

Андрей Левинсон о балеринах русской школы: Карсавина, Трефилова, Спесивцева

В публикуемую подборку включено пять статей: признание плененного Т. Карсавиной Левинсона, три свидетельства об О. Спесивцевой, новой приме-балерине Парижской оперы, – на французском языке и эссе «Балерина Трефилова» – на русском. Все они написаны в первые годы жизни Левинсона в Париже (1922–1925, газеты *Comœdia* и «Звено»).

Классический танец, сохраненный в России школой, театровед называет «великим мастером». Этот мастер совершенствует свое творение до тех пор, «пока живая статуя не станет выражать единственную сущность: дух танца, т.е. достигнет “полной слитности логического равновесия движения без перебоев, без изъяна”». Балерину и выдающегося танцовщика отличает “пластическая личность”¹. «Высшее достоинство произведения: реальное присутствие творца, его вдохновенного дыхания»². Левинсон убежден, что именно оно чарует зрителей, в нем тайна искусства балета.

В театре Могадор. Спектакль-гала Карсавиной³

Сколько раз, Карсавина⁴, по ходу великих вечеров русского балета нам не давала покоя память о Вас и Ваш бережно хранимый образ становился посредником между нашим внутренним видением спектакля и его реалиями. И теперь, когда Вы здесь, я не решаюсь вернуться к этой игре – так понимают некоторые нашу профессию, – прибавлять по случаю новые эпитеты. Так что же я мог бы сказать о Вас – Карсавиной, которая

Неизвестный художник.
Портрет А. Левинсона



Андрей Левинсон

всегда была танцовщицей поэтов, о Вас, чье пленительное имя слилось с ритмом стольких высочайших стихов и роскошной прозы? Признаться, в особенности мне хотелось бы пробыть в темном зале неопределенное время, чтобы напиться дивной и мучительной печали, которую, вопреки всему, вызывает у нас зрелище, исполненное грациозности, смешанной с обманчивыми и горькими реалиями жизни. И грустными, как и Вы, Карсавина. Вы носите девственную тунику из муслина будто траурное платье, белое траурное. И делаете это по той причине, что не можете забыть Россию.

Вы танцевали в пользу русских интеллектуалов, укрывающихся во Франции. Для этого благородного дела Вы были призваны. Вы знаете, как много места заняли в наших сердцах. Помните тот ноябрьский вечер в Санкт-Петербурге, когда в прокуренном подвале, бывшей королевской резиденции русских Муз, элита наших поэтов и художников отдала Вам дань уважения? Скольких из этих благородных молодых людей больше нет; среди позорно расстрелянных, умерших от голода и отчаяния: Александр Блок, самый крупный из всех, Гумилев, который не переставал славить Вас в стихах, пересекая верхом Восточную Пруссию во главе своих гусар. Сколько осталось там, меж ужасных невзгод: Ахматова – Карсавина поэзии, восхитительный Кузмин, постаревший, суровый, поглощенный Библией. Другие рассеяны всеми злыми ветрами изгнания. Некоторые из тех писателей-изгнанников, которые покинули



Т. Карсавина – Жар-птица.
1911

Россию, чтобы наилучшим образом сохранить ей верность, но зачали, но остались вдали от нее, пришли к Вам во вторник. Какой час радости, утешения, гордости подарили им Вы, Карсавина, Вы, привносящая на сцену что-то от нашей души для всех нас...

Я прекрасно понимаю, что обязан отчитаться перед моими читателями, и признаю, что вряд ли приучил их к излияниям чувств. Но они простят (не правда ли?) русскому, с такой болью и такой гордостью откладывающему анализ «разностороннего великолепия» искусства Карсавиной. Как бы я справился с отзывом сегодня, когда даже знакомые мелкие недостатки этого искусства манят меня, подобно засохшему цветку, если бы я нашел такой в письме оттуда?

Потом, этот зал! Тальма⁵ когда-то играл перед партером в присутствии королей. Вы, Карсавина, танцевали перед партером звезд. Вся слава бывшего Императорского балета собралась, чтобы аплодировать Вам: величайшая из всех – Кшесинская⁶, Седова⁷, Егорова⁸, Трефилова⁹, наконец, «тот другой очаровательный ангел воображаемых небес»¹⁰, которого только что принял Париж. И как мы были тронуты, увидев Барреса¹¹ – пылкого прозаика, автора «Смерти в Венеции», рядом с нашим мэтром Буниным, графиней де Ноай¹² – поэтом «Безграничного сердца», а Фернана Грега¹³, написавшего «Человеческую ясность», рядом с Куприным, Мережковским, другими писателями из нашей страны, неприкаемыми русскими, ветеранами старинной дружбы, первыми членами грядущего союза¹⁴.



С. Сорин. Т. Карсавина
в балете «Сильфиды»
(фрагмент). 1910

И я полагаю, что французский комитет, который посвятил себя этому благому делу, Дягилев, поддержавший комитет своим престижем и беспрецедентной энергией, его восхитительная труппа, приложившая столько старания, чтобы протагонисты, Карсавина и Владимир¹⁵, наконец, показавший себя превосходным танцовщиком, каким он и является, – все те, кто работал над осуществлением памятного события, оказали важные услуги не только России, но и Франции.

Обе стороны не забудут этот вечер¹⁶.

29 июня 1922

Балерина Трефилова¹⁷

На днях в частном театре Сен-Жерменского предместья танцевала на благотворительном утреннике балерина Мариинского театра Вера Александровна Трефилова¹⁸. Искусство ее отличено благородной ясностью, не умаленной ни внешним пафосом страстей, ни суетными побуждениями успеха. Танцы ее носят печать совершенства, иначе: полного и естественного совпадения между пластической формой и внутренней жизнью артистки. Стоит балерине показаться, и это излучение, смягченное и притушенное, словно взгляд из-за длинных ресниц, проникает в зрителя. Все в этой женщине, на вид столь беспомощно хрупкой, от маленькой головы, так горделиво посаженной на стройную шею, до коротких тупых носков изваяно великим мастером: классическим



В. Трефилова. Танец Ману. «Баядерка».
1900

танцем. Мастеру этому мало влить человеческий состав в единую форму; он чеканит свое творение, устраняет все излишнее, подпиливает все неровности, пока живая статуя не станет выражать единственную сущность: дух танца.

Вследствие этого начальная *préparation** Трефиловой, какая-нибудь исходная пятая позиция с ее устойчивым равновесием, чарует нас совершенством и непринужденностью компоновки, простой и логической гармонией вертикальных линий и дуг. Но несмотря на все то, что есть в танцовщице нашей бестелесного, безбурного, отрешенного от материального бытия, никогда абстракция не сковывает ее; едва приметный трепет, дуновение простодушного лиризма, оттенок беглый, как налет дыхания на глади зеркала, придают ей человечность тем более волнующую, что она скована формой.

В.А. Трефилова исполнила на этом спектакле классическое адажио и вариацию, вальс, в который вторгается вечная мимическая тема любовной досады, и еще четыре танца из рода характерных. Нет речи о том, чтобы в кратком отчете дать приемлемую транскрипцию ее танцев, толковую опись исполненных *pas*. Да и смог ли бы читатель извлечь пользу или радость из номенклатуры движений и групп? К тому же впечатление и не зависит в сущности от исполнения той или иной

* *Préparation* (фр.) – подготовка; начальная позиция исполнения элементов классического танца.



В. Трефилова – Ману.
«Баядерка». 1900

трудности. Апломб, резвость и плавность многократных туров, рисунок конечных аттитюдов – все это у Трефиловой на диво хорошо. Есть, однако, не мало танцовщиц, даже посредственных, которым удается взять с налета какой-нибудь блестящий прием. Но никогда им не добиться той полной слитности, того логического развития движения без перебоев, без изъяна, что обращает *ras* Трефиловой в то, что Вагнер в музыкальной терминологии своей именует *бесконечной мелодией*.

Ни один толчок не потрясает кантилену линий, никакая заминка не обрывает ее; и это изумительное «легато» творит из танца Трефиловой *связный язык форм*. После *ras de deux* из «Коппелии» Делиба Трефилова исполнила «японский». Разумеется, «японщина» Трефиловой – не наглядный урок этнографии Востока. Это классический танец, целиком проходящий на пальцах; восточный характер его совершенно претворен, сведен – согласно преемственной эстетике балета – к многим намекам и символам.

В своей «Мадам Баттерфляй» Трефилова является в короткой юбочке разового атласа с бордюром из «ламе»*, наброшенной на прелестные пачки в итальянском вкусе, густые, пышные, пенистые (костюм Питоева¹⁹); бант кушака – словно два черных крылышка; в руке – зонтик, в другой – веер. Откуда берется очарование насмешливой грации,

* Ламе – парча с шитьем металлическими нитями.



В. Трефилова – Аврора. «Спящая красавица». Лондон. 1921

пленивающее нас в этой прогулке на пуантах? От нескольких перегибов тонкой кисти, от нескольких классических «темпов», нарочито скошенных *en dedans**. Шедевр? Скорей безделка, но отразившая высокое мастерство.

В «песне индийского гостя» Римского²⁰ черты египетского стиля, так же претворенного, дают балерине то ощущение *необычайного*, то окружение грезы, которое ей мило. В «Туонельском» же «Лебеде» Сибелиуса²¹ томительный клик вещей птицы страдальчески звучит в ней. И тогда глаза ее трагически ширятся, а руки, связанные двумя черными крылами, трепещут. Но неизменно проникновенность классическим стилем придает несказанное благородство улыбке гейши, как и смертной тоске лебеда.

Великолепный танцор Новиков²², захватывающий тем патетическим и буйным размахом, в котором видна красота иных статуй стиля барокко, поддерживал балерину и танцевал как большой мастер – в несколько экспансивном, «броском», московском духе. Ставил танцы другой знаменитый москвич, И. Хлюстин²³; к «пластической личности»

* *En dedans* (фр.) – направленный вовнутрь.



В. Трефилова – Китри. «Дон Кихот». 1907

балерины он подошел с большим чутьем, поняв и выделив ее неопценимые особенности. Но кто бы ни коснулся струн этого Страдивариуса, звук будет чистым и глубоким.

Трефилова – большая наша гордость.

19 февраля 1923

В Национальном оперном театре «Жизель, или Вилисы»²⁴

Балет-пантомима Сен-Жоржа, Теофиля Готье и Коралли.

Музыка Адольфа Адана. Хореография восстановлена месье Сергеевым. Декорации месье А. Бенуа

Вполне прочная традиция допускает: роль, предназначенную про-тагонистке, при возобновлении «Жизели» отдать русской звезде. Этот балет, творение Опера́, импровизация французского поэта для миланской танцовщицы, со времени премьеры стал духовным достоянием русского театра. Звезда из Санкт-Петербурга приступает к «Жизели» с каким-то мистическим пылом: успех этой роли для нее уже не триумф тщеславия, а коронация. Мариус Петипа осуществил переливание крови

оперного театра, создав французский балет, исполненный русской тайны. Ему довелось видеть, как его брат, красавец Люсьен²⁵, подготовил роль Альберта в Оперá; все указывает на то, что он главным образом придерживался хореографической версии, осуществленной в Париже Коралли²⁶. Если говорить об изначальной теме, то «Жизель» – легендарная история молодой девушки, которая, слишком сильно полюбив бал, была обречена танцевать вечно. Славянская чувствительность углубила драму и возвысила мечту. У русских «танцемания» Жизели отступает пред трагедией преданной любви; а белый костюмированный балет вилис при «полной немецкой луне» утопает в трансцендентальном свете. Неизменная, с точки зрения хореографической композиции, обычная «Жизель», адаптированная Сен-Жоржем²⁷, отныне насыщена человечностью; перегруженная печалью поэзия преображена любовью, которая «сильнее смерти».

Программа балета «Жизель, или Вилисы», изобилующая ошибками, по непонятному недоразумению приписывает хореографию месье Николаю Сергееву. Последний, по завершении обучения в императорской школе долгие годы режиссер танцев в Мариинском театре, прилагал редкое терпение, «записывая» по методу Степанова²⁸ основные балеты репертуара. Драгоценные тетради позволяют Сергееву сегодня в точности воссоздать «Жизель» согласно Петипа. Насколько мне известно, он никогда не сочинял сам. Этот добросовестный и преданный человек присягает лишь *in verba magistri*^{*}. Он фиксирует нетленные красоты произведения с тем же упорством, как и некоторые второстепенные и устаревшие детали постановки. Его «Жизель» – поистине тщательная копия. В ней содержится не вся правда. Копии не хватает высшего достоинства произведения: реального присутствия творца, его вдохновенного дыхания. Вот почему первый акт, где действие доминирует, показался довольно бледным; он поставлен с кордебалетом, перестраивающимся вокруг персонажей драмы неясным образом; у него нет ни одного правила равновесия, которое придает порядок массам, никакой сплоченности. Увиденное далеко от чудесной живости, от мощного ритма, найденного Борисом Романовым в своей незабываемой версии первого акта²⁹. Точно таким же томным остается и начало второго с его разноцветными персонажами, жестикулирующими позади скверной рамы, которая в развязке скроет от зала смерть Жизели. Бескомпро-

* *In verba magistri* (лат.) – словами учителя.



О. Спесивцева

миссная верность лучшей хореографической традиции, абсолютное отсутствие собственно театрального смысла – таков противоречивый итог реконструкции; будущие представления позволят мне проанализировать ее сцену за сценой.

«Жизель» была представлена в Париже как дебют м-ль Ольги Спесивцевой³⁰. Во время выступления в Лондоне в «Спящей красавице» молва об успехах балерины пересекла Ламанш. Еще в школе на нее возлагались самые большие надежды. Спесивцева их не обманула. Она слишком молода, чтобы быть звездой императорских театров. Она, несомненно, стала бы звездой, если бы империя продолжала существовать. Ее стиль полностью перенимает великую русскую традицию французского танца.

С момента первого появления Спесивцева поражала и очаровывала. Она – единственное в своем роде и неподражаемое существо, воплощение порожденного Тальони определенного типа хореографической красоты. Удлиненные и искренне взволнованные линии Спесивцевой, ее внешний вид, идеализированный до крайности, даже преувеличивают, если можно так выразиться, форму серафической сальфиды. Деликатность, трогательная хрупкость новой Жизели достигают той меры, что кажутся болезненными. *A morbidezza** – еще одни чары этой элегической поэзии. Рисунок ног, контур голеностопного подъема вызывают вос-

* *Morbidezza* (um.) – нежность.

хищение. Простой вход в четвертую позицию у обладательницы таких ног на редкость красив. Тело Спесивцевой достойно того, чтобы в нем обитал гений. Ее дух – странный, болезненный, усталый, кроткий, временами будто отсутствующий. Ничего общего с ураганом души, который поднимается вдохновением Павловой³¹. Спесивцева схожа с сияющей своей бескорыстной чистотой лилией. Не напоминает ли Спесивцева, мечтательная и истерзанная, со склоненной головой, немного опущенными плечами скорее иву, дорогую для грустных двадцатых годов де Мюссе³²?

При всем том эта пленительная выздоравливающая – танцовщица высочайшей силы таланта и незаурядного знания дела. Ее длинные стройные ноги воплощают движение с великолепной полнотой. Они служат пружинами для *temps sautés*, поднимают на превосходную высоту. Со стойки на искусных пуантах толчком они с легкостью переносят вес тела на полупальцы, что вызывает бурные аплодисменты. И наклонный *arabesque* звезды долго вибрирует, как струна Амати. Ее пантомима превосходно имитирует пантомиму Павловой; для Спесивцевой это было тяжелой работой; мечтать или тихонько томиться, будучи убаюканной танцем, – в большей степени ее дело, нежели действовать пылко. Эта женщина – если позволительно изменить известный текст – танцующая тростинка.

Месье Альберу Авелину³³, резвому маркизу, дерзкому красному каблуку, озорному пастуху Буше, досталась роль тетки, принца Альберта, мрачного красавца, волочащего черную мантию Гамлета в лес вилис. Жизель–Спесивцева довольно неподходящая ему пара. Авелину предстояло согласовать свою осмотрительную игру с широким полетом звезды: потребовались весь опыт и такт танцовщика, чтобы выйти из затруднительного положения; констатируем, он справился с этим заданием и добился в своей вариации личного успеха³⁴.

<...>³⁵

28 ноября 1924

Второй дебют м-ль Спесивцевой. В стороне от Шопена³⁶

Когда я испытываю трудности с приведением в порядок своих впечатлений от «Танцевальной сюиты»³⁷, следует ли относить эту нерешительность к собственному состоянию обостренного любопытства и нервному

Ю. Анненков.

Портрет О. Спесивцевой. 1926



напряжению, вызванному смущающим меня выводом? Что? если по сути первопричина беспорядка не во мне и моя легкая неуверенность отразила только ту реальную неразбериху, которая возникла по ходу представления? Ведь на сцене в пятницу вечером ощущалась если не тревога, то, по меньшей мере, неопределенность положения.

Разрабатывая свою «сюиту» на основе избранных произведений Шопена, меcье Хлюстин расположил материалы согласно целенаправленному плану. Последовательность и сочетание ритмов и темпов, различных или контрастирующих, не произвольны. Конечно, этот балет не имел развитой темы; в лучшем случае – краткое содержание: «урок любви в парке». Но баланс частей, продуманный выбор отрывков придали ему определенное единство. Когда автор уходит, любой балет остается сиротой. Однако меcье Лео Стаатс³⁸ не стал для произведения Хлюстина злым отчимом. Он уважал созданную им композицию. Целое было лишь немножко испорчено интерпретацией нового вальса, который служит помехой, как девятый стих в восьмистишии.

Эта перемена была сделана для дебюта в «Танцевальной сюите» м-ль Спесивцевой, уже известной Жизели. Как только танцовщица появляется на сцене, ее поэтическое обаяние впечатляет подобно волшебству. Прежде чем она начинает действовать, необычность силуэта, грация сломанной лилии, озаряет ее и восхищает нас. Самые стройные участницы балета кажутся коренастыми рядом с ней.

Красоты исполнения Спесивцевой подтверждаются как выдающиеся и редкие; можно увидеть, каким образом в *adage* длинная нога разворачивается, входя в четвертую позицию, одновременно тонкая талия изгибается, а тело отклоняется назад; мы видим также, каким именно образом вытянутые ноги скрещиваются в вальсе, когда охваченный порывом Гюстав Рико³⁹ уносит танцовщицу, – и покоряемся чистоте линий, нежной музыке форм. Однако показанное в прошлую пятницу представляется нам лишенным единства, мучительным и тревожным. Танец Спесивцевой не течет непрерывным потоком, а вызванный прерывистыми побуждениями, спокойно изливается или выплескивается, и это иногда заставляет ее терять связь с музыкальным ритмом. Так произошло в быстром вальсе, *престо* на три такта переломного момента движения на пуантах, который Спесивцева танцевала, чрезмерно принуждая свою подлинную натуру. «Локализации» фортепианного ритма Шопена и его мелодической линии самих по себе недостаточно для воплощения хореографии месье Хлюстина. Необходима надежность музыкального слуха и пальцев ног м-ль Замбелли⁴⁰, чтобы согласовать эту хореографию с этой музыкой. Если бы данная вариация исполнялась без ведущих танцовщиков кордебалета – вспомогательной части произведения, м-ль Спесивцева могла бы без усталости и понижения качества бисировать вальс с месье Рико, о чем публика, несомненно, будет снова просить на каждом представлении. Я также убежден, что замена мазурки для детей на вариант Фокина в «Сильфидах» (руководство должно было подумать об этом, но здесь возникает вопрос права) привела бы Спесивцеву к триумфу. Широкие *jetés* в *arabesque*, взлетающие в воздух по диагоналям, – достижение самой молодой звезды. Как бы то ни было, любая окончательная оценка неровной, но пронизанной вспышками красоты интерпретации мне кажется преждевременной. Работа еще не завершена.

Месье Рико, внимательный и неутомимый кавалер, мастерски скользил и прыгал в своих вариациях, мощно поднимаясь в *cabrioles* и выдерживая вертикаль по завершении своих двойных вращений в воздухе. *Pas de trois* с м-лями Руссо, де Краппоне и Дамацио⁴¹ имели обычный успех: их кавалеры старались изо всех сил, но из-за нынешней нехватки танцовщиков пары оказались плохо подобранными по росту.

Ходили разговоры об оформлении «Танцевальной сюиты» по-новому, и проект поручили исполнить месье Вальдо Барбею⁴². Однако мы после разлуки, вздрогнув, опять оказались перед отвратительной

лестницей в стиле рококо и еще раз увидели кавалеров в одеждах времен Директории, чьи баски ниспадали до лодыжек круживших танцовщиц в балетных пачках. Если на этом работа над проектом закончится, мы легкомысленно лишимся произведения. Когда костюм строго нейтрален, ему позволительна бедность, потому что у нас есть возможность его не замечать. Старая одежда «Танцевальной сюиты» вызывает неприятные ощущения. Польская элегантность Шопена очень плохо сочетается с поношенными вещами⁴³.

16 февраля 1925

Будни⁴⁴

Похоже, хореографический сезон набирает обороты. В Оперá он старательно тянется от возобновления к возобновлению, эксгумирует «Жизель», не воскрешая ее, заставляет шевелиться дремлющую «Танцевальную сюиту». Сезон отмечает, зевая, юбилей: состоялось семнадцать сотен представлений «Фауста»⁴⁵ – балета, о котором говорят, что он должен быть восстановлен в первоначальном виде, ибо его цельность сейчас сильно нарушена, или же полностью переработан; Оперá не интересуется «Намуной»⁴⁶ и подумывает о подборке из «Ручья»⁴⁷. Конечно, я настоятельно требовал заранее составлять репертуар, но меня не обвинят в непоследовательности, когда я предупреждаю об опасности чрезмерной ретроспективной мании. Нельзя заполнить оперную сцену исключительно Лазарями, обмотанными бинтами, с позеленевшими от могильной плесени лицами. Одного увлечения, даже искреннего, определенным этапом прошлого недостаточно, чтобы подготовить будущее. Кажется, согласно общественному мнению, классический танец сегодня одерживает победу. Его эстетика одобрена элитой. Кипение темпа борьбы за первенство приглушено: оно едва заметно – поверхностно. Поле свободно. Однако классический танец дремлет на своих позициях, инертный, лишенный инициативы.

Приходится горько сожалеть о кончине Леона Бакста. Этот художник, вспыхнувший страстью неопита к школьному танцу, основанному на французских традициях, возможно, смог бы избавиться от оцепенения, охватившего балет в Оперá. Он искренне верил в ценность и творческую силу молодой танцевальной труппы; и вера этого замечательного человека способна была преобразить ее маленький мир, апатичный и ограниченный поисками личного успеха. Иллюзия породила бы

реальность. Сильный фланг воспламенил бы самых умеренных. Конечно, «Волшебная ночь»⁴⁸ – наиболее жизнеутверждающая вещь, даваемая в Оперá более года, – все еще была переходным произведением. Пылкость Бакста скрывалась за маской веселой иронии. Музыка была адаптирована. Разве другой балет, «Безумная молодость»⁴⁹, создание которого прервала смерть художника, не стал бы манифестом обновленного танца, покрывшегося цветами, как посох Папы в легенде?

В нынешних условиях дебют м-ль Спесивцевой остается главным на данный момент делом. Я видел ее снова в «Танцевальной сюите». *Pas de deux* совершенно благодаря чистоте и великолепной красоте рисунка линий. Второй вальс по существу не далек от него. Достижения вальса – уравновешенность и кружение счастливой пары, влекомой к седьмому небу, меланхолическая нежность и духовное сладострастие – позволяют очертить на сцене магический круг.

Зрители, замерев, созерцают таинственный расцвет души в круговых эволюциях двух прекрасных артистов. А танцовщицы и танцовщики на сцене, представляющие кордебалет (идеальную публику для превосходного вальса), в это время отряхиваются, переступают с ноги на ногу, с равнодушием прохаживаются или разгоняют скуку, «подавая сигналы» в сторону кресел. Месяе Денизар⁵⁰ проходит через сцену. Даже в хорошо организованном *классе* так не ходят; все незаметно скользят вдоль стен во время перерыва в упражнении! Я полагаю, что эти барышни ошибаются, считая, что спектакль может приостановиться или прерваться до момента, когда другой любимец публики начнет танцевать. Они должны быть фоном или рамкой, неподвижной или живой декорацией. Сцена не может зависеть от фойе.

И снова *valse-pas de trois* получает все голоса. Несколько досадно, что месяе Хлюстин слишком часто черпал вдохновение из того самого вальса Фокина, о котором я только что говорил, включенного на сей раз в «Танцевальную сюиту»: чересчур много фигур из-за этого повторяется. М-ль де Краппоне великолепна на своем месте, с легкостью прельщает *entrechats-six*, проходит круг улыбающаяся, корректная, сдержанная. М-ль Руссо, миниатюрная, очень легкая, взлетает в облаке сильно смятого тарлатана; м-ль Дамацио движется по сцене из угла в угол тяжелыми скачками, с трудом выполняет прыжки и *battus*: ее нынешняя форма ниже, чем у остальной группы.

Что касается так называемого «вальса маленькой собачки»⁵¹, то м-ль Спесивцевой следует смириться и отказаться от него. Несмотря

на внесенные изменения, эта вариация по-прежнему противоречит ее темпераменту.

Лиризм и патетика у Павловой, ее прирожденные свойства, сливаются в одно целое с удвоенной живостью, пронизательностью, искрометной стремительностью. А печальную Спесивцеву любой слишком быстрый *темп* приводит в смущение. Она движется поспешно и, словно охваченная паникой, измученная торопливыми акцентами *пре-сто*, бьет воздух руками. Готов согласиться: Спесивцевой достаточно быть королевой адажио, объединяющей замечательные позы по ходу продуманного их развития, обобщающей красоту неторопливого движения, против которой не устоит никакая нетерпеливая суета. Пусть она продолжает стремиться к безупречному благородству, к широким траекториям блестяще выполненных *grands jetés*. Пусть ей хватит духу отказаться от привлекательности *batterie*, от незначительной очаровательной игры светотени, в которой нога ее, обретая неестественную для этой танцовщицы свободу, делает свой первый шаг.

Говорят, м-ль Спесивцевой предназначено восстанавливать «Ручей». Сможет ли она в нем полностью применить свои качества? Разве некоторые известные страницы главной партии «Ручья» не претендуют на исполнение «приземленной» танцовщицей? Это еще только предстоит увидеть. И разрывающая сердце поэзия, которой Спесивцева, несомненно, сумеет пронизать свое видение забытой героини безвестного сегодня балета, в конечном счете разрешит спор, надо ли замышлять в данный момент такое начинание⁵².

6 марта 1925

Публ., предисл. и коммент. С.Г. Сбоевой

¹ Левинсон Андрей. Балерина Трефилова // *Звено*. Париж, 1923. 19 февр. №4. С. 2–3.

² Levinson André. Au Théâtre National de l'Opéra. *Giselle ou les Willis* // *Comœdia*. Paris, 1924. 28 nov. №4359. P. 1.

³ Levinson André. Au théâtre Mogador. Le Gala Karsavina // *Comœdia*. Paris, 1922. 29 juin. №3483. P. 1.

⁴ Карсавина Тамара Платоновна (1885–1978), артистка балета, педагог. Окончила в 1902 г. Петербургское театральное училище, педагоги Э. Чеккетти, Х. Иогансон, П. Гердт. С того же года солистка, затем балерина

Мариинского театра. Партии: Жизель, Раймонда, Одетта–Одиллия, Никия, Аврора, Медора, Царь-девица («Конек-Горбунок»), Пахита и другие. Партнерша В. Нижинского и М. Фокина. Муза мирискусников. В 1909–1914 и 1918–1929 гг. – ведущая балерина Русских сезонов и «Русского балета» С. Дягилева. Первая исполнительница главных партий в постановках Фокина: «Сильфиды», «Карнавал», «Жар-птица», «Видение розы», «Нарцисс», «Петрушка», «Исламей», «Дафнис и Хлоя». В 1918 г. Карсавина вышла замуж за английского дипломата Г. Дж. Брюса, жила в Лондоне. Танцевала партии Мельничихи («Треуголка»), Соловья («Песнь соловья») и Пимпинеллы («Пульчинелла») в новых спектаклях Л. Мясина. «Она способствовала возрождению интереса к балету в Западной Европе <...> Самым лучшим своим созданием считала Шемаханскую царицу в “Золотом петушке”, который назвала шедевром М. Фокина». В 1930 г. артистка возрождала свои наиболее известные роли в труппе *Ballet Rambert*. С 1931-го была консультантом возобновлявших балеты Фокина хореографов: «Карсавина помогла основать Королевскую академию танца (1920), организовала при ней Курс подготовки преподавателей и Общество Камарго (1930); стала репетитором одной из ведущих танцовщиц Великобритании М. Фонтейн» (Tamara Karsavina. URL: <https://www.britannica.com/biography/Tamara-Platonovna-Karsavina> /03.12.2023/).

Среди сочинений Карсавиной: статьи о технике балета для журнала *Dancing Times*; автобиография *Theater Street* (London, 1930), в русском переводе «Театральная улица. Воспоминания» (М.: Центр-полиграф, 2010); публикация «Классический балет: поток движения» (1962).

- ⁵ Тальма (*Talma*) Франсуа-Жозеф (1763–1826), французский актер, педагог, реформатор театрального искусства. Его взгляды на театр складывались под воздействием просветителей Англии и Франции. С 1787 по 1791 г. и с 1799 г. до конца жизни он выступал в *Comédie-Française* и *Théâtre de la République*.

- ⁶ Кшесинская (*Krzesińska*) Матильда Феликсовна, наст. фам. и имя Кржесинская Мария-Матильда (1872–1971), артистка балета, педагог, мемуарист. С восьми лет приходящая ученица Петербургского театрального училища, педагоги Л. Иванов, Х. Иогансон и Е. Вазем. После окончания училища в 1890 г. вошла в труппу Мариинского театра, в 1896–1917 гг. ее прима-балерина. Брала уроки у Э. Чеккетти. Кшесинская танцевала в балетах М. Петипа и Л. Иванова фею Драже («Щелкунчик»), Пахиту, Одетту–Одиллию, Никию. С особой благосклонностью критики отно-

сились к ее образам Китри, Эсмеральды, Сванильды. Специально для нее ставились балеты «Пробуждение Флоры», «Арлекинада», «Времена года». Кшесинская – первая исполнительница главных партий в созданиях М. Фокина «Эвника» (1907), «Бабочки» (1912), «Эрос» (1915), а также в «Фее кукол» Н. и С. Легатов (1903). В 1904 г. балерину удостоили звания заслуженной артистки императорских театров. Она с успехом гастролировала в Монте-Карло (1895), Варшаве (1895, 1899, 1909), Вене (1903), Париже (1908, 1909); выступала в Русских сезонах С. Дягилева (1911/1912). В 1920 г. Кшесинская эмигрировала во Францию. На следующий год вышла замуж за Великого князя Андрея Владимировича, внука Александра II, и получила титул светлейшей княгини Романовской-Красинской. С 1929 г. она преподавала в собственной балетной студии в Париже. У нее брали уроки И. Шовире и М. Фонтейн. Сама балерина появлялась на сцене в разгар сезона.

- ⁷ *Седова (Sedova) Юлия Николаевна* (1880–1969), артистка балета, балетмейстер, педагог. Окончила в 1898 г. Петербургское театральное училище. Э. Чеккетти организовал для нее и Л. Егоровой дипломный спектакль, где они могли продемонстрировать свое владение техникой. К дебюту сразу принятых в Мариинский театр выпускников тоже готовил Чеккетти: Седова, Егорова, М. Обухов и М. Фокин танцевали *pas de trois* «Пахиты» в оркестровке М. Келлера. Седова выступала в Мариинском театре с 1898 по 1911 г. (с перерывом) и с 1914 по 1916 г. Первой ее значительной партией была Тереза («Привал кавалерии»). В начале 1900-х гг. пресса отмечала достигшую высот классической школы технику Седовой при недостаточно развитой художественной составляющей танца. Партии: Заэль («Ручей»), Низия («Царь Кандавл»), Аврора, Китри, Град («Времена года»), Флёр де Лис («Эсмеральда»), Мирта («Жизель»), Гамзатти («Баядерка»), Медора («Корсар»), Аспиччия («Дочь фараона»).

Сезон 1904/1905 гг. артистка с успехом танцевала в Большом театре Царь-девицу («Конек-Горбунок»), Одетту–Одиллию (все в хореографии А. Горского). 7 августа 1907 г. пара Седова – В. Нижинский впервые показала на сцене Красносельского театра концертный номер «Игра бабочек» на музыку Э. Вальдтейфеля (в 1925 он вошел в балет «Ручей»). В 1908 г. танцовщица совершила турне по городам России; летом 1909-го состоялась поездка в Берлин, летом 1910-го – в Париж в сопровождении Н. Легата и Ф. Лопухова. В апреле–мае 1911-го во время Русского сезона Седова солировала в балете «Очарованный лес» Р. Дриго

(хореография И. Хлюстина) в *Théâtre Sarah-Bernhardt* и в «Русалке» Л. Ламбера (хореография Л. Иванова) на сцене *Grand Opéra*.

Осенью 1911 г. Седова возглавила гастроль русской труппы *All Stars Imperial Russian Ballet* по США, ее партнером стал М. Мордкин. В нее входили Л. Лопухова, Е. Гельцер, К. Замбелли, Б. Пожицкая, А. Волинин, балетный мим Н. Солянников, обширный кордебалет; декорации писал К. Коровин. Труппа выступила в 52 городах, американская публика впервые увидела классический балет столь высокого уровня. Артистка участвовала в «Лебедином озере», «Коппелии», небольших балетах Мордкина «Русская свадьба» и «Арабские ночи». В 1912–1914 гг. она танцевала в Европе. В 1914-м вернулась на Мариинскую сцену, в 1916-м, перед выходом на пенсию, получила высший титул – «прима-балерина».

С 1918 г. Седова жила во Франции. В июне 1919-го гастролировала в Харькове, приняла участие в спектакле «Конек-Горбунук», поставленном в пользу Общества помощи детям добровольцев Белой армии. С 1920 по 1921 г. в труппе *Folies Bergère* солировала в «Очарованном лесе». В Италии руководила балетом *Teatro di San Carlo* (Неаполь, 1929), выступала в Южной Америке. В 1930 г. Седова открыла в Ницце балетную школу Александрино, где до конца жизни преподавала искусство танца. Среди ее учеников: Ж. Скибин, С. Головин, А. Эглевский, И. Степанова, Б. Траилин – см.: Julie Sedova. URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Julie_Sedova (04.12.2023).

- ⁸ Егорова (Ygorova) Любовь Николаевна (Александровна; 1880–1972), артистка балета, педагог. Окончила в 1898 г. Петербургское театральное училище, педагог Э. Чеккетти; вошла в кордебалет Мариинского театра. Брала уроки у Е. Вазем, М. Горшенковой и А. Иогансон. В 1914 г. удостоена звания «балерина». Среди партий Егоровой: Голубая георгина (одноименный балет Петипа, 1905), Илька («Очарованный лес»), Марта («Жизель», 1907) и Жизель (1914), Царь-девица («Конек-горбунук»), Раймонда (1910), Аврора (1911), Одетта–Одиллия (1913), Китри, Пахита, Франческа («Франческа да Римини» М. Фокина, 1915). О партии Раймонды, в которой Егорова, начиная с 1910 г., очень редко заменяла О. Преображенскую, А. Левинсон писал: «Г-жа Егорова с ее тонким, четким силуэтом танцует уверенно, благородно, сдержанно, не подчеркивая трудностей. Ее исполнение скорее корректно, чем вдохновенно; ее стиль, не оживленный игрой личных настроений, совпадает со стилем самого танца. Ее мимика и жест выразительны в пределах условного

балетного драматизма» (Левинсон Андрей. Балет: «Раймонда» // *Русская художественная летопись*. СПб., 1911. №19. Дек. С. 307).

В 1917 г. Егорова вышла замуж за князя Н.С. Трубецкого и поселилась в Париже. С 1917 по 1923 г. периодически выступала в «Русском балете» Дягилева; в 1921-м исполнила в Лондоне партии феи Канареек и Авроры («Спящая красавица»). После ухода со сцены она открыла в Париже школу «Русский балет» и руководила ею с 1923 по 1968 г.; в 1937 г. основала труппу *Ballets de la Jeunesse* с Ж. Вейдтом во главе. В 1964 г. она стала кавалером Ордена искусств и литературы. Учениками Егоровой были Ю. Алгаров, Ж. Скибин, Э. Пагава, Ж. Шарра, С. Шварц, К. Литлфилд, З. Фицджеральд (она описала уроки «Мадам» в своем романе «Спаси меня, вальс»). У нее училась Л. Джойс, дочь ирландского писателя Дж. Джойса.

См.: Lyubov Yegorova (ballerina). URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Lyubov_Yegorova_\(ballerina\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Lyubov_Yegorova_(ballerina)) (28.03.2024).

- ⁹ Трефилова, наст. фам. Иванова Вера Александровна – см. статью «Балерина Трефилова» в настоящей подборке.
- ¹⁰ «...другой очаровательный ангел воображаемых небес...» – возможно, речь ведется об О. Спесивцевой.
- ¹¹ Баррес (Barres) Огюст-Морис (1862–1923), французский писатель, политик. Автор проекта самоанализа; примененный в нем метод описан в трилогии «Культ эго» (1888–1891). В 27 лет Баррес начал бурную политическую карьеру. Успешно баллотировался на пост депутата от Нанси, требуя возвратить Франции Эльзас-Лотарингию. От патриотической позиции он постепенно переходил ко все более отчетливому национализму: трилогия «Роман о национальной энергии» (1897–1902); развивал тему индивидуализма. Роман «Священная любовь и страсть: смерть в Венеции» был написан вслед за трилогией, в 1903 г. Вдохновленный путешествиями по Испании, Италии, Греции и Азии, писатель создал и свободные от политических направлений произведения – такие как «Кровь, сладострастие и смерть» (1894), «Сад на Оронте» (1922). В 1906 г. избран членом Французской академии – см.: Maurice Barres. URL: <https://www.britannica.com/biography/Maurice-Barres> (04.12.2023).
- ¹² Де Ноай (Noailles) Анна Элизабет, урожд. де Бранкован (1876–1933), французская поэтесса, прозаик. Родилась в семье румынского эмигранта, принца Грегуара Бассараба де Бранкована, и принцессы Рашель Мусурус, выдающейся пианистки греческого происхождения, жившей

в Лондоне. Де Бранкован получила образование почти исключительно дома, говорила на французском, английском и немецком языках. Став женой графа Матье де Ноая (1897), она вошла в одну из выдающихся семей старой французской знати.

В 1901 г. де Ноай опубликовала свой первый сборник стихов, «Безграничное сердце», который имел оглушительный успех. После второго сборника, «Тень дней» (1902), она издала три романа: «Новая надежда» (1903), «Дивное лицо» (1904) и «Господство» (1905). Опубликованный в 1907 г. том зрелой поэзии де Ноай, «Ослепительные», оказал на стихосложение своего времени большое влияние.

Де Ноай общалась с М. Прустом, дружила с Ж. Кокто и С.-Г. Колетт. В 1921 г. Французская академия удостоила ее Гран-при по литературе; спустя год она стала первой женщиной – членом Бельгийской королевской академии французского языка и литературы; в начале 1931 г. первой из женщин получила звание «командор» ордена Почетного легиона. См.: Anna de Noailles. URL: https://www.annadenoaillies.org/biographie/?langswitch_lang=en (10.12.2023).

- ¹³ Грег (Gregh) Фернан (1873–1960), французский поэт, литературный критик. Сын композитора Л. Грега. Учился в Луи-ле-Гран и Кондорсе в одном классе с М. Прустом, затем изучал философию в Сорбонне. В 1892 г. Грег открыл журнал *Le Banquet*, в котором были опубликованы его первые стихи и стихи Пруста, несколько страниц написал А. Бергсон. В 1902 г. Грег основал гуманистическую школу с намерением восстановить в поэзии гюголианскую традицию, другими словами, ламартинский романтизм, и тем самым ограничить влияние символизма. С 1949 по 1950 г. он был президентом Общества литераторов, с 1953-го – член Французской академии. Среди произведений Грега: сборники стихов «Дом детства», «Красота жизни», «Открытое окно», «Человеческая ясность», критическое эссе «Этюд о Гюго» – см.: Fernand Gregh. URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Fernand_Gregh (04.12.2023).

- ¹⁴ Речь ведется о Союзе русских писателей и журналистов в Париже. Он начал складываться в 1920 г. (первые два года назывался Союз русских литераторов и журналистов) и существовал до 1940 г. – оккупации Франции. Первый председатель – И. Бунин, в 1921-м его сменил П. Милюков. В разное время в правление входили: А. Толстой, С. Поляков-Литовцев, К. Бальмонт, А. Куприн, И. Шмелев, М. Алданов, Н. Тэффи и другие. Союз видел свою цель, главным образом, в поддержке

нуждающихся литераторов и в преодолении разъединенности писателей. Им устраивались платные творческие вечера, концерты, балы прессы с участием лучших музыкальных и театральных коллективов, а также собрания писателей, где выступали с рецензиями и докладами критики «аполлоновского круга» Е. Зноско-Боровский и А. Левинсон. Союз провел торжественные встречи трупп Московского Художественного (1922) и Московского Камерного театров (1923) – см.: Литературная энциклопедия Русского Зарубежья 1918–1940. Периодика и литературные центры / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: РОССПЭН, 2000. Т. 2. С. 457–460.

- ¹⁵ *Владимиров (Vladimirov) Пётр Николаевич* (1893–1970), артист балета, педагог. Окончил в 1911 г. Петербургское театральное училище, педагоги С. Легат, М. Обухов и М. Фокин. В сентябре того же года дебютировал на мариинской сцене в *pas de trois* «Лебединого озера», в ноябре 1913 впервые солировал в партии Зигфрида, спустя год – Альберта («Жизель», в паре с Т. Карсавиной). С 1915 по 1919 Владимиров – премьер этого театра, партнер М. Кшесинской, О. Преображенской, Л. Егоровой. Партии: Раб и Купец («Корсар»), Вайю («Талисман»), Базиль («Дон Кихот»), Арлекин («Карнавал»), Юноша («Шопениана»), Солор («Баядерка»), первый исполнитель Паоло («Франческа да Римини»), Эроса («Эрос»). В 1912 и 1914 гг. он танцевал в «Русском балете» С. Дягилева. Осенью 1919 г. Владимиров и его жена Ф. Дубровская покинули Россию (вскоре после того, как 1 июня 1919 г. балетные спектакли в Мариинском театре были закрыты). Через два года танцовщик был принят в труппу Дягилева и исполнил партию Дезире в лондонской постановке «Спящая красавица». В 1922 г., уйдя из «Русского балета», он выступал со своей женой, затем танцевал с Кшесинской в Париже и с Карсавиной на гастролях (1922, 1924). На следующий год вернулся к Дягилеву, заменив его бывшего премьера А. Долина. В 1928–1931 гг. Владимиров сотрудничал с А. Павловой. С 1934 по 1967 г. преподавал в основанной Дж. Баланчиным *School of American Ballet at Lincoln Center*, став одним из профессоров. Среди его учеников: Ж. д'Амбуаз, Т. Болендер, У. Кристенсен, У. Доллар, Н. Кей, Т. Леклерк, М. Толчиф, Дж. Тарас и другие – см.: Красовская В. Русский балетный театр начала XX века: В 2 т. Т. 2: Танцовщики. Л.: Искусство, 1972. С. 356–368; Pierre Vladimiroff. URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Pierre_Vladimiroff (10.03.2025).

- ¹⁶ Перевод с французского Б.Е. Грачева, литературная редакция С.Г. Сбоевой.

- ¹⁷ А. Л-нъ <А.Я. Левинсон>. Балерина Трефилова // *Звено*. Париж, 1923. 19 февр. №4. С. 2–3.
- ¹⁸ *Трефилова (Trefilova)*, наст. фам. *Иванова Вера Александровна* (1875–1943), артистка балета, педагог. Окончила в 1894 г. Петербургское театральное училище, педагог Е. Вазем; служила в Мариинском театре с 1894 по 1910 г., с 1901-го солистка, с 1906-го балерина. Училась также у Е. Соколовой, Н. Легата, К. Беретты и Э. Чеккетти. Первые большие партии: Тереза («Привал кавалерии», 1901), Сванильда («Коппелия», 1903), Грациелла («Грациелла, или Любовная ссора»). Танцевала Японку («Фея кукол» в постановке Н. и С. Легатов, 1903), Белую кошечку («Спящая красавица», 1903), Эмму («Гарлемский тюльпан» в хореографии М. Петипа и Л. Иванова, 1903). Прославилась в партии принцессы Авроры (1904). «В.А. Трефилова танцует как никто, – свидетельствовал А. Волинский. – Темпы ее балетных па поражают своей четкой графичностью. Ни малейшего уклонения от строгого канона классической хореографии, ни одной скомканной или оборванной линии. Худое тело балерины с чеканно тонкими ногами ... волшебное и быстро, кажется видением из мира светлых райских теней» (*Волинский А.* Черноглазая дьяволица. «Талисман» // *Волинский А.* Статьи о балете / Сост., вступ. статья, комментарий. Г.Н. Добровольской. СПб.: Гиперион, 2002. С. 59). Она танцевала Одетту–Одиллию, Наяду, Китри, завораживала публику 32 фуэте. Но ушла в отставку в 1910 г., сопротивляясь нововведениям М. Фокина, не желая соперничать с царствующей М. Кшесинской. В 1915 г. Трефилова дебютировала как артистка Михайловского театра в Петербурге. В 1917-м она покинула Россию. В 1921 г. по предложению С. Дягилева выступила в партии Авроры в лондонской постановке «Спящая принцесса» («Спящая красавица», основная исполнительница – О. Спесивцева). В возобновленном «Русским балетом» «Лебедином озере», танцующая Одетту, по-прежнему поражала зрителей своими фуэте (премьера 18 декабря 1923-г, *Casino de Monte-Carlo*, Монте-Карло; фрагменты спектакля показывались 28 мая 1924 г. в *Théâtre des Champs-Élysées* в рамках культурной программы VIII летних Олимпийских игр). Последний спектакль Трефилова дала в *His Majesty's Theatre* в Лондоне (1926). Она преподавала в Париже в собственной балетной школе; среди учениц были Н. Вырубова, М. Светлова, М. Скаппинг, М. Бикнелл – см.: *Vera Trefilova*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Vera_Trefilova (28.03.2024); *Парфёнова И.Н., Пешкова И.М.* Дягилев и музыка: Словарь. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2017. С. 147–148.

- ¹⁹ *Питоев (Pitoëff) Пьер*. В 1920-е гг. владелец «кавказского» ателье мод в Париже. Мастера Питоева выполняли театральные костюмы. Здесь одевались, например, Т. Карсавина и А. Павлова, для создания моделей он использовал рисунки Р. Эрте в стиле ар деко – см.: Питоев Пьер. URL: http://ru.hayazg.info/Питоев_Пьер (08.11.2023).
- ²⁰ Имеется в виду «Песня индийского гостя» из оперы «Садко» Н. Римского-Корсакова.
- ²¹ «Туонельский лебедь» (1893) – одна из частей сюиты Я. Сибелиуса «Четыре легенды о Лемминкяйнене» – герое финского эпоса «Калевала».
- ²² *Новиков Лаврентий Лаврентьевич* (1888–1956), артист балета, балетмейстер, педагог. Окончил в 1906 г. Московское театральное училище. С 1906 по 1911 и с 1913 по 1918 г. танцевал ведущие партии в Большом театре. В 1911-м как партнер А. Павловой гастролировал в Лондоне и США. Первый исполнитель главных партий в балетах М. Фокина «Прелюды» (Мариинский театр) и «Семь дочерей горного короля» (Труппа Анны Павловой, Берлин, оба – 1913). Участник Русских сезонов 1919–1921 гг., выступал у Дягилева в «Сильфидах» и «Петрушке». В 1921–1928 гг. танцовщик и балетмейстер Труппы Анны Павловой. «Поставил сокращенный вариант “Дон Кихота”, “Русские сказки” на музыку А. Лядова, “Старинный танец” на музыку Н. Черепнина; затем два сезона работал с Т. Карсавиной» (Русский балет: Энциклопедия. М.: Согласие, 1997. С. 328). С 1929 по 1933 г. Новиков входил в балетную труппу *Chicago Opera*; в 1941–1945 гг. балетмейстер *Metropolitan Opera*, Нью-Йорк. В следующие годы и до конца жизни преподавал в собственной школе балета в Нью-Баффало.
- ²³ *Хлюстин Иван Николаевич* (1862–1941), артист балета, балетмейстер, педагог. Окончил в 1882 г. московское Театральное училище, класс Г. Легата, и вошел в труппу Большого театра. С 1886-го – его первый танцовщик, с 1898-го – балетмейстер и педагог (по 1902-й). Среди партий Хлюстина: Феб («Эсмеральда»), Колен («Тщетная предосторожность»), Альберт, Дезире. Он обновил ряд танцев и вариаций воссоздаваемых балетов М. Петипа «Корсар», «Наяда и рыбак», «Привал кавалерии» и других; перенес на московскую сцену «Коппелию» (1898), «Тщетную предосторожность» (1899), «Фею кукол» (1900), дополнив их новыми танцами; в 1899 г. восстановил «Золушку» В. Рейзингера. Поставил балеты «Звезды» А. Симона (1898), «Волшебные грезы» Ю. Померанцева и «Волшебный башмачок» Ю. Гербера (оба – 1899).

В 1903 г. Хлюстин покинул Россию и открыл школу балета в Париже. В 1905 был премьером и балетмейстером *Ballet de Monte Carlo*. С 1909 по 1914 г. – балетмейстер и педагог (по другим сведениям, с 1909-го балетмейстер, в 1911–1914 гг. директор балета) Парижской оперы. Поставил «Русалку» Л. Ламбера (1911), «Танцевальную сюиту» на музыку Ф. Шопена (1913), а также одноактные балеты: «Иштар» В. д’Энди, «Пери» П. Дюка, «Аделаида, или Язык цветов» на музыку М. Равеля, «Трагедия Саломеи» Ф. Шмитта для программы «Концерты танцев» (премьера 22 апреля 1912 г., Компания Трухановой, *Théâtre du Châtelet*), «Филотис, коринфская танцовщица» на музыку Ф. Гобера (1914).

С 1914 по 1931 г. Хлюстин был балетмейстером и репетитором Труппы Анны Павловой. После смерти Павловой в 1931 г. он оставил сцену; жил на Лазурном берегу и давал частные уроки балета.

См.: Анна Павлова / Ред.-сост. А.Г. Фрэнкс. Пер. с англ. Ю.А. Добровольской. Редакция, предисл. и примеч. Е.Я. Суриц. М.: Иностранная литература, 1956.

²⁴ *Levinson André*. Au Théâtre National de l’Opéra. *Giselle ou les Willis // Comœdia*. Paris, 1924. 28 nov. №4359. P. 1.

²⁵ *Петипа (Petipa) Люсьен* (1815–1898), французский артист балета, балетмейстер, педагог. Солист Парижской оперы с 1839 по 1862 г., партнер Ф. Эльслер, К. Гризи, Ф. Черрито.

²⁶ *Коралли (Coralli) Жан*, наст. фам. *Перачини (Peracini; 1779–1854)*, французский артист балета, балетмейстер. «Жизель» была поставлена им совместно с Ж. Перро впервые в 1841 г., Парижская опера, шла во время летнего сезона. На премьере главные партии танцевали К. Гризи и Л. Петипа.

²⁷ *Сен-Жорж (Saint-Georges) Жюль-Анри-Вернуа*, де (1799 или 1801–1875), французский драматург. Один из самых плодотворных либреттистов XIX в., часто сотрудничавший с другими авторами.

²⁸ В. Степанов, танцовщик кордебалета Мариинского театра, систематизировал запись хореографии. Он посещал лекции по антропологии и анатомии в Петербургском университете, с 1891 по 1892 г. совершенствовался в графическом изображении балетных танцев и телодвижений в Париже, издал на французском языке труд *Alphabet des Mouvements du Corps Humain* (1892). Руководство императорских театров внесло сделанные Степановым записи основных балетов в школьную программу Театрального училища.

²⁹ Б. Романов представил свою постановку балета «Жизель» 10 апреля 1924 г. в Театре Елисейских полей. Партию Жизели исполнила Е. Смирнова.

³⁰ *Спесивцева (Spessivtzeva) Ольга Александровна* (1895–1991), артистка балета. Окончив в 1913 г. Петербургское театральное училище, класс К. Куличевской, вошла в кордебалет Мариинского театра. Дебютировала осенью 1913 г. в балете «Раймонда», танцевала партию Снега во «Временах года», *pas de trois* в «Лебедином озере», Амура, затем Китри в «Дон Кихоте», фею Бриллиантов в «Спящей красавице»; совершенствовалась под руководством А. Иогансон. В 1916 г. Спесивцева гастролировала с «Русским балетом» С. Дягилева в США, выступала в паре с В. Нижинским в «Видении розы» (Девушка), «Шопениане» (7-й вальс), *pas de deux* принцессы Флорины и Голубой птицы, заменив Т. Карсавину. В 1918 г. она вернулась на мариинскую сцену, в 1920 г. получила звание «балерина» и солировала в балетах «Баядерка», «Эсмеральда», «Спящая красавица», «Лебединое озеро», «Щелкунчик» и других. Критики особо отметили «трагическую отрешенность» ее танца в «Жизели». В это время она была почти неизвестна на Западе.

В 1921 г. Спесивцева брала уроки у педагога Э. Чеккетти в Лондоне. По приглашению Дягилева в том же году исполнила партию Авроры в столице Англии, а затем, в 1923-м, в театре *Colón* Буэнос-Айреса. Летом 1922 г. артистка вернулась на родину. Весной 1924-го вновь отправилась в заграничное турне – окончательно покинула Россию. Ис с 1924 по 1932 г. оставалась прима-балериной Парижской оперы. Она солировала в спектаклях «Жизель», «Праздничный вечер» и «Пери» (оба в хореографии Л. Стаатса), «Творения Прометея» на музыку Л. Бетховена и «Вакх и Ариадна» А. Русселя (хореограф С. Лифарь), «Трагедия Саломеи» Ф. Шмитта (хореограф Н. Гуэрра). Как гастролерша в «Русском балете» Дягилева стала первой исполнительницей партии Кошки («Кошка», 1927, хореограф Дж. Баланчин). В 1932 г. Спесивцева танцевала Жизель в паре с А. Долиным на сцене *Royal Ballet*. С 1932 по 1937 г. она выступала с рядом компаний по всему миру, исполняя партии классического репертуара и современных балетов М. Фокина, в 1932 г. ей аплодировали в Буэнос-Айресе, в 1934-м – в Австралии. В 1935 г. на сцене *Théâtre de l'Opéra-Comique* балерина представила главные партии в новых созданиях М. Фокина «Психея» на музыку С. Франка и «Мефисто-вальс» на музыку Ф. Листа. Спесивцева – автор книги «Техника балетного артиста» (*Technique for Ballet Artists*. London, 1967).

См.: Olga Spessivtseva. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Olga_Spessivtseva (25.02.2025).

- ³¹ Павлова Анна Павловна (Матвеевна; 1881–1931), артистка балета. В 1891 г. была принята в Петербургское Театральное училище, педагоги А. Облаков, Е. Вазем, П. Гердт. В 1899 г. вошла в труппу Мариинского театра, с 1903-го первая солистка, с 1905-го балерина, начала брать уроки у Э. Чеккетти, в 1906-м удостоена звания «прима-балерина». Участница первого балетного Русского сезона С. Дягилева (1909). В 1910 г. Павлова перешла на положение гастролерши. В 1911-м был осуществлен первый полный сезон гастрوليрующей Труппы Анны Павловой.
- ³² Левинсону на память приходит поэма «Ива», которую А. де Мюссе включил в сборник «Ранние стихи. 1829–1835». Это впечатление поэта «о романсе об иве, исполняемом Дездемоной в “Отелло” Шекспира: несчастная Дездемона, подавленная бездумным гневом мавра, поет в четвертом акте, предчувствуя свое забвение и неминуемую смерть» (Le Saule /Poème/. URL: <https://www.litteratureaudio.com/livre-audio-gratuit-mp3/alfred-de-musset-le-saule-poeme.html> /28.02.2025/).
- ³³ Авелин (Aveline) Альбер (1888–1968), французский артист балета, балетмейстер, педагог. Всю свою профессиональную жизнь провел в Оперá. Окончив балетную школу при этом театре, присоединился к его труппе в 1905 г. и работал в ней до 1934 г. Он выступал в главных партиях на премьерах Л. Стаатса и И. Хлюстина, был партнером О. Спесивцевой в «Жизели» (1924), когда балет вернулся в репертуар, танцевал с К. Замбелли в «Двух голубях» (1912). Вместе с Замбелли Авелин руководил балетной школой (1920–1935), а затем, до 1956 г., самостоятельно. Вместе со Стаатсом помог вернуть уважение к танцовщикам-мужчинам в балетной труппе Оперá, где назначение женщин на мужские партии по-прежнему практиковалось. Авелин пользовался успехом и как балетмейстер спектаклей «Гризи» А. Томази (1935), «Эльвира» на музыку Д. Скарлатти (1937), «Остров Гранд-Жатт» на музыку Ф. Барлоу (1950) и пролог к «Галантной Индии» Ж.-Ф. Рамо (1952) – см.: Albert Aveline. URL: <https://www.operadeparis.fr/en/magazine/350-years/jean-georges-noverre-1727-1810/albert-aveline-dancer-choreographer-and-ballet-master> (13.02.2025).
- ³⁴ Перевод с французского Б.Е. Грачева, литературная редакция С.Г. Сбоевой.
- ³⁵ Опущена заключительная часть статьи, в которой говорится о кордебалете, исполнителях мимических ролей и декорациях.

- ³⁶ *Levinson André*. Seconds débuts de Mlle Spessivtzeva. En Marge de Chopin // *Comœdia*. Paris, 1925. 16 févr. №4439. P. 4.
- ³⁷ «Танцевальная сюита», балет на музыку Ф. Шопена, оркестровка А. Мессаже и П. Видаля. Хореография И. Хлюстина. Костюмы Ж.-П. Пиншо-на. В главных партиях К. Замбелли и А. Авелин. Премьера состоялась 23 июня 1913 г. в Парижской опере. В 1925 г. балет был возобновлен с О. Спесивцевой в главной партии. Хореография Л. Стаатс в основном следовала постановке И. Хлюстина. Декорации В. Барбея. Первые спектакли шли на сцене Парижской оперы 12, 13 и 16 февраля – см.: *Theatres Lyriques. Opéra // Comœdia*. Paris, 1925. 12 fev. №4535. P. 5.
- ³⁸ *Стаатс (Staats) Лео* (1877–1952), французский артист балета, балетмейстер, педагог. С 1883 г. учился в балетной школе при Парижской опере, педагоги Л.-А. Мерант и Й. Хансен, дебютировал на сцене в возрасте 10 лет. В 1893 г. Стаатс вошел в труппу Оперá, с 1898 по 1909 г. ее первый танцовщик, один из постоянных партнеров К. Замбелли, с 1899-го преподавал в школе театра. В 1908–1909 и 1919–1926 гг. балетмейстер Оперá, в 1910–1914 гг. – *Le Théâtre des Arts*, на его сцене поставил балет-пантомиму «Пир паука» А. Русселя, либретто Ж.-А. Фабра (1913). Среди работ балетмейстера в Оперá: «Сидализ и Сатир» Г. Пьерне (1923) и «Праздничный вечер» на музыку Л. Делиба в аранжировке Г. Бюссера (1925), который иногда называют предшественником бессюжетных произведений Дж. Баланчина. Стаатс возродил в Оперá создания других хореографов, в том числе «Коппелию» (1912), «Сильвию» (после Меранта, 1919) и «Пери» (после Ж. Коралли, 1931). Он ставил также номера для мюзик-холла и ревю. Покинув сцену, открыл свою школу и преподавал в ней до конца жизни – см.: *Léo Staats*. URL: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803100526380;jsessionid=C322ACD146C351A22C3A0E6966488C6B> (09.02.2025).
- ³⁹ *Рико (Ricaux) Гюстав-Оскар* (1884–1961), французский артист балета, педагог. В 1901 г. вошел в состав кордебалета Парижской оперы, в 1911-м покинул этот театр, с 1919 по 1931 г. снова выступал в его труппе. В 1928 г. он создал трио с Э. Фрессе ди Тиллио и Ж. Митти, они танцевали в *Casino de Paris*. Завершив карьеру танцовщика, Рико преподавал в школе при Парижской опере, отвечал за мужской состав, школу, а затем и труппу в целом. Среди его учеников: С. Перетти, П. Губе, Р. Пети, Ж. Бабиле, К. Бесси – см.: *Gustave Ricaux*. URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Gustave_Ricaux (13.02.2025).

⁴⁰ *Замбелли (Zambelli) Карлотта* (1875–1968), итальянская артистка балета, педагог. С 1884 г. училась в балетной школе *La Scala* у А. Вигано и Ч. Коппини, продолжила обучение в школе при Парижской опере у Р. Маури. Дебют Замбелли состоялся в 1894 г., балериной-звездой ее признали в 1898-м. Она произвела сенсацию в 1896 г., исполнив пятнадцать фуэте, никогда ранее не виданных в Париже (дивертисмент из оперы «Фаворитка»). Она задавала направление Парижской опере с 1898 до своей отставки в 1930 г., создавая главные партии в балетах Статса «Намуна» Лало (1908), «Жавотта» Сен-Санса (1909), «Испания» на музыку Шабрие (1911), «Царица пчел» («Пчелы» на музыку И. Стравинского, 1917), «Сильвия» (1919), «Тальони у Мюзетты» (1920), «Сидализ и Сатир» (1923), «Дафнис и Хлоя» Равеля. В 1901 г. в качестве приглашенной балерины Замбелли танцевала в Мариинском театре Петербурга Коппелию, Пахиту и свою первую Жизель. После ухода со сцены до 1955 г. она была старшим преподавателем в школе при Парижской опере – см.: Carlotta Zambelli. URL: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803133347804> (25.02.2025).

⁴¹ *Руссо, де Краппоне (Crappone) Угетта, Дамацио* – артистки кордебалета Оперá. Сведений о них найти не удалось.

⁴² *Вальдо-Барбей (Valdo-Barbey)*, наст. фам. и имя *Барбей Вальдо-Луи* (1889–1964), французский рисовальщик, живописец, художник театра швейцарского происхождения. Учился у Э. Бюрнана и Ж.-П. Лорана в парижской Академии Жюлиана, совершенствовался у Ж. Девальера – см.: Louis Valdo-Barbey. URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Louis_Valdo-Barbey (14.12.2024).

⁴³ Перевод с французского Б.Е. Грачева, литературная редакция С.Г. Сбоевой.

⁴⁴ *Levinson André. Jours de semaine // Comœdia*. Paris, 1925. 6 mars. №4462. P. 2.

⁴⁵ Речь ведется о «Вальпургиевой ночи» – балете из пятого акта оперы Ш. Гуно «Фауст».

⁴⁶ «Намуна», балет в 3 актах, 3 картинах на музыку Э. Лало. Хореография Л. Петипа. Декорации А. Рюбе, Ф. Шаперона и Ж. Лавастра; костюмы Э. Лакоста. Согласно анонсу газеты *Temps*, впервые показан 7 марта 1882 г. в Парижской опере (Spectacles et concerts // *Temps*. Paris, 1882. 7 mars. №7622). Возрожден Л. Стаатсом в новой хореографии в 1908 г. – см.: Namouna (Lalo ballet). URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Namouna_\(Lalo_ballet\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Namouna_(Lalo_ballet)) (04.03.2025).

- ⁴⁷ «Ручей», балет в 3 актах, 4 картинах на музыку Л. Делиба и Л. Минкуса. Либретто Ш. Нюитера и А. Сен-Леона. Хореография А. Сен-Леона. Декорации Э. Деплешена, А. Рюбе, Ж. Лавастра, Ф. Шаперона; костюмы Лормье и Альбера. Премьера состоялась в Парижской опере в 1866 г. – см.: *La Source (ballet)*. URL: <https://www.divento.com/en/1876-la-source-ballet> (16.02.2025).
- ⁴⁸ «Волшебная ночь», балет в 2 картинах на музыку Ф. Шопена, аранжировка Э. Вюллермоза, оркестровка Л. Обера. Сценарий Л. Бакста. Хореография Л. Стаатса. Постановка Ж. Руше. Декорации и костюмы Л. Бакста. Премьера в Парижской опере 31 декабря 1923 г. – см.: *Пружан И.Н. Лев Самойлович Бакст. Л.: Искусство, 1975. С. 220; La Nuit Ensorcelée*. URL: <https://dicteco.huma-num.fr/fr/article/41990> (17.02.2025).
- ⁴⁹ «Безумная молодость», романтический балет в 2 картинах на музыку Л. Обера, 1923 г., декорации Л. Бакста. Не осуществлен, не входит в перечень работ Бакста для театра. Сохранилась рукопись, подписанная Бакстом, с многочисленными дополнениями и исправлениями автографов, касающихся постановки, декораций и костюмов нового балета. По существу это сценарный план одного из последних балетов художника для Парижской оперы. Он включает в себя эскизы декораций и пожелания к «музыкальному разделу», которыми он делится с композитором Обером и директором Оперы Руше – см.: *Леон Бакст. Лот 282*. URL: <https://www.invaluable.com/auction-lot/leon-bakst-1866-1924-peintre-decorateur-des-balle-282-c-d3641d3b64?srsId=AfmBOorE5NINEOnoSu8RJtEFK0CjhAqBnT2RRRcMFIZ6XhtKToa1IBjL> (10.02.2025).
- ⁵⁰ Месье Денизар – артист кордебалета Оперы.
- ⁵¹ «Вальс маленькой собачки», называемый также вальсом Поттоцкой, – сочинение Ф. Шопена *Valse op. 64 N°1*.
- ⁵² Перевод с французского Б.Е. Грачева, литературная редакция С.Г. Сбоевой.