танцевала на бис «Казачка», мазурку и конечно же легендарное соло «Чарующая» из «Ливанской красавицы» под аккомпанемент волшебной скрипки Генриха Венявского.

Цветам и подаркам не было конца. «Театр трещал от аплодисментов, публика, не исключая самых холодных зрителей, увлеклась, да и нельзя было не увлечься», — писали газеты на следующий день.

Возле театрального подъезда балерину поджидала толпа поклонников. Ей под ноги были брошены шинели, чтобы, идя к экипажу, она не замочила крошечные ножки. «Поднимите ваши шубы, господа!» — приказала Суровщикова, хотя это название мало подходило для поношенных шинелей русских студентов.

Она села в карету и призналась себе: «Ну, вот и всё!»

Зрители всегда провожали любимых балерин трогательно и выпренно, ведь прощальный спектакль подводил итог всей их сценической деятельности. Артистки, в свою очередь, рассчитывали получить от бенефиса, по словам Е. О. Вазем, «полное нравственное удовлетворение» и материальное в придачу.

Прощание с почитаемыми танцовщицами не ограничивалось стенами театра. 14 марта 1867 года газета «Антракт» информировала читателей об отъезде из Петербурга выдающейся московской балерины Прасковьи Лебедевой, завершавшей свою карьеру: «Много ценителей ее таланта и истинных ее друзей собралось на проводы, на станцию Николаевской железной дороги. В пассажирском зале балетмейстер М. И. Петипа, во главе первых сюжетов балета, поднес г-же Лебедевой лавровый венок, украшенный белыми гиацинтами, с изображением внутри его сердца, тоже из лавровых листьев; к венку зеленою лентою, с надеждою на возвращение

Прасковьи Прохоровны, прикреплен был следующий адрес, подписанный артистами: «Вам, дорогая и для нас незаменимая Прасковья Прохоровна. Примите этот венок как дань Вашему таланту и как выражение нашей общей и неизгладимой к Вам любви»».

Когда в 1879 году «в полной силе своего прекрасного таланта» 37-летняя Александра Кеммерер прощалась со сценой исполнением роли Жизели, публика одарила ее массой цветов, подававшихся через оркестр и сыпавшихся из лож, поднесла весьма ценные серьги и брошь с изумрудами и бриллиантами. От балетной труппы прима получила громадный венок с литерами «А. К.», от оперной — великолепный венок со своим вензелем. Публика просто стонала, когда бенефициантка исполняла испанские танцы, переполненные южной страстью, грацией и увлечением. «Природной испанке не протанцевать лучше эти па!» — восклицал обозреватель «Русской сцены». Театралы считали каждое выступление артистки торжеством искусства. Характерные танцы, требующие страстности и своеобразной внутренней энергии, исполнялись ею с недостижимым для других совершенством.

Почти в то же время, исполнив главную партию в балете «Пери», завершила свою карьеру превосходная солистка «строго классической школы» Александра Прихунова. Публика одарила свою любимицу бриллиантовой брошью и серьгами стоимостью 700 рублей, ценным браслетом и серебряным башмачком. Современники долго помнили ее необычную манеру исполнения: во время танца она никогда не улыбалась, проделывала все па хладнокровно и неохотно выходила на вызовы.

Для прощального бенефиса прекрасной артистки Марии Горшенковой, состоявшегося 11 января 1893 года, был возобновлен один из лучших балетов доброго старого времени «Царь Кандавл». В хореографической поэме «Па Венеры» балерина удивляла изящным стилем исполнения: воздушными полетами, чистотой туров и пируэтов, «гранитными» пуантами. От коллег Горшенкова получила серебряный венок и серебряный сервиз, по подписке от публики — бриллианто-

вую брошь-луну и бриллиантовые серьги, от «неорганизованных» зрителей — лавровый венок с красными лентами, корзины цветов и прочие подношения. Сама же Мария Николаевна подарила всем солисткам, танцевавшим с ней в тот вечер, красивые золотые жетоны, на одной стороне которых было выгравировано «Жизель» (ее дебютный балет), а на другой — «Царь Кандавл». Хроникер «Петербургской газеты» отмечал, что «это милое внимание чрезвычайно тронуло товарищей по сцене г-жи Горшенковой». Дирекция Императорских театров довольно беспардонно отправила в отставку 36-летнюю танцовщицу; чиновникам не терпелось предоставить первое положение в балетной труппе иностранным этуалам. Возмущенные этими намерениями коллеги Марии Николаевны продемонстрировали ей подчеркнутое уважение: встретили у подъезда Мариинского театра и под звуки оркестра проводили в артистическую. Потом петербургская театральная контора делала Горшенковой «особые приглашения» выступить на казенной сцене, но та всегда отвечала отказом, приговаривая: «Что вы, что вы, как можно, я уже стара».

«Золотистая блондинка» Анна Иогансон, первая солистка петербургского балета, технически безукоризненная танцовщица, закончила карьеру в 1898 году. К ее прощанию с публикой вновь поставили балет с 36-летней историей «Дочь фараона». Конечно, бенефициантка, отличавшаяся идеальным классическим стилем и не имевшая себе равных по плавности, изяществу и мягкости исполнения, танцевала прелестно и «служила весь вечер центром аплодисментов и оваций со стороны публики». Чествование началось после первого акта. Дирижер Риккардо Дриго передал ей из оркестра серебряную лиру, венок и роскошную бриллиантовую брошь с крупным сапфиром. От балетной труппы Анна Христофоровна получила серебряный кофейный сервиз большой ценности. Депутация от оперных артистов тоже одарила ее серебряным сервизом. Овации и цветочные подношения не прекращались весь спектакль.

Четвертого февраля 1904 года в Мариинском теат-

ре состоялся выдающийся прощальный бенефис Матильды Кшесинской. Юнкер Денис Лешков стал одним из организаторов «неслыханной» оvation, устроенной балерине на артистическом подъезде после представления, и проезда ее «на руках». «Трудно было описать эту картину, — вспоминал Лешков в мемуарах «Партер и карцер». — Это было какое-то небывалое публичное движение, ибо карета, везомая людьми, составляла центр громадной толпы экипажей, карет и извозчиков и целых потоков пешеходов, двигавшихся по обоим тротуарам и сзади. Вся эта толпа махала шапками, платками, зонтиками и приветствовала бенефициантку». Матильда в тот вечер была в ударе и с легкостью исполнила на бис 32 фуэте, за что ее от души отблагодарила публика. Кшесинская получила массу цветов, много ценных подарков, среди которых выделялся золотой лавровый венок, с выгравированным на каждом лепестке названием балетного спектакля, в котором она выступала; а так как в репертуар артистки входило множество ролей, то и листьев в венке оказалось значительное количество.

Через три дня почитатели таланта Кшесинской дали в ее честь обед со специально составленным меню, напечатанным на плотной белой бумаге с золотым тиснением: изящно переплетенными инициалами «М. Ф. К.» и датами «1890—1904» (рядом с французским оригиналом привожу русский перевод):

Hors d'oeuvre «Arlequinade»	Закуска «Арлекинада»
Huitres du «Lac des Cygnes»	Устрицы «Лебединое озеро»
Potages: Crème d' écrevisses «Esméralda»	Супы: раковый крем-суп «Эс-меральда»
Consommé «Camargo»	Консоме «Камарго»
Petites bouchées «Calabrino»	Пирожки «Калькабрино»
Sterlet au champagne «Koniok Gorbounok»	Стерлядь в шампанском «Конек-Горбунок»
Pointe de boeuf braisée «Coppélia»	Говяжье филе на вертеле «Коппелия»
Punch «Paquite»	Пунш «Пахита»
Poussins à la «Malia Kséchinskaya»	Цыплята «Маля Кшесинская»

Asperges du «Réoeil de la Flore»	Спаржа «Пробуждение Флоры»
Sauce «Fiametta»	Соус «Фиаметта»
Rôti: Chasse de la «Fille de Pharaon»	Жаркое: дичь «Дочь фараона»
Salade «Bayadère»	Салат «Баядерка»
Baisers de la «Belle au bois dormant»	Безе «Спящая красавица»
Gâteaux de la «Fée des Poupées»	Пирожное «Фея кукол»
Fruits des «Quatre saisons» ⁸ .	Фрукты «Времена года».

Жаль, мы не знаем, какие чувства испытывала балерина, вкушая цыплят «имени себя».

Иногда прощальным становился обычный бенефис. Самым памятным оказался тот, что был дан в пользу чрезвычайно талантливой балерины Любови Андреевны Рославлевой, любимицы Москвы и кумира балетоманов обеих столиц. «Мягкость, пластичность были ее наибольшими достоинствами и украшением, — вспоминала А. Я. Ваганова. — Когда в одной из вариаций она шла под музыку вальса, опустив руки свободно на бедра и наклонив набок головку с едва заметной улыбкой на устах, это была совершенно картинка Грёза*». В кулуарах говорили, что такой силы в пуантах, как у нее, не видели еще ни у одной балерины и что если артистка упадет со второго этажа, то смело приземлится на носки и не покачается. Подобного результата она достигла усиленными занятиями, продолжавшимися не менее четырех часов в день. 26 января 1904 года публика, словно предчувствуя надвигающуюся трагедию, после балета «Баядерка» и дивертисмента с участием специально приехавших из Петербурга Марии Петипа, Анны Павловой и Сергея Легата устроила «светлому явлению европейского балета» триумфальный прием. «Подношениям ей, и цветочным и ценным, что называется, не было конца, — констатировала пресса. — Между ценными подарками были: бриллиантовая звезда, золотой венок, серебряный венок, бриллиантовая брошь, серь-

* Жан Батист Грёз (1725—1805) — французский живописец-жанрист.

ги с изумрудами, серебряная шкатулка (в виде калача), ящик с серебром и др.».

Из-за бенефиса Рославлева отложила необходимую операцию. Время было упущено, и тридцатилетняя балерина скончалась. 14 ноября 1904 года Мариус Петипа записал в дневнике: «Узнал из газет о смерти знаменитой танцовщицы Рославлевой — молодой и талантливой — какой ужас!!» Почти все издания той поры откликнулись на смерть «московской Марфы Муравьевой». «В ее лице сошла в могилу не только даровитая и блестящая балерина, но и необыкновенно симпатичная женщина, поразительной скромности, которая каким-то чудом сохранилась у нее среди сценических триумфов», — писала газета «Театр и искусство».

Смерть, овеянная легендой

В 1810 году шестнадцатилетнюю грациозную «эфирную» красавицу Марию Данилову свели в могилу полеты в дидлотовых эротико-анакреонтических постановках. Говорили, что Дидло создал ее, но он же ее и умертвил. Ее окутанная мистическим флером жизнь промелькнула, как призрачный блеск падающей звезды. Невозможно поверить, но факт засвидетельствован в ее послужном списке: 60 ведущих ролей исполнила Данилова за один сезон. На сцену она вышла совсем ребенком, а протанцевала в Большом театре всего несколько месяцев после выпуска из училища.

Что могла воспитанница закрытого учебного заведения знать о любви? Но именно Мария поразительно верно передавала все оттенки страсти и порывы чувств. «Особенно очаровательна была она в ролях нежных, где любовь могла выказываться во всех ее изменениях», — писал критик Н. П. Мундт. Откуда брала она силы, в каком источнике черпала точные знания о сердечной науке?

Данилова была словно натянутая до предела струна: ежедневные спектакли, репетиции, интриги, зависть... А тут еще что-то сладостное и мучительное всколыхнулось в юной душе, когда в Петербург нежданно-негаданно приехал чудесный, невероятный танцовщик Луи

Антуан Дюпор, бежавший из Парижа от театральных интриг и женской ревности. Стоило ему в несколько прыжков пересечь огромную сцену Большого театра, как Маша одновременно растерялась и обрадовалась, увидев в нем идеального партнера: «Ах, вот настоящий мужчина! И я буду его обожать...» Он тоже остановил взгляд на русской красавице.

Небольшого роста, прекрасного сложения, симпатичный лицом, грациозный, легкий, Дюпор делал пируэты на самых кончиках пальцев, позы принимал приятнейшие. Глушковский сравнивал его с «хорошо устроенной машиной, которой действие определительно и всегда верно». Французский премьер никогда не уставал, был свеж, а главное, считался «душой балета». Он зарождал в Дидло идею и потом в спектакле служил лучшим ее интерпретатором. Дюпор в короткое время сделал из Даниловой идеальную партнершу. Ф. Ф. Вигель вспоминал, что в Марию, казавшуюся ему выше всего дотоле виденного в этом роде, скоро влюбился весь Петербург, и это сгубило ее: «Страсть к ней зрителей желая удовлетворить и деспотически распоряжаясь своими воспитанницами, дирекция беспрестанно заставляла ее показываться, не дав ей распусться, убила ее во цвете, и она погибла, как бабочка, проблистав одно только лето. Для образования ее Дюпор, как уверяли, употреблял гораздо более нежные средства, чем жестокосердый Дидло».

Их идеальная пара устраивала далеко не всех. Особенно недовольна была балерина Жозефина Сен-Клер, тоже танцевавшая в постановках Дидло и имевшая виды на Дюпора с его немислимыми гонорарами (1500 рублей за спектакль). Когда на репетиции знаменитого балета «Амур и Психея» из-за сбоя машинерии Данилова при отработке сложного и стремительного полета попала в катастрофу, многие увидели в этом происки французской соперницы. Подругам Мария призналась, что в момент толчка она ощутила странную и мучительную боль в груди. В то роковое мгновение, не выдержав, лопнула струна ее жизни.

Что-то еще продолжало происходить вокруг балерины: поклонники, танцы, репетиции... Она в очеред-

ной раз стояла в кулисах Эрмитажного театра, готовая танцевать в «Амуре и Психее». По заведенному тогда порядку перед выходом на сцену к Даниловой подошли свитские офицеры — поболтать. Эротичность балета, в котором ей предстояло танцевать, настраивала знатных кавалеров на игривый тон. Балерина слушала стрекотание их голосов, но не различала слов. Пульс бился в каждой клеточке трепещущего натренированного тела. «Какое им до меня дело?» И — на сцену. Как в последний раз...

Чахотка свалила ее моментально. Александр I приставил к ней своих врачей. Поклонники, не скупясь, одаривали ее. Директор Императорских театров А. Л. Нарышкин ежедневно требовал отчет о здоровье танцовщицы. А уж после того как Господь упокоил Данилову, началась настоящая истерия. По Петербургу поползли толки о кончине артистки. Некоторые считали ее причиной безответную любовь к Дюпору, другие винили в несчастье театральных интриганов-недоброжелателей. Однако все эти суетные разговоры не могли заслонить ореола, которым сентиментальные обожатели окружили имя балерины. Они покрыли артистическую славу Даниловой тонким слоем амальгамы ее романтической смерти.

Поэт Михаил Милонов вопрошал:

Когда средь сонма Сильф и резвых Ореад
Дивился твоему искусству несравненну,
Мечтал ли, что тебя, весельем оживленну,
Наутро окует внезапной смерти хлад?
При взгляде на тебя, средь сладкого томленья,
Мечтал ли, чтоб красы расцветшие твои,
Утратив и хвалу, и таинства свои,
Столь рано погреблись в обители исленья?

Известный баснописец Александр Измайлов сочинил эпитафию:

Над урной сей сама рыдает Терпсихора
И грации стоят в слезах..
Подруги юныя Дюпора,
Даниловой сокрыт здесь прах.

Переводчик Гомера Николай Гнедич рыдал в рифмах:

Так, боги, возжелав их мощь явить на ней,
Ущедрили ее небесными дарами:
Вдохнули в вид ее, во все ее черты
Приятность грации, сильнейшу красоты;
Влияли в душу огонь, которого бы сила
Краснее всех речей безмолвно говорила;
Чтоб в даре сем она единственной была.
Данилова! Ужели смерть нещадно
Коснулась твоего цветущего чела?..
От наших взоров ты сокрылась, как звезда,
Котора, в ясну ночь по небу пролетая
И взоры путников сияньем изумляя,
Во мраке исчезает вдруг
И в думу скорбную их погружает дух.
Кто вспомнит о тебе без слезного жаленья?
Бог скуп в таких дарах
И шлет их изредка людей для украшения...

Поэт Константин Батюшков не остался в стороне:

Вторую Душеньку или еще прекрасней,
Еще, еще опасней,
Меж Терпсихорных любимиц усмотрев,
Венера не могла сокрыть жестокий гнев;
С мольбою к Паркам приступила
И нас Даниловой лишила.

Смерть сделала образ балерины более поэтичным, нежели при жизни. Странно и непостижимо выглядели в гробу прекрасные, благородные черты лица усопшей, совсем недавно на сцене пылавшие страстью. Голубизну глаз сокрыли навсегда сомкнувшиеся веки. Маленькие ножки, доставлявшие столько радости, упокоились под покрывалом. Тысячи поклонников стонали от бессилия.

За шесть лет до этого печального события, в 1804 году, так же патетично хоронили Настасью Берилкову — первую русскую балерину, сравнивавшуюся по жалованью с зарубежными гастролерами. Когда Настасья в 28 лет скончалась от чахотки, великосветские обожатели на соболях спустили ее гроб в могилу и засыпали цветами. Ее, единственную из балерин, по высочайшему разрешению похоронили на Лазаревском кладбище Александро-Невской лавры. Так аристократический Петербург после смерти танцовщицы принял ее в свой круг.

Романтические легенды, коими были овеяны кончины Берилковой и Даниловой, явились следствием воз-

вышенного отношения русской публики к балету. Этот зрительский настрой стал фундаментом долголетней славы хореографического театра.

«Пример единственный в истории нашего театра»

Великий талант юной Марии Даниловой был ограничен в классе фактически первой русской балерины-педагога Евгении Ивановны Колосовой.

Служба на балетной сцене являлась для Колосовой династическим призванием, так как она, в отличие от сонма незаконнорожденных девочек, по протекции поступивших в Театральное училище, была дочерью фигуранта Неелова. На танцевальном поприще Евгения развивалась под руководством Ивана Вальберха, в доме которого проживала в училищную пору. Педагог смело выпустил ее, четырнадцатилетнюю воспитанницу, в главной роли в балете «Пигмалион». На сцене Большого Каменного театра Колосова блистала своей поразительной красотой три года до официального поступления в труппу на амплу «трагического мима». Не имея еще положения солистки, черноокая, стройная, изящная, гибкая станом Женечка исполняла ведущие партии в постановках Дидло, и, по отзывам современников, «ее талантливая игра исторгала слезы у зрителей».

Занятия с великолепными танцовщиками Шевалье и Огюстом, учеником великого балетмейстера Гарделя, придали технике Колосовой «изящные приемы новой балетной школы». И вот уже Дидло смиренно писал в аннотации к своей постановке «Венгерская хижина»: «Балет сей весьма невыгоден для танцев, но г-жа Колосова желала его иметь, и я монтировал оный без преисловия для ее таланта, могущего его *украсить*». До крайности самолюбивый мастер всё же умел не испускать фортуны напрасной борьбой с влиятельными танцорками, а для пользы дела с благодарностью принимать их таланты. А уж Колосова танцевала в спектаклях великого хореографа так, что, по воспоминаниям историка-краеоведа и страстного балетомана М. И. Пыляева, «зритель ежеминутно трепетал» и «много было проли-

то слез чувствительными барышнями». Императорской сцене она отдала 30 лет, и все ее выступления сопровождал выдающийся успех. Карьера этой танцовщицы не знала провалов или неудач.

Именно Колосова, не пренебрегавшая, впрочем, «иноземной поступью», своим озорным плясовым талантом и великим мимическим мастерством заставила публику полюбить «па по-русски». Она исполняла «неподражаемую» русскую пляску в дуэте с Огюстом в дивертисменте «Семик, или Гулянье в Марьиной роще», впервые показанном в Останкинском дворце графа Шереметева, а затем перенесенном Огюстом на сцену придворного Эрмитажного театра. От их танца, говорили зрители, «у старичков косточки зашевелились». Сама великая французская трагическая актриса Жорж, гастролировавшая в обеих российских столицах перед Отечественной войной 1812 года, восторгалась Колосовой и просила танцовщицу обучить этой пляске ее младшую сестру. А знатные дамы и девицы общества стояли в очереди за уроками Евгении Ивановны. Танец, исполняемый в дворянских домах в дорогах, специально пошитых народных костюмах под игруемую оркестром песню «Я по цветикам ходила» называли «Барская русская». Так что плясавшая у дядюшки героиня Толстого Наташа Ростова не импровизировала, а была прекрасно подкована в мастерстве русской пляски (так и хочется сказать «самой Колосовой»).

Особенно хороша была Евгения Ивановна в партии Изоры в балете «Рауль Синяя Борода». Апофеозом ее славы стала роль Медеи в одноименном балете Новерра. «Колосовой за “Медею” написали стихи», — сообщил И. И. Вальберх жене из Москвы 2 февраля 1808 года. Дидло говорил, что «дарования, ей подобные, не имеют пределов». Адам Глушковский, более сорока лет следивший за танцевальным искусством и наблюдавший всех гастролировавших в России знаменитых артистов, однозначно заявлял, что ни в одном не видел подобного таланта, каким обладала Евгения Ивановна. Балетмейстер отмечал «натуральность и понятность» каждого выражения ее лица и каждого жеста, которые абсолютно заменяли зрителям речь: «В то время строго

наблюдали за правильностью мимики и не потерпели бы артиста, который делает пантомиму, точно как будто мух от себя отгоняет. Г-жа Колосова во всех серьезных балетах была неподражаема; среди превосходной труппы она блистала, как алмаз. Может быть, скажут, что в ее время были балеты “старой методы”, а ныне все улучшилось: сильные страсти отпавлены в драму, а наивность улыбок и порхание ножек предоставлены балету. Но искусство выражения человеческих чувств, мне кажется, никогда не может измениться: радость, слезы, гнев, ревность, отчаяние, любовь остаются те же во все века и при всевозможных изменениях вкуса. Если в балетах действующими лицами остались люди, то в действиях их должны быть страсти, а если есть страсти, то должна быть и мимика, их выражающая. Пренебрежение к ней — главная причина упадка современного балета».

Сразу после училища танцовщица вышла замуж за музыканта Михаила Колосова и родила дочь Александру, ставшую впоследствии известной драматической актрисой, женой трагика Василия Каратыгина.

Эту дружную театральную семью очень любил Пушкин. Младшая Колосова писала в «Воспоминаниях»: «Угрюмый и молчаливый в многочисленном обществе, Саша Пушкин, бывая у нас, смешил своею резвостью и ребяческою шаловливостью. Бывало, ни минуты не посидит спокойно на месте; вертится, прыгает, пересаживается, перероет рабочий ящик матушки, спутает клубки гарусу в моем вышиваньи, разбросает карты в гран-пасьянсе, раскладываемом матушкою... “Да уймешься ли ты, стрекоза! — крикнет, бывало, моя Евгения Ивановна. — Перестань, наконец!” Саша минуты на две приутихнет, а там опять начинает проказничать. Как-то матушка пригрозила наказать неугомонного Сашу: “остричь ему когти”, — так называла она его огромные, отпущенные на руках ногти. “Держи его за руку, — сказала она мне, взяв ножницы, — а я остригу!” Я взяла Пушкина за руку, но он поднял крик на весь дом, начал притворно всхлипывать, стонать, жаловаться, что его обижают, и до слез рассмешил нас...»

Поэт, присутствовавший на дебюте Александры Ми-

хайловны Колосовой-Каратыгиной в сезоне 1818/19 года, писал: «Во всё продолжение игры ее рукоплескания не прерывались. По окончании трагедии она была вызвана криками исступления, и, когда г-жа Колосова-большая, “прекрасной дочери еще более прекрасная мать”, в русской одежде, блистая материнскою гордостью, вышла в последующем балете, — всё загремело, всё закричало. Счастливая мать плакала и молча благодарила упоенную толпу. Пример единственный в истории нашего театра».

Евгения Ивановна в течение двадцати лет готовила воспитанниц Театрального училища для постановок Дидло, на чем настоял сам строгий мэтр. В 1842 году журнал «Репертуар и пантеон» обстоятельно поведал о ее рабочем дне: «И вот наша артистка была вынуждена каждый день вставать в семь часов утра, ездить к своим ученицам и, измученная, являться к 12 часам на репетицию, а вечером танцевать в театре, где от нее требовались легкость, грация, живость и где публике, заставляющей иногда повторять трудные па, нельзя было сказать: “Сжальтесь надо мной, я устала!”». Сравнивая балет с другими «отраслями театральных представлений», Фаддей Булгарин приходил к выводу, что именно хореографические спектакли «доведены в Петербурге до возможной степени совершенства», в чем видел заслугу «прекрасного метода обучения», введенного Дидло и подхваченного Колосовой. Оставив сцену в 1826 году, она продолжала совершенствовать мастерство молодых артисток, подбадривая их словами, которые всегда говорила самой себе: «Я хочу быть хорошей танцовщицей и буду ею».

Умерла Колосова в 1869 году, восьмидесяти семи лет от роду, увидев замечательные плоды своего сценического и педагогического служения в творчестве русских балерин Андреяновой, Суровщиковой-Петипа, Муравьевой, с триумфом гастролировавших в главных европейских театрах. Ее танцевальная поступь откликнулась в пластике и костюмах крестьянок с полотен Алексея Венецианова, в скульптурных работах Михаила Козловского. «И действительно, с каким танцем может сравниться русская пляска, если видишь в ней мо-

лодную девушку, полную, румяную, с стройной талией, с хорошо выправленным корпусом и руками, с выражением в лице, плывущую, как лебедь по озеру. Сколько неги, чувства, движения, благородства в этом танце», — писал Адам Глушковский. Интерпретированная Колосовой национальная пляска органично вошла в ткань классических постановок, осуществленных в Большом театре выдающимися балетмейстерами Артуром Сен-Леоном и Мариусом Петипа, и стала предтечей «Лебединого озера», наиболее полно воплотившего в балете идею русской души.

Истоминский след в литературе

По примеру Евгении Колосовой Авдотья Истомина распрощалась с публикой русской пляской. 30 января 1836 года она последний раз вышла на сцену Большого театра. Впрочем, к тому времени образ балерины более десяти лет являлся публике со страниц романа в стихах «Евгений Онегин»:

Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другую медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух от уст Эола;
То стан совет, то разовьет
И быстрой ножкой ножку бьет.

Строки Пушкина сразу завоевали сердца публики и закрепили за Авдотьей Ильиничной место на балетном олимпе. Некоторым это не давало покоя.

Граф М. А. Милорадович начал ухаживать за танцовщицей Екатериной Телешовой оригинально и, скорее всего, не без оглядки на зависть, испытываемую его пассией к старшей подруге. После того как в 1824 году Телешова на премьере «Руслана и Людмилы» прекрасно справилась с ролью Волшебницы, Милорадович заказал нескольким поэтам величальные стихи; причем они непременно должны были походить на пушкинские.

До нас дошло только сочинение любовника балерины Александра Грибоедова, рискнувшего бросить поэтический вызов Пушкину. Но подражательное произведение редко бывает отмечено печатью гениальности.

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

Поэтическое отмщение Истоминой, некогда бросившей Грибоедова ради графа Завадовского, не удалось.

По воспоминаниям П. А. Вяземского, расточительный богач, крупный игрок и член «Зеленой лампы» Василий Энгельгардт, любимый Пушкиным за то, что «охотно играл в карты и... очень удачно играл словами», забавно пародировал строфу «Онегина», отзываясь об одном известном картежнике:

Тщедушный и полувоздушный,
Тузу козырному послушный...

И уж совсем невероятное свидетельство славы Истоминой привел Сергей Львович Пушкин в 1829 году в письме к дочери, Ольге Сергеевне Павлицевой: «У барышень Тимофеевых есть нечто вроде горничной; она дочь пастуха (не аркадского), но пастуха Опочецкого уезда, который пасет свиней. Ей лет 14 или 15, толстая коротышка, плечи вздернутые, квадратная, а физиономия дикая, как у всех девок, делающих грубую работу. —

Она знает наизусть почти весь “Бахчисарайский фонтан” и читает стихи Александра, жестикулируя при этом самым комическим образом. Сложенная как я тебе говорю, она произносит отрывок из “Онегина”, где он говорит об Истоминой, и бьет ногой об ногу, но ноги в пол-аршина в длину и столько же в ширину. — Можешь вообразить, что это такое».

Авдотья Ильинична Экунина, в девичестве Истомина, скончалась от холеры 26 июня 1848 года, в возрасте сорока девяти лет. Только спустя год был опубликован некролог. Последний приют танцовщица нашла на кладбище Большой Охты, рядом с могилами умерших ранее матери, Анисьи Ивановны, и сестры Анны. Павел Семенович Экунин пережил жену всего на полгода.

В 1897 году могила «отставной балерины» была едва заметна, а памятник сломан. Но Истомина запечатлелась в вечности — своим очаровывающим и влекущим вдохновением. Пластическая вольность Авдотьи Истоминой, уносившейся в романтические дали, уступила место завораживающей полетности Тальони, устремленной в область реальных чувств. Если во времена первой литература налегала на слово «душа», то вторая ввела моду на прилагательное «воздушная».

«Жизель с отпустившимися крыльями»

Карьера Елены Андреяновой пошла на спад с появлением в Петербурге Фанни Эльслер. Петербургская балерина поехала спасаться в Москву, где выступила с огромным успехом. Однако, вернувшись в Северную Пальмиру, она всё же вынуждена была уступить положение примы австрийской гастролерше — правда, не без боя. В новом балете Перро «Питомица фей» танцовщица во всей силе показала свой превосходный талант мимистки. «С маленькой, почти что ничтожной ролью Черной феи она игрою своей выступила прямо на первый план этой пластической картины, — писал Федор Кони. — Сколько правды и натуры в ее движениях!.. Сколько выразительности и тонкого ума в ее игривой физиономии, так легко и верно передающей каждое движение души... Мы видим, что наше русское,

родное дарование, рядом с первыми двумя европейскими мимами, Фанни Эльслер и Перро, в роли гораздо неблагодарнейшей и слабейшей, силою своего таланта становится с ними в уровень и ни в чем им не уступает».

В начале 1850-х годов актриса французской труппы Мила (Мари Дешамп) заменила Андреянову «в случае» у Гедеонова. С этого времени наступила черная полоса в жизни балерины: не задались ее гастролы в Лондоне, а в 1854 году ведущую танцовщицу вообще отставили от службы «за ненадобностью» без прощального бенефиса. Театральная дирекция специально подгадала указ об увольнении Елены Ивановны ко времени гастролей по провинции собранной ею труппы. Видимо, чиновникам не терпелось побыстрее выпроводить балерину из столицы, потому они с такой легкостью и без бюрократических проволочек дали зеленый свет ее инициативе показать наиболее значимые петербургские постановки в Одессе, Харькове, Полтаве, Киеве, Воронеже и Тамбове. Андреянова пригласила мужской персонал из сгоревшего незадолго до того московского Большого театра, а танцовщиц присмотрела среди выпускниц московской балетной школы. Выступления сборной труппы, возглавляемой знаменитой столичной артисткой да еще показывавшей такие серьезные спектакли, как «Пахита», «Жизель», «Своенравная жена», «Эсмеральда», имели триумфальный успех.

В одном из писем Андреянова рассказала о гастролях в Одессе в марте 1854 года: «...смею надеяться, что вы возьмете терпения прочесть этих несколько строк, в которых опишу вам торжество моего прощального бенефиса... Цветы, венки, подарки к моим ногам, а стихи на зрителей как снег! По окончании спектакля толпа народа меня провожала до дому, лошадей вели шагом, крики браво не умолкали всю дорогу. Ночь была темна, а в Одессе освещение не то что <в> Париже, Лондоне или Петербурге, и видеть около двух сот человек, идущих с зажженными факелами в руках, картина этих проводов должна быть на полотне. В последнем представлении “Пахиты” в воскресенье повторилось то же,

только взамен факелов со свечами, так же крики bravo и шубы, пос<т>ланые до самых дверей моих, по которым я шла или, вернее, меня несли на руках, под восторг публики одесской... Быть может, я еще не скоро вернусь в Петербург, Харьковская дирекция меня приглашает на весь летний сезон, а на зиму опять в Одессу. Но, кажется, я не решусь, Черное море меня пугает, оно так грозно бушует».

Именно с этих гастролей Андреяновой началось увлечение балетом Константина Скальковского, в то время учившегося в одесском Ришельевском лицее. 35-летняя танцовщица показалась школяру «довольно старой», а потому ее мастерство померкло на фоне успехов у офицеров одесского гарнизона хорошеньких корифеек. Эти романы куда больше занимали воображение юноши, нежели блистательные выступления столичной примы.

К сожалению, легкомысленная в финансовых вопросах Андреянова не смогла обеспечить своей антрепризе стабильной прибыли. Да и не по ней было считать доходы от искусства. Миссия танцовщицы состояла в другом.

В конце 1845 года она решилась на длительные зарубежные гастролы. В течение почти шести месяцев артистка выступала в парижской Опере и миланском театре «Ла Скала», на сценах Гамбурга и Брюсселя. Французские рецензенты писали, что у русской балерины «нет недостатка ни в изяществе, ни в гибкости». Уже после первого спектакля в столице Франции публика признала Андреянову парижанкой, а без этого, заявляли критики, никакой артист не может быть уверен в своем таланте. Власти Милана выпустили в честь балерины бронзовую медаль, поставив ее талант в один ряд с мастерством Тальони и Эльслер, ранее удостоенных подобным отличием. Таким образом, Елена Ивановна убедительно доказала, что русские танцовщицы могут на самых известных зарубежных сценах выступать на равных с лучшими хореографическими силами Европы. Через десять лет после тех исторических гастролей петербургская прима отважилась возглавить масштабные выступления столичных артистов в провинции

и блистательно справилась с новой для себя просветительской ролью. Но на этом Андреянова не остановилась — она бросила дирекции Императорских театров публичный упрек: «Бедные русские и так уже обижены против иностранцев, всякий пустой актер получает вдвое больше первых русских сюжетов, мы едва можем жить своим жалованьем».

В 1856 году измученная придирками и происками театральной дирекции Андреянова уехала в Рим, где ее «пользовал» знаменитый доктор Алертц. Оттуда она написала Ирине Семеновне Кони грустные, прощальные строки:

«Итак, я оставляю Рим с его древностями в полном смысле, потому что Алертц так же стар, как и сам Рим... и издержав несколько тысяч франков понапрасну без всякой пользы и удовольствия. Конечно, смешно в Риме искать его, этом городе науки и искусства и как мне уже учиться не приходится и по летам и по здоровью, предоставляю его другим в пылкое распоряжение... Во-первых, потому что доктор мне не оказал никакой пользы, во-вторых, извините, милая Ирина Семеновна, что пишу Вам подобные пустяки, блохи совершенно заели и вывели из всякого терпения, итак, пусть римляне живут в своих дворцах со своими бестиями, как они их называют, и странное было подумаешь, как волка не корми, а он в лес смотрит. Чего бы, кажется, желать, чудная природа, померанцевые деревья, цветы, синее небо, пение, не умолкающее всю ночь, а всё думаешь, как бы возвратиться восвояси и начать опять с волками жить и по-волчьи выть. Развлечением моим в Риме служило... каждый день ходить по мастерским скульпторов и советоваться, какой бы сделать памятник, каково Вам это покажется! Заживо о чем думаю? Из всех моделей мне понравился один, на нем изображен крест, к кресту, прислонивши головкой, лежит умирающая Жизель с опустившимися крылышками, перед нею разбросаны разные цветы, как например: роза, лилия, дубовая ветвь и терновый венок, в одной руке она держит на коленях лавровый венок, перевязанный лентой, на ленте должны быть написаны поднесенные публикою стихи, надеюсь, что Федор Алексеевич как искренний и бескорыстный поклонник

моего таланта не откажется написать эпитафию. Продолжаю, у ног Жизели помещены атрибуты Терпсихоры... Конечно, довольно оригинально самой заботиться о памятнике, кажется — это дело народа, ставить памятник достойному артисту, но <так> как эти примеры редки, я себя не считаю в этом числе и сама забочусь о нем. У других есть родственники, которые не забудут их, а у меня их нет... Молю Бога, чтобы он мне возвратил здоровье, чтобы я опять смогла свидеться с Вами...

Остаюсь Ваша преданная душою

Елена Андреевна».

Балерина скончалась в 1857 году. Ей едва исполнилось 38 лет. Похоронили Андреевну на парижском кладбище Пер-Лашез, недалеко от Марии Тальони. На сбереженной до сих пор могиле Елены Ивановны поставлен не тот памятник, который она сама выбрала.

«Разорванное сознание»

В год смерти Елены Андреевны и Екатерины Телешовой появилась на свет дочь хореографа Мариуса Петипа и балерины Марии Суровщиковой. Но в отличие от своих блистательных предшественниц характерная прима Мария Петипа танцевала долго — так долго, что ее поклонники уже в начале XX столетия беззлобно шутили:

— Мускулы ее разрыхлили, а всё-таки она вертится.

— Такова сила таланта и красоты! Их и мафусаиловы лета не берут.

— Прибавьте к этому еще неослабевающий темперамент в танцах!

В 1905 году на бенефисе французского актера Жана Жака Дево Петипа, исполняя танец в специально поставленном ее отцом дивертисменте, как часто бывало и раньше, поразила публику своим костюмом — правда, на этот раз скорее шокировала: бирюзовый лиф стягивал ее торс, подчеркивая складки на спине и большой живот, а короткая юбка оголяла тонкие, как спички, ноги, и всё это диссонировало с ее лицом и сверкающими глазами. Марии аплодировали меньше всех, но она по привычке решила бисировать. Грустное, хотя и нередкое в театре явление...

Прекрасная артистка не сумела вовремя остановиться, и ей грозила участь пережить свою славу. Однако ангел-хранитель не отвернулся от нее: о танцовщице всё равно говорили и писали как об удивительной красавице и мастерице «вполне на своем месте». Правда, само ее амплу начинало терять актуальность в системе хореографической классики. Мария уносила с собой эпоху петербургского балета, которую исчерпывающе характеризует одно слово — императорская. И никто не выразил его великий шик полнее, чем антиподы — Матильда Кшесинская и Мария Петипа, являвшиеся эталонами стиля и поведения периода заката царской России.

После революции Мария Мариусовна до 1926 года оставалась в советской России и, судя по всему, устроилась неплохо, получая персональную пенсию и продовольственные пайки, а потом уехала в Париж, где через четыре года скончалась в возрасте семидесяти трех лет после двух инсультов и буйного помешательства.

Помутнение рассудка у двух великих танцовщиц начала XX века, Софьи Федоровой и Ольги Спесивцевой, случилось в результате их рокового погружения в бездны творчества. Балерин сгубила болезненная отзывчивость на пограничье бытия и небытия, которая постепенно поглотила их разум и привела в дом скорби.

Душевную болезнь обеих спровоцировала роль Жизели. Хореографический шедевр А. Адана и Ж. Перро, обреченный в Европе на вымирание, был не только сохранен в России, но и обогащен русской идеей святости жертвенной любви и чуткости к душевным страданиям ближнего. Постановка «Жизели» основательно прижилась на императорской сцене и стала пробным камнем мастерства балерин. С технически сложной партией главной героини артисткам еще удавалось справиться, а вот с ее образом, вместившим рождение всепоглощающего чувства, вдребезги разбитые надежды на счастье, потерю рассудка, загробный плач, — далеко не всем. Софья Федорова и Ольга Спесивцева сознательно акцентировали в романтическом мире «Жизели» сцену сумасшествия и потустороннее наваждение, где так много страданий и рыдает душа.

В 1913 году, в разгар работы над балетом в московском Большом театре, Федорова опубликовала в еженедельнике «Рампа и жизнь» этюд «В летний день», в котором с помощью аллегии обозначила свою актерскую тему. Жарким полднем облака представлялись ей сказочными кораблями, отправившимися туда, где «нет тоски, обмана и слез». Она старалась не думать «о страданиях и слезах, льющихся по земле великой рекой жизни», а хотела «стоять вот так, опустить руки и слушать, как мир входит в утомленную душу». Спустя десятилетие Спесивцева, покорившая всех своим исполнением партии Жизели на сцене петербургского Мариинского театра, занесла в дневник обжигающие слова: «Какими слезами плачет душа?.. Не от танцев помрешь, а оставишь их — и ничего не будет, и ты ничья, и от тебя, и тебе. Я знаю, что нужно для искреннего искусства, жизнь нужна, а ее нет: экономический вопрос, сколько борьбы с ним? Горесть высоко, высоко поднимается, а слезки маленькие, маленькие. Одной себя не хватает, сил мало. Полумертвой живешь...»

По ночам она писала стихи:

Дни так летучи, ночи так светлы,
Но мучает тоска, не отпуская,
Хотела бы молиться, не могу,
Тревожно на сердце, а хочется покоя!

Танец Жизели у Спесивцевой был как слеза чистым и печальным. «Астральным», добавили бы ее современники. Мастерство Федоровой, мерцавшее во всех созданных ею ролях «отблеском загробного света», в старинном спектакле явило полную ужаса пластику. Не случайно именно к этому образу она очень долго не решалась подступиться, поскольку хотела показать не грезу, не легкий призрак, а настоящую покойницу, более того, ведьму. Поэтому традиционные пышные тюники Жизели артистка заменила на саван, гримироваться же собиралась «под вампира». Балетные завсегдатаи пожимали плечами: «Зачем такие леденящие подробности? Им нет места среди привычных балетных условностей!»

И всё же у Спесивцевой и Федоровой Жизели оказа-

лись разными, потому что несхожим было их отношение к классическому танцу.

Первая, утонченным обликом напоминавшая восточную Пери, поражала совершенным изяществом своих образцовых па. Музыкальный критик Валериан Богданов-Березовский, аккомпаниатор Ольги Александровны во время ее индивидуальных экзерсисов, писал: «Почти неправдоподобной по легкости была ее элевация, почти силуэтными — призрачные профильные и анфасные движения по сцене. Когда она медленно восставала из могилы, застенчиво приближалась к повелительнице виллис и, оживая, чертила круги на одной ноге по планшету сцены, другой ногой простираясь в летучем арабеске, это казалось сновидением, чем-то, по силе выразительности лежащим за пределами возможного».

Вторая сторонилась и даже опасалась классического балета, всю себя отдавала характерным ролям. «Всё, что не могла достичь техникой, доделывала игрой», — вспоминала танцовщица М. Н. Горшкова, считавшая Федорову по дарованию скорее драматической актрисой. Цыганка по крови, балерина потрясала своим «рыдающим» искусством, наполненным интонациями московского жестокого романса, где нет полутонов и деликатно выраженных чувств, а всё пронизано тревогой и отчаянием от неизбежного трагического финала любви. Она не представляла, как можно выражать академическим языком танца открытые проявления страсти, а потому в 1906 году прямо заявила режиссеру балетной труппы Большого театра Павлу Кандаурову, что «признает себя совершенно не в состоянии нести классический репертуар и отказывается считать себя классической танцовщицей».

Судя по отзывам зрителей, Спесивцева наделена была свойствами ангельскими, Федорова — дьявольскими, а воплощение их требует нечеловеческих сил. Потому, глядя на обеих балерин, публика испытывала «почти мистический ужас», а за кулисами они отличались двойственностью натуры.

В повседневности замкнутая и застенчивая Федорова всех близких поражала душевной смутой. Она

оказалась захваченной модным в начале XX столетия течением мистицизма с культом Сатаны. В ее до болезненности впечатлительной натуре расцветала та злая энергия, которая выплескивалась в темпераментных, предельно выразительных танцах. Путь к совершенству через Бога балерина отринула как невозможную, по ее мнению, затею: она не верила в возможность достичь звезд через тернии. Зато Федорову необыкновенно влекло стремление к дьявольскому произволу с быстрым и ошеломляющим результатом. Она не страшилась тяжелой расплаты, даже приближала этот час. Современники сравнивали ее с неистовой менадой*, «от дикого вдохновения которой в балетную труппу словно вселялся бес».

Поэт Вячеслав Иванов писал:

«У Федоровой два лика.

Один внешний, часто повторяющийся в ее выступлениях, почти тот, за кого ее многие привыкли считать.

Это Федорова скачущая, необычайно экспрессивная — в танцах египетских, индийских, цыганских, испанских.

Но нужно сказать прямо — это не настоящая Федорова... Это ее официальная дань современному балету. Дневная Федорова, скрывающая свою тайну. Есть другая Федорова.

Почти неподвижная, как бы дремлющая. Но там, в глубине, вспыхивают какие-то зарницы, молнии пробегают во мраке. Чуть заметные движения. Всем своим обликом она будит смутное, тайное воспоминание.

И вдруг, догадываясь, испуганный, я восклицаю:

О, страшных песен сих не пой
Про древний хаос, про родимый!*

И не в состоянии сопротивляться, отдаюсь ее обаянию.

Связанные стихии, скрытые за обычной жизнью,

* М е н а д ы (греч. безумствующие), или вакханки — в древнегреческой мифологии спутницы и почитательницы бога виноделия Диониса (Вакха).

** Строки из стихотворения Ф. И. Тютчева «О чем ты воешь, ветр ночной?..».

умеет развязывать эта заклинательница. Ее область — темная мистика души».

Тема Спесивцевой, этой зачарованной принцессы русского балета с загадочным взором потупленных глаз, — падший ангел, ее излюбленная мотивация ролей — раскаявшийся демон. Философ Аким Волынский сравнивал ее с врубелевской Царевной-Лебедью. Во время репетиции балета «На Днепре» Сергея Прокофьева в парижской Опере Серж Лифарь оказался свидетелем того, как Спесивцева в припадке ревности хотела выброситься из окна: «Ольга была уже снаружи, но я все-таки успел схватить ее за руку. Мой пианист Леонид Гончаров тоже подбежал к окну и тоже схватил Ольгу. Теперь она висела на наших руках на десятиметровой высоте над площадью Шарля Гарнье. Ценой невероятных усилий мы все-таки втащили ее обратно. Она отбивалась, кусалась, царапалась, стараясь вырваться, но это не было чистой истерикой. На секунду наши взгляды встретились, и в ее глазах я прочитал столько злобы и ужаса, что невольно вспомнил гоголевского “Вия”».

— Панночка! — подумал я. — Ведьма-панночка! Вот он в реальности — “Вий”! Вот она, эта страшная темная сила! И вот во что превращается человеческое существо».

Художественные ассоциации, вызванные личностью Спесивцевой, довольно показательны: образы Лермонтова, Врубеля, Гоголя. Ее постоянная натужная набожность, какая-то декоративная боязнь дьявола, доходящая до смешного (мыла голову шампанским, «предохраняясь» тем самым от нечистой силы), вызывали откровенную иронию и непонимание со стороны окружающих. Между тем всё это отражалось в сценических творениях гениальной балерины.

В одном — главном — сошлись судьбы таких разных артисток: в интерпретации сцены сумасшествия Жизели. Разорванное сознание, сыгранное на театральных подмостках, фатально отразилось на психике обеих.

Некоторые балетоманы резонно говорили, что только из-за эпизода помешательства главной героини Федорова взялась за этот балет. Как всегда, танцы ее были страстными, но слишком «телесными», в них не было поэзии. «Но вдохновенное творчество делает свое дело.

Настоящая бледность лица, блуждающие глаза, опустившиеся углы губ, жалкие попытки танцевать — всё это так ужасно правдиво, что захватывает и вызывает нервную дрожь», — писал Сергей Мамонтов в «Русском слове».

Жизель Спесивцевой хотя и была образом идеальным, подернутым дымкой поэзии, но во втором «потустороннем» акте и она являла «плачущий дух». Стоило только балерине станцевать в «Жизели», как критики заговорили о «патологичности» созданной ею роли, буквально терзавшей нервы зрителей и подчас выходявшей за пределы театральной условности. Обозреватель газеты «Последние новости» Петр Сторицын, отмечая «демонический эротизм» Жизели—Спесивцевой, писал: «Романтическая фантастика отчасти заменена патологическим демонизмом, что в соединении с болезненной прелестью и некоторой физической слабостью артистки иногда производило незабываемое, но жуткое по своеобразию впечатление».

Обе балерины видели в Жизели чистую деву, которую зло выбрало объектом своих нечистых помыслов и дел.

Актрисы вне сцены были чем-то схожи. Соратнику С. П. Дягилева Сергею Григорьеву Федорова показалась «совсем маленькой, скромно одетой и довольно неряшливой». Князю Петру Ливену она запомнилась как «худенькое, немощное существо, пожалуй, с каплей цыганской крови в жилах». Французский балетовед Андре Шайкевич вспоминал: «Мне постоянно твердили, что Спесивцева необыкновенно хороша. В день, когда меня ей представили, я был крайне разочарован — худоба скелета, бледное лицо. И лишь легкая асимметрия черт, тонких и правильных — особенность большинства красивых лиц — удержала меня от ошибочного приговора». Художник Наталья Гончарова, создавшая для Ольги Александровны прекрасные костюмы, тоже поначалу была не в восторге от внешности балерины, показавшейся ей «невзрачной девушкой, вроде тех, которых десятками встречаешь на бульваре Монпарнас». Зато потом, после выступления Спесивцевой, восторгам не было конца: «Необычайное зрелище. Видеть, как танцует эта женщина... подарок судьбы. Она превосхо-

дила всех. Она заслоняла декорацию, сцену. Каждый ее жест был действительно необходим».

Танец Софьи Федоровой пробудил артистические дарования великих актрис русской драматической сцены Елены Гоголевой и Софьи Гиацинтовой. По Москве ходили слухи, что «известную балерину императорских театров Федорову 2-ю пригласили в состав труппы Московского Художественного театра». Но она осталась преданной танцевальному искусству.

Ольгой Спесивцевой восторгался юный Дмитрий Шостакович. Она ему напоминала мопассановский персонаж, девочку Шали — обаятельное существо с «большими глазами, полными тайн», с лицом, освещенным «внутренней радостью, которая бывает, когда несбыточная мечта вдруг превращается в явь», с фигурой, «точно статуя». Поэт Осип Мандельштам, увидев балерину в «Жизели», посвятил ей строки: «Теоретики классического балета обращают громадное внимание на улыбку танцовщицы — они считают ее дополнением к движению, истолкованием прыжка-полета. Но иногда опущенное веко видит больше, чем глаз». Сергей Дягилев, в молодости называвший Анну Павлову «Тальони своей жизни», был безгранично изумлен, «когда появилась Спесивцева, создание еще более утонченное и совершенное, чем Павлова». Он приводил слова великого маэстро танца Энрико Чекетти: «К нам упало яблоко и распалось на две половинки, из одной вышла Павлова, из другой Спесивцева», — и от себя добавлял: «Спесивцева вышла из той, что грелась на солнце».

С конца 1918 года Софья Федорова стала страдать тяжелыми неврастеническими припадками, первые признаки которых появились пятью годами ранее, во время создания образа Жизели. В 1922 году, после смерти мужа, оперного певца и режиссера Петра Сергеевича Оленина, она эмигрировала в Париж. Там, почувствовав себя лучше, Федорова занялась педагогической работой, выступала в труппе Анны Павловой, принимала участие в концертных программах. В 1928 году танцовщица последний раз вышла на сцену и восхитила публику в «Половецких плясках» из оперы «Князь Игорь» А. П. Бородин, показанных Дягилевым в Париже в программе

Русских сезонов. Затем болезнь вернулась, и начались скитания по психиатрическим клиникам.

В 1963 году Софья Васильевна умерла на 84-м году жизни в своей крошечной квартирке в Нейи, пригороде Парижа, где последнее время тихо существовала, то приходя в себя, то впадая в забытие. Некролог вышел лишь через полгода.

Первые симптомы безумия у Ольги Спесивцевой появились в 1934 году в Сиднее, где балерина гастролировала в качестве звезды труппы Анны Павловой, возглавляемой после смерти великой танцовщицы ее мужем Виктором Дандре. Она постоянно твердила, что окружена врагами, намеревающимися украсть и уничтожить цветы, которые дарит ей публика. Ни слова не говоря, Спесивцева прерывала репетиции и уходила бродить по городу. После того как в страшном возбуждении ночью она прибежала в номер Дандре и умоляла спасти ее от убийц, все поняли, что за «неврозами» артистки кроется что-то более серьезное и страшное. Несколько дней спустя Ольгу выбрали на дороге довольно далеко от Сиднея: взор ее был затуманен, говорила она что-то невнятное. Стало очевидно, что выступать балерина не сможет. После нескольких недель отдыха в санатории она уехала из Австралии.

Однако еще весной 1931 года во время успешного турне в Монте-Карло и Швейцарии окружающие замечали ужасное душевное состояние Спесивцевой. Ее депрессию невозможно было ничем объяснить, поскольку в труппе она занимала первое место и пользовалась привилегиями примы. И всё же она постоянно находилась в раздраженном, озлобленном и подавленном настроении. А однажды ночью, во время переезда труппы в Монтрё, балерина попыталась выброситься из своего спального купе. Просто чудо, что ее попытку заметили вовремя и танцовщики смогли втащить ее обратно через окно.

В июне 1935 года в парижском театре «Опера Комик» Ольга Спесивцева дала сольный танцевальный вечер, из-за неудачной организации закончившийся провалом. Балерина была откровенно убита и явно не в себе.

Прогрессирующая болезнь изнуряла Спесивцеву, ко-

торая не понимала причин происходящего с ней несчастья. Серж Лифарь считал, что Ольга стала жертвой собственной гениальности, намного превосходившей ее интеллектуальные способности. Попытки балерины рассуждать об искусстве оборачивались детским лепетом, и собственное бессилие приводило ее в ярость. Она нервничала и капризничала, как ребенок. Зачастую Спесивцева затрагивала возвышенные предметы, хотя мало в них смыслила. Она искренне верила, что тема сама по себе свидетельствует и о ее уме, и о хорошем воспитании.

Однажды после длительной репетиции партнеры предложили Ольге зайти в кафе, чтобы снять напряжение и просто по-дружески поболтать. К их изумлению, она озабоченным тоном ответила:

— Нет, нет, спасибо! Я тороплюсь домой. Меня ждет работа!

— Работа? Так поздно? Что же ты делаешь?

— Перевожу на французский лермонтовского «Демона», — отвечала она.

— Да неужели? — Все были ошеломлены.

— Конечно! Я же француженка! Свобода, равенство, Троица!

Лицо у нее было серьезным. И танцовщикам вдруг стало не по себе.

Потом эти странности стали повторяться довольно часто. После Лермонтова настала очередь Шекспира. Затем она приступила к переводу Достоевского, хотя не могла по-французски связать двух слов! Ольга же искренне верила, что таким образом производит впечатление образованной женщины. Ей казалось, что ввести в заблуждение собеседника ничего не стоит.

Множество причуд и странностей Спесивцевой одни объясняли недостатком ума, другие относили за счет первых симптомов душевной болезни. Разлад между интеллектуальными способностями и творческими возможностями всё больше расшатывал психическое равновесие балерины, пока, наконец, не разрушил его окончательно.

В декабре 1940 года в нью-йоркской гостинице «Вандербилт» Ольга пыталась выброситься из окна соро-

кового этажа. На нее надели смирительную рубашку и отвезли в клинику для душевнобольных, где балерина содержалась в хороших условиях благодаря заботе ее преданного друга, состоятельного бизнесмена Брауна. После его скоропостижной смерти Спесивцеву перевели в государственную больницу в Паукипси.

Там ее навестил знаменитый английский танцовщик Антон Долин, написавший впоследствии книгу о «спящей балерине». Он объяснил персоналу клиники, кем была Спесивцева, и попросил, чтобы ей выделили отдельную удобную комнату. В марте 1946 года через советское посольство в Нью-Йорке Долин связался с братом Ольги, жившим в Ленинграде. Он ответил, что был бы счастлив, если бы сестру перевезли на родину. Но этот план не осуществился, потому что Долин должен был внести десять тысяч долларов, а затем сопровождать Спесивцеву в Советский Союз. Когда он рассказал обо всем Ольге, та ответила: «Я — королева! Оставайтесь здесь... Осторожнее! Инки!»

Пытаясь избавить ее от ужасной атмосферы больницы, Долин готов был даже жениться на ней. Но и тут его ждал отказ: закон запрещает браки с душевнобольными.

Серж Лифарь виделся с Ольгой Спесивцевой, «заживо погребенной сумасшествием», в сентябре 1948 года. Эта мучительная встреча осталась в его памяти как одно из самых горьких воспоминаний. Балерина показалась своему партнеру по сцене призраком, тенью Жизели... Богиня сделалась старой женщиной с впалыми щеками, глубоко запавшими глазами, и всё же, несмотря ни на что, она хранила в себе частицу своего «божественного» прошлого, хрупкую, какую-то неземную грациозность.

Она говорила спокойным голосом, словно они только вчера расстались. Лифарь изумлялся ее безупречной памяти, время от времени ему казалось, что Ольга в полном сознании, мыслит трезво и ясно, и потому он не мог избавиться от ощущения, что ее можно было спасти.

— Ольга, ты хотела бы танцевать?

— Нет. — Она в смущении опустила глаза.

Лифарь настаивал:

— Станцуй арабеск. Посмотри, помнишь ты это па?

Серж показал ей с помощью пальцев разные движения. Она внимательно следила за его руками, придавая каждому па какой-то особый таинственный, мистический смысл. Потом пробормотала:

— Да, атти... Это железный принц. А я принцесса. Мой отец царь. Вот почему, когда я окончила школу, царица подарила мне соболью накидку на голубом атласе... Это Аттила, железный принц... Замолчи, отодвинься, враги могут тебя услышать... Не будем больше говорить об этом... Это запрещено!

— Почему запрещено и кем?

— Не спрашивай... Запрещено... Запрещено религией. Ты знаешь, что я пишу Евангелие? Работаю целый день. И так устаю. Я устала писать и всё пишу, пишу...

Она пришла в возбуждение и стала мерить комнату большими шагами, беспорядочно жестикулируя.

Лифарь спросил в упор, желая проверить ее память:

— Ольга, сколько тебе лет?

— Ты же знаешь, женщин об этом не спрашивают! Это невежливо! — Она кокетливо посмотрела на Сержа.

— Но ты школу окончила в 1916-м, правда? — спросил Лифарь.

— Нет, в 1913-м.

— Ольга, а ты знаешь, что мы не виделись десять лет? Что была война?

— Конечно! И немцев разбили. Они хотели напасть на меня и убить!

— Ольга, твое имя навсегда останется в истории балета!

— Зачем? Совсем этого не нужно.

Лифарь упрашивал ее сделать арабеск:

— Посмотри, как за него братья.

Она посмотрела на пальцы танцовщика... И вдруг свершилось чудо: она танцевала арабеск. Незабываемое зрелище, ошеломляющая красота...

Вдруг, рассердившись, она хлопнула Сержа по большому пальцу:

— Убери! Убери сейчас же! Это для тамбурина, для испанских танцев!

Ольга расхохоталась. И вновь неземное видение — потрясающий арабеск.

— Пора прощаться, Ольга.

Спесивцева послушно обняла его. Серж поцеловал холодную Жизель.

Уходя, он задал последний вопрос:

— Ольга, где бы ты хотела жить?

— Мне совершенно всё равно. Всюду плохо... Меня всюду мучили... А умереть я хотела бы там...

Она молча постояла несколько секунд и едва слышно добавила:

— Там, да, там... в России...

Придя в сознание только через четверть века, Спесивцева нашла приют под Нью-Йорком, в Толстовском фонде, устроенном вполне по-русски. Она была дружна с дочерью гениального писателя Александрой Львов-ной. Последние ее годы оказались вполне благополучными. Она часто молилась в церкви, постоянно причащалась, много общалась с артистами балета и, наконец, опубликовала описание своего экзерсиса. Скончалась Ольга Александровна в возрасте девяноста шести лет, в 1991 году.

Балетные «вдовы»

Поступив в театр после училища, как правило, в шестнадцатилетнем возрасте, к тридцати пяти годам танцовщицы имели необходимую выслугу лет и букет профессиональных болезней ног и спины. Пора было подавать прошение об отставке и назначении пенсии. Какими бы блестящими ни представлялись перспективы отставной жизни, а день этот казался балетным артисткам роковым. Но он неизбежно наступал — и всегда неожиданно.

В последний раз смотрела балерина со сцены в кипящий эмоциями зрительный зал. Почти все лица в первом ряду партера ей были хорошо знакомы. Она видела эту публику впервые во время своего дебюта, теперь балетоманы так же чинно восседали на своих местах.

Спектакль закончился, опустился занавес, начали гасить огни. Еще несколько поклонов, последний вызов...

Вскоре уже была оформлена пенсия — символ артистической независимости. В расчетном листе пенсион-

ной книжки красивым почерком была выведена фамилия балерины, а в левом углу почему-то стоял жирный штамп: «Вдова».

Чиновники казначейства пояснили, что пенсии бьвали по разным ведомствам: внутренних дел, военного министерства, духовных дел, не имелось только специальной балетной пенсии. В России до 1864 года из представительниц слабого пола на государственной службе состояли только танцовщицы Императорских театров. Выплаты производились отставным чиновникам или их вдовам, поэтому по закону существовали только две категории пенсионеров: «чин» и «вдова». Потому балерины, независимо от того, замужние они или нет, попадали в разряд «вдов».

Как правило, размер пенсии соответствовал окладу, получаемому артисткой в последние годы службы, за исключением случаев, когда этот оклад был чрезвычайно большим. Высший пенсион обязывал балерину служить еще два года «в благодарность».

Приме Авдотье Истоминой, в свои лучшие времена получавшей десять тысяч рублей, император Николай I назначил четырехтысячный пенсион. Впрочем, и эта «урезанная» сумма, «высочайше пожалованная» строптивой балерине, была огромной. Известный хореограф Адам Глушковский привел в своих воспоминаниях разговор, состоявшийся у него с одним отставным военным: «“Почему какой-нибудь театральный актер или танцовщик... получает такой громадный пенсион, 4000 рублей ассигнациями”, когда мы, заслуженные полковники, проливавшие свою кровь за отечество, отличившиеся во многих войнах, получаем меньше того?” — “И этого ты не сообразил хорошенько: вы получаете жалование от государства, а артисты — из Кабинета императора, т. е. из частных его денег. Закон не определяет размеры их расходования подобно тому, как определены они для государственных сумм; тут собственная рука государя и его щедрость определяют их, из них может

* В 1836 году, когда Истомина вышла в отставку, существовал плавающий курс бумажных денег. После проведения денежной реформы 1839—1843 годов рубль серебром приравнялся к 3,5 рубля ассигнациями.

жаловать сколько и кому угодно. Театр ведь не государственный, а императорский. Неужели тебе в голову никогда не приходили подобного рода мысли?»».

Часто размер пенсионного пособия зависел не от таланта и трудолюбия артистки, а от умения похлопотать и наличия высоких покровителей, способных оказать протекцию. Замечательная танцовщица Вера Зубова, получавшая четырехтысячное жалованье, в 1840 году едва не была уволена вовсе без пенсионера, но спустя четыре месяца добилась высшей ставки пенсионера в 1142 рубля серебром. Одной из самых талантливых солисток своего времени, Марии Соколовой после положенной выслуги лет была назначена такая же пенсия. В 1869 году посредственная артистка Анисья Игнатьева вышла в отставку на аналогичных условиях. К сожалению, подобные случаи, когда уравнивались пенсии пронырливой бездарности и выдающейся танцовщицы, служили не лучшей наукой для молодых артисток. Ведь балерина Мария Суровщикова-Петипа, танцевавшая главные партии практически всего репертуара Большого Каменного театра, после отставки получала те же 1142 рубля. Правда, чтобы подчеркнуть избранность Марии Сергеевны, император Александр II пожаловал ей из своей казны пять тысяч рублей премиальных — за «счастье любоваться искусством мадам Петипа».

Уделом же большинства балетных танцовщиц, корифеек и фигуранток была скромная пенсия. Так, фигурантка Надежда Зенкова, поступившая в театр в 1855 году и спустя десять лет получавшая жалованье в 350 рублей, по выслуге положенного двадцатилетнего срока была отправлена в отставку с таким же пенсионером, разрешением преподавать танцы и правом на жительство «во всех городах и селах Российской империи». Как правило, замужние танцовщицы получали право на отставку после десятилетней выслуги и могли претендовать на пенсию в половинный размер жалованья.

Всесильная Матильда Кшесинская через некоторое время после выхода в отставку в разговоре с чиновником особых поручений А. Д. Крупенским подняла вопрос об увеличении ей пенсии, которую она заслужила за 14 лет службы на императорской сцене и уход «по

собственному желанию». В 1905 году Кшесинская подала прошение об усиленной пенсии, которую платили только больным и по предоставлению свидетельства о неимении средств. В. А. Теляковский возмущенно писал: «У этой женщины алчность и нахальство доходят до того, чтобы теперь, во время войны, с одной стороны, рассказывать, что она строит себе дворец, а с другой, просить правительство давать ей, не в пример всем прочим, пенсию из Государственного казначейства».

Уйдя, остаться

Для балерины и в театре, и в повседневной жизни всегда важнейшим являлось умение первой выйти и последней войти, чтобы ненавязчиво оказаться в центре внимания и заставить нужных людей говорить о себе. После завершения карьеры сценическая слава неизбежно тянулась за ней шлейфом.

Выдающаяся танцовщица XVIII века Теодор, прежде чем поступить в парижскую Оперу, обратилась к Руссо за советом, какого поведения ей держаться на сцене. «Сам не умею управлять собой, потому не могу дать совета лицу, вступающему на такое скользкое поприще, как балетное», — ответил философ.

В самом деле, поприще скользкое не только в переносном, но и в прямом смысле слова: невозможно предугадать ход и результат короткой и опасной в техническом отношении балетной карьеры.

Среди знаменитых балерин были такие, которые не оставили никакого «бытового» следа, например Энрикетта Гримальди. Жизненный финал других был по-театральному патетичен. Предсмертными словами пятидесятилетней Анны Павловой были: «Приготовьте мой костюм лебеда».

В памяти поколений танцовщиков остались артистки, навсегда связавшие свою судьбу с хореографическим искусством, как прима Евгения Павловна Соколова. Завершив сценическую карьеру в 1886 году, она с 1902 по 1904 год вела класс усовершенствования в Мариинском театре, где шлифовала танец Павловой, Карсавиной, Седовой и прочих выдающихся балерин, причем

сыграла не последнюю роль в выявлении их неординарных индивидуальностей. Позднее государь Николай II позволил ей единственной иметь дома собственный зал для занятий с ведущими танцовщицами петербургского балета. «Театр прежде всего!» — наставляла Соколова учениц.

Имя «королевы вариаций» Агриппины Вагановой, имевшей в императорском Мариинском театре мучительную творческую судьбу (свое продвижение она называла «черепашьим шагом», в статус балерины ее ввели только за год до выхода на пенсию), ныне присвоено петербургской Академии танца, ранее именовавшейся Театральным училищем. Впрочем, одна только пышная вывеска не гарантирует высоких результатов. Ваганова, обучая воспитанниц и совершенствуя мастерство солисток, была величайшим педагогом школы русского классического балета. Методологию своего класса она опробовала, по совету А. Л. Волынского, на занятиях с балериной Ольгой Спесивцевой, которую называла «своим первенцем». Результат оказался впечатляющим.

Большинство «танцовщиц первого разряда» ожидала печальная участь: обожаемые в пору сценических успехов, они были совершенно забыты в отставке. Одной из таких несчастных знаменитостей являлась блиставшая во второй половине XIX века Любовь Радина, скромница с недюжинным сценическим темпераментом. В судьбе этой эффектной солистки, конечно, многое решало ее положение наложницы министра двора и уделов В. Ф. Адлерберга, старше ее на 47 лет, однако Любовь Петровна обладала к тому же огромным талантом, «примечательной» красотой и жизнерадостным характером. Специально для нее ставил танцы Мариус Петипа. Ослепшая и всеми покинутая «старая дева» Радина упокоилась в 73 года.

К танцовщице Вере Зубовой вполне применима половица: «Жила грешно и умерла смешно»: она скончалась, не дожив до пятидесяти лет, от «хронического поноса». Австрийская балерина Генриетта Дор, выступавшая по контракту в петербургском Большом театре, умерла в возрасте сорока двух лет «от заворота кишок, явившегося следствием танцев».

В 1882 году в новочеркасской гостинице скончалась от черной оспы 46-летняя Мария Суровщикова-Петипа. Ее пятый ребенок, маленький Юлий, находился один возле покойной матери несколько дней. Прислуга, боясь заразиться, разбежалась, не забыв прихватить драгоценности бывшей примы.

Уже после отставки, в начале 1870-х годов, Суровщикову настойчиво просили принять ангажементы от парижской Оперы, Венского и Берлинского Королевских театров. Власти Нью-Йорка предлагали ей выступать в США в течение двух месяцев за баснословный гонорар — 17 тысяч долларов. Дирекция Императорских театров вяло пыталась вернуть Марию Сергеевну в Большой театр. Но она отклоняла все контракты. Несколько ее попыток дебютировать на драматической сцене успехом не увенчались.

Когда до Мариуса Петипа дошла весть о смерти жены, по его просьбе театральная дирекция запросила у пятигорского полицейского управления подтверждение о кончине «проживающей там отставной балерины Императорских театров Марии Петипа». Из Пятигорска пришла срочная телеграмма: «Петипа умерла в Новочеркасске. Пристав Санарский». Только после этого Мариус Иванович обвенчался с Л. Л. Савицкой, от которой к тому времени уже имел троих детей.

Марию Сергеевну похоронили «на общих основаниях» при Троицкой церкви Донской области. В некрологе, опубликованном в «Петербургской газете», говорилось: «Ее карьера долгое время была усыпана цветами и весьма крупными окладами жалованья, которые она получала за свой блестящий талант. Как артистка это была одна из трех граций, сошедших с Олимпа для укрепления хореографического искусства в России и для приведения в восторг жителей земли, отдававших дань ее искусству, выходящему из ряда обыкновенного».

Блистательная карьера соперницы Суровщиковой, великой балерины Марфы Николаевны Муравьевой, длилась всего шесть лет. После триумфальных парижских гастролей танцовщица чуть ли не каждый день получала приглашения в Лондон, Вену, Милан, но отклоняла все эти «домогательства». 27-летняя прима по-

жертвовала искусством ради любви к уездному предводителю дворянства, отставному офицеру Н. К. Зейферту. Когда осенью 1865 года дирекция Императорских театров объявила о том, что Муравьева покидает сцену, публика поначалу отказывалась верить. Однако чувство артистки к ее избраннику оказалось сильнее профессиональных амбиций. Она сумела преодолеть искушение театром и даже прекратила общение со своими товарищами по танцевальному цеху. Возможно, балерина почувствовала, что надо уходить на самом пике успеха, когда в 1864 году прочитала в посвященной ей брошюре слова: «Едва ли возможно ее таланту расти и совершенствовать себя еще далее». В самом деле, чего еще было ожидать одной из лучших русских балерин от своего «трудного искусства» после достижения европейского признания? А вот взаимную любовь хотелось сберечь во что бы то ни стало.

Марфа Николаевна прожила в счастливом браке 14 лет. Иногда она тайком приезжала в Большой театр посмотреть спектакль, спрятавшись в ложе, потихоньку плакала по своим героиням и удалялась в расстроенных чувствах, не дождавшись окончания действия. Балет так и не отпустил ее. Скончалась 41-летняя Муравьева от чахотки. Вдовец пожертвовал Театральному училищу замечательный живописный портрет балерины и 2500 рублей золотом. Проценты с этой суммы составляли премию, которой поощрялась лучшая выпускница.

Смерть танцовщицы Марии Даниловой оплакивали первые стихотворцы России. Пролил хоть кто-нибудь поэтическую слезу после кончины Пети́па, Муравьевой и их замечательных подруг по сцене? Можно, конечно, посетовать на несправедливость судьбы, отпустившей прославленным балеринам столь короткий срок. Но когда из воспоминаний, архивных данных, дневников, газетных статей выступает масштаб их творческого бытия, честное слово, хочется позавидовать такой, по выражению Аполлона Григорьева, «метеорской» жизни.

Муравьева, Суровщикова, Вазем, Соколова, Кшесинская, Гельцер и прочие «первые сюжеты» Императорских театров танцевали во всех сколько-нибудь замеча-

тельных бенефисах, премьерах, придворных спектаклях. Их искусство оказывало магическое воздействие на зрителя. Они покорили сцены России и Европы своим несравненным танцем, от которого не осталось ничего, кроме памяти, бережно хранимой не одним поколением артистов и зрителей.

Об Анне Дмитриевне Кошевой (в замужестве Перфильевой) знатоки говорили: «Артистка головокружительная и сногшибательная». Перед исполнением ею вариации в «Па кариатид» из «Дочери фараона» балетоманы держали пари: «Расшибется или нет?» Этот танец, сочиненный Мариусом Петипа специально для выдающейся солистки, состоял из череды эффектных больших прыжков. Кошева делала их столь мощно и быстро, что публика беспокоилась, как бы она не наскочила на колонну директорской ложи, возле которой заканчивался ее браваурный полет через сцену. Однако каждый раз Анна Дмитриевна оказывалась победительницей.

Знаменитая драматическая актриса А. И. Шуберт вспоминала: «Танцовщицы в то время отличались талантом. Воздушная Муравьева была выше всех. Это было что-то неземное. Плакать хотелось от умиления, когда она танцевала». Тамара Карсавина любила восторженные рассказы отца, артиста балетной труппы Большого театра, о Суровщиковой. Матильда Кшесинская в детстве заслушивалась воспоминаниями «папеньки» о мазурке, которую он танцевал с Марией Сергеевной. Неожиданным свидетельством славы балерины является запись в дневнике Марии Башкирцевой, сделанная в 1884 году. За несколько месяцев до смерти 24-летняя известная художница вспоминала: «Чем я только не перебивала в своем детском воображении!.. Сначала я была танцовщицей — знаменитой танцовщицей Петипа, обожаемой Петербургом. Каждый вечер я надевала открытое платье, убирала цветами голову и с серьезнейшим видом танцевала в зале при стечении всей нашей семьи... Словом, во всём, во всех направлениях, во всех чувствах и человеческих удовлетворениях я искала чего-то неправдоподобно великого... И если это не может осуществиться, лучше уж умереть».

Сколько их было — очарованных, изумленных, пот-

рясенных искусством легендарных балерин... Каждый исторический период имеет личностные «опознавательные знаки» и по ним легко угадывается потомками. Анна Павлова, с одной стороны, стала символом русской культуры рубежа XIX—XX веков, с другой — создала свою эпоху в мировой художественной жизни. Потому знаковой выглядит фотография 1923 года, запечатлевшая на фоне портрета балерины знаменитых драматических актеров И. М. Москвина и В. И. Качалова, основателя Московского Художественного театра К. С. Станиславского, великого оперного певца Ф. И. Шаляпина и художника С. А. Сорина. Эти мастера органично смотрелись бы рядом с портретом Чехова кисти Браза или репинским портретом Толстого, но таким же органичным кажется за их спинами живописное изображение балерины, которой Константин Бальмонт посвятил стихотворение:

Весь мир влюблен в скользящий танец,
И пляшет алый вальс огней,
Живая кровь, творя румянец,
Вот песню я запел, и в ней
Плясунья пляшет все нежней.

Из звукового поцелуя
Вся — дуновение крыла,
Она вошла в мой стих, танцуя,
Вошла в картину и, светла,
Для взоров пляску соткала.

Начало и конец биографии Павловой имеют некую почти мистическую логику: некрасивая, долговязая, прозванная «шваброй» воспитанница, словом, гадкий утенок, оперившись, предстала вдохновенным Лебедем. У нее было много «технических» недостатков, но это не имело никакого значения, так как прекрасный образ балерины небесным промыслом сформировался из лучших творческих черт ее предшественниц, которые, словно феи из «Спящей красавицы», одарили артистку совершенствами. Конечно, выдающееся место в театре занимали современницы Анны Павловны — Рославлева, Преображенская, Седова, Кшесинская, а их сценические достижения волновали умы современников. Но то были участницы блистательного «хореогра-

фического цеха», а Павлова осталась в истории как наваждение танцевального гения.

Балетный мир — это прежде всего состязание воль балерин. Екатерина Васильевна Гельцер всегда оказывалась победительницей в нелегких сценических и кулисных баталиях. Эта прима царского театра умудрилась танцевать еще во время Великой Отечественной войны. Последний раз она выступила в 66-летнем возрасте. Из гримуборной в кулисы ее вели под руки, а на сцену буквально выталкивали. Об этом много говорили в Москве, но умалить величину имени «самой русской балерины» уже ничто не могло. Екатерина Гельцер была, как сказали бы в старину, «драгоценным сюжетом» хореографического театра, поражала одновременно виртуозностью *nec plus ultra** и нежностью танцев. При таком, кажется, невозможном сочетании балерина демонстрировала уверенность и смелость, заражая ими своих партнеров на сцене и зрителей в зале.

Обаятельное искусство Гельцер публика никогда не забывала. Почитательница ее таланта М. А. Стакле в декабре 1961 года писала Екатерине Васильевне из Риги: «Вспомнилась мне первая встреча с Вами. Это было летом 1916 года. Вы тогда с Вашей группой гостили у нас в Благовещенске-на-Амуре... После концерта был вечер, где мой муж вас восторженно приветствовал в своей речи. Через два дня Вы с Вашей группой поехали в Хабаровск, куда мой муж и я должны были ехать. Как прелестно было это трехдневное плавание по Амуру! Вы нам рассказывали о Ваших путешествиях, в то время как Ваши два молодых коллеги... “шалили” на солнечной палубе... По вечерам мы слушали игру скрипки и рояля. И Вы с нами восторженно аплодировали скрипачу после концерта Паганини. В Хабаровске за шоколадом и пирожками я прощалась с Вами... Через три года я встретила Вас в Москве. То было в апреле 1919 года, когда Вы выступали в Дворянском собрании (Доме Союзов). Я зашла к Вам за кулисы за сцену. Вы меня узнали... На этом вечере я видела среди Ваших слушателей Нежданову, Гзовскую, Станиславского и Качалова»⁹.

В том же, памятном для Стакле, 1916 году «жгучая»

* До крайних пределов, дальше некуда (*лат.*).

поэтесса София Парнок посвятила Екатерине Гельцер стихотворение. Оно начинается ликующим возгласом: «И вот она! Театр безмолвнее / Невольника перед царем», а завершается словами, которые неожиданно ставят точку в истории Императорского балета:

Так встарь другая легконогая
Прабабка «русских Терпсихор»,
Сердца взыскательные трогая,
Поэта зажигала взор.

У щеголей не те же чувства ли,
Но разочарованья нет:
На сцену наведен без устали
«Онегина» двойной лорнет.

Императорский Петербург роскошью и культурными запросами затмевал даже наполеоновский Париж. Северная столица считалась одним из самых просвещенных городов Европы. Балетное искусство ценилось там достаточно широким кругом зрителей и в романтическую эпоху 1840-х годов, и в предыдущий «пушкинский» период, когда, по выражению театрального деятеля Ивана Дмитревского, «всё общество составлено было из восторженных любителей театра, но между тем надобно отдать справедливость и увлекательности таланта прежних превосходных актеров». Действительно, театральная хроника свидетельствует, что в «баснословные времена» Дидло, Тальони и Эльслер балеты привлекали весь Петербург, труппа была превосходная, танцовщицы восхищали, о чем говорили путешественники, видевшие всё лучшее в Европе. «О! тогда балетомания достигла высшей степени. Это было какое-то очарование, какое-то исступление, одним словом, это был апогей балетной славы», — писал заведующий репертуаром Рафаил Зотов.

Хореографический театр был зеркалом, отражавшим декорум русского императорского двора — по мнению фрейлины А. Ф. Тютчевой, «самого пышного, самого блестящего и самого светского двора из всех европейских дворов». В некотором смысле балет способствовал сотворению мифа о его величии и одухотворял петербург-

ский свет, являясь грезой гармоничной, совершенной беззаботной жизни. Посещавшее театр досужее дворянство, блестяще образованное, но не имевшее серьезных интересов, видело в танцовщицах «произведение собственной своей фантазии», которую чудесные артистки умели вызывать. Для буржуазии балет отождествлялся с той «шикарной» жизнью, которую новоиспеченные богачи лелеяли в мечтах и к которой стремились.

«Балету покровительствовали в разных сферах, балетом интересовались чуть ли не во всех слоях общества, — вспоминал С. Н. Худеков. — На сцене Большого театра ему отводилось едва ли не первенствующее место. Были лица, жившие исключительно балетными интересами и принимавшие близко к сердцу всё, что только касалось этого искусства...

Оживление в балете было большое. Благодаря этому рядом с внешними восторгами публики развивалось и совершенствовалось само хореографическое искусство. От увлечения публики, конечно, выигрывал и балет, артистки старались, учились, совершенствовались, желая выдвинуться вперед.

Они сознавали, что с переходом из корифеек в солистки связано было не только материальное их благосостояние, но изменялся и взгляд публики на артистку.

Фонды танцовщиц сразу повышались на балетной бирже, где репутации котировались, сообразуясь с сценическим положением и талантом артистки».

В 1840—1860-х годах Европа судила о культуре России буквально по нескольким именам. Театр представляли Татьяна Смирнова, Елена Андреевна, Зинаида Ришар, Мария Суровщикова и Марфа Муравьева. «Французское общество заинтересовалось русским искусством именно с тех пор, как оно получило самостоятельность и выказало оригинальность», — писал И. С. Тургенев И. Н. Крамскому. Правоту великого писателя блистательно доказали зарубежные гастролы танцовщиц, явившиеся предвестием будущих завоеваний русского балета. Газета «Современное слово» справедливо отмечала: «Нужно иметь немало смелости, чтобы решиться танцевать после... Муравьевой и Петипа».

Русский балет вошел в «страшную моду». В результате фельетонисты из газеты «Сын Отечества» пустили каламбур о подписке на «Дочерей Отечества» и билетах на «Сына фараона»*. Закулисные остряки предлагали популярные в то время хореографические дивертисменты на тему «сближения разных наций» дополнить сценой «Кавказский нефтепровод» — о борьбе науки в лице профессора Д. И. Менделеева с обскурантизмом, представленным деятелем нефтяной промышленности В. И. Рагозиным. И пусть зрительный зал наполняли люди, внешне утонченно цивилизованные, но, как писала Анна Тютчева, «в отношении кодекса морали имевшие самые примитивные представления дикарей». Балет являл на сцене нравственный идеал и настраивал зрителей на непреходящие ценности человеческого бытия в сложную эпоху реформ Александра II.

Правда, вскоре государь испугался собственного либерализма. Началась самая неромантическая пора русской жизни и русской литературы. Балет тоже вступил в свой тусклый период конца 1870—1880-х годов. Газета «Суфлер» констатировала: «Да, время процветания балетов кануло в вечность». Однако, достойно пережив кризис, в 1890 году танцевальное искусство взяло новую сияющую вершину — была осуществлена постановка феерии «Спящая красавица», от которой рукой подать до новых пластических форм Михаила Фокина, Русских сезонов Сергея Дягилева, хореографических откровений Александра Горского.

В 1869 году известный критик Г. А. Ларош предрек: «Всего вероятнее, что новое развитие балет получит в России, ибо наш народ, без всякого сомнения, одарен замечательным талантом к хореографии и в последнее время щеголял перед столицами Запада своими танцовщицами, одна за другой пожинавшими лавры в этих столицах (Богданова, Муравьева, Петипа — урожденная Суровщикова, Лебедева). Когда балет станет на высший уровень, когда за него примутся люди с самостоятель-

* «Сын Отечества» — исторический, политический и литературный журнал, основанный Н. И. Гречем и выходивший в Петербурге в 1812—1844 и 1847—1852 годах. Премьера балета «Дочь фараона», поставленного Мариусом Петипа на музыку Цезаря Пуни, состоялась в 1862 году на сцене петербургского Большого театра.

ным и поэтическим талантом, он, может быть, приобретет обширную популярность». Действительно, прошло несколько десятилетий, и танцевальные прозрения Истоминой, Колосовой, Суровщиковой, Муравьевой, Вазем, Соколовой стали основой искусства Преображенской, Кшесинской, Павловой, Карсавиной, Спесивцевой, Гельцер. Еще через полвека, когда высшее хореографическое мастерство «узаконила» школа А. Я. Вагановой, обученные танцовщицами императорской сцены Марина Семенова и Галина Уланова реформировали исполнительский стиль.

Пушкин точно назвал театр «волшебным краем». Но сценическое волшебство неизбежно разоблачается, если не зиждется на богоданном таланте. Только избранные существа способны в изящном прозреть абсолютную цель жизни.

Так что же такое балерина? Что в ней манит, тревожит, завораживает? Вот она несется по сцене, кружится, просто стоит, гордая своей совершенной красотой. Великий Шарль Дидло уподоблял ощущение искусства, которое руководит великим балетным артистом, неопределимой любви. Философ В. В. Розанов назвал балерину не бытием, а мечтой: «“Что она говорит?” Всякий машет руками и кричит: “Не надо! Говорящая балерина — чепуха”. — “Ум?” — “Не надо!” — “Сердце?” — “Всем и никому нет”. — “Господи, что же это такое?” ... — “Ничего. Прозрачность”». Остается только вслед за Пушкиным воскликнуть:

Мои богини! что вы? где вы?
Внемлите мой печальный глас:
Всё те же ль вы? Другие ль девы,
Сменив, не заменили вас?..

Эпидемия балета в России длилась почти 200 лет и закончилась с распадом великой империи.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 659. Оп. 3. Д. 904.

² Использованы материалы дела Л. М. Востоковой (см.: Там же. Д. 736).

³ Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина (далее — ГЦТМ). Архивно-рукописный отдел. Ф. 515. Д. 158.

⁴ См.: Там же. Ф. 134. Д. 8, 9.

⁵ Записки С. Н. Голицыной (Деляновой) // Личный архив И. И. Голицына (Москва).

⁶ ГЦТМ. Архивно-рукописный отдел. Ф. 62. Д. 224. Л. 1.

⁷ Там же. Ф. 313. Д. 816. Л. 1.

⁸ Там же. Ф. 1. Д. 23. Л. 1.

⁹ Там же. Ф. 62. Д. 240. Л. 1—4.

БИБЛИОГРАФИЯ

- А. С. Пушкин об искусстве: В 2 т. М., 1990.
- А. Сх. Марфа Николаевна Муравьева: Биографический очерк. СПб., 1864.
- Арапов П. Н.* Летописи русского театра. СПб., 1861.
- Асенкова А. Е.* Картины прошедшего: Записки русской артистки // Музыкальный и театральный вестник. 1857. № 39.
- Бахрушин Ю. А.* История русского балета. М., 1977.
- Блок Л. Д.* Классический танец: История и современность. М., 1987.
- Борисоглебский М.* Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища, ныне Ленинградского государственного хореографического училища // Материалы по истории русского балета: В 2 т. Л., 1939.
- Булгарин Ф.* Театральные воспоминания // Пантеон и репертуар русского и всех европейских театров. СПб., 1840. Ч. 1.
- Бурдин Ф. А.* Воспоминания артиста об императоре Николае Павловиче // Исторический вестник. 1886. Т. 23. № 1.
- Ваганова А. Я.* Статьи, воспоминания, материалы. Л., 1958.
- Вазем Е. О.* Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867—1884. Л.; М., 1937.
- Вальберх И.* Из архива балетмейстера: Дневники, переписка, сценарии. М.; Л., 1948.
- Вальц К.* Шестьдесят пять лет в театре. Л., 1928.
- Волконский С. М.* Мои воспоминания: В 2 т. М., 1992.
- Вольнский А. Л.* Книга ликований. М., 1992.
- Воспоминания об «обществе танцоров поневоле, писанные одним из членов оногo» // Сборник старинных бумаг, хранящихся в музее П. И. Щукина. Ч. 10. М., 1902.
- Глушковский А. П.* Воспоминания балетмейстера. Л.; М., 1940.
- Дорошевич В. М.* Театральная критика. Воспоминания. Мемуары. Минск, 2004.
- Зотов В. Р.* Петербург в сороковых годах // Исторический вестник. 1890. № 1—6.
- Каратыгин П. А.* Записки. Л., 1970.
- Каратыгин П. П.* Русский театр в царствование Александра I в 1803—1825 гг.: Из дневника А. В. Каратыгина // Русская старина. 1880. Т. 29.
- Каратыгина А. М.* Воспоминания // Русский вестник. 1881. Кн. 4.
- Карсавина Т. П.* Театральная улица. Л., 1971.
- Классики хореографии. Л.; М., 1937.
- Красовская В. М.* Русский балетный театр начала XX в. Л., 1972. Т. 2. Танцовщики.
- Куликов Н. И.* Петербургское театральное училище: Из воспоминаний Николая Ивановича Куликова // Русская старина. 1886. Т. 12.
- Куликов Н. И.* Театральные воспоминания (с 1820 по 1883 год) // Искусство. 1883. № 1—22.

- Кшесинская М. Ф.* Воспоминания. М., 1992.
- Кшесинский И. Ф.* 1905 год и балет // Жизнь искусства. 1925. № 51.
- Левинсон А.* Мастера балета. СПб., 1914.
- Леонидов Л. Л.* Воспоминания Леонида Львовича Леонидова за полсотню лет назад. 1835—1843 гг. // Русская старина. 1888. Т. 4.
- Леишков Д. И.* Мариус Петипа: К столетию его рождения. Пг., 1922.
- Леишков Д. И.* Партер и карцер. М., 2004.
- Лонгинов М. Н.* Ф. Н. Обер: Из петербургских воспоминаний 1840-х годов // Русская старина. 1874. Т. 11.
- Мундт Н.* Биография знаменитой русской артистки Марии Даниловой // Пантеон русского и всех европейских театров. 1840. Ч. 1. № 2.
- Мундт Н.* Биография Карла Лудовика Дидло // Репертуар русского театра. 1840. № 3.
- Н. М.* Биография Евгении Ивановны Колосовой // Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров. 1842. Ч. 4.
- Натарова А. П.* Из воспоминаний артистки А. П. Натаровой, записанных В. И. Погожевым // Исторический вестник. 1903. № 10—12.
- Нижинская Б. Ф.* Ранние воспоминания: В 2 ч. М., 1999.
- Опочинин Е. Н.* За кулисами старого театра: Материалы по истории старого театра, извлеченные автором из архива театральной дирекции // Исторический вестник. 1889. № 2—8, 12.
- Орлова-Савина П. И.* Автобиография. М., 1994.
- Павлова А. П.* Воспоминания // Солнце России. 1912. № 23.
- Панаева А. Я.* Воспоминания. М., 2002.
- Петипа М. И.* Материалы. Воспоминания. Статьи. Л., 1971.
- Петров О. А.* Русская балетная критика второй половины XIX в. СПб.; Екатеринбург, 1995.
- Петров О. А.* Русская балетная критика конца XVIII — первой половины XIX в. М., 1982.
- Плещеев А. А.* Наш балет (1673—1896). Балет в России до начала XIX столетия и балет в С.-Петербурге до 1896 г. СПб., 1896.
- Преображенская О. И.* Пережитое: Воспоминания // Солнце России. 1914. № 22.
- Розанова О. Елена Люком. Л., 1983.*
- Светлов В. О.* Преображенская. СПб., 1902.
- Свешникова А. Л.* Петербургские сезоны Артура Сен-Леона (1859—1870). СПб., 2008.
- Скальковский К.* В театральном мире: Наблюдения, воспоминания и рассуждения. СПб., 1899.
- Соколов А.* Воспоминания // Театральный мирок. 1892. № 18, 19, 21.
- Стукалкин Т. А.* Воспоминания артиста Императорских театров // Артист. 1895. № 45. Кн. 1; № 46. Кн. 2.
- Танеев С. В.* Из прошлого Императорских театров: В 5 вып. СПб., 1885—1887.
- Теляковский В. А.* Дневники директора Императорских театров: В 3 т. М., 1998—2006.

- Тихомиров В. Д.* Артист, балетмейстер, педагог. М., 1971.
- Ушаков А. П. (А. П.-чъ).* Мария Сергеевна Петипа // Иллюстрированная газета. 1865. № 1.
- Фокин М. М.* Против течения: Воспоминания балетмейстера. Л., 1981.
- Фомкин А.* Два века театральной церкви. СПб., 2003.
- Худеков С. Н.* Балетный мирок: Живые картинки. СПб., 1870.
- Чистяков А.* Балетоман: Рассказ с куплетами. СПб., 1870.
- Штелин Я.* Музыка и балет в России XVIII века. Л., 1935.
- Шуберт А. И.* Моя жизнь // Ежегодник Императорских театров. 1912. Т. 2.
- Dolin A.* The sleeping ballerina. L., 1966.
- Guest A.* The ballet of the Second Empire. V. 1—2. L., 1953—1955.
- Lassalle A. de, Thoinan E.* La musique Paris. P., 1863.
- Le Mercier de Neville.* Les figures du temps. Marie Petipa. P., 1861.
- Legat N.* The story of the Russian school. L., 1934.
- Lifar S.* Les trois graces du XX sievcle; legendes et verite. P., 1957.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Пролог</i>	7
<i>Интродукция. Остров духов, или Поцелуй Терпсихоры</i>	11
О танце вообще и балете в частности.	11
О балеринах вообще и русских балеринах в частности.	15
«Державное искусство»	24
<i>Действие первое. Питомицы фей</i>	42
Зарождение «ученого танца» в России.	42
Императорская школа балета	48
«Мама, отдай меня в балет!»	64
«Художественный просмотр»	69
Постижение ремесла	74
Зефиры, амуры, чертенята, пажы	92
«Испытательные вечера»	104
Прелестницы с головы до ног.	109
Режимное заведение	120
Жаргон и «пантомимики»	137
«Опекаемые», «обожаемые» и надзирательницы.	142
Игра в любовь с «предметами»	150
Эпидемия волокитства.	157
Похищение воспитанницы Кох	168
«Когда я буду на содержании...»	177
Волк и Красная Шапочка	181
«Мы ваших уроков не будем учить»	189
Духовные пастыри и наивные грешницы	197
Выпускной экзамен	207
<i>Действие второе. На сцене и за кулисами</i>	219
«Храм балетного искусства»	219
Труженицы у станка	240
Священная обязанность	248
«Пожалуйте на сцену!»	256
«Балетное лакомство» — бенефис	262
Танцовщики — кавалеры, партнеры, конкуренты	270
Сценические костюмы.	280
Атласные туфельки и «стальные носки»	293
Статьи дохода	298
Танцевальная иерархия.	311
Закрытые подружки и патриотический альянс.	320
Балетная смута	339
<i>Действие третье. «Партийная жизнь»</i>	352
«То ли дело балет!»	352
Страсти вокруг Андреевской и спор двух столиц	357
«Общество танцоров поневоле»	369
Хлопальщики и шикальщики	376

«Петипасты» и «муравьицы»	384
«Бой на носках и перьях»	396
«Кшесинисты», «преображенцы», «павловцы», «трефилитики» и «гельцеристы»	401
Портрет балетоманов в интерьере кулис	406
Армия Терпсихоры	417
Кулуарные разговоры	421
Балетоманы в хлопотах	427
 <i>Действие четвертое. Любovníки, мужья,</i>	
поклонники	440
«Кто с кем пристроился»	440
Главные флористы балетного цветника	442
Маля, Ники и великие князья	452
«Танцовщицу держал! и не одну...»	475
Наложницы театральных чиновников	481
Наставницы в «науке страсти нежной»	488
Альянсы и мезальянсы	493
Бескорыстные поклонники у «чародейных ножек» ...	508
 <i>Кода. Конец карьеры</i>	
«Замкнулся жизни круг»	517
Последний выход	521
Смерть, овеванная легендой	529
«Пример единственный в истории нашего театра» ...	533
Истоминский след в литературе	537
«Жизель с опустившимися крылышками»	539
«Разорванное сознание»	543
Балетные «вдовы»	555
Уйдя, остаться	558
 <i>Финал</i>	
Примечания	570
Библиография	571

Ковалик О. Г.

К 56 Повседневная жизнь балерин русского императорского театра / Ольга Ковалик. — М.: Молодая гвардия, 2011. — 575[1] с.: ил. — (Живая история: Повседневная жизнь человечества).

ISBN 978-5-235-03457-0

Судьба балерин одновременно чудесна и печальна, они все состоят из противоречий. Наивные и циничные, легкомысленные и расчетливые, эти «эфирные создания» должны постоянно заниматься тяжелым физическим трудом, оттачивая движения и позы на многочасовых экзерсисах и репетициях. Их актерский век короток: с возрастом приходит опыт, но покидают силы. Кое-кто из танцовщиц быстро делал головокружительную карьеру, становясь «первым сюжетом» хореографического театра. Им посвящали стихи, преподносили драгоценности, хореографы специально для них ставили балетные номера. Другие так и оставались корифейками или кордебалетными «у воды» и влачили нищенское существование, пока не заводили себе могущественного покровителя. Дебюты, премьеры и бенефисы, каждодневные хлопоты, закулисные интриги и любовные похождения балерин, их ближайшее окружение, начальство и поклонники — всё это составило эпоху русского Императорского балета, когда «танцовки молодые» являлись «кумиром знати и божеством толпы».

**УДК 792.8(470+572)“18”
ББК 85.335.42**

Ковалик Ольга Григорьевна

**ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ БАЛЕРИН
РУССКОГО ИМПЕРАТОРСКОГО ТЕАТРА**

Редактор Е. А. Никулина

Художественный редактор И. И. Суслов

Технический редактор В. В. Пилкова

Корректоры Л. М. Марченко, Г. В. Платова

Сдано в набор 15.03.2011. Подписано в печать 06.06.2011. Формат 84×108/32.
Печать офсетная. Бумага офсетная № 1. Гарнитура «Гaramон». Усл. печ. л.
30,24+1,68 вкл. Тираж 4000 экз. Заказ 11284

Издательство АО «Молодая гвардия». Адрес издательства «Молодая гвардия»: 127994, Москва, Сушеская ул., 21. Internet: <http://gvardiya.ru>.
E-mail: dse1@gvardiya.ru

Типография АО «Молодая гвардия». Адрес типографии: 127994, Москва, Сушеская ул., 21

ISBN 978-5-235-03457-0







СКОРО ВЫЙДУТ В СВЕТ:

Б. Ковалев

ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
НАСЕЛЕНИЯ РОССИИ
В ПЕРИОД НАЦИСТСКОЙ
ОКУПАЦИИ

Ю. Батурин

ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
РОССИЙСКИХ
КОСМОНАВТОВ

Н. Борисов

ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
РУССКОГО
ПУТЕШЕСТВЕННИКА
В ЭПОХУ БЕЗДОРОЖЬЯ

И. Курукин, А. Бульчев

ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
ОПРИЧНИКОВ
ИВАНА ГРОЗНОГО

П. Декс

ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ
СЮРРЕАЛИСТОВ
1917—1932

ISBN 978-5-235-03457-0



9 785235 034570 >

МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ