



*Балеты*  
**М.И. ПЕТИПА**  
*в Москве*

—  
200 ЛЕТ  
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ  
М.И. ПЕТИПА

ББК 85.335.42

УДК 792.8

Б 20



ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ПРОГРАМА ПРАВИТЕЛЬСТВА МОСКВЫ

Выпуск осуществлен при финансовой поддержке  
Департамента средств массовой информации и рекламы  
г. Москвы

*Редактор* Е.П. БЕЛОВА

*Подбор иллюстраций:*

А.П. ГРУЦЫНОВА и Ю.П. БУРЛАКА

**Б 20 Балеты М.И. Петипа в Москве** / Сост. М.К. Леонова, Ю.П. Бурлака. –  
М.: Прогресс-Традиция, 2018. 368 с., ил.

ISBN 978-5-89826-513-7

В сборнике, посвященном 200-летию со дня рождения Мариуса Петипа (1818–1910), впервые подробно рассмотрены и проанализированы балеты, созданные им в Москве. Во всех предыдущих изданиях, посвященных творчеству великого хореографа, теме московских постановок не было уделено должного внимания. В настоящей книге представлены эксклюзивные исследования современных историков балета и музыковедов, анализирующих музыку и хореографию сочинений М.И. Петипа, появившихся на сцене московского Большого театра во 2-й половине XIX века. Основные разделы книги посвящены спектаклям «Дон Кихот», «Трильби», а также одноактным балетам «Ночь и День» и «Жемчужина», показанным на коронационных торжествах в Москве.

Книга адресована как специалистам по истории балета, так и практикам балетного театра – хореографам, педагогам, танцовщикам, студентам хореографических училищ и вузов, а также широкому кругу читателей, интересующихся искусством балета.

© Московская государственная  
академия хореографии, 2017

© М.К. Леонова, Ю.П. Бурлака,  
составители, 2017

© Коллектив авторов, 2017

© Прогресс-Традиция, 2018

# *Содержание*

*Белова Е.* Исследования творчества Мариуса Петипа  
продолжаются...

*11*

*Суриц Е.* Балеты Мариуса Петипа в Москве

*15*

*Кузнецов А.* Горский – интерпретатор балетов Петипа

*138*

## **«Дон Кихот», 1869**

Либретто балета «Дон Кихот»

*155*

*Грузинова А.* Московская версия балета «Дон Кихот»:  
опыт музыкального анализа

*175*

Рецензии:

*Хџ.* Театральные новости

*240*

*Неттеатрал.* Театральная хроника

*240*

**«Трильби», 1870**

Либретто балета «Трильби»

247

*Груцынова А.* «Трильби»: сказка в Москве и Петербурге

257

Рецензии:

Московский фельетон

282

Хѣ. Театральное обозрение

282

**«Ночь и День», 1883**

Либретто балета «Ночь и День»

285

*Галкин А.* От балета с выходами до балета-феерии.

Жанровая природа коронационного спектакля

«Ночь и День»

293

*Груцынова А.* «Ночь и День»: «датская» музыка

Людвига Минкуса

309

*Плещеев А.* Балет. «Коронационный балет

«Ночь и День» в Москве»

346

Рецензии:

Театр и музыка

348

Телеграммы из Москвы. Вечерние  
349

Воспоминания:  
*Вазем Е.* Выступления в Москве.  
Коронационный спектакль. Балет «Ночь и день»  
351

**«Жемчужина», 1896**  
Либретто балета «Жемчужина»  
355

Рецензия:  
Торжественный спектакль по случаю Священного  
Коронования Их Императорских Величеств  
361

Воспоминания:  
*Мосолова В.* Воспоминания  
366



---

## *Исследования творчества Мариуса Петипа продолжаются...*

**В** 2018 году весь музыкально-театральный мир празднует двухсотлетие со дня рождения Мариуса Петипа (1818–1910) – великого хореографа, который определил развитие русского балета во второй половине XIX века. Его постановки, продолжающие влиять на хореографическое искусство нашего времени, составляют основу репертуара крупнейших балетных трупп всего мира, служат практической школой исполнительского и балетмейстерского мастерства.

В мае 2015 года Президентом Российской Федерации В.В. Путиным был подписан Указ № 254 о праздновании 200-летия со дня рождения М.И. Петипа, в котором отмечается большое значение творчества хореографа для отечественного и мирового искусства. В программе, посвященной юбилею, примут участие ведущие балетные театры, хореографические школы, музеи и другие учреждения культуры. Не останется в стороне и балетная наука: по всей стране будут проведены конференции, выйдут публикации архивных материалов, воспоминаний, научных статей. К юбилею Мариуса Петипа приурочено и настоящее издание, подготовленное в Московской государственной академии хореографии.

О творчестве Петипа существует обширная литература. Еще в первой четверти XX века в России было издано несколько небольших монографий: Плещеев А.А. М.И. Петипа (1847–1907). СПб., 1907; Лешков Д.И. Мариус Петипа (1822–1910). Пг., 1922; Иванов И. и Иванов К. М.И. Петипа (1822–1922). П., 1922; Яковлев М. Балетмейстер Мариус Петипа. Пг., 1924. В 1937 году вышла книга историка балета Ю.И. Слонимского «Мастера балета», одним из героев которой стал Мариус Петипа.

Во второй половине XX века появились серьезные исследования и сборники, анализирующие наследие великого хореографа. Так, творчеству Петипа, его связям с традициями русского и зарубежного хореографического искусства посвящено несколько разделов в исследовании крупнейшего историка балета В.М. Красовской «Русский балетный театр второй половины XIX века» (Л.; М., 1963). В 1971 году в Ленинграде переиздали в новом, более точном переводе мемуары Петипа, впервые вышедшие в 1906 году. Мемуары эти вошли в сборник «Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи», объединивший известных отечественных и зарубежных исследователей и практиков, опубликовавших ценнейшие архивные материалы и записавших специально для этого издания личные воспоминания, представившие результаты исторических изысканий и анализ хореографических текстов.

В конце XX века вышли в свет три монографии, посвященные отдельным спектаклям, в постановке которых Петипа участвовал как балетмейстер («Спящая красавица», «Лебединое озеро» – 1-й и 3-й акты) или либреттист («Щелкунчик»): Демидов А. «Лебединое озеро». М., 1985; Константинова М. «Спящая красавица». М., 1990; Добровольская Г.Н. «Щелкунчик». СПб., 1996.

В самом начале XXI века в Петербурге вновь переиздали мемуары Петипа, дополнив их статьями и публикациями о балетмейстере. Эти материалы образовали сборник «Мариус

Петипа. Мемуары балетмейстера, статьи и публикации о нем» (СПб., 2003). Также появился сборник работ современных исследователей-балетоведов – «Балетмейстер Мариус Петипа. Статьи, исследования, размышления» (Владимир, 2006), большую часть которого занимают статьи, дающие описательные реконструкции и анализ малоизвестных петербургских спектаклей Петипа. Последним по времени значительным изданием о великом хореографе является монография историка балета М.А. Ильичевой «Неизвестный Петипа. Истоки творчества» (СПб., 2015), посвященная первым десятилетиям петербургской карьеры балетмейстера, его исполнительской деятельности и ранним постановкам.

Ни в одном из вышеперечисленных изданий не говорилось подробно о спектаклях Петипа, сочиненных специально для Большого театра (за исключением «Дон Кихота»), и не рассматривался период его работы в Москве. Конечно, основная деятельность великого балетмейстера проходила в Петербурге, где родились его хореографические шедевры, но и с Москвой тоже связаны некоторые страницы (пусть достаточно скромные) его творчества. Почти все спектакли, созданные Петипа в Петербурге, еще при его жизни в разные годы шли в Большом театре и имели прочный успех. Многие из них он переносил на московскую сцену сам, некоторые из них – другие балетмейстеры. В Москве увидели свет рампы и две постановки Петипа, предназначенные для показа в дни коронации Александра III и Николая II. Все это свидетельствует о том, что подробное рассмотрение московских эпизодов биографии Петипа может дополнить и расширить существующие представления о нем. Московская государственная академия хореографии, хранящая традиции московской балетной школы и ведущая активную исследовательскую работу по изучению истории московского балета, посвящает это издание 200-летию Петипа.

В книге «Балеты Мариуса Петипа в Москве» впервые подробно проанализированы балеты, созданные Петипа



в Большом театре. Здесь представлены специально написанные для этого издания новые исследования современных историков балета и музыковедов, подробно анализирующих музыку и хореографию постановок Петипа, которые появились на сцене московского Большого театра во второй половине XIX века. Это знаменитый балет «Дон Кихот» (1869), а также «Трильби» (1870), одноактные балеты «Ночь и День» (1883) и «Жемчужина» (1896), показанные на коронационных торжествах Александра III и Николая II в Москве.

Помимо научных статей в настоящем сборнике впервые представлены некоторые новые исторические материалы по исследуемой теме: подробные либретто и афиши со всеми участниками спектаклей, изданные к премьерам постановок Петипа в Большом театре; рецензии из московских газет и журналов XIX века, которые никогда ранее не публиковались в изданиях XX и XXI веков, а потому не были известны широкому кругу читателей. Также в книге публикуются ценные архивные документы и воспоминания солистов балета XIX века, редкие гравюры и литографии со сценами из балетов Петипа, эскизы декораций и костюмов, фотографии самого балетмейстера, композиторов, которые с ним работали, и танцовщиков, участвовавших в его спектаклях.

Надеемся, что книга «Балеты М.И. Петипа в Москве», адресованная как специалистам по истории балета, так и практикам балетного театра – хореографам, педагогам, танцовщикам, студентам хореографических училищ и вузов, а также широкому кругу читателей, интересующихся искусством балета, внесет свой вклад в изучение творчества великого балетмейстера, заполнив некоторые «белые пятна» в истории его постановок.

ЕКАТЕРИНА БЕЛОВА,

кандидат искусствоведения,

профессор кафедры хореографии и балетоведения МГАХ

---

## *Балеты Мариуса Петипа в Москве*

**Т**емой настоящей статьи являются постановки балетов Мариуса Петипа в Москве и их судьба в Большом театре на протяжении XIX и начала XX века. А в связи с этим возникает потребность кратко рассказать и о жизни московской балетной труппы в данный период.

В России на протяжении почти всего XIX века — во всяком случае, до отмены монополии Императорских театров в 1882 году — балет развивался преимущественно в двух театрах: в петербургском Большом (затем Мариинском) и московском Большом. Возникшие примерно в одно время балетные труппы этих театров обладали, тем не менее, каждая своим лицом, своей традицией, начавшей складываться уже в конце XVIII века. Они являлись неотъемлемой частью культуры своего города.

Рассуждая о петербургском балете, исследователи любят ссылаться на архитектуру города с его ровно прочерченными проспектами и величественными дворцами на фоне широкой Невы. «Строгий, стройный вид» Петербурга породил академизм петербургского балета. Москва, с ее путаницей

кривых переулков, беспорядочной скученностью вызвала к жизни другое искусство.

Московский балет формировался в культурной среде древней русской столицы, зависел от быта города, где национальные корни были всегда крепки. В отличие от придворного и чиновного Петербурга, в Москве задавало тон старинное русской барство и купечество, но на определенном этапе преобладало и влияние близких театру университетских кругов; Московские театры оказывались связаны какими-то невидимыми нитями с бытом города, дорожащего всем русским, гордящегося своей древностью, не без труда поддающегося европеизации.

...В 1847 году на балетном горизонте появился в тот момент еще никому не знакомый и особых надежд пока не подававший – молодой француз, который захотел попробовать поработать в России – Виктор-Мариус-Альфонс Петипа (в России Мариус Иванович Петипа).

Мариус Петипа родился 11 марта 1818 года в Марселе. Его отец – Жан-Антуан Петипа – был артистом балета, хореографом и педагогом, а мать – Викторина Грассо – драматической актрисой. Родители работали в разных городах Европы. Мариус обучался танцу первоначально у отца, в частности, в школе при театре де ла Монне в Брюсселе и начал впервые выступать на сцене этого театра. Первый самостоятельный контракт он заключил в возрасте 16 лет в Нанте, где выступал во многих балетах, в том числе и поставленных им самим («Свадьба в Нанте» и др.). В 1839–1840 годах Мариус работал вместе с отцом в труппе Эжени и Ипполита Леконтов в США, а вернувшись на родину, в 1840 году в Париже обучался у знаменитого Огюста Вестриса. После этого он получил ангажемент в Бордо в качестве танцовщика и балетмейстера и сочинил там несколько одноактных балетов («Сбор винограда» и др.). Затем на протяжении четырех лет (1842–1846) Мариус работал в Испании в мадридском

«Театро дель Сирко». Ставя там одноактные балеты, в том числе на испанские темы («Жемчужина Севильи» и др.), Петипа разъезжал по стране и изучал испанские танцы. В 1846 году вернулся в Париж, где участвовал, в частности, в прощальном спектакле Фанни Эльслер. А в 1847 году, по инициативе работающего в Петербурге танцовщика Антуана Титюса, был приглашен в Россию.

Петипа начал работать в Петербурге как танцовщик и поначалу еще совсем не представлял себе, какое его здесь ждет будущее. Однако очень скоро Мариуса пригласил к себе директор Императорских театров А.М. Гёдеонов и сообщил, что поручает ему возобновить [при участии Фредерика (П.Ф. Малаверня)] два недавно поставленных во Франции балета Жозефа Мазилье: «Пахиту» и «Сатаниллу». А также — танцевать в них с Еленой Андреевной, самой знаменитой петербургской танцовщицей того периода. Петипа описал этот эпизод в своих мемуарах, не скрывая того, как счастлив был получить такое серьезное предложение, едва вступив в Императорскую труппу.

Ж. Мазилье поставил «Пахиту» в Парижской опере в 1846 году. Ее сценарий принадлежал самому Мазилье и Полью-Анри Фуше, а музыка — Эдуарду-Мари-Этьену Дельдевезу. Пахиту в Париже танцевала Карлотта Гризи, а главную мужскую партию Люсьена д'Эрвильи — брат Мариуса Петипа, Люсьен. Сам Мариус, который в 1846 году был в Париже, видел этот спектакль; знал он, несомненно, и то, что «Пахита» вызвала там интерес. И теперь он поставил ее в Петербурге: премьера прошла 26 сентября 1847 года, и спектакль имел успех. Спустя полгода — 10 февраля 1848 года — Петипа, работавший тогда со своим отцом, Жаном, показал еще один балет, тоже Мазилье: в России он был назван «Сатанилла, или Любовь и ад», а раньше шел во Франции под названием «Влюбленная дьяволица». И наконец, осенью 1848 года вместе с отцом Жаном Петипа и балериной Е.И. Андреевной



*Большой Петровский театр. Рисунок А. Певе, 1825*



Мариуса направили в Москву для постановки там этих двух балетов.

Премьера «Пахиты» состоялась в Москве 23 ноября 1848 года. Действие большого трехактного балета разворачивалось в Испании в эпоху Наполеона. Спектакль включал, естественно, испанские танцы, которые Петипа хорошо знал, так как в молодости работал в Испании, а также танцы, вызывающие воспоминание об испанских обычаях (как, например, *pas des manteaux*: его исполняли матадоры, ловко орудующие своими плащами). Но не меньшую роль в спектакле играли цыгане (что очень типично для того времени), так как героиня (Пахита) воспитывалась в таборе и лишь по ходу действия выяснялось, что она не цыганка, а дочь французского дворянина. Такие сюжеты с похищенными во младенчестве детьми, которые уже взрослыми находят родителей, тоже пользовались большой популярностью.

Открывался балет праздником, устроенным губернатором провинции Сарагосы Лопесом де Мендозой для французского графа д'Эрвильи в память его некогда убитого брата. Гостей развлекали цыгане. Среди цыганок была Пахита: ее любил глава табора Иниго, в то время как она, как раз на этом празднике, познакомилась с сыном графа – Люсьеном, и он тут же в нее влюблялся. Между тем граф д'Эрвильи прочил своему сыну в жены сестру губернатора Мендозы. Мендоза хоть и соглашался на этот брак, но в действительности завоевателей-французов ненавидел. Он отдавал Иниго приказ убить Люсьена. Узнав об опасности, угрожающей Люсьену, Пахита его спасала: когда Люсьена заманивали в дом к цыганам, она во время ужина меняла местами стаканы, так что подмешанное туда снотворное выпивал Иниго, а Пахита тайно выводила Люсьена из дома. Появившиеся разбойники, приняв Иниго за Люсьена, убивали его. В последнем действии был показан бал у графа д'Эрвильи, где присутствовали и губернатор Мендоза с сестрой. Люсьен неожиданно

узнавал в губернаторе человека, поручившего Иниго его убить, и губернатора арестовывали. Там же Пахита, увидев портрет убитого брата графа д'Эрвильи и сравнив его с изображением на медальоне (который всегда носила на груди), понимала, что это ее отец. Теперь, узнав, какого она высокого происхождения, Пахита могла согласиться на предложение Люсьена стать его женой.

Многие из танцев в новом спектакле публикой были приняты восторженно. В первом акте — это большой дивертисмент с *pas de trois*, *pas de neuf* (Пахиты и восьми цыганок) и упомянутое выше *pas des manteaux*, где матадоров изображали 16 юных танцовщиц; в последнем — *pas de fleurs* (танец цветов) в исполнении 32 воспитанниц Театрального училища, *El Haleo de Cadix*, в котором выступали Пахита и Люсьен и особенно их же танец *pas de folie* (танец страсти).

Пахиту и Люсьена на премьере в Москве танцевали приехавшие из Петербурга Елена Андреевна и Мариус Петипа, Иниго — Фредерик (Пьер-Фредерик Малавернь). Оформили московский спектакль художники О.(И).К. Браун, Ф.А. Серков и Ф.И. Шеньян. Балет имел очень большой успех и у зрителей, и у рецензентов, его часто ставили в афишу. Но на представлении 5 января 1848 года случился неприятный инцидент. Один из зрителей, пожелавший оскорбить Андреевну, бросил во время действия сверху на сцену дохлую черную кошку с привязанной к ее хвосту запиской — «Первой танцовщице». Случился огромный скандал, велось полицейское следствие, в результате которого виновник был найден. Но балет продолжал идти с не меньшим успехом, тем более что многие зрители хотели выказать балерине свое сочувствие.

Оставаясь в Москве после премьеры «Пахиты», Петипа поставил здесь еще ряд танцев (в опере Фридриха фон Флотова «Алессандро Страделла, или Сила песнопения» и в водевиле, шедшем вместе с оперой), сам в этих танцах вы-



ступив. Затем он начал готовить «Сатаниллу». Ее премьера состоялась 19 января 1849 года.

«Сатанилла» — большой трехактный фантастический балет, впервые поставленный Жозефом Мазилье в 1840 году в Парижской опере под названием «Влюбленная дьяволица». Когда в 1847 году Мариус Петипа перенес его в Петербург, спектакль назвали «Сатанилла, или Любовь и ад». И в 1849 году Петипа повторил его в своей редакции в Москве.

В центре этого балета — фантастическое существо Сатанилла, посланная Повелителем духов соблазнить юношу Фабио и заставить его продать душу Сатане. Она постоянно меняет свой облик: то является пажом, то прекрасной девушкой, то баядеркой, то принимает облик одной из двух других героинь — взбалмошной и ревливой светской красавицы Бианки и скромной, искренно влюбленной в Фабио Лилии. Между тем в момент, когда должна была состояться свадьба Фабио и Лилии, пираты похищали Лилию (по наущению Бианки). Заодно — уже по наущению Сатаниллы — они увозили и Бианку. Дальнейшие события развивались на восточном базаре, где Лилию покупал Главный Визирь, но тут же еще на другом корабле являлся Фабио в сопровождении Сатаниллы (в облике паж). Выкупить Лилию ему удавалось только ценой подписи, обязывающей его служить Сатане. Однако, когда позднее Сатанилла требовала, чтобы он выполнил это обещание, Фабио отказывался. Между тем полюбившая Фабио Сатанилла находила в себе силы ради него сжечь роковой договор, хотя ей это грозило гибелью. Последний акт представлял жуткий ад, где демоны были готовы мстить Сатанилле за непослушание, но Повелитель духов прощал ее.

Историк балета В.М. Красовская остроумно назвала «Сатаниллу», как и несколько других спектаклей, где обыгрывались происки Сатаны, «фривольным демонизмом»<sup>1</sup>. Но

<sup>1</sup> Красовская В. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1996. С. 382.

современники воспринимали их иначе. Критики находили в «Сатанилле» глубокий смысл. Например, и Ф.А. Кони написал в «Пантеоне» после петербургской премьеры, что в спектакле есть мысль, «глубокая и прекрасная: это борьба двух начал, движущих великую машину мира. Добро и зло являются тут в прекрасных фантастических олицетворениях и показывают, как последнее может искупиться и облагородиться высоким человеческим чувством»<sup>1</sup>. Так же понял смысл этого балета и рецензент, писавший о нем через несколько лет, когда в Москве появились и новые исполнительницы главной партии – например, особо здесь чтимая Е.А. Санковская. Он охарактеризовал «Сатаниллу» как самый любимый из всех балетов, даваемых на московской сцене, как балет «прекрасный по глубине и поэтичности мысли». Основную же мысль критик понял так: «прощение за любовь»<sup>2</sup>.

И критикам, и публике в этом балете, по-видимому, тоже нравились даже не отдельные танцы (хотя успех имели и разные *pas de deux*, и *la zingarella*, и танец баядерки во втором акте, и массовая мазурка в последнем), но сама драма, драматические события в передаче сначала Андреевской, потом Санковской. Ф.А. Кони тоже, назвав танцы в «Сатанилле» «изящной роскошью драмы», писал о том, что здесь «нет неуместных отступлений, нет утомляющих и несвоевременных танцев», а Андреевскую хвалил не только за «живость, быстроту и ловкость», но в первую очередь за «обдуманную и красноречивую игру». Отмечалось также, как выразительно сыграл Фабио сам Мариус Петипа.

<sup>1</sup> Кони Ф. Театральная летопись. Большой театр. «Сатанилла, или Любовь и ад». Большой пантомимный балет в 3-х действиях и 7 картинах, соч. Мазилье и Сен-Жоржа. Поставленный в первый раз на петербургской сцене гг. Петипа (отцом и сыном). (Бенефис г-жи Андреевской) // Пантеон и репертуар русской сцены. 1848. Т. 2. Кн. 3. С. 72.

<sup>2</sup> Московский театр // Ведомости московской городской полиции. 1851, 30 октября. № 236. С. 992.

После первых спектаклей «Сатаниллы», которая утвердилась в московском репертуаре и в ней вскоре после Андреевской выступила Санковская, а потом и Ирка Матиас, Петипа ранней весной 1849 года вернулся в Петербург.

Там в это время происходили важные события. Во-первых, еще в октябре 1848 года приехала на гастроли Фанни Эльслер, виднейшая представительница другого направления романтического балета: того, что служило утверждению земных страстей. В Петербурге она начала свои гастроли с «Жизели». Во-вторых, по просьбе Эльслер, вскоре в Петербург был приглашен балетмейстером Жюль Перро. Петипа танцевал с Эльслер и участвовал в спектаклях Перро.

Из Петербурга Эльслер отправилась в Москву, где она имела совершенно исключительный успех, показав балеты Жюль Перро — «Эсмеральду» и «Катарину, дочь разбойника». Сама Эльслер возобновила на сцене московского Большого театра «Мечту художника» и дивертисмент «Служанка-госпожа» Перро, а также старинный балет «Тщетная предосторожность», поставила дивертисмент «Бабочка и цветы». Спектакли, с которыми она познакомила Москву, долго сохранялись в репертуаре театра. Сама же она ощущала особую близость к Большому театру, чьи традиции имели столько общего с ее собственными устремлениями в искусстве.

После отъезда Фанни Эльслер из Москвы (в марте 1851 года) интерес к балету тут сразу упал. Труппу Большого театра возглавлял в это время приглашенный в 1850 году из Франции Теодор Шион (в театре известный как Теодор).

В марте 1853 года в Москве случилось большое несчастье — Большой театр сгорел дотла: сохранились только внешние стены и портик с колоннами. Его начали отстраивать тогда, когда приняли проект архитектора Альберта Кавоса. Балетная труппа временно выступала на сцене Малого театра. Первый балет в отстроенном новом здании — «Маркитантку», поставленную Жюлем Перро, в это время рабо-

тавшим в Петербурге, — показали в дни коронации императора Александра II в августе 1856 года. Далее на протяжении всей второй половины 1850-х годов большинство балетов возобновлял Теодор (Шион), оставшийся в Большом театре до 1861 года, а свой руководитель-хореограф там отсутствовал.

На протяжении 1860-х годов руководство московскими театрами единой репертуарной линии в балете не вело. Здесь чаще всего шли спектакли, перенесенные на московскую сцену из Петербурга. Такая практика в общем устраивала Дирекцию. Для нее оказывалось менее хлопотно, когда в Большом театре ставились балеты, уже зарекомендовавшие себя в столице. Впрочем, первое время после открытия нового здания сборы не вызывали опасения. Балеты шли часто. Костюмер Вуато в своей смете сообщает следующие цифры: в 1856 году танцовщики участвовали в 78 балетных представлениях, 44 операх и 38 дивертисментах, в 1857 году — в 72 балетах, 42 операх и 44 дивертисментах<sup>1</sup>. Вспоминая несколькими годами позже о своих посещениях Москвы, некто Приезжий писал в газете «Наше время»: «За неделю до представления все билеты разобраны»<sup>2</sup>. Однако интерес вызывали не столько спектакли — репертуар состоял преимущественно из старых балетов, — сколько сам новый театр и молодая звезда московской сцены П.П. Лебедева.

В числе балетов, поставленных Теодором в конце 1850-х годов, был и один, принадлежавший Мариусу Петипа — «Брак во времена регентства». Петипа сочинил его для своего бенефиса и показал в Петербурге в 1858 году, а Теодор перенес его в Москву, тоже приурочив премьеру к собственному бенефису 23 октября 1859 года, и сам исполнял главную мужскую роль.

<sup>1</sup> Смета костюмера Вуато на постройку костюмов, пришедших в негодность // РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 4. Ед. хр. 3600. Л. 37.

<sup>2</sup> *Приезжий*. Московский театр. Еще о балете «Орфа» // Наше время. СПб., 1862. 14 декабря. № 270. С. 1079.



*Большой театр. Литография J. Jacottet, Aubrun et A. Duruy  
по рисунку с натуры В. Садовникова, 1856*



«Брак во времена регентства» – первая оригинальная работа Петипа в России (ведь ставя «Пахиту» и «Сатанилду», он основывался на балетах, созданных Жозефом Мазилье). Эту веселую двухактную комедию хореограф поставил по собственному сценарию. В Петербурге она имела некоторый успех и, вероятно, поэтому приглянулась Теодору.

Основные действующие лица «Брака во времена регентства» – три дочери графини Грамме, которых надо выгодно выдать замуж; и с другой стороны – принц Оскар, ищущий себе невесту, мечтающую о браке с любимым человеком, а не стремящуюся получить титул. Для этого принц менялся местами со своим подчиненным, и тот всюду его изображал. В балете было много разнообразных танцев – сначала в доме графини, где комедийный персонаж, учитель Соль, обучал девиц. Затем шли танцы на балу у принца, и здесь Оскар, переодетый простым придворным, влюблялся в одну из девиц – в Натали, и она, в свою очередь, увлекалась вовсе не тем, кто выступал в облики принца, а этим неприметным человеком. Ему Натали дарила свой цветок и решительно отказывалась от букета, который ей предлагал тот, кто выдавал себя за принца. Тогда принц Оскар раскрывал тайну вынужденного переодевания и объявлял Натали своей невестой.

«Брак во времена регентства» в Москве имел, по видимому, меньший успех, чем в Петербурге: он удержался в репертуаре московского театра только один сезон – его показали всего три раза, а в следующих сезонах больше не возобновляли.

С уходом Теодора в 1861 году для Москвы стали искать нового балетмейстера.

Все делалось, естественно, как издавна было принято в Императорских театрах: как в отношении репертуара, так и экономии средств. Здесь в каждом сезоне ставился, как правило, один большой балет, обычно для бенефиса первой танцовщицы, приходящегося на ноябрь или декабрь, что

становилось главной приманкой сезона, дающей основной доход Дирекции.

В целом репертуар отличался косностью. Огромная машина Императорских театров медленно двигалась по изданному пути; всякие новшества, изменения противоречили самой форме существования такого сложного и неповоротливого организма. К тому же ничто не решалось в самой Москве: по малейшему поводу, даже если речь шла всего лишь о новом костюме для исполнительницы, велась длительная переписка с петербургской Дирекцией. Административные методы управления, естественно, не располагали к новаторству, так же как и привычка ориентироваться на определенные зрительские круги. И наконец, немаловажная деталь в общей картине — это режим экономии, навязываемый Дирекцией московским театрам: от упорных поисков за границей балетмейстера, который согласился бы на самый скромный оклад, до беспрестанных, назойливых и однообразных напоминаний о сокращении расходов на постановку, предложений использовать старые холсты для декораций и т.п.

На этот раз для руководства труппой в Москве решили пригласить престарелого итальянца Карло Блазиса, достаточно известного в качестве педагога, но человека уже весьма преклонного возраста (Блазису было 66 лет). Контракт с ним подписали до 1864 года.

Период работы Блазиса совпал с деятельностью пришедшего на смену А.Н. Верстовскому управляющего московской конторой<sup>1</sup> Л.Ф. Львова: по отзывам современников — энергичного и серьезно озабоченного делами московского театра. Правда, политика, которую он проводил в отношении оперы, поддерживая преимущественно итальянскую труппу, вызвала упреки, но балетному театру он, бесспорно, принес пользу. Львов ценил московские таланты. Он писал, ха-

<sup>1</sup> С 1862 года он именовался управляющим московскими театрами.



рактируя труппу в сезоне 1862–1863 годов: «Московский балет стоит на довольно высокой ступени совершенства и замечателен многими талантами и особенно тем, что почти весь составлен из артистов, получивших свое образование в Московском училище»<sup>1</sup>.

По инициативе Львова пригласили и Блазиса, занявшего положение балетмейстера московских театров и учителя танцев. При этом если постановки Блазиса не принесли большой славы московскому балету, то его педагогическая деятельность оказалась несомненно полезна. Благодаря ученицам Блазиса, московская труппа еще многие годы сохраняла высокий уровень исполнения.

В первой половине 1860-х годов репертуар театра пополнялся мало. Блазис, придя в сентябре 1861 года, прежде всего поставил балет «Фауст» — свою собственную редакцию (на чем он очень настаивал, утверждая, что именно ему, а не Жюлю Перро пришла первая мысль о постановке балета на этот сюжет). Затем показал свои спектакли «Два дня в Венеции» (1862) и «Пигмалион» (1863), которые вызвали довольно резкую критику как устаревшие. Он также возобновил в своей редакции работы А. Сен-Леона «Метеора, или Долина звезд» и «Пламя любви, или Саламандра». Но из всех балетов, поставленных в первой половине 1860-х годов, только одна «Дочь фараона» Петипа, показанная уже после ухода Блазиса, имела успех.

Таким образом, репертуар Большого театра, несмотря на привлечение нового балетмейстера, оставался по-прежнему скудным. Зато в московской труппе были первоклассные балерины, многие учившиеся у Блазиса. Возможно, именно благодаря этому балет в Москве давал хорошие сборы.

Петипа между тем в Петербурге продолжал не только с успехом выступать в ведущих партиях всех ставившихся

---

<sup>1</sup> *Львов Л.Ф.* Обзор состояния Московских Императорских Театров за сезон 1862–1863 // ГЦТМ РО. Ф. 149. Ед. хр. 4. Л. 10 об.

там балетов, но и постепенно завоевывал известность как балетмейстер. Самостоятельную работу он начал с отдельных танцев, но во второй половине 1850-х годов, женившись на танцовщице М.С. Суровщиковой, поставил для нее одноактные балеты: «Бабочка, роза и фиалка» в 1857-м и упомянутый выше «Брак во время регентства» — в 1858 году. Но самой значительной из ранних постановок Петипа стал многоактный балет «Дочь фараона» (музыка Ц. Пуни), который был поставлен в Петербурге в 1862-м, а затем возобновлен самим Петипа в Москве в 1864 году.

«Дочь фараона» — один из первых опытов «большого балета». Это спектакль монументальный (четыре действия, включающие семь картин, пролог и эпилог), зрелищный, парадный. Сюжет — похождения дочери фараона Аспиччии, убегающей с юношей Таором, потому что отец хочет выдать ее за нубийского царя — становился лишь поводом для сменя экзотических и фантастических картин. Сначала во время охоты Таор спасал Аспиччию от льва, затем влюбленные скрывались в рыбацкой хижине, где нубийский царь наступал на Аспиччию; та кидалась в воду и на дне Нила ее приветствовали все реки мира; в последней картине вернувшаяся на землю Аспиччия праздновала свадьбу с Таором. Все эти приключения оказывались к тому же фантастическим сном, приснившимся англичанину, застигнутому в пустыне самому: это было показано в прологе и эпилоге.

Московские критики, в частности Баженов в «Антракте» и рецензент «Современной летописи», стоявшие на позиции неприятия «новых балетов», отнесли к «Дочери фараона» неодобрительно. Они жаловались на отсутствие «всякой мысли» и «того элемента, который вносили в балет такие артистки, как Тальони, Фанни Эльслер, а на московской сцене еще недавно — Санковская»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> *Один из зрителей.* По поводу бенефиса г-жи Лебедевой // Современная летопись. М., 1864. Ноябрь. № 41. С. 11.

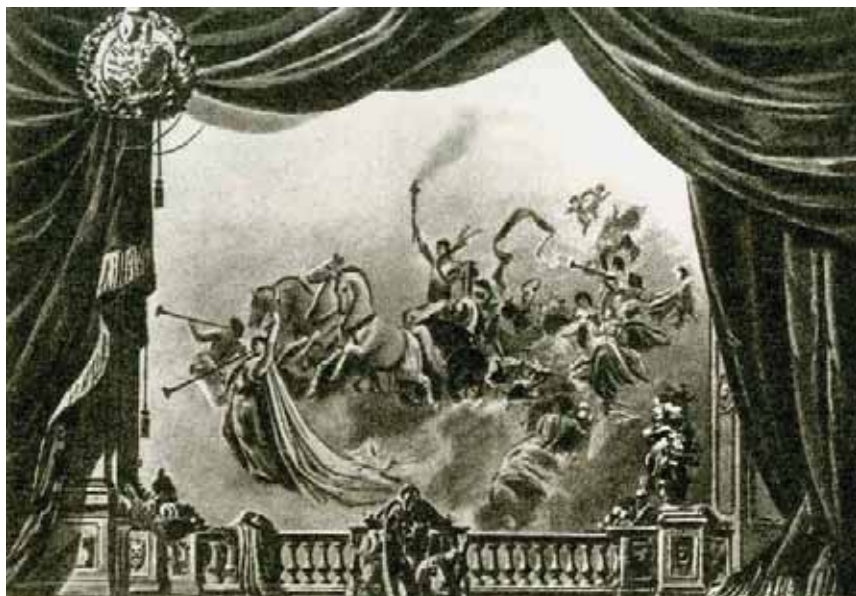




*Пьерина Леняни – Белая жемчужина в балете «Жемчужина»*



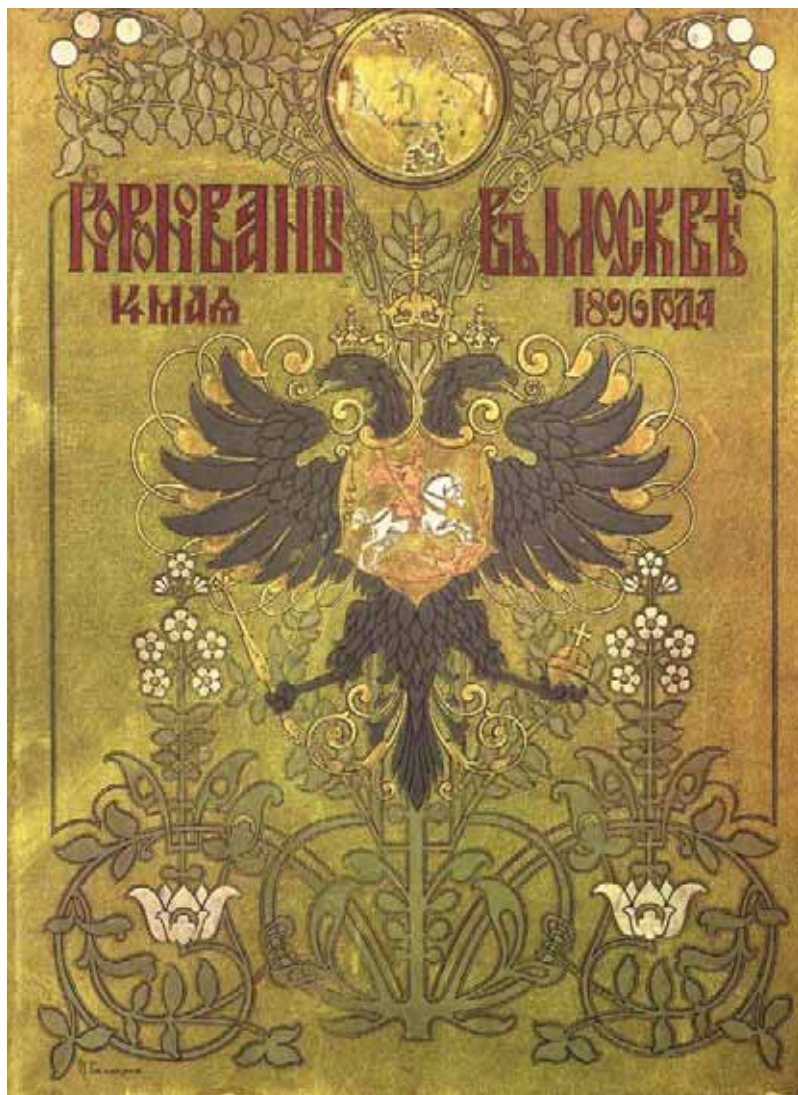
Сцена из балета «Прелестная жемчужина»  
(рисунок Е. Самокиш-Судковской). Петербург, 1897



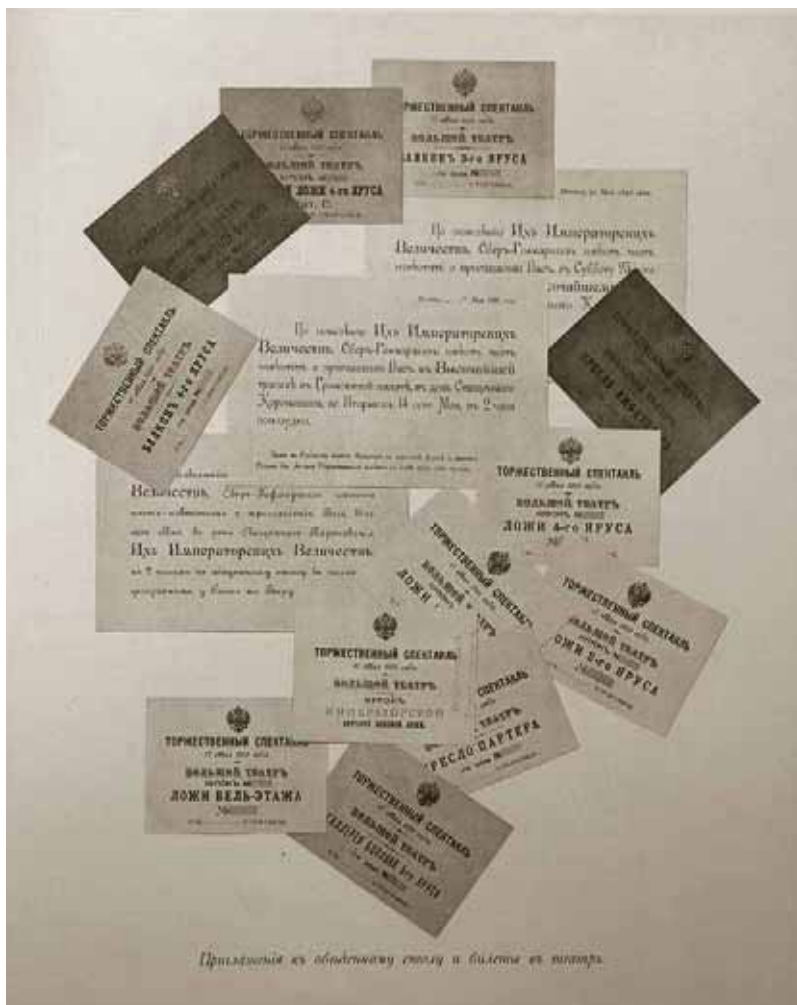
*Новый занавес (для антрактов) московского Большого театра. Художник П. Ламбин, 1896*



*«Вид на Москву с Воробьёвых гор» новый занавес (для начала и конца спектаклей) московского Большого театра работы художника И. Андреева, по рисунку академика М. Бочарова, 1896*



Обложка издания «Коронационный сборник с соизволения Его Императорскаго Величества Государя Императора». Том второй, 1899



Приглашения к обѣденному столу и билеты в театр [1896] в издании «Коронационный сборник с соизволения Его Императорскаго Величества Государя Императора». Том второй, 1899





Аделина Джури – Одетта в балете  
«Лебединое озеро» в постановке М. Петипа  
и Л. Иванова (спектакль перенесен  
А. Горским на сцену Большого театра), 1901

На правой странице разворота:  
Сцена из третьего акта балета «Раймонда»  
(фрагмент) в постановке М. Петипа  
(спектакль перенесен А. Горским  
и И. Хлюстиным на сцену  
Большого театра), 1900

Сцена из первого акта балета «Лебединое озеро» в постановке М. Петипа и Л. Иванова  
(спектакль перенесен А. Горским на сцену Большого театра), 1901







*Мариус Петипа, балетмейстер Императорской  
Санкт-Петербургской балетной труппы  
(с фотографии А. Пазетти. Гравировал Шюблер), 1896*