

ФЕВРАЛЬ

Театр

Начнём с парадокса. Великая Октябрьская революция или, как её именуют в наше время, Октябрьский переворот, на первых порах отозвалась в Петроградском балете куда слабее, чем революционный Февраль.

Ещё накануне февральской смуты в Мариинском театре начались беспорядки. На спектакле 21 февраля хор вместо пения демонстративно мычал, однако балетные артисты продолжали делать своё дело, даже когда дирижёр Малько остановил оркестр, и занавес опустили до половины. 26-го в городе было беспокойно, возникали стычки с полицией, но в театре давали балет «Ручей», и зрительный зал был почти полон. Однако уже 27-го спектакль был отменён, и Мариинский театр, как и все императорские театры, переименованный в «государственный», вскоре прекратил работу.

Прима-балерина Тамара Карсавина вспоминала об этих днях: «Я вернулась из Киева среди ночи – вокруг ни единого экипажа. Ни одной живой души. Город охраняла новая милиция. (...) Утром из окна открылся новый вид. Напротив стояло здание тюрьмы / Литовский замок – О.Р./ . Я всегда восхищалась красотой его пропорций и двумя фигурами коленапреклонённых ангелов над воро-

тами, теперь оно было искорёженное огнём, практически остался только остов. (...) Поджигали тюрьмы, арсеналы, суды. Разрушили и несколько частных домов; разграбили дома министерства двора и Кшесинской. (...) После нескольких дней эксцессов, канонад и пожаров в Петербурге установилось спокойствие. (...) В театре артисты ввели в обиход обращение «товарищ». Был назначен новый директор, учёный, знаменитый профессор» [1, с. 280–81].

Только через три недели – 15-го марта спектакли возобновились, однако артистам было не до искусства. Всех охватил пыл переустройства, и основным занятием стали бесконечные собрания. Писали резолюции, выбирали делегатов во всевозможные комитеты, голосовали, дискутировали и в этой неразберихе многое тут же забывали. Тамара Карсавина, избранная председателем одного из многочисленных комитетов, приходила на заседания прямо в тюнике («пачке»), чтобы потом бежать на репетицию, а затем – на очередное собрание. На переодевание попросту не хватало времени.

Перед спектаклями исполняли «Марсельезу», кричали «Ура», но в управлении бывшими императорскими театрами царила неразбериха. Директора В.А. Теляковского грозили выселить из просторной казённой квартиры на Театральной улице, а в помещении разместить театральный музей и библиотеку (что в дальнейшем и было сделано). А пока вторым директором назначили профессора Ф.Д. Батюшкова. Результатом стало фактическое безвластие. Артисты не упускали возможности подработать «на стороне», мужчины старались любым способом избежать мобилизации в армию, чтобы не попасть на фронт. А ночью в артистическом клубе «дым стоял коромыслом», здесь по-прежнему кипела жизнь – с цыганским хором, вином, картами.

Театральный сезон в Мариинском завершился 12 мая. Актёры продолжали выступать на летних сценах в парках и пригородах, либо уезжали на гастроли по России, чтобы поправить здоровье и попросту “подкормиться”. Как пишет Карсавина, «эти поездки можно было назвать экспедициями за продовольствием» [1, с. 287].

Школа

Революционные события слегка коснулись и балетной школы. Не слишком разбираясь в происходящем, ученики, нацепив красные банты, выходили на улицу, что прежде исключалось. Но уже через неделю всё вошло в привычную колею. Занятия шли раз и



Тюнтина
Лидия Михайловна
(1899–1989)

навсегда заведённым порядком. Но были и новшества. Училище получило автономию от дирекции театров. Было упразднено разделение мужского и женского отделений. Вместо Закона божьего ввели естествознание, добавили физику, поговаривали о необходимости расширить теоретическую подготовку будущих артистов. А главные усилия, как и во все времена, были направлены на подготовку выпускного спектакля, состоявшегося 30 апреля.

Это был последний спектакль старой школы, правда, под новой вывеской. Отныне императорское театральное училище именовалось Государственным Петроградским, а сборы от спектакля шли выпускникам. А вот программа выпускного целиком принадлежала пошлому. В неё вошли: 2-ой акт «Гарлемского тюльпана» – «Поле тюльпанов» (музыка барона Шеля, постановка Петипа и Л. Иванова, возобновление Куличевской); 2-й акт «Коппелии» (постановка Сен-Леона с танцами Петипа и Чекетти); дивертисмент с фрагментами из «Пахиты», «Тщетной предосторожности», «Арлекинады», а также Вальсы, Польки, Мазурки и прочее.

В числе выпускников были Лидия Тюнтина и предвыпускной Борис Шавров. Выпускной спектакль получил обильную прессу в пятнадцати газетах! Авторитетный Андрей Левинсон замечал в газете «Речь», что дети, прошедшие эту единственную в своём роде академию, остаются художниками на всю жизнь. Аким Волынский в «Биржевых ведомостях», словно подводя итог, заявил, что это венки на могилу старого училища.

Театр

В Мариинском театре сезон 1917–1918 года открылся 30 августа. А уже на 31-е были намечены «Жизель» и «Арагонская хота» Глинки в постановке М. Фокина. В сентябре, рецензируя балет «Дон Кихот» с Еленой Смирновой в роли Китри, Волынский писал: «Балетные спектакли развиваются при постоянном нарастании к ним интереса Петроградского общества. Не подлежит сомнению, что, как только повеет миром, и жители столицы почувствуют наступившее освобождение от кошмара звериной борьбы наро-

дов между собой, публика опять повалит в Мариинский театр в поисках эстетических наслаждений» [2, с. 6].

Первая мировая война продолжалась, но театр жил своей жизнью, и балеты шли своим чередом. Высокая классика – «Лебединое озеро», «Жизель», «Раймонда» – соседствовала с комедиями – «Тщетной предосторожностью», «Арлекинадой», «Испытанием Дамиса» – в постановке Пети-типа. В репертуаре значились старинная «Пахита» и новинки Фокина – «Шопениана», «Исламей», «Арагонская хота», «Эрос».

В начале октября пришло печальное известие: скончался солист и балетмейстер Самуил Андрианов. Страдая туберкулезом, он находился в Ялте, готовился к постановке нового балета. Там и был похоронен.

В Мариинском остались только две балерины на серьёзный репертуар – Тамара Карсавина и Елена Смирнова. Приглашали Ксению Маклецову из Москвы. Всё чаще появлялись Ольга Спесивцева, Елизавета Гердт. Рядом с ними небольшие балеты вели Елена Люком и Эльза Виль. Четыре танцовщика исполняли главные роли – Пётр Владимиров, Анатолий Обухов, Виктор Семёнов и начинающий Анатолий Вильтзак.



Тамара Платоновна
Карсавина

ОКТАБРЬ

Театр

25 октября, в день большевистского переворота, театр давал спектакль памяти Чайковского: «Щелкунчик» с Карсавиной и Владимировым и «Эрос» с Люком и Обуховым. Несмотря на значимость спектакля и отменный состав исполнителей, торжественное событие оказалось скромным. Карсавина вспоминала: «В театре собралась примерно пятая часть труппы. Немногочисленные исполнители, разбросанные маленькими группами по просторной полупустой сцене, напоминали рассыпанные фрагменты головоломки, по которым надо было вообразить рисунок в целом. Зрителей в зале было ещё меньше, чем артистов. На сцене кано-

нада была едва слышна, но до артистических уборных она доноси-
лась вполне отчётливо» [1, с. 284].

После захвата власти большевиками обстановка в Петрограде ухудшалась с каждым днём, но театры продолжали работать. Приведём выдержку из газеты «Театральное обозрение».

14 ноября 1917: «В Петрограде разгромлена сокровищница Зимнего дворца, уничтожены и похищены многие памятники искусства, картины, портреты, редкости. /.../ Петроградские театры целы и большинство из них не прерывало своей деятельности в течение всего минувшего времени. Спектакли шли даже в самые смертные дни. Артисты пробирались в театр под пулями и, уходя домой из театра, не знали, вернутся ли благополучно домой».

Для сравнения отметим, что в Москве после переворота театры вообще закрылись. Вот красноречивое свидетельство очевидца, обнародованное театроведом А.В. Бартошевичем. Это письмо О.Л. Книппер-Чеховой сестре писателя Марии Павловне (Материал найден в интернете).

«...Уже седьмой день жуткой неизвестности. Гремят орудия, пулемёт, летят шрапнели, свистят пули, разбивают дома, Городскую Думу, Кремль, разбили лошадей на Большом театре. Что-то страшное творится. Свой на своего полез, озверелые, ничего не понимающие. Откуда же спасение придёт? Наши герои – юнкера, молодёжь. Офицеры, студенты, вся эта горсточка бьётся седьмой день против дикой массы большевиков, которые не щадят никого и ничего и жаждут только власти. Телефоны не работают. Мы не знаем, что с нашими близкими, и они о нас ничего не знают. Провизия кончается, грозит форменная голодовка, хлеба не имеем уже пять дней».

Нехватка продовольствия всё больше давала себя знать и в Петрограде. Балерина Карсавина вспоминала, что голод доводил её до галлюцинаций. В доме не было света, но на улице горели фонари. «Недалеко от моего дома лошадь пала, вокруг собралась небольшая толпа, выражающая сочувствие, – пишет балерина. – Кто-то сурово заметил, что не стоит оплакивать лошадь, когда каждый день от голода падают люди. /.../ Население Петербурга заметно уменьшилось. Он обрёл новую трагическую красоту запустения. Между плитами тротуара выросла трава, его длинные улицы казались безжизненными, а арки напоминали мавзолеи. Трогательное величие осквернённого великолепия!» [1, с. 287, 289].

Но даже в таких нечеловеческих условиях жизнь балета не останавливалась. Спектакли, причём лучшие образцы классиче-

ского репертуара, шли регулярно. В конце декабря, под Рождество, балеты даже давали ежедневно. Вот список наименований с 20 декабря: «Жизель», «Эсмеральда», «Спящая красавица», «Дон Кихот», «Колёк-горбунок», «Египетские ночи», «Карнавал», «Исламей».

Самым удивительным, хотя и ожидаемым фактом явилась метаморфоза, происшедшая с театральной публикой. Партер больше не блистал бриллиантами дам и золотыми эполетами офицеров. «Приходили солдаты, матросы, курили в театре, щёлкали семечки, стучали подкованными каблучками в такт музыке. Они сидели на барьерах лож, свесив ноги, это казалось им очень шикарным, – вспоминал Джордж Баланчин (Георгий Баланчивадзе), тогда ученик старших классов балетной школы. – Потом солдатам и матросам надоело ходить в Мариинский театр. Там нельзя было даже погреться, как раньше: из-за отсутствия топлива перестали топить. От холода вода замерзала в трубах, они лопались. В умывальниках плавал лёд. Кордебалет натягивал под костюмы тельняшки. А что было делать солисткам? Они хватали пневмонию одна за другой. И старались уехать в Европу при первой возможности» [4, с. 59–60].

А вот непосредственный отклик на события послеоктябрьских месяцев. 3 апреля 1918 года «Театральное обозрение» сообщало: «В театрах теперь преобладает демократическая публика. (...) И вот оказывается, что публика эта проявляет повышенный интерес к балету. Балетные спектакли в Мариинском театре привлекают значительное количество рабочих и солдат и сопровождаются шумным успехом. Прежде думали, что балет – искусство утончённое, искусство на знатока и что простой человек не поймёт и не оценит сложных балетных тонкостей. (...) Простой зритель в турах и пуантах не разбирается и ничего не понимает, но валом валит в балет, смотрит его с величайшим удовольствием и приходит в восторг».

Анонимный автор этих строк на свой лад объяснял это явление. Балет он считал стоящим на самой нижней ступени искусства и потому доступным самому примитивному зрителю. «Ведь начало театру положили танцы, соединённые с мимикой и религиозными обрядами, всего более понятные первобытному



Джордж Баланчин
(1904–1983)



Фёдор Васильевич
Лопухов (1886–1973)

зрителю. И вот балет прошёл путь тысячелетий, изменяя и совершенствуя лишь свою техническую и показную сторону, но оставаясь нетронутым с древности в своем первобытном естестве. И теперь в XX веке оказывается наиболее доступным зрелищем для современных первобытных зрителей, для массы, для толпы».

Любопытное, но весьма однобокое суждение. Куда больше доверия вызывает свидетельство мудрого Ф. Лопухова: «Новый зритель жадно и пылко приникал к роднику искусства, непосредственно, сердцем ощущал его магическую власть и с поразительной благодарностью отвечал на полученные впечатления. (...) Никогда раньше, в самой отзывчивой аудитории, мы не встречали такого непосредственного и горячего восприятия искусства. Смех, аплодисменты, возгласы удовольствия (а порой и недоумения) свидетельствовали о том, что публика всё время с актёрами, что налицо контакт, казавшийся нам несбыточным» [5, с. 193].

Не забудем, что Лопухов писал свою книгу в советские годы. В отличие от Карсавиной и Баланчина, живших за границей СССР, он многого не договаривал, не упоминал о «красном терроре» и бытовых лишениях. Но в том, что касалось театра, он был объективен и правдив.

«А ведь мы мало что могли предложить новой публике. Уровень спектаклей снизился, исполнение – тоже: “звёзд” было мало, оркестр поредел, костюмы поистрепались, – вспоминал Лопухов. – Однако восторги зрительного зала сообщали актёрам такое увлечение и рвение, что сплошь и рядом забывались трудности: непослушные от холода ноги, дрожь и озноб у легко одетых балерин, голод, вызывавший головокружение и физическую слабость» [5, с. 191].

Интерес и даже энтузиазм демократической аудитории, конечно же, поддерживали дух оставшихся в России артистов. Но были и другие причины, помогавшие выстоять в критических обстоятельствах: преданность любимому искусству, родному театру, тревога за судьбу балета, накопившему именно в России несметные богатства, которые необходимо было сохранить, спасти от гибели. Был и ещё один, возможно, решающий мотив: для тех,

кто жаждал полноты самовыражения, открывались безграничные горизонты творчества. Это, в первую очередь, относилось к балетной молодёжи. Напомним, что весной 1918 года Россию покинула последняя из дореволюционных балерин Тамара Карсавина, а затем и ведущие танцовщики.

«Перед нами – большими и маленькими, маститыми и новичками – открылись огромные творческие перспективы, – пишет Ф. Лопухов. – Хочешь ставить – пожалуйста. Хочешь преподавать – студий и кружков без конца... Хочешь танцевать – пробуй свои силы; если докажешь своё право на внимание – тебя поддержат... Требуется одно – отдавать любимому делу все силы без остатка /.../ Никогда прежде мы не думали, что можно с головой уйти в работу, дневать и ночевать в театре, возиться с большими и малыми его делами и в этом видеть своё призвание, настоящую цель жизни» [5, с. 194].

Так думали и действовали не только артисты, а все оставшиеся люди театра. Из-за нехватки исполнителей в спектаклях иногда принимали участие режиссёры и даже рабочие сцены. Многие артисты делали несколько дел – и танцевали, и участвовали в массовках, и преподавали, и репетировали. Артисты постоянно выезжали на окраины города, в пригороды, где давали спектакли или концерты для рабочих и солдат. Неподдельный интерес зрителей – неискущённых в тонкостях искусства, но открытых новым впечатлениям, – придавал артистам силы, поддерживал веру в нужность их дела.

Обратимся ещё раз к воспоминаниям Карсавиной: «При новом правительстве к артистам относились с повышенным вниманием, возможно, из политических соображений. Если хлеба было мало, то зрелища щедро предоставлялись народу в большом количестве. (...) Но мне кажется, имела место и другая причина хорошего отношения к артистам – искренняя любовь к театру».

Показательна история, случившаяся с её братом – философом Львом Карсавиным. «Однажды ночью его разбудили и доставили в Чека, – пишет балерина. – Такие ночные допросы казались особенно зловещими, и мой брат подвёргся подобному испытанию. Комиссар был суров, он предъявил брату одно из обвинений:

– Вы ведёте переписку с границей? Кто ваши корреспонденты?

– Моя сестра.

– Её фамилия?

– Такая же, как и у меня: Карсавина.

– Так вы брат Карсавиной?! – Комиссар развернулся на вращающемся стуле. – Жизель её лучшая партия, не правда ли?»

– Не могу с вами согласиться, – сказал брат. – Я считаю Жарптицу одним из её наивысших достижений.

– Правда?

Разговор зашёл о целях и принципах искусства; обвинение было забыто.

– Вы ещё будете писать своей сестре? – спросил комиссар, прощаясь. – Непременно напишите ей, чтобы она возвращалась. Скажите, что ей окажут все подобающие почести.

Моего брата приговорили к высылке из страны вместе с семьёй за счёт государства» [1, с. 287–288].

Конечно, Льву Платоновичу повезло со следователем: попался человек образованный, да ещё и театрал. Карсавин покинул Россию на так называемом «философском пароходе», но уже в 1950-е годы был заключён в концентрационный лагерь, где и погиб. Непростительной жертвой революции мог стать и русский балет. Однако героическими усилиями артистов и всего коллектива бывшего Мариинского театра он был сохранён, хотя и не без потерь. В тяжелейших условиях требовалось отобрать и удержать в репертуаре наиболее ценные произведения из огромного количества дореволюционных балетов. В режиме аврала работу по перекройке кордебалетных сцен, вводу новых исполнителей, в том числе выпускников хореографического училища, выполняли Ф. В. Лопухов, А.В. Ширяев, Л.С. Леонтьев, В.И. Пономарёв, А.М. Монахов, А.И. Чекрыгин. Благодаря им, до наших дней дошли шедевры хореографии XIX – начала XX века – «Жизель», «Эсмеральда», «Корсар», «Баядерка», «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Раймонда», «Дон Кихот», «Шопениана» – золотой фонд классического балета.

Школа

Незаменимым подспорьем театра в послеоктябрьский период стала Театральная школа. Её новый директор А.Н. Маслов привлёк к педагогической работе артистов театра. С 1918 года балетным отделением стал заведовать Л.С. Леонтьев. В марте 1919 года директором училища назначили А.А. Облакова. Своим существованием старейшая балетная школа во многом обязана им. Постепенно сложился превосходный коллектив преподавателей во главе с А.Я. Вагановой. Молодые – уже советские – кадры артистов

балета готовили Е.П. Вечеслова-Снеткова, Е.П. Гердт, О.О. Преображенская, М.Ф. Романова, В.А. Семёнов, А.М. Монахов, И.Ф. Кшесинский, В.И. Пономарёв, А.В. Ширяев. Частные уроки давали ветераны балета, бывшие примами ещё при Петипа – Е.О. Вазем и Е.П. Соколова.

Как и все, школа испытывала бытовые тяготы и лишения. Учащимся не хватало еды, тепла, обуви, одежды. Из-за перебоев в работе транспорта на спектакли в театр часто приходилось идти пешком. Количество воспитанников резко сократилось. И всё же здесь происходили значительные преобразования. Училище отделили от управления театрами. Вместо упразднённого Закона божьего ввели естествознание и физику, ввели новую орфографию. Продолжилось совместное обучение мальчиков и девочек. Серьёзно ставился вопрос о повышении образовательного ценза воспитанников, необходимости изучать эстетику, историю искусств, историю быта и стилей, запись танца и пр.

Георгий Баланчивадзе (Джордж Баланчин) вспоминал: «Школу на некоторое время закрыли, но потом открыли... Из большой спальни мы переселились в маленькое помещение. .. Холодно было. Кормить стали совсем плохо... Церковь домашнюю в школе закрыли... В Царском селе мы жили при советской власти. Там стояли покинутые дома князей Юсуповых. Мы поставили там кровати и жили вместе, весело. Там был большой зал с зеркалом, где можно было заниматься танцами, роскошный сад. Мальчики и девочки друг в друга влюблялись, потому что времени свободного стало больше, а надзора меньше... Не нужно думать, что мы только и делали, что тряслись от голода и холода. Нет, мы весело жили». [4, с. 58, 60–61].

Весной 1917-го Аким Волынский поторопился похоронить «старую» балетную школу. Она продолжала действовать. В 1917-м из её стен вышла солистка Лидия Тюнтина, в 1918-м – Борис Шавров, вскоре занявший положение премьеры, в 1919-м – Мариэтта Франгопуло, в 1920-м – Михаил Дудко, в 1921-м – Александра Данилова, Лидия Иванова, Нина Вдовина, Георгий Баланчивадзе, Михаил Михайлов, в 1922-м – Пётр Гусев, Леонид Лавровский, в 1923-м – Нина Млодзинская, Ольга Мунгалова, Нина Стуколкина. Это



Борис Васильевич Шавров (1900–1975)

только самые громкие имена людей, сказавших своё слово в искусстве.

Одним из завоеваний революционной поры можно считать уничтожение вековой изолированности балетной школы от жизни и культурного мира. Лучшее свидетельство тому возникший в 1921-м году в недрах школы «Молодой балет». Инициаторами творческого союза юных артистов балета, художников, искусствоведов выступили художники В.В Дмитриев и Б.М. Эрбштейн; рядом с ними вскоре оказались Ю.И. Слонимский (в будущем – выдающийся историк балета), музыкант В.А. Дранишников, театральный художник Т.Г. Бруни и другие. Балетмейстером стал восемнадцатилетний Г. Баланчивадзе. Сочинять номера для ученических концертов он начал ещё в школе. В «Молодом балете» развернулись его поиски новых форм. Разнообразные концертные программы увенчала в 1923 году постановка пластического действия с хором по поэме Блока «Двенадцать». В том же году для артистов «Молодого балета» Ф. Лопухов сочинил новаторскую танцсимфонию «Величие мироздания». Но, видимо, деятельность Баланчина была столь активной, что тот же Лопухов (уже в качестве руководителя балета ГАТОБ) вскоре запретил артистам участвовать в концертах «Молодого балета», а Баланчину, соответственно, ставить запланированный балет «Пульчинелла».

Театр

Зато сам Ф. Лопухов с начала двадцатых с головой ушёл в постановочную работу, как правило, экспериментального толка, притом не оставляя без внимания и балеты прошлого, с помощью коллег отбирая и возобновляя лучшие из них. Отстаивать так называемое «классическое наследие», то есть балеты Перро, Сен-Леона, Петипа, Л. Иванова, Фокина, Горского, приходилось в борьбе не на жизнь, а на смерть с идеологами революционного искусства, требовавшими сбросить с «корабля современности» груз прошлого как ненужный хлам. Лопухов выиграл эту битву. Не всё удалось сохранить, но и сегодня – спустя сто лет после 1917 года – зрители могут восхищаться танцами виллис, лебедей, теней и другими хореографическими шедеврами. Это неопределимая заслуга Лопухова и его соратников.

А вот экспериментальные сочинения Лопухова по разным причинам не задержались на сцене. Но и они не пропали даром. Балетмейстеры следующих поколений – ученики и последовате-

ли искателя новых путей Лопухова – подхватили его идеи, придав им убедительный художественный масштаб. Не будет преувеличением утверждать, что без опытов Лопухова в области тематики и выразительных средств балета, не было бы новаторских спектаклей талантливых советских хореографов В.И. Вайнонена, Р.В. Захарова, Л.М. Лавровского, Л.В. Якобсона, Ю.Н. Григоровича, И.Д. Бельского, К.Ф. Боярского, Б.А. Фенстера.

Даже Джордж Баланчин, участвовавший в танцсимфонии «Величие мироздания» Лопухова, считал его своим учителем в области инструментальной хореографии. «То, что Лопухов делал, было по тому времени замечательно, – утверждал Баланчин. – Идею он брал в литературе и живописи, но это был, в общем, чистый танец, настоящая хореография. Можно сказать, это было гениально! (...) Я старался, работал с ним, учился у него» [4, с. 62].

ИТОГ

Приходится сделать парадоксальный вывод: кровавая революция 1917-го оказалась благотворной для искусства балета. Можно только гадать, каким бы был знаменитый петербургский балет, не случись этих катастрофических событий. Но вряд ли в XX веке он развивался бы столь неожиданно, динамично и плодотворно, если учесть, что на императорской сцене даже невинные опыты Фокина по освежению традиционной лексики встречали упорное сопротивление чиновничьего аппарата, определявшего жизнь театра.

Примечания:

1. Тамара Карсавина. Театральная улица Воспоминания. М., 2009.
2. Аким Волынский. Балет. «Биржевые ведомости», утр. вып., 1917, 12 сентября. Интернет
3. В кн.: Соломон Волков. Страсти по Чайковскому / Разговоры с Джорджем Баланчиным. М., 2001.
4. Фёдор Лопухов . 60 лет в балете. М., 1966.