




Научная статья
УДК 792.8(470)(093.3)
DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.55.4.04>

«Во дни балетов и блинов...» Отражение столичной балетной жизни в дневниках великого князя Константина Николаевича¹

Григорий Анатольевич Моисеев

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
ул. Большая Никитская, 13/6, Москва, Российская Федерация
gmoiseev@yandex.ru , ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2361-7997>

Аннотация: В статье впервые предприняты публикация, источниковедческий обзор и комплексный анализ дневниковых записей о балете, принадлежащих вел. кн. Константину Николаевичу (1827–1892). Дневники, охватывающие период с 1837 по 1889 год, содержат многочисленные высказывания о театральных постановках, русских и европейских танцовщиках и балетмейстерах. Ракурс работы обусловлен избранным для изучения материалом. Статья включает следующие разделы: 1) Истоки увлеченности вел. кн. Константина Николаевича музыкально-хореографическим искусством; 2) Балеты Тальони в детских дневниках великого князя; 3) Великий князь танцует «Морского разбойника» (с хронографом «Адольф Адан в Петербурге», 1839/1840); 4) Заграничные впечатления 1840–1850-х; 5) В балете с Александром II (1860–1870-е); 6) Неизвестное стихотворение П. А. Вяземского в дневнике вел. кн. Константина Николаевича (1874); 7) М. Петипа и «Царь Берендей» В. А. Жуковского; 8) К реконструкции «Катарины»: «Pas espagnol» великой княгини Александры Иосифовны (1870). В заключении подведены предварительные итоги и намечены дальнейшие перспективы изучения личных документов августейших балетоманов XIX — начала XX столетия. В Приложении представлены перечни балетов и балетных артистов, упоминаемых в дневниках великого князя, а также тематическая подборка его заметок о «Царе Кандавле», «Трильби», «Камарго» и других творениях Мариуса Петипа. При комментировании привлечены дневники, мемуары и письма лиц из ближайшего окружения великого князя Константина Николаевича (в том числе, его отца, императора Николая I и его матери, императрицы Александры Федоровны), российская и зарубежная пресса, редкие нотные и рукописные материалы. Сведения, содержащиеся в статье, будут полезны не только для искусствоведов, но и для историков культуры и литературоведов.

Ключевые слова: Русский императорский балет, великий князь Константин Николаевич, личные дневники, Петр Вяземский, Мариус Петипа, Адольф Адан, романтический балет, великая княгиня Александра Иосифовна, балетная критика

Благодарности: Выражаю искреннюю благодарность за предоставление важных материалов, консультации и помощь начальнику ОНФ Мариинского театра Марии Николаевне Щербаковой, заведующему ОРКиР НБ СПбГУ Алексею Александровичу Савельеву, заведующей Отделом нотных изданий и звукозаписей РГБ Алле Александровне Семенюк, заведующей Сектором русских фондов XVIII–XXI веков ОР РНБ Елене Андреевне Михайловой, главному библиотекарю Сектора нотных изданий Отдела нотных изданий и музыкальных звукозаписей РНБ Софье Петровне Пепельжи, Петру Глебовичу Поспелову, Ларисе Григорьевне Луняковой.

¹ Статья написана по материалам одноименного доклада, прочитанного на международной научной конференции «Балет в музыкальном театре: история и современность» (21–25 ноября 2022 года, Москва, Российская академия музыки имени Гнесиных).

Для цитирования: Моисеев Г. А. «Во дни балетов и блинов...» Отражение столичной балетной жизни в дневниках великого князя Константина Николаевича // Научный вестник Московской консерватории. Том 14. Выпуск 4 (декабрь 2023). С. 674–749. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.55.4.04>.

FROM THE HISTORY OF RUSSIAN MUSIC

Research article

“On the days of Ballets and Pancakes...” Reflection of the Russian Imperial Ballet in the Personal Diaries of Grand Duke Konstantin Nikolaevich

Grigory A. Moiseev

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia
gmoiseev@yandex.ru ✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2361-7997>

Abstract: The article represents the first publication, a source review and a comprehensive analysis of diary entries about ballet belonging to Grand Duke Konstantin Nikolaevich of Russia (1827–1892). His diaries, covering the period from 1837 to 1889, contain numerous statements about theatrical productions, Russian and European dancers and choreographers. The perspective of the paper is determined by the material chosen for study. The article includes the following sections: 1) The origins of the Grand Duke’s fascination with musical and choreographic art; 2) Taglioni’s ballets in the Grand Duke’s children’s diaries; 3) the Grand Duke dances “L’Écumeur de Mer” (with the chronograph “Adolphe Adam in St. Petersburg”, 1839/1840); 4) foreign impressions of the 1840s–1850s; 5) at the ballet with Alexander II of Russia (1860–1870s); 6) an unknown poem by Pyotr Vyazemsky in the Grand Duke’s diary (1874); 7) Marius Petipa and “Tsar Berendei” by Vasily Zhukovsky; 8) to the reconstruction of “Catarina, or La Fille du Bandit”: “Pas espagnol” by Grand Duchess Alexandra Iosifovna of Russia (1870). In the conclusion preliminary results are summarized and further prospects for study of personal documents of the august ballet lovers of the 19th and early 20th centuries are outlined. The Appendix contains lists of ballets and ballet artists mentioned in the Grand Duke’s diaries, as well as a thematic selection of his notes on “Le Roi Candaule”, “Trilby”, “Camargo” and other works by Marius Petipa. The commentary is based on diaries, memoirs and letters of persons from the Grand Duke’s inner circle (including his father, Emperor Nicholas I and his mother, Empress Alexandra Feodorovna), Russian and foreign press, rare archival, musical and manuscript materials. The information contained in the article will be useful not only for art historians, but also for literary and cultural historians.

Keywords: Imperial Russian ballet, Grand Duke Konstantin Nikolaevich of Russia, personal diaries, Peter Vyazemsky, Marius Petipa, Adolphe Adam, Romantic ballet, Grand Duchess Alexandra Iosifovna of Russia, ballet criticism

Acknowledgements: The author wishes to express his thanks to Dr. Maria Shcherbakova (Mariinsky Theatre, Music Library and Archives), Dr. Alexey Savelyev (M. Gorky Scientific Library at St. Petersburg State University, Department of Rare Books and Manuscripts), Dr. Alla Semenyuk (Russian State Library, Department of Music Publications and Audio Recordings), Dr. Elena Mikhailova (National Library of Russia, Department of Manuscripts), Sofia Pepelzhi (National Library of Russia, Department of Music Publications), Petr Pospelov, Dr. Larisa Lunyakova.

For citation: Moiseev, Grigory A. 2023. “On the Days of Ballets and Pancakes...” Reflection of the Russian Imperial Ballet in the Personal Diaries of Grand Duke Konstantin Nikolaevich. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 14, no. 4 (December): 674–749. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.55.4.04>.

Картина за картиной блещет,
И в полдень, при лучах луны
Фонтан зимой струями плещет
И веет негою весны.

Несутся музыки напевы,
И вереницею живой
Порхают молодые девы,
Как светлых сновидений рой...

П. А. Вяземский

Строки, вынесенные в название и эпиграф статьи, заимствованы из дневника великого князя Константина Николаевича. Этот памятник русской мемуаристики уже оказывался в фокусе музыковедческого интереса. Он не оценим как информационный ресурс о петербургской опере и придворном музыкальном быте 1830–1880-х годов, о Русском музыкальном обществе и первых российских консерваториях, об индивидуальном августейшем патронаже музыкантам — композиторам, исполнителям, педагогам, учащимся [32; 33; 34; 35; 36]. В этом отношении ему нет аналогов ни среди официальных «романовских» хроник той эпохи (таких, как, например, камер-фурьерские церемониальные журналы), ни среди личных «бумаг Дома Романовых»².

Его автор, великий князь Константин Николаевич³ (1827–1892), второй сын императора Николая I, младший брат и ближайший сподвижник императора Александра II, генерал-адмирал (управляющий Морским министерством и главный начальник флота и морского ведомства, 1853–1881) и наместник Царства Польского (1862–1863), председатель Государственного совета (1865–1881) и президент Императорского Русского музыкального общества (1873–1892), — человек с разносторонними интересами.

Значительное место в дневнике великого князя занимает балетное искусство. Оно, как оказалось, повлияло и на его частную жизнь. «Заболев» балетом в детстве, испытав себя тогда же в амплу самодеятельного танцовщика-солиста, он пронес свое увлечение до старости. Героиня первых записей (автору 10 лет) — Мария Тальони; последних (автору за 60) — Вирджиния Цукки. Регулярно проигрывая музыку разных балетов, великий князь держал в памяти десятки балетных либретто и даже вынашивал свое собственное. Посещал репетиции и спектакли, общался с балетмейстерами, композиторами, оркестрантами, учащимися Театрального училища; будучи завсегдадаем балетного закулисья, он соединил свою судьбу с одной из корифеек⁴. Так, благодаря дневнику,

² «Бумаги Дома Романовых» — название серии документальных публикаций, выпускаемых с 2008 года издательством «РОССПЭН» совместно с ГАРФ.

³ Далее в тексте статьи используется сокращение «в.к. К.Н.». При цитировании его дневниковых записей, а также других архивных источников, сохраняются некоторые особенности орфографии и пунктуации. Курсивные выделения в цитатах принадлежат автору статьи.

⁴ Корифейки — танцовщицы кордебалета, занимающие первые места в группе танцующих и исполняющие отдельные небольшие па. В современной балетной терминологии это слово не употребляется. Однако в эпоху, о которой идет речь в статье, оно использовалось

вырисовывается портрет августейшего балетомана. Рассредоточенные в ткани дневника «балетные строки» образуют особый слой, из которого складывается своего рода летопись. Автором упомянуты не менее 80 балетов и более 100 имен танцовщиц и танцовщиков (см. Приложение 1, 2)⁵.

Эксклюзивность дневника обусловлена тем, что балет традиционно считался прерогативой царской фамилии, одной из любимых форм ее времяпрепровождения. В записях великого князя запечатлены музыкально-драматические предпочтения и увлечения семьи, в том числе императоров Николая I и Александра II, их театральные привычки и сиюминутные эмоциональные реакции, а также обычаи царского и великокняжеского окружения, в которое входили, в частности, литераторы и поэты. Благодаря дневнику сохранился в своем первоизданном виде замечательный образец лирики, вдохновленной балетом, — малоизвестное стихотворение П. А. Вяземского, которое должно занять достойное место в антологии русской поэзии второй половины XIX века. Знакомство с ним стимулировало «раскопки балетного слоя» в дневнике.

Основной задачей предлагаемой статьи стало выявление проблемных аспектов и воссоздание избранных сюжетов. Для комментирования наиболее примечательных записей привлечены дневники и мемуары лиц из близкого круга великого князя, материалы российской и зарубежной прессы, редкие нотные издания.

Истоки увлеченности вел. кн. Константина Николаевича балетным искусством

В детстве определяющее влияние на увлеченность в.к. К.Н. музыкальным театром оказывали родители, старший брат и сестры. Отец великого князя — император Николай I, по словам А. И. Вольфа, «любил очень балетные представления и не пропускал почти ни одного» [11, 33]. А. А. Плещеевым упомянуты такие факты, как адресная финансовая помощь монарха русским танцовщикам (в том числе и рядовым), его забота об условиях содержания детей в Театральном училище, интерес к быту артистов [50, 130–131]. Пристрастие Николая I к балетной музыке засвидетельствовано А. Г. Рубинштейном, которому в 1840-е годы выпала редкая возможность наблюдать царя в домашней обстановке: «Николай Павлович был в своем роде музыкантом: он насвистывал, например, “Фенеллу”, знал от ноты до ноты “Катарину”» [52, 70].

Был ли Николай Павлович также «в своем роде» балетмейстером, танцовщиком, шефом клаки?.. Такие вопросы возникают при чтении научной и мемуарной литературы. Вокруг импозантной фигуры императора роились слухи и вымыслы, причем балетоведы XIX–XXI веков то отвергали их, то возрождали

в письменной речи самых разных жанров: в документах Дирекции императорских театров, в различных справочниках, в историографической, мемуарной и художественной литературе, в поэтических текстах, в газетных статьях и т. п. См.: [9; 11; 12; 31; 38; 50; 68].

⁵ К сожалению, лакуны, в основном 1850-х годов, не позволяют отразить более точную статистику. Подробнее см.: [33, 26].

и способствовали их распространению⁶. Достоверную информацию можно извлечь из личных документов представителей царской семьи и их ближайшего окружения. Однако при работе с архивными первоисточниками существенным препятствием являются трудночитаемый почерк (особенно если документ на иностранном языке) и зашифрованные записи (встречаются они и в дневнике в.к. К.Н.).

Вкус к хореографическому искусству прививался августейшим детям в рамках системы гуманитарного воспитания, разработанной для них по заданию монарха В. А. Жуковским. Из всех детей Николая I именно в.к. К.Н. в силу присущих ему музыкальности, феноменальной памяти, наблюдательности и артистизму уже в детстве проявил пристрастие к балету. С 1834 года его наставлял «танцевальный учитель Болье» (Beaulieux) [16, 22].

О Болье известно немного. В прошлом «некрупный танцовщик» [3, 231]⁷, представитель французской школы, переехавший в Россию, он считался одним из лучших преподавателей балетных танцев (в дневнике в.к. К.Н. последовательно упоминаются «старинные» гавот, «менюэт», бурре, затем контрданс, «Ессосайс», кадрили, мазурка, галоп, несколько позже «вальц»). Ежедневные занятия с ним продолжались в течение десяти лет — до достижения великим князем совершеннолетия. Хотя в.к. К.Н. недолюбливал Болье, гримасничал на его уроках⁸, несомненно, он был обязан этому педагогу как практическими навыками (участие в разного рода танцевальных мероприятиях упоминается в детском дневнике постоянно), так и терминологическими познаниями в области хореографии⁹.

⁶ Так, балет «Восстание в серале» до сих пор имеет неоднозначный ореол произведения, «скомпрометированного» Николаем I [57, 58]. Такой вектор был задан В. М. Красовской. По ее мнению, император являлся одиозным «со-постановщиком» балета и автором «перечня военных эволюций кордебалета» для постановки А. Титюса 1835 года [28, 202]. Однако из книги В. П. Погожева, в которой этот «перечень» опубликован впервые [51, 124–125], следует, что его составителем был кн. П. М. Волконский. По-видимому, идея приписать его Николаю I возникла в 1950-е годы у литературоведов — комментаторов дневника Никитенко [37, 494, *примеч.* 136] и была тогда же подхвачена балетоведами. Что же касается растиражированной истории о том, как император «для обучения всем приемам» прислал в театр «хороших гвардейских унтер-офицеров» [7, 151], — она дошла до нас в версии актера-мемуариста Ф. А. Бурдина (1826–1887), который в 1835 году был ребенком и проживал в Москве, то есть не являлся очевидцем описанных событий. Более достоверно повествование Р. М. Зотова [23, 319].

⁷ Характеристика Л. Д. Блок. Там же приводится цитата из справочника «Revue des comédiens» (1808) о молодом Болье: «У него, как говорится, блещущие ноги, т. е. он прекрасно заносит антраша; прекрасно делает *jetés battus* вперед и назад и т. д. — словом, он живо и точно исполняет все па, которые ослепляют и прельщают толпу блеском сверкающей на башмаке пряжки» [3, 231]. Судя по документам, преподавательская деятельность Болье продолжалась при дворе до 1853 года (см.: Дело по рапорту гофмейстера Сабурова о назначении пенсионера танцевальному учителю Болье // РГИА. Ф. 472. Оп. 35. Д. 6).

⁸ См.: ГАРФ. Ф. 1463. Оп. 1. Д. 1112. Л. 1716 об; ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 27. Л. 151.

⁹ В литературе есть указание на то, что первой танцевальной наставницей в.к. К.Н. (до Болье) была Мария Роза Колинет (1784–1843), жена балетмейстера Шарля Дидло [55, 159]. Однако эта информация не подкреплена достоверными ссылками и не встретилась мне среди архивных материалов. Известно лишь, что Колинет занималась со старшими детьми Николая I — цесаревичем Александром, великими князьями Марией и Ольгой [40, 205].

Посещения в.к. К.Н. театра рассматривались как поощрение за успехи в учебных дисциплинах (математике, химии, истории, Законе Божьем, иностранных языках и др.), причем надзор за его успеваемостью и поведением был чрезмерно строгим. Воспитатель великого князя Федор Литке — морской офицер, выдающийся ученый-географ и музыкальный эрудит [33, 14, 26, 35–37] — имел критическое мнение обо всем, не исключая и увлечения царской семьи балетом. Не принимая балетное искусство всерьез (см. его высказывания далее), внутренне порицая Николая I за неформальное общение с танцовщицами¹⁰, Литке противился частым визитам в театр своего воспитанника¹¹.

Но одного желания матери великого князя — императрицы Александры Федоровны, было достаточно, чтобы в.к. К.Н. сопровождал ее в балет. В 1830–1840-е годы она неизменно появлялась в театре в окружении дочерей и сыновей. В последние же годы жизни, когда она с трудом передвигалась самостоятельно, ее, по воспоминаниям танцовщика Тимофея Стуколкина, вносили в театральную ложу на специальных носилках [59, 124]. Имя императрицы балетоведы традиционно связывают с ее книжной коллекцией, украшением которой является полный комплект «Театрального альбома» — уникального иллюстрированного издания, три выпуска которого (1, 2 и 4) посвящены петербургским балетам Филиппо Тальони конца 1830-х — начала 1840-х годов (вып. 3 посвящен опере).

Вып. 1 (1842): «Тень» (Ф. Тальони, на музыку Л. Маурера); вып. 2 (1842): «Морской разбойник» (Ф. Тальони, на музыку А. Адана); вып. 3 (1843): «Велизарий» (опера Г. Доницетти); вып. 4 (1843): «Озеро волшебниц» (Ф. Тальони, на музыку Д. Обера и И. Ф. Келлера). Издание включает описания балетных постановок, биографические очерки о танцовщиках-солистах, нотные фрагменты, гравюры. «Каждый выпуск представляет собой бумажную папку с подборкой листов большого размера, не скрепленных между собой. По этой причине уже в первые годы после издания набор текстов и иллюстраций не представлял собой единого целого. У частных владельцев встречались различные варианты и части альбома. Поэтому ко второй половине XIX века экземпляр Александры Федоровны приобрел исключительное значение как наиболее полный по составу»¹². В ее личной коллекции имелось также несколько рукописных альбомов с зарисовками из разных спектаклей. Один из них, посвященный балету «Восстание в серале», хранился после ее смерти у в.к. К.Н.

¹⁰ «Ободрять искусства и таланты, между прочим, и сценические, похвально и должно», — нравоучительствовал Литке в своем дневнике (11 февраля 1838 года). Однако тут же добавлял: «Но <...> якшаться и шутить с ними — унинительно. Ума не приложить, чему приписать наклонность к дурным манерам, к mauvais ton» (ГАРФ. Ф. 1463. Оп. 1. Д. 1111. Л. 128 об. — 129).

¹¹ «КН позволено ехать в Театр. <...> Это уж чересчур (КН уже видел этот балет), и я не знаю, что с этим делать? Кроме развлеченности, эти балеты дают и идеи слишком противные той чистоте и невинности, которые мне так хотелось бы сохранить как можно долее в КН. Уж они [младшие дети Николая I] очень серьезно рассуждали между собой: можно ли пантомимами выразить чувство любви? Это конечно покамест болтовня без мысли, но от слов переход к мысли очень близок. Непостижимое легкомыслие!» (Дневник Литке, 3 февраля 1839 // ГАРФ. Ф. 1463. Оп. 1. Д. 1112. Л. 14–14 об.).

¹² URL: <https://kp.rusneb.ru/item/material/teatralnyy-albom-tetr-1--tetrad-1> (дата обращения: 23.12.2023).

Посещениями балета имп. Александра Федоровна стремилась не только развить художественный вкус сына, но и облегчить его умственную нагрузку. «Он [в.к. К.Н.], приходя ко мне, ни о чем более не говорит, кроме [как] о своих уроках; видно, что голова его только тем и наполнена», — жаловалась она Литке, который в свою очередь отмечал: «Императрица считает, что мы чересчур утомляем его голову, останавливая чрез то физическое развитие»¹³. Уже одно известие о предстоящем визите в театр «с Мамá» порождало у ребенка неконтролируемое эмоциональное возбуждение (коридоры Зимнего дворца оглашались тогда неистовыми криками: «В театр, в театр!»¹⁴), а последствие выражалось в стихийных театральных импровизациях с вовлечением в них младших братьев и в дерзком похищении театральных программ, лежавших на столиках в дворцовых коридорах.

Самые ранние хореографические впечатления в.к. К.Н. связаны с придворными балами, в которых он принимал участие с 1835 года, а также с танцевальными актами посещенных им оперных спектаклей (с 1836 года: «Жизнь за царя», «Немая из Портичи», «Роберт-дьявол» и др.¹⁵). С декабря 1837 до своего отъезда из России в марте 1842 года особым вниманием царской семьи пользовалась *Мария Тальони* (1804–1884; см. цв. ил. 4 на вкладке).

БАЛЕТЫ ТАЛЬОНИ В ДНЕВНИКАХ ВЕЛ. КН. КОНСТАНТИНА НИКОЛАЕВИЧА И ЛИЦ ИЗ ЕГО БЛИЖАЙШЕГО ОКРУЖЕНИЯ

Примечательно, что в личных документах обитателей Зимнего дворца балерина именуется то «Талионовой» [44, 160], то даже «Марией Филипповной» [30, 209, 314]. Так проявлялась русская талиономания, стиравшая культурно-национальные границы. Обратной стороной такого пристрастия были высокие требования августейших особ к тому, как «царица воздуха» изображает на сцене «русскость», так что восторги чередовались с критикой. В письмах Николая I цесаревичу Александру читаем:

26 октября 1838. Поехали Мамá с Мери, а я с Максом в Большой театр, глядеть, как Талионова коленцы откальвает¹⁶. <...> Она славно отжигала (sic!) [44, 160];

16 января 1839. Поехал с ней [имп. Александрой Федоровной], Мери, Олли и Кости¹⁷ в Большой театр, где был бенефис Тальони; преглупейший балет “Креолка”; и за нею дивертисмент, где она плясала по-русски, тоже неудачно, вообще un spectacle complètement manqué; plus qu'un mystification¹⁸ [44, 283].

¹³ ГАРФ. Ф. 1463. Оп. 1. Д. 1111. Л. 118.

¹⁴ Записки Ф. С. Лутковского о воспитании великого князя Константина Николаевича, том 1 // ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 27. Л. 109.

¹⁵ Подробнее см.: [35, 174–175].

¹⁶ Мамá — имп. Александра Федоровна, Мери — вел. княж. Мария Николаевна, Макс — герцог Максимилиан Лейхтенбергский (ее жених). В письме описано посещение балета «Дева Дуная» 25 октября 1838 года.

¹⁷ Олли — вел. княж. Ольга Николаевна (вторая дочь Николая I), Кости — в.к. К.Н.

¹⁸ Спектакль совершенно не удался; более, чем надувательство. — *фр.*



Ил. 4. Статуэтка из Зимнего дворца «Мария Тальони в роли Сильфиды» работы Жан-Огюста Барра. Франция, 1837. Бронза, золочение. Государственный Эрмитаж

Plate 4. Taglioni as Sylph by Jean-August Barre, France, 1837. Gilded Cast Bronze. Statuette from the Winter Palace. The State Hermitage Museum

20 января 1839. Поехал я в Большой театр, где была Мама́ с Мери и Олли; давали “Хитану”, в конце которой Тальони с Огюстом¹⁹ плясали по-русски славно, так что ее заставили повторить [44, 295–296].

Важно отметить, что петербургский дебют Тальони состоялся в отсутствие царской семьи. Ожидание встречи длилось более трех месяцев (с сентября по декабрь!), а первому знакомству помешали обстоятельства непреодолимой силы:

06 сентября — первое выступление Тальони в Петербурге (балет «Сильфида» на музыку Шнейцхоффера)²⁰.

12 декабря — возвращение императорской семьи в столицу из долгосрочной поездки по России²¹.

13 декабря — цесаревич Александр Николаевич первым из семьи посещает выступление Тальони (балет «Восстание в серале» на музыку Лабарра)²².

17 декабря — император, императрица, цесаревич, вел. кнж. Мария Николаевна впервые посещают спектакль с участием Тальони — оперу-балет Обера «Влюбленная баядерка». Однако из-за известия о пожаре Зимнего дворца они вынуждены преждевременно покинуть театр²³. Клирики и блюстители нравов узрели в этом событии «очень худое предзнаменование»: «Петербург сходит с ума в идолопоклонстве пред французскою плясавицею. Говорят, в то самое время, как она в театре бросалась в огонь, от которого должен был избавить ее бесстыдный языческий божок²⁴, — сделался пожар, истребивший дворец» (цит. по: [27, 108–109]).

20 декабря — первое представление балета «Дева Дуная». Из-за болезни императрицы никто из августейших особ на представлении не был²⁵.

22 декабря — второе представление «Девы Дуная». Присутствуют император, императрица, цесаревич, вел. кнж. Мария Николаевна²⁶.

27 декабря — третье представление «Девы Дуная». Присутствуют императрица и в.к. К.Н. (в сопровождении Ф. П. Литке)²⁷.

¹⁹ Август Леонтьевич Огюст (Огюст Пуаро; 1780–1844) — французский балетмейстер и танцовщик; жил в Петербурге с 1798 года. Знаток различных национальных хореографических традиций, признанный мастер их «театрализации». Обучал Тальони русской пляске [29].

²⁰ Интересный факт: старшая сестра в.к. К.Н., вел. кнж. Мария Николаевна увлекалась «Сильфидой» и до приезда Тальони в Петербург, и после ее отъезда. 14 февраля 1837 года она протанцевала на китайском маскараде в Зимнем дворце вместе с принцем Карлом Прусским фрагмент из этого балета — «па-де-де, очаровательную и остроумную пантомиму» [40, 225–226]. В ее гардеробе хранился костюм Сильфиды — копия сценического костюма Тальони. По свидетельству французского мемуариста Ипполита Оже, она использовала его во второй половине 1840-х годов для любительских спектаклей [57, 170].

²¹ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 74-а. Л. 93 об.

²² ГАРФ. Ф. 678. Оп. 1. Д. 286. Л. 224.

²³ Там же. Л. 226–226 об.

²⁴ Согласно балладе Гёте (первоисточнику балета), баядерка Золоэ действительно кидается в огонь — в погребальный костер. Однако по либретто балета ее приговаривают к казни — сожжению на костре. В обоих вариантах сюжета ее спасает (уносит с собою на небеса) бог Брахма.

²⁵ Там же. Л. 228.

²⁶ Там же. Л. 228 об.

²⁷ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 74-а. Л. 96.

В дневниках в.к. К.Н. отражены почти все петербургские постановки с участием Тальони: «Дева Дуная» (1837), «Восстание в серале», «Гитана» (1838), «Креолка», «Тень» (1839), «Морской разбойник», «Озеро волшебниц» (1840), «Воспитанница Амура», «Дая», «Сильфида» (1841), «Герта, повелительница эльфид» (1842)²⁸. Некоторые из них он смотрел многократно и потому фактически знал наизусть. Кроме того, он видел Тальони в танцевальных актах опер, в первую очередь в «Роберте-дьяволе» [35, 174]. «Ударная доза» романтического балета, полученная в юные годы, позволяла сравнивать постановки, выделять приоритеты, обсуждать их с высокообразованными собеседниками. Так формировался художественный вкус в.к. К.Н., закладывались ценностные критерии.

Актуальность детских записей в.к. К.Н. — в живой характеристике, моментальной зарисовке. В них зафиксированы как музыкально-сценические впечатления, так и традиции поведения в театре, заведенные Николаем I, реакция публики, штрихи к портрету самого автора дневника.

Первым балетом, увиденным в.к. К.Н., была «Дева Дуная» Филиппо Тальони на музыку Адольфа Адана, с Марией Тальони в роли Флёр-де-Шан, — произведение, знаковое для европейского романтического балета, для русской культуры в целом²⁹ и императорской фамилии в частности: появление Николая I и членов его семьи в театре спустя всего несколько дней после гибели Зимнего дворца произвело на современников неизгладимое впечатление³⁰.

В детских записях нет места подавленности: «27 декабря 1837 года. Понедельник. Был вечером в театре, чтоб видеть Талионе, которая мне очень понравилась, возвратились в 11 часов ночи»³¹. В.к. К.Н. довелось за три зимних месяца увидеть этот балет трижды (а в дальнейшем многократно). Нет сомнений, что он знал его назубок. В первый же вечер великого князя увлекла не только личность главной героини, но и генетика гениальности. Он тут же выразил желание иметь научное заключение о «происхождении» Марии Тальони с точки зрения... химии. По свидетельству Литке, «в театре заметили, что отец Тальони итальянец,

²⁸ В большинстве случаев он присутствовал на премьерах (кроме «Сильфиды» и «Восстания в серале», которые были поставлены еще в 1835 году). Отсутствуют упоминания о «Миранде» и «Влюбленной баядерке».

²⁹ Вспомним стихотворение Н. А. Некрасова «Балет» (1866). Проницательные наблюдения на эту тему содержатся в монографии И. Р. Складневской [57, 237].

³⁰ Это важно для понимания внутренней и культурно-общественной атмосферы того времени. См., например, у А. И. Вольфа: «Через несколько дней после дворцового пожара я был на представлении Тальони в Большом театре. В антракте, возвращаясь к своему креслу, я, к крайнему своему изумлению, увидел Государя, выходящего с противоположной стороны в партер. Тогда, как и теперь, члены Императорской фамилии всегда занимали места только в боковой ложе. В этот же вечер Государю угодно было спуститься в залу, чтобы лучше видеть еп face весь ансамбль балета и особенно танцы прима-балерины. Его Величество занял генерал-губернаторское кресло, а через несколько минут, увидав, что возле место пустое, указал на него Великому Князю Михаилу Павловичу, сидевшему в ложе. Его Высочество тотчас же сошел вниз и оба августейшие брата просидели весь спектакль в креслах» [11, 67]. Мемуаристу несколько изменила память: он желал отразить посещение, состоявшееся 22 декабря 1837 года, а в действительности описывает событие от 1 января 1838 (ср. далее, примеч. 36).

³¹ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 74-а. Л. 96.

а мать шведка³². К[онстантин] Н[иколаевич] сказал: «Надо бы попросить г. Гамеля³³ как-нибудь химически рассмотреть, каким образом соединение этих двух тел произвело третье!»³⁴

Этот балет был восторженно принят петербургской публикой с первых же спектаклей. В царской семье его отдельные номера сразу превратились в «домашнюю музыку». Например, согласно дневнику в.к. К.Н., «Галоп из “Девы Дуная”» танцевали «после обеда» все члены семьи, начиная с «Папá» (Николая I) и до самых маленьких «братцев»³⁵. Нашелся у этого балета и специальный почитатель в лице старшего брата в.к. К.Н. — Саши, то есть цесаревича Александра Николаевича. Его имя упоминается в дневнике 1 января 1838 года: «Был в театре и видел опять “Деву Дуная”. Я сидел в бенеуаре с Сашею, Принцем Ольденбургским. Папá и Дядя сидели в креслах»³⁶.

В дневнике самого цесаревича в тот период «тальяномания» — отдельная тема. В нем зафиксированы даже небольшие интермедийные выступления балерин³⁷. Спустя 42 года у Александра II появилось желание вновь увидеть «Деву Дуная», и оно было выполнено силами балетной труппы под руководством М. Петипа на сцене Мариинского театра³⁸.

В последующих записях великого князя этот балет предстает в разнообразных контекстах — бытового дворцового музицирования, придворного свадебного церемониала, царского театрального этикета. Рассмотрим их.

23 января 1839 в.к. К.Н. получил от своей старшей сестры Мери (великой княжны Марии Николаевны) «ноты из “Девы Дуная”»³⁹. Судя по формулировке, речь шла не о полном фортепианном переложении (оно не выходило из печати), а о сборнике фрагментов. Нотные каталоги подтверждают: незадолго до того петербургская фирма «Odeon» выпустила в свет издание «Ballet “La Fille du Danube” / “Дева Дуная” / arrangé / pour le Pianoforte / et dédié à Mademoiselle Marie Taglioni» [41, 7]⁴⁰. Имя композитора (А.-Ш. Адана) на нем не указано,

³² Имеются в виду итальянский хореограф Филиппо Тальони (1777–1871) и шведская балерина Софи Карстен (1783–1862). Мария Тальони родилась в Стокгольме 23 апреля 1804 года.

³³ Иосиф Христианович Гамель (нем. Karl Joseph Hameel; 1788–1862) — российский ученый-энциклопедист, химик-технолог, естествоиспытатель, изобретатель. Доктор медицины (1813), ординарный академик Петербургской академии наук (1829). Прославился своими новаторскими исследованиями и открытиями в разных областях науки. Был близок к царской фамилии.

³⁴ ГАРФ. Ф. 1463. Оп. 1. Д. 1111. Л. 118 об.

³⁵ См. дневниковую запись от 28 января 1838 года (ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 75. Л. 4 об.).

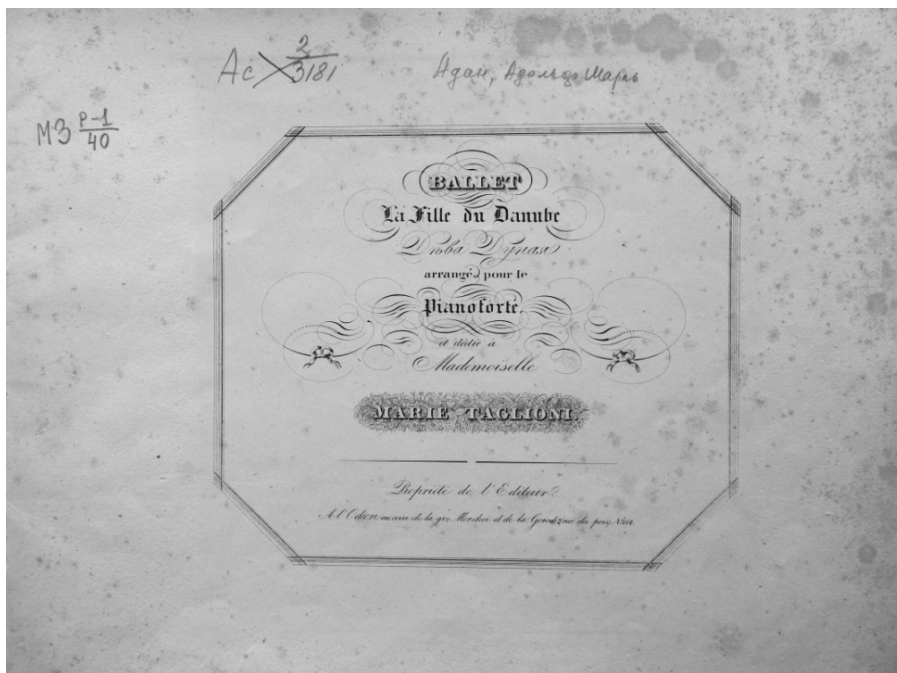
³⁶ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 75. Л. 1. Именно эту деталь рассадки членов царской семьи в Большом театре выразительно прокомментировал А. И. Вольф (см. примеч. 30).

³⁷ См. его дневниковые записи за период с 13 декабря 1837-го по 1 мая 1838 года (ГАРФ. Ф. 678. Оп. 1. Д. 286). Например, 23 декабря 1837, Михайловский театр: «Между пьесами (двумя драмами и водевилем. — Г. М.) Mlle Тальони с отцом танцевали минут и гавот» (Там же. Л. 229). Ярым поклонником Тальони был камер-паж цесаревича, музыкально одаренный Иосиф Виельгорский [30, 209, 221, 225, 232–234, 237, 250, 258–260].

³⁸ Об отношении в.к. К.Н. к этому проекту см. на с. 700–701 наст. статьи.

³⁹ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 75. Л. 97.

⁴⁰ Тетрадь объемом 28 страниц (формат 34 x 26 см).



Ил. 1. Титульный лист издания: [Адан А.] La fille du Danube: ballet / arrangé pour le pianoforte et dédié à mademoiselle Marie Taglioni. [St. Petersburg]: A l'Odeon, [1839–1840]. Отдел нотных изданий и звукозаписей РГБ, шифр: М3 Р-1/40

Figure 1. The title page of the edition: [Adam A.] La fille du Danube: ballet / arrangé pour le pianoforte et dédié à mademoiselle Marie Taglioni. [St. Petersburg]: A l'Odeon, [1839–1840]. Department of Music Publishing and Sound Recordings of the Russian State Library, shelfmark: M3 P-1/40

но имеется посвящение Марии Тальони (известно, что такое посвящение дал балету сам Адан). Содержание тетради составляют шесть танцевальных номеров, снабженных подзаголовками с фамилиями танцовщиков императорской труппы: 1) с. 1–8: Pas de Sept / dancé par m-lles Taglioni, Andrejanowa, Gondrowa, Wasiliewa, Grigoriowa, Karostinskaja, Fedorowa, Schiraijeva et m-r Golz⁴¹ (G-dur, 3/4); 2) с. 8–12: Pas de Trois. Allegretto (D-dur, 2/4); 3) с. 13–14: Solo / dancé par M^{lle} Gondrowa, Allegro (A-dur, 6/8); 4) с. 14–15: Solo / dancé par M^{lle} Taglioni...; 5) с. 16–21: Solo / dancé par M^{lle} Taglioni Allegro non troppo (A-dur, 2/4); 6) с. 22–28: Variations / dancé par M^{lle} Andrejanowa (G-dur — C-dur. 2/4). Переложение доступно и начинающему пианисту, каким на тот момент был в.к. К.Н. Обмен нотами между родственниками — одна из «форм дружеского или семейного общения» [18, 254].

⁴¹ Мария Тальони выступала в роли Флёр де Шан (Девы Дуная), Николай Гольц — в роли Рудольфа (ее возлюбленного), Елена Андреянова — в роли Молодой девушки, Елизавета Гундорова (в нотах ее фамилия транскрибирована как «Gondrowa»), Наталья Васильева, Мария Григорьева, Клеопатра Ширяева, воспитанницы Екатерина Коростинская и Анна Федорова — в ролях молодых девушек Долины Цветов. Установлено по [8; 31].

Домашние проигрывания напоминали о совместном посещении театра, позволяя вновь погрузиться в эмоциональную атмосферу спектакля.

Вполне возможно, что в руки в.к. К.Н. попал не типографский оттиск, а некая рукописная копия. Незадолго до рассматриваемого эпизода Иосиф Виельгорский (камер-паж цесаревича), отчаявшись найти в нескольких музыкальных магазинах («у Пеца, Бернара и в “Одеоне”») печатный экземпляр балета, получил от некоего Рихтера переписанные от руки «шесть тетрадей музыки “Девы Дуная”» и, забыв себя от радости, бросился к инструменту [30, 257]. Дневниковая запись в.к. К.Н. на этом фоне проникнута сосредоточенностью: ему приходилось чередовать проигрывание балета с пением молитв и уроками стереометрии⁴², однако буквально через неделю в его жизни случилось то, что нерешительному Иосифу представлялось только в мечтаниях [30, 260, 314].

3 февраля 1839 года Николай I «официально» представил Константина и его младшего брата Николая (Низи) Марии Тальони: «Я с Низи был в театре. Я прежде него туда приехал и то только под конец 1[-й] картины “Девы Дуная”. После конца 1 акта Папа пошел с Низи на сцену к Тальони и сказал ей: “Voici deux nouveaux grenadiers que je vous amènes”⁴³. В антракте съел блины с икрой вместе с Мамá и Мери. Они были гораздо жирнее и гораздо лучше, чем те, которые мы имеем дома»⁴⁴. Здесь сопряжены две важные лейттемы — (1) «походов на сцену» и общения с ее обитателями и (2) лакомства блинами в театре (последнее было для царской семьи своего рода масленичным ритуалом⁴⁵).

Перейдем к другой теме. 9 сентября 1840 года в честь прибытия в Россию принцессы Марии Гессенской⁴⁶ в Большом театре давали парадный спектакль. Традиция гала-представлений по матримониальным поводам прослеживается в великокняжеском дневнике на примере многих членов семьи Романовых. Спектаклю предшествовал церемониальный «пролог», который в.к. К.Н. описал в своем дневнике: «В ½ 8 поехали в театр. <...> Мы взошли в большую ложу, и вот раздался “ура”! Когда это утихло, начали играть “Боже, Царя Храни”! Когда и это кончилось, Папа нас послал в маленькую ложу. Тогда дали “Деву Дуная”⁴⁷». Однако, по свидетельству Ф. П. Литке, прием публикою самой Тальони был на этот раз до странности сдержанным — в зале повисла атмосфера скованности, непривычная по сравнению с неистовыми овациями, обычно сопровождавшими выступления балерины: «Спектакль был парадный и блестящий. Все в полных мундирах и лентах, театр иллюминирован. <...> Воздушная явилась — нет никаких восторгов; она отличается — и все молчат. Словом, прием прехолодный. Вышло на поверку, что от дивизионных командиров приказано было офицерам не аплодировать, пока не начнет Г[осуда]рь».

⁴² ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 75. Л. 97.

⁴³ Посмотрите, я привел Вам двух новых гренадеров. — *фр.*

⁴⁴ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 75. Л. 100.

⁴⁵ О блинном ритуале подробнее см. с. 702, 704 наст. статьи.

⁴⁶ Невеста цесаревича Александра Николаевича — будущая императрица Мария Александровна (1824–1880) — прибыла в Петербург 8 сентября 1840 года. О ее отношении к Тальони см. [68, 94], а также с. 711 наст. статьи.

⁴⁷ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 76. Л. 100. Дата этого события совпала с днем рождения в.к. К.Н. — ему минуло 13 лет.

Во что не вмешивают Г[осуда]ря?»⁴⁸. В описанном эпизоде Николай I предстает как «клакёр поневоле», заложниками которого стали и публика, и исполнители⁴⁹.

Обращусь к завершающему сюжету. 25 февраля 1842 — одно из последних упоминаний «Девы Дуная» в детском дневнике, сделанное накануне отъезда Тальони, дает повод рассмотреть музыку этого балета как адаптированный материал для бальных танцев, а именно для придворной кадрили (*quadrille à la cour*). Как известно, типизированная составная форма кадрили включала пять или шесть частей (так называемых фигур: 1. *Le Pantalon*, 2. *L'Été*, 3. *La Poule*, 4. *La Pastourelle*, 5. *Le Trènis*, 6. *Final*), а музыкальный материал («мотивы») зачастую заимствовался из самых разных произведений, в том числе из балетов⁵⁰.

В.к. К.Н. описывает вариант кадрили, которую танцевали участники маскарада (около 100 человек, дети и взрослые) в Михайловском дворце в честь дня рождения вел. кнж. Марии Михайловны, старшей дочери вел. кн. Елены Павловны. Шестичастная кадрили была дополнена двумя театрализованными вставками (обозначены звездочками * и ** соответственно): 1) «Дурачества» (*Les Folies, quadrille folie*) — * Процессия «des personnages de Walter Scott» — 2) Гречанки (*quadrille greeque*) — 3) Итальянки и испанки (*quadrille gaieté*) — 4) «Пастушки с корзинами и маркизы в напудренных париках» («*Les Bergères en paniers et les marquis en poudre*») — ** Арлекинская сцена — 5) «Кавказский кадрили» (*sic*) (*quadrille lesguine*) — 6) Финал (большой марш и галоп).

В «процессии персонажей Вальтера Скотта» (шествовавших парами маленьких великих князей, облаченных в средневековые рыцарские костюмы) присутствующие должны были узнать героев романа «Айвенго»:

Вечером после урока Болье, я тотчас стал натягивать костюм, который мне очень хорошо идет. Потом одетый я пошел к Папá. Он мне начертил брови. В 8 часов мы отправились в Михайловский дворец, там мы пошли в арсенал, где собраны все костюмированные господа. Нам назначили быть в вальтерскоттском кадрили, пажами у м[адам] Крюденер, которая представляла *Lady Rowena*⁵¹. <...> Наконец, музыка зазвучала и вошли из противных нам дверей «*Les Folies*»

⁴⁸ ГАРФ. Ф. 1463. Оп. 1. Д. 1112. Л. 265.

⁴⁹ Эпизоды из того же ряда: 1) представление балета «Озеро волшебниц» с Марией Тальони (здесь аплодисменты царя оказались спасительными для молодой русской балерины Ольги Шлефохт (Ильиной), поскольку ситуация была на грани приличия [68, 46]); 2) опера «Жизнь за царя» для воспитанников кадетских корпусов 27 декабря 1836 года [33, 30].

⁵⁰ Подробнее см.: [18, 257–258].

⁵¹ Сочинения Вальтера Скотта пользовались большим успехом в семье Николая I (начиная с него самого). В книжной коллекции императрицы Александры Федоровны романы этого писателя занимают почетное место (ныне в Российской государственной библиотеке). См.: <https://kp.rusneb.ru/item/thematicsection/kollekciya-imperatricy-aleksandry-fyodorovny> (дата обращения: 23.12.2023).

Баронесса Амалия фон Крюденер (1808–1888) — двоюродная сестра императрицы Александры Федоровны; славилась своей красотой. Леди Ровена — возлюбленная рыцаря Айвенго. Примечательно, что пажи есть и среди действующих лиц «Девы Дуная».

в весьма миленьких костюмах. Мы не видели их танец. Только что он кончился, начали играть марш из «Девы Дуная», и наш кадрили тронулся. Мы прошли тихим маршем новый зал, и нас заставили это повторить, потому что нашли это столь красивым⁵². Потом мы стали у стены перед оркестром⁵³.

В «Деве Дуная» есть несколько маршевых эпизодов, о каком из них идет речь — сказать затруднительно⁵⁴. В дневнике нет сведений, какие «мотивы» использовались для остальных частей кадрили, кто ее сочинил (аранжировал) и дирижировал⁵⁵. Это вполне мог быть Александр Николаевич Лядов (1808–1871): с начала 1840-х годов он оказался востребован и как дирижер придворных балов, и как автор музыки для них.

Ряд танцевальных фортепианных опусов Лядова конца 1830-х — начала 1840-х годов напрямую связаны с Марией Тальони и ее балетами. Такова, например, «Французская кадрили à la Тальони», в которой чередуются темы из «Сильфиды» и «Восстания в серале», или же посвященная Лядовым самой балерине «Французская кадрили из балета “Дева Дуная”», целиком основанная на соответствующем тематизме⁵⁶. С большой долей вероятности эти и подобные им сочинения звучали в Зимнем дворце в исполнении детей Николая I.

Архивные хроники сохранили имя постановщика этого танцевального действия. Им был Август Леонтьевич Огюст. По свидетельству очевидца, «кадрилы влетали» в залу Михайловского дворца «постепенно, одна за другою, из разных дверей», а процессия пажей была облачена «в полные исторические и притом богатейшие костюмы», и всё это было исполнено «с необыкновенным искусством под скипетром славного нашего балетмейстера <...>»⁵⁷.

Огюст был знатоком танцев разных народов, признанным мастером их «театрализации» [29, 380]⁵⁸. Тогда это было особенно актуально в свете поисков

⁵² «Мой К. Н. был просто прекрасен», — восторгался находившийся среди зрителей Ф. П. Литке (ГАРФ. Ф. 1463. Оп. 1. Д. 1111. Л. 64).

⁵³ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 80. Л. 9–9 об.

⁵⁴ Можно предположить, что имеется в виду марш из завершения 1-й картины I акта.

⁵⁵ О том, насколько внимателен был юный в.к. К.Н. к такого рода деталям, свидетельствует, например, запись от 5 февраля 1839 года с описанием *déjeuner dansant* — «танцевального обеда», в Аничковом дворце, в последний день масленицы: «Тогда пошли слушать вальсы Лабицкого, которые он сам и его оркестр играли» (ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 75. Л. 101 об. — 102).

⁵⁶ «Contredanse française à la Taglioni», «Contredanse française tirée du Ballet “La Fille du Danube”». Обе они опубликованы в Петербурге (St. Petersburg chez Charles Paetz jr) под общим заголовком «Придворные танцы. Сборник французских кадрили и мазурок для фортепиано, исполняемых на придворных балах. Сочинения и аранжировки А. Лядова, капельмейстера придворных балов» («Danses de la Cour. Collection de Contradances Francaises et Musiques pour la Piano-Forte executees aux bals de la Cour. Composees et arrangees par A. Liadoff, Maître de Chapelle des bals de la Cour»).

⁵⁷ ГАРФ. Ф. 728. Оп. 1, ч. 2. Д. 1817. Л. 60 об. — 62 об. Процитирован фрагмент рукописного дневника барона Модеста Корфа. Он был в числе зрителей на маскараде в Михайловском дворце. В тот период Корф читал вел. кн. Константину Николаевичу курс юриспруденции.

⁵⁸ См. об Огюсте примеч. 19.

новой эстетики характерного танца, «каждое движение» которого призвано, по словам Ф. Кони, «рисовать страсти народа или напоминать красоты античной скульптуры и пластики» (цит. по: [57, 70]). Отец и дочь Тальони также экспериментировали в этой сфере. Освоение русской темы не сразу далось им: попытка «плясать по-русски» в дивертисменте «Креолки» потерпела неудачу, о чем свидетельствовал приведенный выше жесткий вердикт императора (см. с. 680 наст. статьи). Модному испанскому колориту своим успехом во многом обязаны танцы в опере «Цампа», а также балеты «Гитана» и «Морской разбойник».

«Гитана, испанская цыганка», большой пантомимный балет в трех действиях с прологом, впервые фигурирует в дневнике в.к. К.Н. 4 декабря 1838 года по матриониальному поводу — в честь обручения великой княжны Марии Николаевны с герцогом Максимилианом Лейхтенбергским было дано гала-представление, собравшее в большой ложе Большого театра всю императорскую фамилию со свитой⁵⁹.

Этот балет не сходил со сцены до конца пребывания Тальони в Петербурге. Символом его стала *качуча* — испанский танец с кастаньетами, исполняемый главной героиней в сцене ярмарки I акта, — одно из вершинных достижений Марии Тальони⁶⁰. Примечательно, что в дневнике в.к. К.Н. название этого танца возникает задолго до «Гитаны», а именно 13 февраля 1838 года: «Сегодня последний день масленицы. <...> Был *déjeuner dansant*. <...> В 9 часов танцевала Талиони Качучу⁶¹». Речь идет о «танцевальном обеде» — дворцовом (фактически, семейном) бале в воскресенье перед Великим Постом, продолжавшемся с двух часов дня ровно до полуночи, когда по приказу монарха «трубач трубил отбой» и «танцы прекращались, даже если это было среди фигуры котильона» [40, 247]. В тот раз Тальони была впервые приглашена на этот «интимный и элегантный праздник», где «никогда не присутствовало больше ста человек» [там же]. И вплоть до своего отъезда она, судя по дневнику в.к. К.Н., танцевала на «*déjeuner dansant*» вышеназванный испанский танец. Доподлинно неизвестно, какая качуча исполнялась в дебютный вечер — скорее всего,

⁵⁹ «Было обручение Мери с выходом, на котором и я был. <...> Вечером я видел в театре «Гитану», которая мне очень понравилась» (ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 75. Л. 89). Записи об этом спектакле есть также у Литке (ГАРФ. Ф. 1463. Оп. 1. Д. 1111. Л. 209) и в письме Николая I цесаревичу Александру [44, 228]. Премьера балета состоялась 23 ноября 1838 года — таким образом, речь идет о совершенно новой постановке.

⁶⁰ Впервые качучу в балете станцевала Фанни Эльслер (соперница Марии Тальони по сцене) в балете Ж. Коралли «Хромой бес» на музыку К. Жида (Париж, 1836). И в нем, и в «Гитане», и в других балетах, где появлялась качуча, использовался схожий национально-фольклорный тематизм.

⁶¹ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 75. Л. 7–7 об. В.к. К.Н. всегда писал это название по-русски, причем его орфография полностью совпадает с современной. Такой же нормы придерживался Ф. П. Литке (ГАРФ. Ф. 1463. Оп. 1. Д. 1111. Л. 129 об.). В дневнике цесаревича Александра Николаевича, использована иная русскоязычная транскрипция — «Катшуша» (ГАРФ. Ф. 678. Оп. 1. Д. 286. Л. 258 об.). И. М. Виельгорский предпочитал латиницу: «*cachucha*» [30, 260–261].

из II действия оперы «Цампа»⁶², но, возможно, и из будущей «Гитаны»? Известно лишь, что «Катшушу» Тальони тогда протанцевала дважды и «два раза чуть не поскользнулась (sic), что заставило ее дважды мило улыбаться» [30, 260]⁶³.

Притягательность балета «Гитана» была во многом обусловлена участием в его прологе 7-летней девочки-солистки (Лауретты — «маленькой Тальони») и ее подруг. В связи с этим спустя некоторое время после премьеры, петербургской публике была предложена «детская» версия «Гитаны» в исполнении учениц и учеников Театрального училища. 10 декабря 1840 года этот необычный спектакль посетила царская семья, в том числе и в.к. К.Н. В антракте он познакомился со своими сверстницами, «маленькими Никитиной, Левкеевой, Прихуновой, Пряхиной» — они были приглашены в ложу⁶⁴.

Александра Пряхина (1825–?), игравшая роль Тальони, не оставила следов в дальнейшем. Елизавета Никитина (1827–1872) в 1850-е заслужила репутацию одной из лучших актрис и активно выступала до 1861 года (карьера была прервана сценической травмой — падением в люк на представлении «Жизели») [31, 168]. Елизавета Левкеева (1826–1881) отличилась в училищной «Гитане» 1840 года в «казацком танце» вместе с Александром Пишо [50, 161], однако ее дальнейшая карьера была связана с драматическим театром [31, 367]. Анна Прихунова (1830–1887) была девочкой-солисткой, которая с 1838 года очаровывала публику в роли Лауретты, заслужив звание «самого грациозного существа нашего Театрального училища» (цит. по: [57, 78]).

Участие детей-танцоров в балетных представлениях на большой сцене поощрялось; наиболее отличившихся приглашали для знакомства в царскую ложу, а в отдельных случаях одаривали⁶⁵. Проблематика «детского балета» в настоящее время осваивается заново [19], вновь открываемые факты и имена (Шарль Лашук и его ученики [4]) требуют осмысления, в том числе и в контексте дворцовой музыкально-театральной культуры. Поэтому в следующем разделе настоящей статьи внимание будет сконцентрировано на неожиданной грани этого явления — хореографической самостоятельности 12-летнего в.к. К.Н., избравшего предметом творческой адаптации двухактный балет Ф. Тальони «Морской разбойник» на музыку А. Адана с декорациями А. Роллера.

⁶² Танцы из этой оперы она впервые исполнила 24 января 1839 года вместе с балетом «Миранда» в Большом театре. Среди прочего была и качуча. Однако в.к. К.Н. не присутствовал в тот вечер в Большом театре.

⁶³ Ср. у Литке: «[Тальони] теряет быть видимою вблизи; черты не оч[ень] приятные, дурной teint [цвет лица. — *фр.*], сухощава. На скользком паркете раза два чуть не упала. Получила богатый подарок» (ГАРФ. Ф. 1463. Оп. 1. Д. 1111. Л. 129 об.).

⁶⁴ См. дневниковую запись от 10 декабря 1840 (ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 76. Л. 137).

⁶⁵ Одной из щедро одариваемых была рано умершая Ольга Шлефохт (наст. фам. Ильина; 1822–1845), замеченная еще в 10-летнем возрасте. См.: [31, 144].

ИЗОБРАЖАЯ «ПИРАТА»... ВЕЛИКИЙ КНЯЗЬ ТАНЦУЕТ «МОРСКОГО РАЗБОЙНИКА»

Прежде чем перейти к анализу дневниковых записей в.к. К.Н. об этом балете, кратко напомним обстоятельства его возникновения. Он был задуман специально для русской сцены, издан в Петербурге с посвящением русской императрице и в западноевропейских столицах не ставился⁶⁶. В предьстории создания переплетаются несколько линий. Одна из них связана с давним интересом Адольфа Адана к России, с его стремлением посетить Петербург с целью продвижения там своих сочинений. Это желание укрепили российские успехи «Девы Дуная», а также комической оперы «Почталбон из Лонжюмо». Последняя шла в русской столице с 1837 года; ее музыка привлекла к себе особое внимание имп. Александры Федоровны [76, 150].

Посвящения трех театральных сочинений Адана конца 1830-х годов примечательны немецко-русскими «династическими» взаимосвязями. Вот их адресаты:

- опера «Почталбон из Лонжюмо» (1836) — прусский король Фридрих Вильгельм III (отец имп. Александры Федоровны);
- опера «Пивовар из Престопа» (1838) — император Николай I (муж имп. Александры Федоровны);
- балет «Морской разбойник» (1840) — имп. Александра Федоровна.

Лицом, крайне заинтересованным в приезде композитора, была Мария Тальони — его давняя знакомая, мечтавшая получить от него новую партитуру. Близко общаясь с императорской четой, балерина убедила Николая I пригласить Адана в Петербург с условием сочинять балет, не покидая русской столицы [58, 163; 74, 146]. Наконец, сам император при первой встрече с композитором приветствовал его словами: «Нам очень нравится ваша музыка, и я рад буду услышать ту, которую вы собираетесь сочинить для *нашего нового балета*» [77]⁶⁷. Из последних слов видно, что монарх был ключевым действующим лицом этой предьстории.

Для более точного восприятия контекста представлю в виде хронографа некоторые факты — по материалам российской периодической печати и архива Министерства императорского двора, до сих пор не попадавшим в объектив исследователей.

⁶⁶ В этом отличие «Морского разбойника» от остальных балетов Ф. Тальони. Западноевропейский слушатель мог получить опосредованное представление о его музыке благодаря фортепианной кадрили П. Вольфа (см. об этом далее, с. 692 наст. статьи). Спектакли в других российских городах последовали за петербургскими и шли параллельно им (в Москве — с 1841 года, в Варшаве — с 1842-го). В 1852 году несколько спектаклей «Морского разбойника» прошло в Воронеже.

⁶⁷ «Nous aimons beaucoup votre musique, et je me fais une fête d'entendre celle que vous allez nous composer pour *notre ballet nouveau*». В этом разделе статьи иноязычные цитаты приводятся на языке оригинала, для того чтобы читатель имел возможность сравнить их с уже имеющимися вариантами переводов [1; 17; 20; 22; 49]. Сами переводы в ряде случаев предложены в уточненной редакции.

1839:

6 сентября. В «Северной пчеле» подробно анонсирован визит Адана — «славного и великого компониста» — и то, что он «намерен написать новую партитуру для балета, который готовит хореограф наш Талиони для театра» [2, 1–3]. 1 октября — прибытие Адана в Петербург (столичной прессой не отражено; установлено по письму Адана к брату [77])⁶⁸.

11 октября, среда — представление «Девы Дуная» в Большом театре с участием М. Тальони [24; 26]⁶⁹. Адан присутствовал в зале и по окончании вызван публикою на сцену [45]. Очевидно, это и есть спектакль, на котором композитор впервые встретился с Николаем I и услышал от него слова одобрения (в прессе не отражено; установлено по письму Адана к брату [77])⁷⁰. В.к. К.Н., судя по его дневнику, в тот вечер не был в театре.

1840:

10 января — выдано цензурное разрешение на печать либретто «Морского разбойника» [60, 1].

31 января — отпечатанные экземпляры либретто поступили в Санкт-Петербургский цензурный комитет; цензором П. А. Корсаковым выдан билет, разрешающий продажу либретто [60, 1].

5 февраля — первое представление «Морского разбойника» в Большом театре [25; 60; 80]⁷¹. В главных ролях: М. Дюр (графиня донна Жуана де Прадо), М. Тальони (донна Мария, ее дочь), воспитанница О. Шлефохт (Зелина, подруга Марии), Н. Гольц (дон Альвар де Корда, жених Марии), Ш. Лашук (Райдаг-Бей, начальник форбанов), воспитанник А. Смирнов (Акбар, предводитель отряда форбанов), Фредерик (Педилло, начальник труппы странствующих актеров).

9 февраля⁷² — второе представление «Морского разбойника» (бенефис М. Тальони). На спектакле присутствуют имп. Николай I, имп. Александра Федоровна, в.к. К.Н.⁷³

12, 14, 16, 23 (утром), 25 (утром) февраля — повторные представления «Морского разбойника».

⁶⁸ Ю. И. Слонимский ошибочно указал 13 октября [58, 163].

⁶⁹ В книге «Петербургский балет. Три века. Хроника» ошибочно указано, что в этот вечер исполнялся балет «Хромой колдун» [46, 261].

⁷⁰ Для проверки факта встречи Николая I с Аданом я также обращался к камер-фурьерским журналам за этот период (РГИА. Ф. 516. Оп. 1. Д. 148). Однако, как оказалось, художественные события жизни монарха и его семьи фиксировались в них крайне редко и неподробно. К досадным лакунам относится и эта дата.

⁷¹ У Ю. И. Слонимского ошибочно указано, что на спектакле 5 февраля присутствовала царская семья [58, 164]. Августейшие лица впервые увидели его 9 февраля (об этом свидетельствуют архивные документы).

⁷² В современных лексикографических и исследовательских публикациях в качестве даты премьеры фигурирует 9 февраля [20, 58; 17, 30; 46, 263]; в публикациях советского времени — 5 февраля [69, 354; 58, 164]. Предпринятая мною перекрестная сверка источников — либретто, изданного к премьере (на титульном листе которого напечатана дата первого представления [60] — см. ил. 2), анонсов в петербургской прессе («Санкт-Петербургских ведомостях» и «Sankt-Petersburgische Zeitung» от 4 февраля 1840 [25; 82]) позволяет утверждать, что *правильной датой является 5 февраля 1840 года*.

⁷³ ГАРФ. Ф. 672. Оп. 1. Д. 416. Л. 46 об.; ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 76. Л. 33 об.

17 февраля — Адан покинул Петербург накануне русской масленицы [42].

16, 18, 20 марта — в.к. К.Н. танцует «Морского разбойника / Пирата» в Зимнем дворце.

Апрель — из канцелярии Министерства императорского двора балетмейстеру Ф. Талиони выданы «деньги за музыку балетов: “Тень” и “Морские разбойники” (sic)»⁷⁴.

Июнь — в лондонском альманахе «New Monthly Belle Assemblée» опубликована заметка о новом балете Тальони [80].

Ноябрь — французская «Revue et Gazette musicale» поместила объявление об издании в Париже кадрили П. Вольфа на темы «Морского разбойника» для фортепиано в 2 руки: «Wolff P. «L'Écumeur de mer (motifs d'Adam)» [75].

Ноябрь — журнал «Библиотека для чтения» поместил объявление об издании в Петербурге фортепианного переложения «Морского разбойника» с посвящением имп. Александре Федоровне: «Adam. Ballet: L'Écumeur de mer, traduit pour le pianoforte par l'auteur et dédié à S. M. l'impératrice de toutes les Russies (6 rb. arg.)» [39]⁷⁵.

Работа над музыкой и постановкой «Морского разбойника» заняла около трех месяцев. Примечательно, что на начальном этапе (ноябрь 1839 года) Адан называл его «Un corsaire» [77]. Метаморфозы заголовка давали о себе знать и в дальнейшем. Премьера состоялась в понедельник, 5 февраля 1840 года. Императорская семья впервые увидела его 9 февраля, в бенефис Марии Тальони. По сообщениям французской «Revue et Gazette musicale», «роскошь декораций и костюмов» превзошла всё, что было до сих пор в театре, «поскольку монарх выделил на нее 100 000 рублей (около 100 000 франков) из своей казны»⁷⁶, а музыка произвела сенсацию: «Император, великий князь и императрица спустились из своей ложи на сцену, чтобы приветствовать композитора, и государыня позволила ему посвятить ей это произведение»⁷⁷.

⁷⁴ РГИА. Ф. 472. Оп. 17. Д. 45/89.

⁷⁵ С легкой руки Ю. И. Слонимского в литературе закрепилось мнение, что деньги на издание клавира дала сама имп. Александра Федоровна [58, 164; 17, 31]. Однако эта информация сомнительна, так как не находит подтверждения в архивных материалах. Нельзя согласиться и с А. П. Груцыновой, что клавира балета был издан «практически сразу после премьеры»: указанная ею дата издания — «1836» — выглядит как опечатка [17, 31].

⁷⁶ «Le luxe des décors et des costumes sur passera, dit-on, tout ce que l'on a vu jusqu'ici au théâtre, l'empereur ayant donné de sa cassette 100,000 roubles (environ 100,000 fr.) pour la mise en scène» [70, 124]. В повторной публикации этой заметки, осуществленной А. Пуженом, уточняется сумма во франках — «500,000 fr.» [76, 150]. Для сравнения: постановка «Девы Дуная» обошлась в 80 тысяч рублей [68, 46].

⁷⁷ «L'empereur, le grand-duc et l'impératrice sont descendus de leur loge sur le théâtre pour complimenter le compositeur, et cette souveraine lui a permis de lui dédier son oeuvre» [71, 188].

Последние слова похожи на фигуру речи. Придворный протокол предусматривал официальную переписку композитора с Министерством императорского двора (МИД) [48, 104–105]. Но исключить устное согласие также нельзя. В ходе исследования мне удалось обнаружить в фонде МИД только финансовые документы (см. примеч. 74).

Упомянутый во французской публикации безымянный «великий князь» — несомненно, вел. кн. Константин Николаевич⁷⁸. Вместе с ним на спектакле присутствовал Ф. П. Литке. Обратимся к их записям от 9 февраля:

В.к. К.Н.: «Мы думали все, что Мама́ нас возьмет с собою вечером на новый балет. <...> За обедом Мама́ мне сказала, что меня не возьмет в театр. А когда одевалась, чтоб туда ехать, сказала, что меня возьмет с собою. Я чуть не умер от радости. Мы видели “Пирата”. Папа́ меня брал на сцену»⁷⁹.

Литке: «День обычный, а к вечеру сюрприз. К[онстантин] Н[иколаевич], отправившийся уже прощаться с Императрицей, ехавшей в Театр, бежит с восторгом назад: “Одеваться. Одеваться, еду с Мама́ в Театр”. Новый балет и бенефис Тальони “Морской Разбойник”. И я должен был покинуть свое общество, чтобы несколько часов потеть и скучать. О Тальони говорить нечего; декорации, костюмы прекрасны; а во всем [остальном] ни ладу, ни складу. Воротились в 1/2 11го»⁸⁰.

Дополню их выдержкой из дневниковой записи от того же числа имп. Александры Федоровны:

*«Bénéfice Taglioni, le Pirate. Musik von Adam»*⁸¹.

В приведенных записях один и тот же балет назван по-разному. Это не противоречие и не ошибка — перед нами две части одного составного заголовка. Вариант названия «Морской разбойник / *Le pirate*» зафиксирован в рукописных (исполнительских, нотных) и печатных первоисточниках (русскоязычные либретто, зарубежная периодика) 1840 года. Оркестровые партии, по которым осуществлялось первое исполнение, озаглавлены так: «Морской разбойник / Пиратъ / Vallo par Adams (sic)⁸²». Доступные экземпляры

⁷⁸ Это первое упоминание в.к. К.Н. во французской музыкальной прессе. В дальнейшем его имя будет появляться на страницах парижских газет, особенно часто в 1878 году — в связи с «русским концертами» Н. Г. Рубинштейна. Некоторые музыкальные репортажи носили курьезный оттенок, как, например, в «Figaro» от 2 апреля 1889 года (подробнее об этом см.: [34, 11]).

⁷⁹ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 76. Л. 33 об.

⁸⁰ ГАРФ. Ф. 1463. Оп. 1. Д. 1111. Л. 176 об. Балетные впечатления в.к. К.Н. и Ф. П. Литке практически всегда противоположны. Приведу еще один пример (27 ноября 1840 года): «Давали новый балет “Волшебное озеро” в 4 актах, из которых прелестнейшие были первый и последний (в.к. К.Н.; ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 76. Л. 125 об.); «...Бенефис Тальони, “Озеро Волшебниц”. Декорации и Тальони прекрасны, остальное вздор, как во всех ее балетах. Музыка Обера совершенная дребедень» (Ф. Литке; ГАРФ. Ф. 1463. Оп. 1. Д. 1112. Л. 284 об.). Лишь в отношении балета «Тень» на музыку Л. Маурера их оценки безоговорочно совпали (22 ноября 1839): «Он мне понравился лучше всех тех, коих я доселе видел» (в.к. К.Н.; ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 76. Л. 16 об.); «“Тень” — лучший из балетов Тальони; тут акция и драматический интерес» (Ф. Литке; ГАРФ. Ф. 1463. Оп. 1. Д. 1112. Л. 157 об. — 158).

⁸¹ «Бенефис Тальони, Пират. Музыка Адана». — *фр., нем.* (ГАРФ. Ф. 672. Оп. 1. Д. 416. Л. 46 об.).

⁸² Партии находятся в Отделе исторических хранений ОНФ Государственного академического Мариинского театра (бывш. ЦМБ). На локализацию русско-французского заголовка указала доктор искусствоведения М. Н. Щербакова, ознакомившая меня с этими редкими материалами.

либретто, напечатанные к петербургской премьере, к сожалению, некомплектны: у них отсутствуют оригинальные обложки⁸³ (см. ил. 2).

Но аналогичные московские экземпляры [61] обладают стопроцентной сохранностью и имеют полный заголовок («Морской разбойник / *Le pirate*» — см. ил. 3); образцом для них, вероятнее всего, служили петербургские. В лондонском альманахе «*New Monthly Belle Assemblée*» фигурирует только вторая часть («*Le Pirate*»)⁸⁴.

Параллельно бытовал еще один *двуязычный заголовок*, несколько отличающийся от только что приведенного, — «*L'Écumeur de mer*» / «*Морской разбойник*» (см. ил. 4: титульный лист фортепианного переложения балета; СПб.: Odeon, 1840⁸⁵). Впоследствии именно эта пара утвердилась как общепринятая. Так обозначен балет в современных западноевропейских монографиях [74, 563–567; 79, 15; 81, XXX].

Механизмы культурной памяти российского музыковедения, по-видимому, подчинены закону волн: в шеститомной «Музыкальной энциклопедии» название «Пират» фигурирует в качестве основного [6, 54]), а в книге «Балетные строки Пушкина» оно рассматривается как альтернативное [58, 164]; в русскоязычной версии «Воспоминаний» Адана сделана попытка вернуть его в музыковедческий обиход [1, 25], но спустя несколько лет она наталкивается на критику со стороны профессиональных балетоведов за «некорректность» [20, 59, *см. 11*; 21, 28, *см. 3*]. Как бы то ни было, результаты проведенного мною источниковедческого анализа таковы: 1) заголовок «*Le Pirate* / Пират» происходит из печатного либретто, 2) в царской семье бытовало именно это название, что удостоверяют дневники в.к. К.Н. и его матери, имп. Александры Федоровны.

Адан, по-видимому, стал первым зарубежным композитором, с которым в.к. К.Н. так или иначе контактировал лично. Возможно, общение с ним (9 февраля, по окончании спектакля) повлияло на воображение впечатлительного царевича. На масленичной неделе Константину посчастливилось еще дважды (23 и 25 февраля) пережить встречу с «Пиратом». Итого — *три посещения* в одном месяце. Их отражением стали *три представления* этого балета в сольном исполнении самого в.к. К.Н. во время Великого Поста (16, 18 и 20 марта).

Одержимость подростка, готовящегося к морской службе, пиратско-матросской тематикой кажется лежащей на поверхности, тогда как стремление воссоздать художественное целое спектакля представляет интерес с точки зрения

⁸³ Имеются в виду экземпляры, хранящиеся в ОРКиР НБ СПбГУ и Отделе редкостей Театральной библиотеки (СПб.). Они начинаются с титульных листов, где фигурирует только первая часть заголовка — «Морской разбойник». На это обратил мое внимание канд. филол. наук А. А. Савельев.

⁸⁴ «In that capital, which she has delighted is two new ballets, *L'Ombre* and *Le Pirate* (sic) composed expressly for her, her performances would appear to be attended with more success than ever» [80]. («В этой столице [С.-Петербурга], которую она восхитила двумя новыми балетами, “Тень” и “Пират” (sic), написанными специально для нее, ее выступления, по-видимому, будут проходить с большим успехом, чем когда-либо». — *англ.*)

⁸⁵ Заголовок на титульном листе: «Musique d'Adolphe Adam reduit pour le Piano-forte et très humblement dedie a Sa Majeste Alexandra Feodorovna Impératrice de toutes les russies par L'Auteur» («Музыка Адольфа Адана, переложенная для фортепиано автором и покорнейше посвященная Ее Величеству Александре Федоровне Императрице Всероссийской». — *фр.*)

психологии творческих способностей. Великий князь детально проработал план выступления в ходе репетиций, продолжавшихся предположительно с 26 февраля по 16 марта. В силу наивного подросткового максимализма он задумал соединить в своем лице балетную труппу, оркестр и даже декорации. Музыка балета он подобрал на слух, видимо, прибегая к помощи комнатного фортепиано. Упоминания о занятиях на инструменте встречаются в дневнике почти ежедневно. Пользовался ли он в процессе подготовки какими-либо нотными материалами? Как указывалось выше, клавир балета увидел свет лишь в ноябре 1840 года. При этом известны единичные случаи, когда балетоману-придворному доставляли из театра рукописную дирижерскую партитуру для домашнего проигрывания (см. дневник 20-летнего И. М. Виельгорского, получившего в феврале 1838 года партитуру «Восстания в серале» [30, 262]). Представить себе подобное в отношении 12-летнего в.к. К.Н. почти невозможно⁸⁶. Перед нами пример особых свойств памяти: в силу крайней увлеченности «Морским разбойником», он запомнил и музыку, и хореографию (о том, что в.к. К.Н. еще до посещения театра выучивал наизусть балетное либретто, уже говорилось⁸⁷).

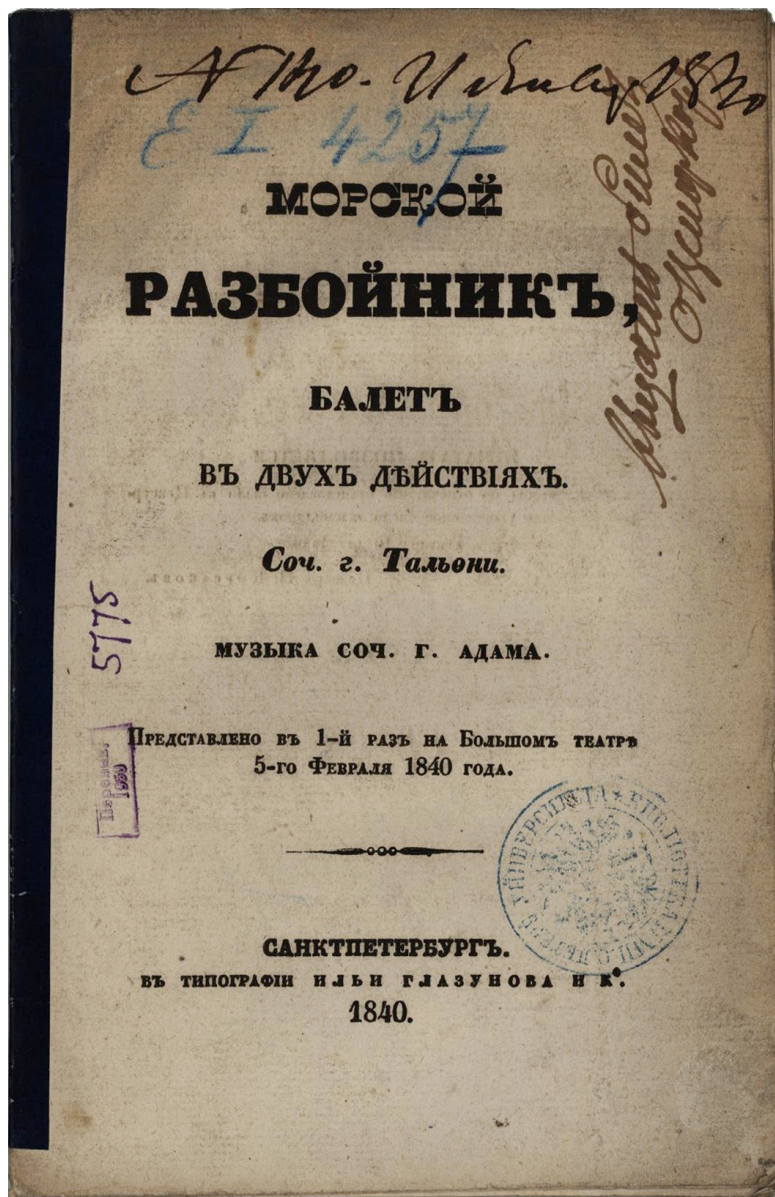
Запоминанию музыкального материала могло способствовать наличие в балете «повторяющихся фрагментов, которые “стягивают” его наподобие наскоро проложенных стежков» [21, 30, 31]; лейтмотивов в нем нет. Наверняка сразу запечатлелись в памяти лирические темы, а также испанские танцы из Дивертисмента II акта — «Pas de castagnettes» и особенно «Арагонский танец»: в «Морском разбойнике» едва ли не впервые использованы темы *арагонской хоты* (задолго до Глинки и Листа) (см.: [21, 31])⁸⁸.

Подготовка совершалась в строгой тайне. «...Каждый день я имел между уроками целый час, в который был свободен от всякого наблюдения и мог делать, что мне только в голову приходило, — читаем в мемуарах. — Я тогда уходил в пустой верхний зал, там запирался на ключ, и у меня шел балет. Я один был всё: прежде всего оркестр. Я пел увертюру, пел все действия, сколько поспевал. Затем — балерина. Потом солистки, кордебалет, аксессуарные вещи и иногда декорации.

⁸⁶ Во-первых, на тот момент он не владел техникой чтения партитур (он приобрел этот опыт позже). Во-вторых, в его тогдашнем окружении не было людей, входивших в театр (в отличие от И. М. Виельгорского). Наконец, он был слишком юн. Вряд ли к нему в руки мог попасть и скрипичный репетитор.

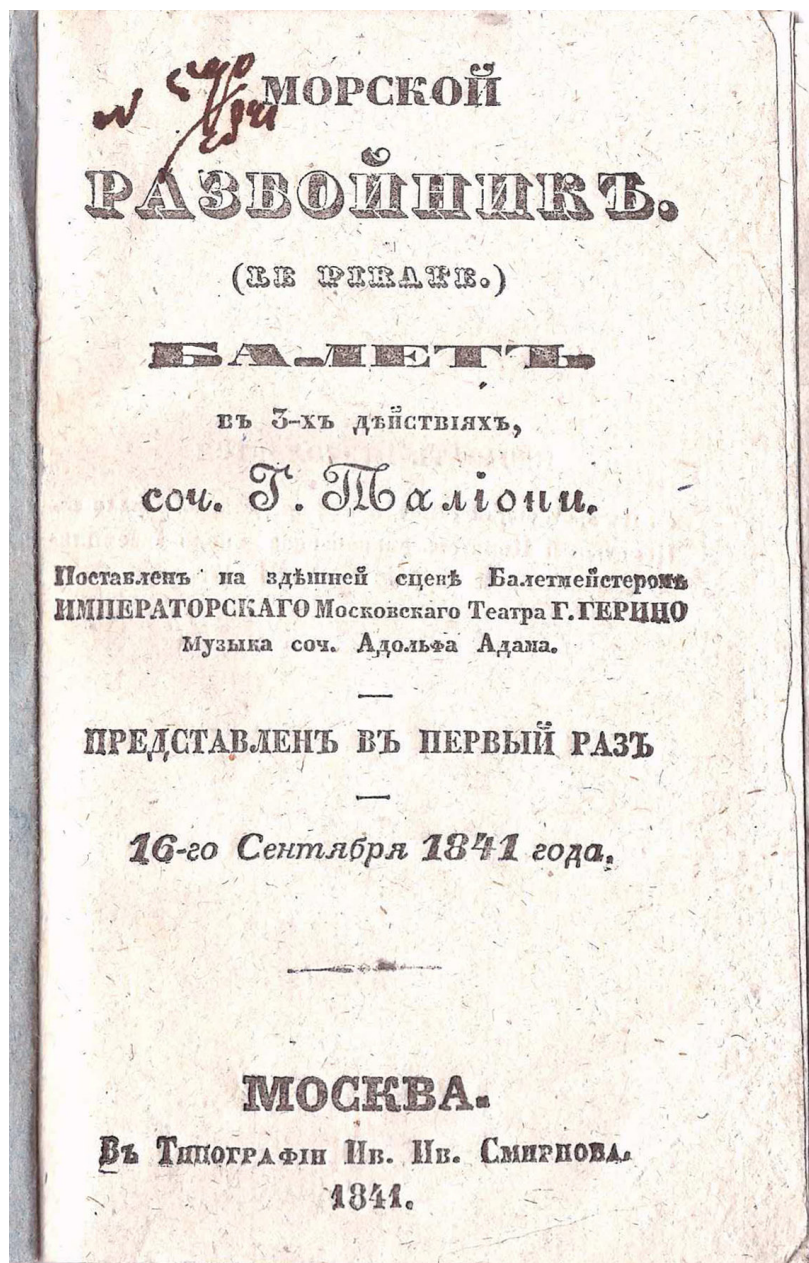
⁸⁷ Напомню краткое содержание балета: «Пират Райдаг-Бей тайно прибывает во дворец графини Жуаны, в дочь которой — Марию — он влюблен. Во время праздника Райдаг-Бей и его товарищи похищают Марию и отвозят ее в свой приют на острове, но она не в силах забыть своего жениха дона Альвара. Райдаг-Бей, чтобы развлечь Марию, разрешает прибывшим каталонским артистам устроить праздник. Среди артистов Мария узнает переодетого дона Альвара, но влюбленные себя выдают. Дона Альвара схватывают, Мария же лишается разума. Но тайна логова пиратов раскрыта — на остров прибывают испанские матросы, которые поджигают дворец Райдаг-Бея и вступают в бой с форбанами. К Марии, увидевшей происходящие вокруг ужасные события, возвращается память. Влюбленные соединяются. Райдаг-Бей гибнет под пылающими развалинами своего дворца» [22, 177].

⁸⁸ Музыканты-профессионалы свидетельствовали о том, что в.к. К.Н. и в зрелом возрасте демонстрировал незаурядную музыкальную память. «Он знал камерную и симфоническую литературу иногда лучше господ квартетистов и дирижеров <...>», — писал Э. Ф. Направник [32, 15].



Ил. 2. Титульный лист издания либретто балета «Морской разбойник» (СПб.: Тип. И. Глазунова, 1840). ОРКИР НБ СПбГУ, шифр хранения Е I 4257, инв. 5775. Экземпляр с визами цензора П. А. Корсакова, выдавшего 31 января 1840 года билет, разрешающий продажу тиража либретто

Figure 2. The title page of the libretto for "L'Écumeur de mer" (St. Petersburg: I. Glazunov, 1840). M. Gorky Scientific Library at St. Petersburg State University, Department of Rare Books and Manuscripts, shelfmark E I 4257, inventory no. 5775. A copy with the visas from the censor Pyotr A. Korsakov, who issued a ticket on January 31, 1840, authorizing the sale of an edition of the libretto



Ил. 3. Титульный лист издания либретто балета «Морской разбойник» (М.: тип. И. И. Смирнова, 1841). РНБ, шифр хранения 18.169.2.79

Figure 3. The title page of the libretto for "L'Écumeur de mer" (Moscow: I. Smirnov, 1841). National Library of Russia, shelfmark 18.169.2.79



Ил. 4. Титульный лист издания клавира балета «Морской разбойник» (СПб.: Odeon, 1840)

Figure 4. The title page of the piano score of “L’Écumeur de mer” (St. Petersburg: A l’Odeon, 1840)

Я пел и плясал, перебегая с одного места на другое для того, чтобы успеть изобразить всё, что было на сцене. Это называлось: Его Высочество беснуется»⁸⁹.

Воспитатели не понимали, что происходит за закрытыми дверями, расценивая его пробежки, прерывистое пение и прыжки как «беснование». Хотя цель в.к. К.Н. состояла в изображении полной двухактной версии, первый показ — 16 марта, для матери и сестер — был сокращенным⁹⁰.

18 марта состоялось первое выступление перед отцом. В дневнике не без гордости отмечено: «Я умею танцевать “Пирата”. Сам научился. Танцевал пред Папá,

⁸⁹ Воспоминания П. А. Кускова о великом князе Константине Николаевиче (ГАРФ. Ф. 588. Оп. 1. Д. 1358. Л. 108–109.) Эти мемуары изданы [12, 203–204], но в публикации допущен ряд неточностей, возникших в процессе расшифровки. Поэтому процитированный фрагмент приводится по архивному подлиннику. Воспоминания записаны со слов в.к. К.Н. и изложены в первом лице.

⁹⁰ «Императрица сказала, что Константин Николаевич представлял ей “Пирата” и чрезвычайно смешил ее, а между тем великий князь возвратился совершенно в поту» (Записки Ф. С. Лутковского... // ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 27. Л. 167).

и он мне дал в награду пятак». Вероятно, это действие произвело впечатление на Николая I, поскольку 20 марта Константин «вечером опять танцевал “Пирата” перед Папá». Согласно запискам Ф. С. Лутковского, в.к. К.Н. «у Государя играл 2-й акт Пирата»⁹¹.

Уж не узнал ли Государь в собственном сыне, пропевшем «от ноты до ноты» целый балет, самого себя в молодости (вспомним слова А. Г. Рубинштейна, приведенные в начале настоящей статьи)? У К. А. Скальковского читаем: «Когда Николай Павлович был еще великим князем, то танцевал в Берлине при дворе в балете» [56, 347]⁹².

Подробности дебюта перед отцом раскрыты в мемуарах: «...Прихожу раз прощаться вечером к батюшке⁹³, он благословил меня, и когда я, выходя от него, запер за собою дверь, он вдруг звучным голосом воротил меня: “Костя!!! Говорят, ты балет изображаешь? Начинай!” Я, конечно, не раздумывая ни минуты, запел. Кончивши увертюру, я изобразил поднимающуюся занавесь и сейчас же представил из себя группу. Потом, не переставая петь, изобразил всё: танцы корифеек, кордебалета, главной танцовщицы (Марии Тальони. — Г. М.). Батюшка смотрел на меня и помирал со смеху. Когда я кончил, он отпустил меня опять, и опять вернул меня к себе громким голосом, когда я затворял двери, и, завернувши в бумажку тяжелый медный пятак, дал его мне за труды. Было за что: с меня пот лил градом»⁹⁴.

Говоря об одобрении Николаем I творческих опытов сына в области музыки и пластического искусства, нельзя не вспомнить о категорическом запрете, наложенном им тогда же (1840) на занятия юного в.к. К.Н. поэзией. «Je voudrais savoir mon fils mort plutôt que poete» («Пусть лучше мой сын умрет, чем станет поэтом»)⁹⁵ — этот отцовский ультиматум в.к. К.Н. помнил до конца своих дней (см. примеч. 151). При этом мир поэзии в сознании в.к. К.Н. был связан с миром балета, и наоборот — подтверждение этому находим в дневниках 1870-х годов (на материале стихотворений Жуковского и Вяземского).

Как осмысливается этот «спектакль одного танцора» в контексте придворно-музыкального быта того времени? С одной стороны, как внетеатральное сценическое событие (ср. с любительской постановкой в Зимнем дворце «Сомнамбулы» Беллини [35, 175], а также с «живыми картинами»). С другой, он вписывается в галерею выступлений артистов-вундеркиндов и артистов пародийного жанра в Зимнем дворце (ср. с известным эпизодом 1843 года: «Николай Павлович хохотал» над игрой 13-летнего Антона Рубинштейна, копировавшего за роялем

⁹¹ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 27. Л. 172 об.

⁹² У А. А. Плещеева этот эпизод скорректирован: Николай Павлович принимал участие не в балете, а в серии живых картин (мимических сцен) по поэме Томаса Мура «Лалла Рук», в роли принца Америса / Фераморса, а танцы исполнялись профессиональными танцовщиками берлинский придворной труппы в антрактах между картинами [50, 131].

⁹³ Согласно дневнику, это 18 марта 1840 года.

⁹⁴ Воспоминания П. А. Кускова о великом князе Константине Николаевиче.

⁹⁵ ГАРФ. Ф. 660. Оп. 1. Д. 20. Л. 11.

«листовские гримасы»⁹⁶). Наконец, он примыкает к упомянутому феномену «детского балета как развлечения для взрослых» [19, 20].

Благодаря представлениям в.к. К.Н. «Морской разбойник» превратился в «любимый балет» царской фамилии⁹⁷. Не изменяли они своему увлечению и в дальнейшем. В записи в.к. К.Н. от 9 октября 1842 года читаем: «Мамá мне подарила ноты “Пирата”, что мне сделало огромное удовольствие»⁹⁸. Эта реплика нуждается в особом комментарии, ведь клавир, как указывалось выше, был издан в ноябре 1840 года. Допустить, что Константин получил в подарок издание двухлетней давности, в принципе, возможно, но вызывает сомнения. Скорее, речь идет о другой публикации — 2-м выпуске «Театрального альбома», вышедшем осенью 1842 года в Петербурге и посвященном «Морскому разбойнику» [66]. Наряду с очерками о самом балете и его исполнителях (Шарле Лашуке и Ольге Шлефохт — сценических партнерах Марии Тальони), в нем было помещено нотное приложение и крокады (изображения сцен из балета на одном листе). Глядя на них, можно представить, чем вдохновлялся великий князь, осуществляя собственное представление.

ПРОЩАНИЕ С ТАЛЬОНИ. «ЖИЗЕЛЬ» И «КОРСАР» (ЗАГРАНИЧНЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ 1840–1850-х)

Мария Тальони навсегда покинула Петербург весной 1842 года. На ее последнем бенефисе (26 января) был дан новый балет «Герта — повелительница эльфид», который в.к. К.Н. оценил как «лучший из всех ее балетов и по сюжету, и по декорациям, и по музыке»⁹⁹. В более поздних дневниках время от времени упоминается тот или иной балет Тальони: «Озеро волшебниц», «Воспитанница Амура» — как эхо, затихающее к концу 1840-х годов; «Восстание в серале» — как память о матери (после ее смерти Константину достался принадлежавший ей рукописный альбом с зарисовками сцен из этого балета¹⁰⁰); «Сильфида» — как спектакль, продолжающий свою сценическую жизнь¹⁰¹.

Примечательны записи о балетах на музыку Адана. «Дева Дуная» фигурирует до конца 1840-х¹⁰², надолго пропадает и вдруг появляется зимой 1880-го. Подробностей ее возвращения нет ни в дневнике в.к. К.Н., ни у его старшего брата, по желанию которого балет был возрожден. Реплика «по-моему, вышло

⁹⁶ Можно предположить, что в.к. К.Н. делал особый упор на пантомимическую сторону своего выступления, пытаясь подражать в этом отношении Ш. Лашуку. «Современники отмечали, что наиболее удачным было его [Лашука] выступление в партии Райдаг-бея, начальника форбанов в балете “Морской разбойник”: “Переходы от любви к ярости, от надежды к отчаянию, от ненависти к мщению были им выражены с поразительным искусством» [4, 88].

⁹⁷ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 78. Л. 1.

⁹⁸ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 80. Л. 53.

⁹⁹ Там же. Д. 80. Л. 5 об.

¹⁰⁰ Января 1861 года он хранился в его библиотеке (см. пометку в дневнике — ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 1153. Л. 5 об.). Нынешнее местонахождение альбома не установлено.

¹⁰¹ 25 ноября 1865 года (Берлин): «Вечером в театре. Давали “Сильфиду”, и танцевала наша Богданова» (ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 1156. Л. 86).

¹⁰² 14 декабря 1847 года, с Т. П. Смирновой в главной партии (ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 89. Л. 9).

прескучно»¹⁰³ без каких-либо ностальгирующих ноток даже по некогда любимой музыке свидетельствует об отстраненном отношении в.к. К.Н. к реконструкции «старого балета»¹⁰⁴.

Что же касается другого известнейшего балета Адана, «Жизель»¹⁰⁵, поставленного в Петербурге А. Титюсом вскоре после отъезда Марии и Филиппо Тальони, то в дневнике прослеживается непрерывная линия вплоть до 1887 года¹⁰⁶. Привлекают внимание уже первые записи:

18 декабря 1842 года (петербургская премьера): Вечером мы ездили смотреть новый балет «Жизель, или Виллиса». Балет прекраснейший и превосходит почти все Талионовские. Музыка Адама также хороша. Танцевали весьма порядочно, а играли превосходно¹⁰⁷.

30 января 1843 года: Вечером был в театре, где давали балет «Жизель». Танцевала новая танцовщица Гран. Она чрезвычайно мне понравилась. В ней нет грации Талиони, но бóльшая легкость в танце и несравненно бóльшая игра¹⁰⁸.

Известно, что на премьере главную партию танцевала выдающаяся русская балерина Елена Андреевна. Однако в.к. К.Н. не упоминает о ней; тускнеет в его сознании и образ Тальони; его новое увлечение — датчанка Люсиль Гран. По приведенной характеристике можно судить о ценностно-вкусовой ориентации автора дневника, в частности о том, какое значение он придавал пантомимической игре¹⁰⁹.

Во второй половине 1840-х годов, совершая по воле отца продолжительные заграничные поездки, в.к. К.Н.знакомился и с зарубежным балетом. Как правило, речь идет о парадных спектаклях в честь высокого русского гостя, которые давал тот или иной европейский монарх. Так, 29 апреля 1847 года, находясь по приглашению Фридриха Вильгельма IV (родного брата императрицы Александры Федоровны) в Потсдаме, он смотрел ««Норму» и первый акт балета «Gisella»»¹¹⁰. В Лондоне, вместе с королевой Викторией, — выступления итальянок Карлотты Гризи и Фанни Черрито:

10 мая 1847 года. <...> Видели сперва «Lucia di Lamermoor», а потом балет «Эсмеральда», в котором отличалась Carlotta Grisi, самая чудная, удивительная, грациозная танцовщица, которую я видывал¹¹¹.

¹⁰³ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 1164. Л. 32 об., 35 об.

¹⁰⁴ Предысторию реконструкции см. в мемуарах М. И. Петипа, хореографа-постановщика [47, 182, 184] и Е. О. Вазем, исполнительницы главной партии [9, 235–236].

¹⁰⁵ Варианты написания в дневнике — «Gisella», «Гизелла».

¹⁰⁶ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 120. Л. 90 об.

¹⁰⁷ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 80. Л. 61.

¹⁰⁸ Там же. Л. 67 об.

¹⁰⁹ Ср. это с записями 1870-х (например, об А. В. Кузнецовой — ее способности мимической игрой «выдавить у зрителя слезы», с. 746 наст. статьи), 1880-х (о В. Цукки: «Пантомиму она играет превосходно, и лицо ее удивительно драматически выразительно», с. 744 наст. статьи).

¹¹⁰ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 86. Л. 74. Давать в один вечер оперу, а затем балет — общепринятая театральная практика того времени.

¹¹¹ Там же. Л. 76 об. — 77.

27 мая 1847 года. После обеда королева повезла меня в оперу, и мы слышали Женни Линд в «Сомнамбуле». Потом я оставался еще на балет. Давали один акт «Гизеллы», в котором Carlotta Grisi плясала, и один акт «Ундины», в котором Ceritto танцевала премилый Pas со своей тенью¹¹².

Записная книжка от 14/26 февраля 1857 года фиксирует просмотр в Королевском оперном театре Турина «балета “Пират” (sic!) и “Лучии”»¹¹³. При чтении возникает замешательство: неужели перед нами вновь «Морской разбойник»? Обращение к итальянской прессе вносит ясность — на сей раз автор дневника позволил себе вольность в отношении названия, поскольку речь идет о «Корсаре» А. Адана в постановке Доменико Ронцани (1804–1868), итальянского хореографа и танцовщика, чья творческая активность была связана с театрами Северной Италии. В.к. К.Н. присутствовал на одном из премьерных спектаклей этой постановки (в двух действиях и пяти картинах) вместе с королем Виктором Эммануилом II [78; 83]. Спустя два месяца (28 апреля / 10 мая) он видел «Корсара» (но уже в трех действиях и пяти картинах) в парижской Опере, в аутентичной постановке А. Сен-Жоржа и Ж. Мазилье, находясь в одной ложе с императором Наполеоном III и императрицей Евгенией¹¹⁴.

В БАЛЕТЕ С АЛЕКСАНДРОМ II (1860–1870-е)

В Петербурге компаньонами в.к. К.Н. по посещению балетных спектаклей были братья — император Александр II (в дневнике: Саша, Государь) и вел. кн. Николай Николаевич (Низи); изредка присоединялась супруга вел. кнг. Александра Иосифовна (Санни, жинка, жена) или сыновья (Никола, Костя, Митя, Слава), тогда как братья делили с ним театральную ложу еще с 1830–1840-х годов. Общие интересы, общая память на события и лица, общие балетные знакомые и воспоминания, наконец, общие семейные театральные традиции (восходящие к детским годам) — всё это их объединяло (см. ил. 5).

Во время масленицы (на сырной неделе) с понедельника по воскресенье соблюдался особый ритуал — *поедание блинов в ложе и кормление блинами балетных артистов*, производимое лично царем. Будучи подчеркнуто «русским», этот обычай, с одной стороны, воплощал любовь государя к своим подданным. С другой — само место угощений (сцена) накладывало отпечаток театральности, и это придавало всему действию особую притягательность. В дневниковых записях попутно заходит речь и о балетной повседневности:

11 февраля 1865 года (четверг). В балете «Дочь фараона». Ужасно с Низи забавляемся. Саша приходит регулярно. В антракте едим блины, потом Саша кормит блинами танцовщиц¹¹⁵.

¹¹² Там же. Л. 83 об. (Имеется в виду балет «Наяда и рыбак» Ж. Перро на музыку Ц. Пуни.)

¹¹³ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 134. Л. 18.

¹¹⁴ Там же. Л. 31 об. Вскоре «Корсар» был поставлен и в Петербурге (1858). Важно, что в 1857 в.к. К.Н. довелось познакомиться с первоначальной версией, поскольку при каждой последующей постановке, в том числе и российской, в балет вносились изменения.

¹¹⁵ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 1156. Л. 13 об.



Ил. 5. Великие князья Константин (справа) и Николай Николаевичи. Фотография. 1865. Санкт-Петербург. Фотомастерская Бергамаско. Личная коллекция З. И. Беляковой. Комментарий из дневника в.к. К.Н.: «16 марта 1865. Вторник. У Бергамаско. Мы снимались вдвоем с Низи, сидя будто в ложе» (ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Ед. хр. 1156. Л. 24)

Figure 5. Grand Dukes of Russia Konstantin Nikolayevich (right) and Nikolay Nikolayevich. 1865. Saint-Petersburg. Photograph by Carl Bergamasco. Comment from the diary of Grand Duke Konstantin Nikolayevich: "March 16, 1865. Tuesday. At Bergamasco. We filmed together with Nizi, sitting as if in a loge" (GARF. 722/1, 1156. Sh. 24)

31 января 1866 года (понедельник). В театре «Флорида», приехал как раз к «картам»¹¹⁶. Было очень весело, много болтали. Саша в отличном духе. Происходило кормление блинами¹¹⁷.

9 февраля 1868 года (пятница). В 12 ч. в большой театр с Николой. Бенефис кордебалету. «Грациелла», пение итальянцев, бал из «Золотой рыбки» и последний акт «Метеоры». Саша тоже был и производил кормление блинами¹¹⁸.

4 февраля 1877 года (пятница). После завтрака отправился в «Трильби», где вместо Горшенковой играла миленькая Никитина¹¹⁹, выучившая роль за один день. Государь производил кормежку блинами¹²⁰.

25 февраля 1878 года (суббота). В $\frac{3}{4}$ 1 в театр в бенефис Радиной «Роксана». И Государь был и производил кормление блинами, и было очень весело¹²¹.

«Превесело», «было очень весело», «хохотали», «смеялись», «забавлялись» — эти слова отражают настроение радости и удовольствия, царивших в театральной ложе. При чтении дневников видно, какую роль играет балет в жизни братьев, — они посещают его почти ежедневно, не только на масленицу. Он — как пристрастие, вызывающее зависимость: «Саша ужасно в духе, и вошел в наш вкус» (14 февраля 1865 года, «Конек-Горбунок»¹²²); «Саша в отличном театральном расположении» (30 января 1866 года, «Фиаметта»¹²³); «Саша ни одного балета не пропустил...» (5 февраля 1866 года¹²⁴) и т. д.

Дополню приведенные цитаты фрагментом из переписки петербургского балетмейстера Сен-Леона¹²⁵ (18 декабря 1866 года): «Сегодня, во время репетиции в театральном училище, неожиданно прибыл Государь Император. Его Величество выразил желание, чтобы я при нем сочинил какую-либо сцену, какое-нибудь “па”. Мои солистки сначала сконфузились, но я ободрил их и немедленно начал показывать вариацию и разные группы. Государь высказал свое удивление, добавивши, что он не подозревал, с каким большим трудом и с какими продолжительными усилиями сопряжена постановка даже незначительного “па”, которое на сцене длится не более нескольких минут» (цит. по: [66, 94]).

¹¹⁶ Так называются танцы из I действия этого балета М. Петипа.

¹¹⁷ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 1157. Л. 8.

¹¹⁸ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 94. Л. 16 об. — 17.

¹¹⁹ Варвара Александровна Никитина (1857–1920). См. Приложение 2, с. 740.

¹²⁰ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 112. Л. 61.

¹²¹ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 1159. Л. 80 об.

¹²² ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 1156. Л. 14 об. — 15.

¹²³ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 1157. Л. 8.

¹²⁴ Там же. Л. 9.

¹²⁵ Артур Сен-Леон, уроженец Франции, с 1859 по 1870 — главный балетмейстер императорской труппы. Еще в 1852 году в Париже вышла его книга «Стенохореография» с посвящением Николаю I. «Очевидно, несмотря на европейскую известность и достаточно прочное положение в балетном мире, Сен-Леон мечтал о службе в России» [54, 64]. Поставил в Петербурге 20 балетов. Вершиной русского периода Сен-Леона стал «Конек-Горбунок» на музыку Ц. Пуни (1864). По желанию императрицы Марии Александровны он создал балет «Золотая рыбка» на музыку Л. Минкуса (1867) [54, 232]. Музыка этого балета высоко ценил в.к. К.Н.

В Великий Пост и летние месяцы балетная «жажда» утолялась посещением ученических постановок в Театральном училище и представлений в загородных резиденциях — в летних театрах Царского Села, Павловска, Красного Села.

5 мая 1866 года. В ½ 3^{го} отправился верхом в Царское и был на репетиции, где был и Саша с детьми. Между прочим, идет наш любимый pas de cinque из «Газельды» с прелестным соло виолончеля¹²⁶.

17 июля 1866 года. Отправились в Красное, а там прямо в театр. «Заколдованный принц» и дивертисмент. Pas de six из «Корсара». Саша в это время приехал¹²⁷.

20 июня 1867 года. [Красное Село]. После зори прямо в театр. Тут особая кантата, и три раза «Боже, царя храни» с неумолкаемым ура. Когда Саша вышел за кулисы, там тоже ура. Все [балерины] окружили его на коленях и бросали цветы. Он оставался недолго, и уехал в конце «Фиаметты»¹²⁸.

27 апреля 1868 года. [Царское Село]. В 8 в Китайском театре две миленькие французские пьесы и хорошенький дивертисмент. Кончилось прелестным pas des fleurs из «Корсара»¹²⁹.

В записях о посещениях Театрального училища («школы») зафиксированы имена юных воспитанниц (будущих звезд), учебный репертуар, некоторые бытовые подробности:

8 марта 1866 года. <...> Вечером в первый раз в этом году был в театральной школе. Саша тоже немного был. Шла довольно скучная переводная пьеса, но премиленький дивертисмент и вся сцена рыбацек из «Фараона»¹³⁰.

11 марта 1866 года. Вечером в школе. Превеселые две пьесы «Путаница» и «Квартира на Бугорках» и прелестные дивертисменты. Замечательно хороши Вергина и Вазем¹³¹.

8 марта 1868 года. В театральной школе. Саши не было. Давали одну французскую пьеску, дивертисменты, русский водевиль и хижину из «Фараона»¹³².

28 марта 1869 года. Вечером в школе на спектакле. Две пустые русские пьесы и второй акт «Фиаметты» очень мило¹³³.

¹²⁶ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 1157. Л. 34 об.

¹²⁷ Там же. Л. 59.

¹²⁸ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 93. Л. 8–8 об. Так представители балетной труппы выражали свои чувства по случаю благополучного возвращения Александра II из Парижа, где на него было совершено покушение. Примечательна реакция труппы и на предыдущее покушение. Вот как это описано в дневнике в.к. К.Н. от *5 апреля 1866 года*: «Вечером с женой в “Коньке-Горбунке”. Тут при начале и в конце “Боже, Царя храни” со всем балетным людом. Прелесть, как хорошо. В конце это началось с Гольца, который среди “Трепака” закричал “здоровье русского царя” (Там же. Д. 1157. Л. 26). Николай Осипович Гольц (1800–1880) — старейший петербургский танцовщик, выступал в партии Петра в дивертисменте 8-й картины, в танце под названием «Русский» (у в.к. К.Н. назван «Трепаком»). Гольц изредка позволял себе эмоциональные выкрики во время спектаклей, за что театральная администрация выносила ему порицания (подробнее см.: [67, 39]). Однако эпизод со «здравицей царю» был поощрен.

¹²⁹ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 94. Л. 49 об. — 50.

¹³⁰ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 1175. Л. 17.

¹³¹ Там же. Л. 18.

¹³² ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 94. Л. 29.

¹³³ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 96. Л. 22 об. — 23.

3 марта 1877 года. Поехал в театральную школу на спектакль. Глупая пьеса «Из огня да в полымя». <...> Затем балетик «Две звезды». Лучшие силы Андреева, Петрова, Федорова, Воронова и Фролова. Весьма миленькая Воробьева (стриженные уши)¹³⁴.

Говоря о молодых танцовщицах, автор дневника нередко прибегает к «нежному тону». Нет смысла оспаривать утверждение Е. О. Вазем о том, что августейших лиц в балет влекла «ножка Терпсихоры» [9, 263]. В своих мемуарах балерина коснулась серьезной привязанности великих князей Константина и Николая Николаевичей к Анне Васильевне Кузнецовой и Екатерине Гавриловне Числовой, а также симпатии Александра II к Александре Симской 2-й [9, 263–265].

В дневнике в.к. К.Н. эти сюжеты образуют особый пласт. Остановлюсь на оценках Александром II сценического мастерства избранниц своих младших братьев, на одном музыкальном увлечении монарха и, наконец, на сценической биографии А. И. Симской.

Об Анне Васильевне император обронил сочувственную реплику на спектакле «Царь Кандавл» 28 октября 1869: «Кузнецова очень напоминает своего отца»¹³⁵. Она была внебрачной дочерью Василия Андреевича Каратыгина (1802–1853), выдающегося актера-трагика Александринского театра, искусство которого увлекало императора в былые годы. Таким образом, в приведенном высказывании засвидетельствована семейно-артистическая преемственность.

Отношение к Екатерине Гавриловне иллюстрируют следующие фрагменты дневника в.к. К.Н. 31 января 1871: «Числова танцевала Неву очень некрасиво и неграциозно, что и Саша даже нашел»¹³⁶; 16 января 1872: «Числова танцевала polka folichon совершенный сапсап отвратительно. Государю ужасно не понравилось, и он мне несколько раз говорил, как она скверно и неграциозно танцует»¹³⁷. Непосредственное продолжение этой записи —

¹³⁴ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 112. Л. 76.

¹³⁵ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 97. Л. 28–28 об. В «Царе Кандавле» А. В. Кузнецова была занята в роли Пифии (Сивиллы; см. также с. 747 наст. статьи).

¹³⁶ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 99. Л. 84–84 об. Речь идет о «Вариации реки Невы» из 6-й картины «Дочери фараона».

¹³⁷ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 101. Л. 93 об. — 94. Речь идет о «большом дивертисменте» в составе бенефиса А. Н. Богданова, представившего на суд публики разные популярные танцы в собственной постановке. «Полька-фолишон» — французский парный танец; в балетной критике того времени его относили к «канканным» (то есть непристойным) танцам, а его появление на сцене Большого театра расценивалось как нонсенс [63]. Е. Г. Числова была обязана своими сценическими «успехами» вел. кн. Николаю Николаевичу (Низи). Пользуясь своим положением, он бесцеремонно проталкивал корифейку Числову в солистки. В.к. К.Н. не одобрял этого и даже предпринимал контрмеры, предчувствуя негодование балетоманского сообщества. В дневнике 1871 года зафиксировано его общение с начальником репертуара П. С. Федоровым (имевшим в театральной среде прозвище «Губошлёп» [38, 2]). 27 сентября: «...По требованию Низи Числова будет поставлена в “Фараоне” на место Радиной. Ужасный скандал!» (ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 101. Л. 34 об.); 28 сентября: «Узнал от Губошлёпа, что Числову не поставят в “Фараоне” на место Радиной и просил его отнюдь ее не ставить, чтоб поберечь Низи, ибо публика слишком бы сердилась, и всё это легло бы на его голову» (Там же. Л. 35). Приведенные записи в дневнике зашифрованы.



Ил. 6. Анна Васильевна Кузнецова. Фотография (первая половина 1870-х) [68, 109]

Figure 6. Anna Vasilyevna Kuznetsova. Photograph (the first half of the 1870s) [68, 109]

«Зато полька из “Проданной невесты” ему очень понравилась и как музыка, и как пьеса» — переносит нас в иную плоскость. Александра II задела за живое музыка Бедржиха Сметаны!¹³⁸

Похоже, что и самого Константина удивила такая неожиданная реакция старшего брата. Сопоставим это с записью от 30 января (спустя две недели, с похожей программой): «В театр на прощальный бенефис Марии Петровны Соколовой, которая оставляет сцену после 24 лет службы. Государь тоже был. Спектакль составной. Кончилось дивертисментом, в котором и миленькая чешская полька из “Проданной невесты”, *которая и Государю очень понравилась*»¹³⁹.

Возможно, причина крылась в том, что среди исполнительниц была А. И. Симская, мимолетно (как принято считать) увлекшая императора. Какую информацию о ней можно почерпнуть из дневника в.к. К.Н.? Александра Ивановна Симская (Симская 2-я, Саша, 1853–1919) была младшей сестрой балерины Анны Ивановны Симской 1-й (Ан(н)еньки, 1847–1902), хорошо известной

¹³⁸ Это был следующий номер дивертисмента, уже без участия Числовой. (Речь идет о «Польке» из финала I действия оперы Б. Сметаны «Проданная невеста».)

¹³⁹ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 101. Л. 99 об. — 100.

в.к. К.Н. с середины 1860-х¹⁴⁰. Симская 2-я упоминается в дневнике примерно с того же времени. В.к. К.Н. зафиксировал начало ее карьеры еще в пору ученичества:

21 января 1868 года. Смотрел «Золотую рыбку», где вместо Канцыревой, ушибившей ногу, в первый раз явилась Симская 2-я. Она очень мила и очень выросла¹⁴¹.

С этого момента она фигурирует в дневнике как solo, так и в групповых упоминаниях:

27 апреля 1869 года. Бенефис Троицкого. <...> Второй акт «Фиаметты» с Жанет Соколовой и «Василиск» с Сашей Симской. Обе очень милы¹⁴².

25 марта 1870 года. В театральную школу, где видел «100 тысяч» (Мартынов замечательно хорош) и «хижину» из «Фараона», где Саша Симская очень мила. В антракте чай у Берса¹⁴³. Тут сидели Люб[ушка] Радина, Вазем и Вергина¹⁴⁴.

12 декабря 1871 года. ...На бенефис Кшесинского, который был составной. Смотрел только первый акт «Катарины», в первый раз с молодой Симской¹⁴⁵.

Симская 2-я окончила Училище в июне 1872 года и тогда же была принята в труппу танцовщицей 1-го разряда [31, 269]. Первая кульминация ее карьеры и громкий успех у членов «царского кружка» приходится на масленицу 1873 года. 15 февраля Константин Николаевич многозначительно отметил: «В 12 ч. отправился в “Камарго”, куда потом собрались Миша и Государь. *Мише и Суворову ужасно нравится Саша Симская*»¹⁴⁶.

Здесь упомянуты две персоны, которых нельзя обойти вниманием. Это великий князь Михаил Николаевич (младший из царских братьев, 1832–1909) и его приближенный, Аркадий Александрович Суворов-Рымникский (1834–1893) — светлейший князь, правнук легендарного полководца, флигель-адъютант Александра II (Суворов фигурирует в стихотворении П. А. Вяземского, о чем пойдет речь далее)¹⁴⁷. Александр II присутствовал на этом спектакле, но его реакция никак не маркирована (нет этого и в дальнейшем дневнике).

¹⁴⁰ Первое упоминание Симской-старшей в дневнике — 14 марта 1865 года: «У Бергамаско фотографировались воспитанницы театральной школы Роза Ярц, Аленька Симская, вторая Кеммерер, Клавдия Иванова, Морева, Зайцева-Русак, Веселова» (ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 1156. Л. 23).

¹⁴¹ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 94. Л. 9–9 об.

¹⁴² ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 96. Л. 33 об.

¹⁴³ Александр Евстафьевич Берс (1808–1871) — врач (штаб-лекарь) при петербургских императорских театрах.

¹⁴⁴ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 98. Л. 12 об. — 13.

¹⁴⁵ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 101. Л. 72 об. — 73.

¹⁴⁶ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 104. Л. 15–15 об.

¹⁴⁷ А. А. Суворов в завуалированном виде («светлейший князь С.») предположительно упоминается в IV томе «Истории танцев» С. Н. Худекова как покровитель итальянской балерины Клаудины Кукки, гастролировавшей в Петербурге в 1865/1866 году [68, 84].

Жена А. А. Суворова — Елизавета Ивановна (урожд. Базилевская) — в середине 1860-х неоднократно была партнером в.к. К.Н. по любительскому ансамблевому музицированию. В дневнике в.к. К.Н. она упоминается как «Лиза С.» [34, 8].

Пиком карьеры балерины считается выступление 21 октября 1873 года в роли царицы Низии: «Вечером в первом дебюте Симской в “Царе Кандавле”. Очень мила, но после весеннего тифуса еще слаба», — сочувственно отозвался в.к. К.Н.¹⁴⁸ Это последняя запись о ней. В конце 1873 года балерина подала прошение об увольнении, сославшись на нестабильное состояние здоровья [31, 269], а в начале 1874 года в великокняжеском дневнике появился загадочный артефакт, который можно трактовать как эхо минувших дней.

БАЛЕТ И ПОЭЗИЯ:
СТИХОТВОРЕНИЕ П. А. ВЯЗЕМСКОГО В ДНЕВНИКЕ
ВЕЛ. КН. КОНСТАНТИНА НИКОЛАЕВИЧА.
М. ПЕТИПА И «ЦАРЬ БЕРЕНДЕЙ» В. А. ЖУКОВСКОГО

11 февраля 1874 года, в первый день Великого Поста, вел. кн. Константин Николаевич внес в дневник следующую запись: «Саша мне дал утром стихи, что Князь Вяземский написал на Масленицу и по почте прислал Адлербергу¹⁴⁹. Вот они:

Бывало сырною неделей,
Во дни балетов и блинов,
Еще я нежусь на постеле,
А тут Фельдъегерь уж готов.

Он благосклонным Царским словом
На утренний спектакль зовет
Где с каждым днем, в волшебстве новом
Мир баснословный восстает.

Картина за картиной блещет,
И в полдень, при лучах луны
Фонтан зимой струями плещет
И веет негою весны.

Несутся музыки напевы
И вереницею живой,
Порхают молодые девы
Как светлых сновидений рой.

Движенья плавны их и гибки,
Печать молчанья на устах,
Но есть поэзия улыбки
Но есть поэзия в ногах.

¹⁴⁸ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 105. Л. 45.

¹⁴⁹ Граф Александр Владимирович Адлерберг (1818–1888) — министр императорского двора и уделов, входил в ближайшее окружение Александра II. В подчинении Адлерберга находилась также и Дирекция императорских театров.

Предамся весь очарованью!
Искусство, роскошь, красота,
Ум дремлет — и во след мечтанью
Вдруг воплощается мечта!

Всё помню, старый греховодник!
Всё радужно рябит в глазах.
И как в тюрьме своей колодник
Грустит о прежних вольных днях,

Так и меня в глуши копчёной
Берет отчаянье и злость,
Как вспомню что во время оно
И я был масленичный гость!

В тоске моей, в пылу задоров,
Мне в уши дальний гул несет
Как громогласно князь Суворов
Хохочет и в ладоши бьет!

Князь Вяземский.

Hombourg les Bains

5 / 17 февраля 1874¹⁵⁰.

Появление поэтического текста беспрецедентно для дневника в.к. К.Н.¹⁵¹ Примечательно, что это стихи именно о балете! Воспроизведен не только весь стихотворный текст, но и авторская подпись с сохранением языковых особенностей: имя и дата — по-русски, место создания — по-французски. Можно предположить, что Константин Николаевич со скрупулезной точностью скопировал полностью авторский оригинал. Как известно, в ту эпоху имели распространение так называемые списки с автографов. Перед нами — один из них (см. ил. 7 а, б, в)¹⁵². Сделан он исключительно «для себя»: доступ посторонних лиц к дневнику был невозможен (историки-архивисты приступили к его изучению после 1918 года). Местонахождение авторской рукописи, присланной Александру II, не установлено.

Скорее всего, существовал еще один автограф или черновая авторская рукопись. Свидетельство тому — вариант текста, опубликованный в XII томе «Полного собрания сочинений князя П. А. Вяземского» под заголовком

¹⁵⁰ Гомбург — курорт (*фр.*). ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 106. Л. 20–21.

¹⁵¹ Другой поэтический текст (сочиненный самим великим князем) находим лишь среди детско-юношеских записей. Это стихотворение «Время!..» (ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 76. Л. 94). По-видимому, это и есть тот самый стихотворный опыт («подражание Шиллеру»), за который Николай I сделал сыну строжайший выговор.

¹⁵² В личных архивных фондах Романовых, с которыми мне пришлось работать, ни автограф, ни список (легший в основу публикации 1896 года либо какой-то другой) не обнаружены.

«Воспоминание» (СПб., 1896 [14, 525–526, XV]). Текстуальное сравнение двух версий (из дневника в.к. К.Н. и из ПСС) позволяет предположить, что первая из них более достоверна и близка к предполагаемому автографу. Утверждать, что это стихотворение неизвестно, — преувеличение. Однако *de facto* это так. Затерянное в составе 12-томника, оно напечатано там с ошибочной датировкой («1876»), без указания места создания, с текстовыми несуразностями. Представленная выше «дневниковая версия» вносит ясность: приведенная подпись указывает, что стихотворение создано в немецком городке Бад-Хомбург в феврале 1874 года. Из биографии поэта следует, что переезд в Германию состоялся весной 1873 года и был вызван необходимостью регулярного лечения на водах этого курорта [5, 652].

До этого Вяземский на протяжении почти двух десятилетий тесно контактировал с августейшей фамилией, был окружен повышенным вниманием со стороны Александра II, императрицы Марии Александровны, их детей и других членов семьи. Посещал вместе с ними и балетные спектакли.

Примечательно свидетельство из письма Артура Сен-Леона (28 февраля 1867 года). В нем князь П. А. Вяземский упомянут как посредник между императрицей Марией Александровной и балериной Аделью Гранцовой: «Наконец, Ее Величество посетила Большой театр. Давали “Метеору”¹⁵³, и Государыня через посредство князя Вяземского приказала передать Гранцовой, что после Тальони она в первый раз испытала в балете удовольствие, глядя на танцы Гранцовой» (цит. по: [66, 94])¹⁵⁴.

Был он и членом «царского» кружка аристократов-балетоманов (это вытекает из содержания стихотворения). Как видно из дневника в.к. К.Н., поэт прислал эти стихи монарху. Из второй строфы явствует, что они ему же и адресованы — лирический герой (в котором угадывается сам Вяземский) получает от царя приглашение разделить с ним в театре сладостно-волшебные удовольствия масленицы («благосклонное царское слово» принадлежит Александру II). В последующих строфах воссоздана собирательная картина воспоминаний о последних сезонах, участником которых стал Вяземский, с опорой на те самые балетно-театральные топосы, о которых шла речь в предыдущем разделе статьи, — блинные забавы, чары Терпсихоры, эротическое томление, беспечное веселье. Казалось бы, перед нами просто одно из стихотворений о русской масленице. Но почему на августейших особ — царя и его брата — оно произвело такое впечатление, что последовала передача его друг другу, переписывание в личный дневник, а в дальнейшем, вероятно, перечитывание или цитирование? Может быть, в нем содержится скрытое послание?

¹⁵³ «Метеора, или Долина звезд» — фантастический балет в 3 актах А. Сен-Леона, на музыку С. Пинто (1856). В Петербурге шел с 1861 года, с добавлением музыки Ц. Пуни. В 1865 году возобновлен на сцене Мариинского театра для А. Гранцовой.

¹⁵⁴ Напомню, что в наследии П. А. Вяземского есть стихотворение, посвященное Марии Тальони (1838): «К картинке» («Прости волшебница! Сильфидой мимолетной...») [13, 214].

Реврять.

Всё Знаменское Картины новыми
 На утренний спектакль зовут
 Тут с каждым днём, во всеобщем нововоме
 Мисс Засномова возмается.

#

Картина за картиной всецелю,
 И в поезде, при муках муки
 Романс земной ступеньки всецелю
 И воем много воем.

#

Кеутих музачки научки
 И вевенце фивай,
 Корхасом молодого гави
 Как светилы стовигний рай.

#

Двидены тлавны ии и гудки,
 Мератис молгане на чутанг,
 Но еми позити чидки
 Но еми позити вь когань.

#

Иріданеи все огарованю!
 Искусство, роскошь, красота,
 Чис дремлетъ — и во шлде мертваню
 Вдуря вотпозааете жета!

Все полно, старый оркестровщик!
 Все радостно радити в глазах.
 И как в тюрюки свои конюшник
 Угнетит с престола болатын дьяк,
 # # #

Мать и меня в пучине конной
 Берет отравно и душит,
 Как впомню что во время оно
 И в доме маминский гомь!
 # # #

Во тоску мою, в пучу заборов,
 Мил в уши давший шум несеть
 Как промолвало князь Суворов
 Кохорет и в лагери бегет!



Князь Евгений

Комбурж les Bains

5/17 Января 1877.

12. Января 1877. Б

Утром же свитской Вера умир в часа помянутой
 Владимир Иванович Казимов. В т. Виса манскаго на
 которую я идил с флото, и едн Виса и Саудар. Доки-
 дань по повориле с Милтонской иро Ансу-Париса иго

21



Ил. 5. Аркадий Александрович Суворов, князь Италийский, граф Суворов-Рымникский. Портрет Э. В. Козлова (1966), по фотографии 1860-х. Холст, масло. 80 х 60 см. Государственный мемориальный музей А. В. Суворова, Санкт-Петербург

Plate 5. Portrait of Arkadi Alexandrovich Suvorov, Prince of Italy, Count Suvorov-Rymniksky, by Engels V. Kozlov (1966) from a photograph taken in 1860s. Oil on canvas; 0.80 × 0.60. The State Memorial Museum of Alexander Suvorov, Saint Petersburg

В своем поэтическом общении с благоволившим к нему Царем-Освободителем Вяземский иногда был склонен к загадкам¹⁵⁵. Однако в этих стихах при всем желании трудно обнаружить что-то загадочное — в них с безыскусной непосредственностью и горькой усмешкой излито сожаление о былом, а лишенная иносказаний образность пропитана пьянящим масленичным ароматом. Вероятно, именно эти стихи и очаровали обоих братьев, только что насладившихся очередным балетным сезоном¹⁵⁶. Строки Вяземского стали неожиданным постскриптумом к нему. По-видимому, так их задумывал и сам автор.

Отдельные фрагменты все же нуждаются в пояснении. В строках «и в полдень при лучах луны / фонтан зимой струями плещет» подразумевается один из любимых балетов царской семьи — скорее всего, «Конек-Горбунок» Артура Сен-Леона, поскольку именно в нем впервые появился фонтан из настоящей воды, освещенной разноцветными огнями (II акт, 4-я картина)¹⁵⁷. Постановки этого балетмейстера выделялись различными сценическими приемами, связанными с электрическим и газовым освещением, с причудливостью костюмов и декораций. Как отмечает А. Л. Свешникова, «фонтан произвел на современников, избалованных самыми разнообразными эффектами и трюками машинерии, неизгладимое впечатление» [54, 191]¹⁵⁸.

Отмечу, что фонтан бил и в другом балете — «Дочери фараона» Мариуса Петипа: в 6-й, «подводной» картине, он выбрасывал из глубин Нила на поверхность главную героиню (Аспиччию).

При слове «греховодник» в памяти возникает еще один любимый балет великого князя — «Фауст» (на музыку Ц. Пуни), с его знаменитой сценой «семи смертных грехов».

По-театральному эффектно концовка стихотворения, озаряемая внезапным *tutti-fortissimo* — «громогласным» явлением светлейшего князя Аркадия Александровича Суворова-Рымникского. Член «царского» кружка балетоманов, он предстает как персонаж-символ, олицетворяющий (в полном соответствии со своей легендарной фамилией) победу беззаботного веселья над тоской (см. цв. ил. 5 на вкладке).

То обстоятельство, что стихотворение нашло свое место в великокняжеском дневнике, подталкивает к проекции отдельных поэтических строк на окружающие дневниковые записи и на личность их автора. Насколько узнаваемым

¹⁵⁵ Другое стихотворение, адресованное Александру II, — «Поминки» (1877) — содержит загадку, которую поэт предлагал ему разгадать. В нем был скрыт известный музыкант — Мих. Ю. Виельгорский [14, 536–540, XVI].

¹⁵⁶ Правда, омраченным уходом со сцены Александры Симской 2-й, восхищавшей участников «царского кружка» в течение прошедшего года.

¹⁵⁷ Премьера «Конька-Горбунка» состоялась 3 декабря 1864 года на сцене Большого театра; присутствовала вся царская семья (ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Ед. хр. 1155. Л. 92). Автор декораций 4-й картины — Генрих Вагнер. Инспектор освещения — Макар Шишко, известный театральный химик и пиротехник.

¹⁵⁸ Судя по дневнику в.к. К.Н., члены семьи специально приезжали в «Конька» смотреть «фонтанный акт» (см. ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 93. Л. 78; Д. 97. Л. 9), или «картину фонтана» (Там же. Д. 95. Л. 75).

будет отражение одного в другом? Стихи созданы Вяземским 5 февраля 1874 года. Обращение к дневниковой записи в.к. К.Н. от того же числа, обнаруживает схожий «распорядок дня» — посещение дневного спектакля, встреча в театре с царем, удовлетворение от театрального общения:

Тотчас после завтрака отправился в «Дон Кихота». Застал там Государя с Императором¹⁵⁹, которые смотрели второй акт. После них приехали Берти Валийский и Фреди Датский¹⁶⁰. Я оставался до конца и очень забавлялся¹⁶¹.

В более позднем дневнике строки Вяземского отзываются эхом: слова «...но есть поэзия улыбки...» слышны в записи от 5 октября 1875 года (посещение балета «Бабочка»):

<...> Получал много поклонов и улыбок со сцены, и приятно было, что радуются меня видеть <...>¹⁶².

Возможны и свободные ассоциации. Если спроецировать стихи Вяземского на дальнейшую биографию в.к. К.Н., то в них предвосхищается его будущее: в 1880-е годы ему пришлось отправиться в добровольное изгнание и на время расстаться со столичными развлечениями.

* * *

Сопряжение балетной и поэтической линий обнаруживается еще в одной дневниковой записи в.к. К.Н., но уже на ином материале и в ином ракурсе, подразумевающим творческое сотрудничество:

22 апреля 1872 года. В 12 ч. был у меня Петипа, и я ему дал милого «Царя Берендея», дабы он им воспользовался для балета¹⁶³.

С одной стороны, речь идет о поэте В. А. Жуковском. «Сказка о царе Берендее, о сыне его Иване-царевиче, о хитростях Кощея Бессмертного и о премудрости Марьи-царевны, Кощеевой дочери» (1831) — и поныне одно из самых известных его сочинений. Вел. кн. Константину Николаевичу, как воспитаннику Василия Андреевича, она была дорога как любимая книга детства. Восьмитомное собрание «Стихотворений» поэта уже с середины 1830-х пополнило личную библиотеку матери великого князя, императрицы Александры Федоровны¹⁶⁴.

¹⁵⁹ Имеется в виду австрийский император Франц Иосиф I (1830–1916). В феврале 1874 года он посетил С.-Петербург.

¹⁶⁰ Принц Уэльский Альберт Эдуард (1841–1910; будущий Эдуард VII) и наследный принц датский Фредерик (1843–1912).

¹⁶¹ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 106. Л. 16–16 об.

¹⁶² ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 109. Л. 76 об.

¹⁶³ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 102. Л. 34.

¹⁶⁴ Ныне — в составе РГБ.

Как отмечалось выше, В. А. Жуковским была разработана программа гуманитарного воспитания для детей Николая I. Творчество поэта пользовалось большой популярностью в царской семье.

Декламирование «любимого Царя Берендея у Мамá», перемежалось с совместным чтением балетных libretti — легко предположить, что уже в 1840-е в.к. К.Н. мечтал о балетном воплощении сюжета «Сказки».

С другой стороны, речь идет о М. Петипа. Знакомство с ним было продолжительным и многосторонним. В дневнике в.к. К.Н. немало высказываний о его балетах¹⁶⁵, а также следов сугубо личного общения по внутри-театральным, семейным и попечительским вопросам. Среди них: 25-летний сценический юбилей балетмейстера, закат карьеры М. С. Суровщиковой-Петипа (первой супруги хореографа), дебют и карьера Марии Петипа (его дочери), разговоры о «проделках» театральных чиновников, попечение о выходящих на пенсию балеринах или их дочерях, поступающих в Театральное училище.

К «личной» категории примыкает и запись о «Сказке» Жуковского. Что означает выражение «милый Царь Берендей»? По-видимому, некий предварительный сценарный план. Вряд ли в.к. К.Н. отдал Петипа необработанный поэтический текст — слишком сложный для человека, недостаточно владеющего русским языком (к тому же «Сказка» написана гекзаметром). По дневниковой интонации чувствуется, что этот замысел обсуждался ими не впервые и что великому князю удалось заинтересовать балетмейстера.

Увы, других следов в дневнике нет. В архивных фондах, содержащих материалы М. Петипа (ГЦТМ имени Бахрушина, ф. 205; РГИА, ф. 497; РГАЛИ, ф. 1945), документов о «Царе Берендее» также не обнаружено. Причины, по которым проект остался нереализованным, неизвестны. Возможно, свою роль сыграло категоричное мнение легендарного балетмейстера, согласно которому «после “Конька-Горбунка” [Сен-Леона] нельзя создать что-либо новое в “русской сфере”» [68, 152]. Если это так, всё же эпизод с «Царем Берендеем» корректирует утверждение о том, что «Петипа ни разу не остановился на какой-нибудь фабуле из богатейшего русского сказочного мира или же из русского эпоса» [там же]¹⁶⁶. Одновременно это свидетельство размышлений в.к. К.Н. о национальном развитии русского балетного искусства; оно может напомнить о предложенном им А. Н. Серову в сентябре 1869 года плане создания оперы «Слово о полку Игореве» — также нереализованном [35, 178–179].

Творческое сотрудничество в.к. К.Н.-либреттиста и Петипа-хореографа не состоялось, но дневник сохранил для нас этот замысел. Был и другой балетно-музыкальный проект, связавший великокняжескую семью с Мариусом Петипа. Только дневнику в.к. К.Н. мы обязаны раскрытием ключевых подробностей.

¹⁶⁵ См. Приложение 3.

¹⁶⁶ Ср. это с более поздним планом несостоявшегося балета Петипа «Иван Царевич и Василиса Премудрая» (1888; составитель программы — С. Н. Худеков). В качестве прима-балерины планировалось пригласить Элену Корнальба; в качестве композитора — Рикардо Дриго [53, 205–206; 68, 152–153].

К РЕКОНСТРУКЦИИ «КАТАРИНЫ»: «PAS ÉSPAGNOL» ВЕЛИКОЙ КНЯГИНИ АЛЕКСАНДРЫ ИОСИФОВНЫ

Творческая причастность августейших лиц к балетному жанру имела разнообразные проявления. До сих пор мы не касались их композиторских устремлений. В этом амплуа наиболее известен принц Петр Георгиевич Ольденбургский (1812–1881). Его знаменитый «Pas d’esclave» из балета «Корсар» — «классический дуэт “невольницы и купца”» [9, 265] — до сих пор можно увидеть в постановке Петипа в крупнейших российских и зарубежных театрах¹⁶⁷.

В.к. К.Н. склонности к сочинительству не имел. При этом его музыкально одаренная жена, вел. кн. Александра Иосифовна, была композитриссой-любительницей, а ее авторские порывы иной раз простирались так далеко, что некоторые из пьес ей хотелось непременно видеть напечатанными, публично исполненными и упомянутыми в прессе¹⁶⁸. Одна из них, при содействии в.к. К.Н., была включена в балет «Катарина, или дочь разбойника»:

*1 ноября 1870 года. В 1/2 8 по экстре¹⁶⁹ в город с Ольденбургскими и Владимиром¹⁷⁰, чтоб видеть первое представление «Катарины» <...>. В последнем акте *новый балеро жены*, поставленный Петипа. Очень понравилось и заставили повторить¹⁷¹.*

Этот балет имел несколько сценических жизней¹⁷². Первая российская постановка прошла еще при Николае I («знавшем “Катарину” от ноты

¹⁶⁷ Первая постановка состоялась 12 января 1858 года в петербургском Большом театре. Другим совместным творением принца и балетмейстера были музыкально-хореографические баллады («Эвтерпа и Терпсихора», «Поэзия и музыка») — «своеобразные представления, состоявшие из пения и танцев с одновременным участием оперных и балетных артистов» [9, 78]. П. Г. Ольденбургский был автором стихов и музыки. «Про последнюю же говорили, что настоящим автором ее является известный пианист и композитор Гензельт», — отмечала участвовавшая в балладах Е. О. Вазем. «Ставили их балетмейстер М. И. Петипа и сам автор» в Михайловском дворце и в Театральном училище [9, 79]. В мемуарах Вазем принц числится в четверке наиболее активных августейших балетоманов своего времени — наряду с Александром II и его братьями Константином и Николаем [9, 263–266]. Это подтверждает и дневник в.к. К.Н.

¹⁶⁸ Кульминацией карьеры августейшей композитриссы стало исполнение ее «симфонического фрагмента “Титан” (по Жан Полю)» для оркестра на концерте женщин-композиторов в Чикаго, во время Всемирной Выставки 3 августа 1893 года. Репортаж об этом появился тогда же в газете «Chicago Tribune» (подробнее см.: [73, 8]).

¹⁶⁹ Здесь имеется в виду железнодорожный экспресс «Царское Село — Санкт-Петербург», обслуживавший августейших особ, а также артистов, приезжавших для выступлений в императорские загородные резиденции.

¹⁷⁰ Вел. кн. Владимир Александрович (1847–1909) — третий сын имп. Александра II.

¹⁷¹ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 99. Л. 37–37 об.

¹⁷² Известно 12 постановок с 1846 по 2021 год. (Последняя версия — реконструкция Красноярского театра оперы и балета — удостоена премии «Золотая маска» в 2023 году.)

Напомню вкратце содержание. Действие происходит в Риме XVII века и его окрестностях. Знаменитый итальянский художник Сальватор Роза попадает в руки разбойников и влюбляется в их предводительницу Катарину. В нее же безответно влюблен Дьяволино, самый неутомимый член шайки. Он становится соперником Сальватора. В дальнейшие приключения вовлечены владетельный герцог Альбано, а также испанка Флоринда, невеста Сальватора, которая из ревности строит Катарине козни (последняя тем временем становится моделью художника, позируя в его мастерской). На протяжении всего балета шайку преследуют солдаты, которым

до ноты», — вновь вспомним рубинштейновскую реплику [52, 70]), с музыкой Ц. Пуни и хореографией Ж. Перро (1849). Неудивительно, что к середине 1860-х в.к. К.Н. называет ее «старой Катариной»¹⁷³. С весны 1867 года балет не шел в течение трех сезонов. В сентябре 1870 года Петипа приступил к репетициям собственной хореографической редакции.

«Петербургская газета» в своей рецензии уделила специальное внимание обновленному музыкальному оформлению спектакля — партитура Пуни была сохранена, но появились и новинки: пьесы Ю. Гербера¹⁷⁴ и некое «*Pas espagnol*» в III акте (под этим названием скрывалось «Болеро» вел. кн. Александры Иосифовны). Музыку «*Pas espagnol*» рецензент осыпал похвалами, но не вынес имя автора на всеобщее обозрение — вместо него указаны имена хореографа, танцовщиков-солистов и... оркестратора (с витиеватым акцентом на последнем):

В 3-м акте, во 2-й картине, поставлен *новый танец, соч. г-на Петипа, «pas espagnol», исполненный г-жею Кеммерер 1-ю и г-м Л. Ивановым*¹⁷⁵. Когда речь идет о г-же Кеммерер 1-й, то излишне говорить об исполнении, так как она всегда и во всём идеально-художественна; но о «*pas espagnol*» следует упомянуть потому, что *прелестная музыка для этого на оркестрована братом артистки г-жи Кузнецовой*. Танец, вследствие *грациозной музыки* и его изящного исполнения был повторен при громких аплодисментах [65, 3].

Что же представляла собой эта пьеса до включения в балет? Какие метафоры претерпела по пути к театральной сцене? Обратимся к ее единственному изданию¹⁷⁶. «Болеро, посвященное моему любимому сыну Николаю»¹⁷⁷ — таково название, напечатанное на титульном листе (см. ил. 8). Тональность — g-moll; форма — сложная трехчастная с trio; исполнительский состав — 4-ручный фортепианный дуэт. Это первоначальная версия пьесы вел. кн. Александры Иосифовны, предположительно датируемая летом 1870 года¹⁷⁸.

так и не удастся одержать победу над разбойниками: в последний момент приговоренная к смерти Катарина бежит из тюрьмы и пытается затеряться вместе с Дьяволино в римской карнавальная толпе. Финал балета ознаменован дуэлью Сальватора и Дьяволино. В первой версии он имеет трагическую концовку (гибель Катерины, бросающейся между дуэлянтами); в последующих версиях она смягчалась (уход главной героини в монастырь / полученное от герцога помилование и соединение с Сальватором).

¹⁷³ См. запись от 7 апреля 1866 с описанием «дебюта замечательной венской танцовщицы» Клаудины Кукки (Cuschi; 1834–1913), приглашенной в Петербург на сезон 1865/1866. Личное общение Кукки с имп. Александром II и в.к. К.Н. запечатлено в ее мемуарах [72, 99–118].

¹⁷⁴ «*La Romaneska*» в I акте, «*La délivrance*» во II акте и вариации в «*grand pas scénique*» III акта [65, 3].

¹⁷⁵ Лев Иванов (1834–1901) считался «лучшим кавалером» Александры Кеммерер (1842–1931) [31, 242]. Вазем называет его исполнителем партии Сальватора Розы [9, 217]. Возможно, это ошибка.

¹⁷⁶ *Александра Иосифовна (вел. княгиня)*. Boléro: [pour piano à 4 mains] / dédié à mon bien aimé fils Nicolas et composé par Alexandra Josiphowna, Grande Duchesse de Russie. St. Pétersbourg: chez A. Johansen, [1870–1871]. Это издание оцифровано и размещено на сайте РНБ: URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bn000011305/view/#page=> (дата обращения: 23.12.2023).

¹⁷⁷ Имеется в виду вел. кн. Николай Константинович (1850–1918).

¹⁷⁸ По дневнику в.к. К.Н. (ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 99. Л. 3).

Вторая версия, оркестровая, возникла примерно тогда же: инструментовка была выполнена по просьбе в.к. К.Н. виолончелистом балетного оркестра императорских театров, композитором-аранжировщиком Александром Васильевичем Кузнецовым (он был братом-близнецом Анны Кузнецовой, о которой неоднократно упоминалось выше). После этого «Болеро» прозвучало в Павловском воксале под управлением Вениамина Бильзе — сначала для широкой публики¹⁷⁹, затем для царской семьи:

1 сентября 1870 года. В 11 ч. ездил в воксал послушать болеро, сочиненный женой и оркестрованный Кузнецовым и который Бильзе репетировал. Оно вышло чрезвычайно мило¹⁸⁰.

9 сентября 1870 года. Мне минуло 43 года. <...> Собралась и вся семья, и затем был завтрак, во время которого играл оркестр Бильзе и, между прочим, сыграл болеро жены, который всем очень понравился¹⁸¹.

Третья версия, оркестрово-театральная (с кастаньетами), была впервые показана 1 ноября 1870 года в Большом театре как «Pas espagnole».

Черпая из дневника подробности, убеждаемся в том, что инициатива продвижения пьесы в театр исходила от великой княгини, а в.к. К.Н. выступал в роли посредника между супругой и директором императорских театров С. А. Гедеоновым, с одной стороны, и М. Петипа — с другой. Сразу после премьеры «Катарины» Александра Иосифовна возжелала, чтобы «Болеро» было включено еще и в спектакль итальянской оперы:

3 ноября 1870 года. Заехал в большой театр, чтоб поговорить с Гедеоновым о желании жены видеть свой болеро завтра в опере «Фауст», что, разумеется, оказалось невозможным¹⁸².

Лишь после этого Александра Иосифовна впервые увидела и услышала свое детище в театре (на премьеру она не ездила):

5 ноября 1870 года. В 6 ч. обедал в Мраморном¹⁸³ с женою, а вечером на бенефис Левицкой¹⁸⁴ в «Травиату». Я сперва был в «Катарине» на полтора акта, потом на второй акт в «Травиате», где Левицкая действительно чрезвычайно мила и очень понравилась жене; потом переехали с ней в Большой театр на последний акт «Катарины», где жена хотела видеть и слышать свой болеро и была очень довольна¹⁸⁵.

¹⁷⁹ В.к. К.Н. был «августейшим хозяином» Павловска и курировал музыкальную жизнь знаменитого Павловского воксала.

¹⁸⁰ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 99. Л. 3.

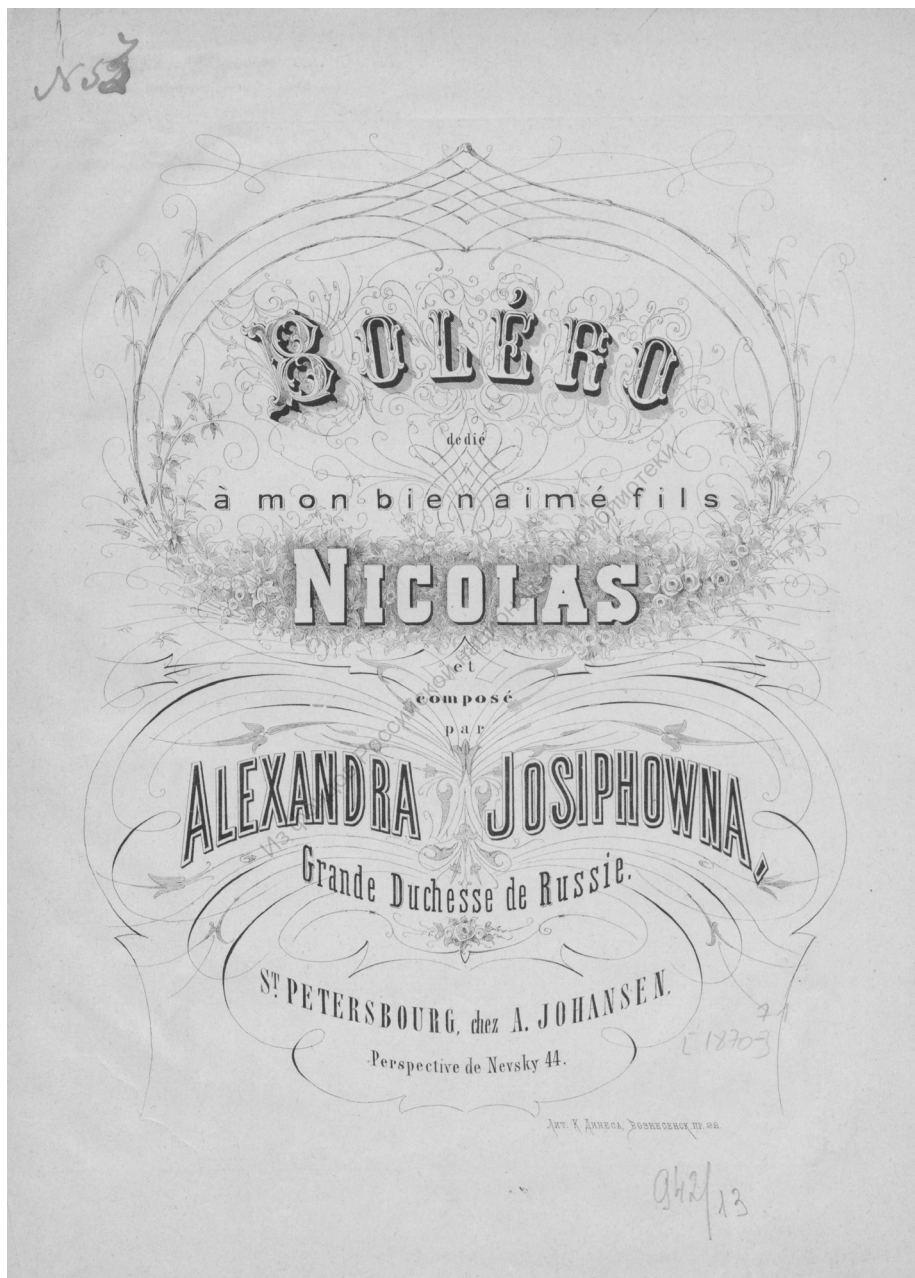
¹⁸¹ Там же. Л. 7 об.

¹⁸² Там же. Л. 38 об. «Фауст» Гуно исполнялся 4 ноября 1870 в Большом театре в бенефис К. Эверарди [65].

¹⁸³ Мраморный дворец — главная резиденция в.к. К.Н. в Петербурге.

¹⁸⁴ Полина (Прасковья) Сергеевна Левицкая (1848 — не ранее 1898) — оперная, концертная и камерная певица (сопрано). Училась в Санкт-Петербургской консерватории (класс Г. Ниссен-Саломан). Впоследствии преподавала там же.

¹⁸⁵ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 99. Л. 39 об.



Ил. 8. «Болеро, посвященное моему любимому сыну Николаю» для фортепиано в 4 руки. Соч. вел. кн. Александры Иосифовны. СПб.: А. Иогансен, [1870–1871]. Титульный лист первого издания. РНБ, шифр хранения М 570-4/65

Figure 8. Boléro: [pour piano à 4 mains] / dédié à mon bien aimé fils Nicolas et composé par Alexandra Josiphowna, Grande Duchesse de Russie. St. Pétersbourg: chez A. Johansen, [1870–1871]. Title page of the first edition. National Library of Russia, shelfmark M 570-4/65

«Болеро» получило в «Катарине» форму характерного танца, «дуэта для неназванных персонажей, вставленного в уже известный балет» для «украшения основного действия» [18, 145]. Вероятно, оно предстало как составная часть дивертисмента, который предшествует драматическому финалу¹⁸⁶, и таким образом превратилось в типичное «вставное па», аналогичное «Pas d'esclave» П. Г. Ольденбургского в «Корсаре». Но если последнее завоевало мировую популярность и исполняется до сих пор, то «Pas espagnol» было положено на архивную полку, после того как «Катарины» в очередной раз сняли с репертуара.

Возможно, оно избежало бы забвения, если бы изначально было маркировано августейшим именем автора. В связи с этим вызывает вопрос освещение премьеры в прессе. Для чего рецензенту «Петербургской газеты» [65] понадобилось витиеватое упоминание «артистки г-жи Кузнецовой», не участвовавшей в этом балетном номере? По моему мнению, такой способ сокрытия имени истинного автора выглядит экстравагантным и даже рискованным. Для вел. кн. Александры Иосифовны закулисные пристрастия мужа были источником душевных страданий — дневник в.к. К.Н. за этот период омрачают длинные, мучительные «дискусии о балете» с супругой.

Возможно, на «Pas espagnol» обратили бы внимание и авторы современной реконструкции «Катарины»¹⁸⁷. Так или иначе, в нотных каталогах крупнейших библиотек (в том числе, РГБ и РНБ) фигурирует только четырехручное «Болеро, посвященное моему любимому сыну Николаю», и лишь благодаря дневнику в.к. К.Н. мы узнаём, на какую музыку Лев Иванов и Александра Кеммерер танцевали *pas*, сочиненное Мариусом Петипа для постановки «Катарины» 1870 года.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Дальнейшее изучение личных архивов представителей династии Романовых в балетоведческом ракурсе представляется весьма перспективным. В настоящей статье я старался продемонстрировать многовекторность подобного исследования. Оно может быть развернуто в разных направлениях и принести пользу составителям балетных хроник, скрупулезно анализирующим мельчайшие факты, реконструкторам-практикам, балетоведам-текстологам, музыковедам-комментаторам мемуарного наследия российских и западноевропейских хореографов и танцовщиков XIX столетия.

Примечательно, что в отечественном литературоведении личные дневники Романовых оказались востребованными еще в 1960-е годы; примером может служить работа Эммы Герштейн «Судьба Лермонтова», в которой впервые введены в научный обиход записи императрицы Александры Федоровны [15]. В российском музыковедении освоение этого массива только начинается.

¹⁸⁶ Согласно характеристике А. П. Груцыновой, в дивертисменте «Катарины» участвуют главная героиня балета и «неназванные персонажи» [18, 145]. Не будем забывать при этом, что Флоринда, невеста Сальватора Розы, является испанкой. Этим, вероятно, и объясняется название «Pas espagnol».

¹⁸⁷ Красноярский государственный театр оперы и балета, 2021. При воссоздании оркестровой партитуры «Катарины» в нее был включен ряд танцев, не имевших непосредственного отношения к балету. Эти сведения почерпнуты из общения с П. Г. Поспеловым, осуществившим музыкальную реконструкцию.

Список сокращений

- ГАРФ — Государственный архив Российской Федерации
 ГЦТМ имени Бахрушина — Государственный центральный Театральный музей имени А. А. Бахрушина
 ОНФ — Отдел нотных фондов
 ОРКиР НБ СПбГУ — Отдел редких книг и рукописей Научной библиотеки имени М. Горького Санкт-Петербургского государственного университета
 РГИА — Российский государственный исторический архив
 РГБ — Российская государственная библиотека
 РНБ — Российская национальная библиотека
 РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства
 ЦМБ — Центральная музыкальная библиотека

Использованная литература

1. *Адан А. Ш.* Воспоминания музыканта / пер. с фр., предисл. и примеч. Е. Ф. Овчаренко-Чернодубровской. М.: МАКС Пресс, 2003. 102 с.
2. Адольф Адан и девица Шери Куро // Северная пчела. 1840. № 200. 6 сентября. С. 1–3.
3. *Блок Л. Д.* Классический танец. История и современность. М.: Искусство, 1987. 556 с.
4. *Боглачева И. А.* Французский танцовщик Шарль Лашук в Санкт-Петербурге, 1832–1841 // Россия — Франция. Alliance культур: Материалы XXII Царскосельской научной конференции / оргкомитет конф.: И. К. Ботт и др. Ч. 1. СПб.: Серебряный век, 2016. С. 83–92.
5. *Бондаренко В. В.* Вяземский. М.: Молодая гвардия, 2004. 678 с. (Жизнь замечательных людей; вып. 1084).
6. *Бронфин Е. Ф.* Адан // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1973. Стб. 54.
7. *Бурдин Ф. А.* Воспоминания артиста об императоре Николае Павловиче // Исторический вестник. 1886. Т. XXIII. С. 144–153.
8. *Бурлака Ю. П., Груцынова А. П.* Антология балетного либретто. Россия 1800–1917. Санкт-Петербург. Блаш., Вальберх, Дидло, Дюпор, Леон, Ле Пик, Малавернь, Перро, Тальони, Титюс: учебное пособие. СПб.: Лань; Планета музыки, 2021. 392 с.
9. *Вазем Е. О.* Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867–1884. СПб.: Лань; Планета музыки, 2009. 444 с.
10. Внутренние известия. Хроника // Голос. 1875. № 28. 28 января (9 февраля). С. 2.
11. *Вольф А. И.* Хроника петербургских театров. С конца 1826 до начала 1855 года. Ч. I: Годовые обозрения русской и французской драматической сцены, оперы и балета. СПб.: Типография Р. Голике, 1877. 190 с.
12. Воспоминания П. А. Кускова о великом князе Константине Николаевиче / публ. Ю. А. Кузьмина // Исторический архив. 2008. № 4. С. 157–196.
13. *Вяземский П. А.* Полное собрание сочинений: в 12 т. / изд. гр. С. Д. Шереметева. Т. IV: 1828–1852. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1880. 404 с.

14. *Вяземский П. А.* Полное собрание сочинений: в 12 т. / изд. гр. С. Д. Шереметева. Т. XII: 1863–1877. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1896. 595 с.
15. *Герштейн Э. Г.* Судьба Лермонтова. М.: Советский писатель, 1964. 496 с.
16. *Головнин А. В.* Материалы для жизнеописания царевича и великого князя Константина Николаевича / сост. Б. Д. Гальперина, Б. П. Миловидов. СПб.: Д.А.Р.К., 2006. 368 с.
17. *Груцынова А. П.* Адан // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь. XIX век. 1801–1861. Т. XV: Персоналии: А–Б / отв. ред. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2019. С. 21–43.
18. *Груцынова А. П.* Западноевропейский романтический балет: либретто, музыка, постановка, критика. Саратов: Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2019. 554 с.
19. *Груцынова А. П.* К вопросу о балете для детей в истории отечественного хореографического искусства // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2021. № 2 (73). С. 18–33.
20. *Груцынова А. П.* Петербургские «приключения» Адольфа Адана // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь-исследование. XIX век. 1801–1861. Материалы к энциклопедии. Т. XIV / отв. ред. и сост. Н. А. Огаркова. СПб: Российский институт истории искусств, Композитор • Санкт-Петербург, 2017. С. 56–67.
21. *Груцынова А. П.* Тринадцать балетов Адольфа Адана. М.: Альтекс, 2011. 120 с.
22. *Груцынова А. П.* Французский балет для русской сцены. К истории постановки балета «Морской разбойник» А. Адана — Ф. Тальони // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России: материалы международных конференций. Вып. 5 / сост. И. В. Брежнева, Г. М. Малинина. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2010. С. 175–185. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского; сб. 66).
23. *Зотов Р. М.* Записки // Исторический вестник. 1896. Т. LXV. С. 302–321.
24. Зрелища // Санктпетербургские ведомости. 1839. № 232. 11 октября. С. 1050.
25. Зрелища // Санктпетербургские ведомости. 1840. № 28. 4 февраля. С. 124.
26. Зрелища // Северная пчела. 1839. № 229. 11 октября. С. 916.
27. *Корсунский И. Н.* По поводу полувека со времени возобновления Зимнего дворца // Русский архив. 1889. № 9. С. 98–111.
28. *Красовская В. М.* Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1958. 309 с.
29. *Кулаков В. А.* Огюст // Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 380.
30. *Лямина Е. Э., Самовер Н. В.* «Бедный Жозеф»: жизнь и смерть Иосифа Виельгорского: Опыт биографии человека 1830-х годов. М.: Языки русской культуры, 1999. 559 с. (Studia historica).
31. Материалы по истории русского балета: в 2 т. / сост. М. Борисоглебский. Т. I. Л.: Ленингр. гос. хореогр. училище, 1938–1939. 380 с.
32. *Моисеев Г. А.* Воспоминания Э. Ф. Направника в зеркале личных дневников великого князя Константина Николаевича // Музыковедение. 2020. № 11. С. 12–25. <https://doi.org/10.25791/musicology.11.2020.1157>.

33. *Моисеев Г. А.* Дневники великих князей Романовых как музыкально-исторический источник (вторая половина XIX века) // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 3. С. 8–77. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2018.34.3.01>.
34. *Моисеев Г. А.* Моцартиана Мраморного дворца: к истории семейных слушательских и исполнительских традиций (1830–1890-е годы) // Музыкаведение. 2021. № 8. С. 3–18. <https://doi.org/10.25791/musicology.8.2021.1204>.
35. *Моисеев Г. А.* Отражение русской и европейской оперной жизни в дневниках великого князя Константина Николаевича (1830–1880-е гг.) // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Четвертой Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г.: в 3 т. / ред.-сост. И. П. Сусидко. Т. II. М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. С. 173–180.
36. *Моисеев Г. А.* П. И. Чайковский и великий князь Константин Николаевич: К истории взаимоотношений // Научный вестник Московской консерватории. Том 4. Выпуск 3 (сентябрь 2013). С. 136–167. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2013.14.3.007>.
37. *Никитенко А. В.* Дневник: в 3 т. / подгот. текста, вступ. ст. и примеч. И. Я. Айзенштока. Т. I. М.: Гослитиздат, 1955–1956. (Серия литературных мемуаров).
38. *Нильский А. А.* Закулисная хроника: 1856–1894. СПб.: Общественная польза, 1900. 338 с.
39. Новые музыкальные сочинения // Библиотека для чтения. 1840. Т. XLII, отдел VII. С. 82.
40. *Ольга Николаевна, вел. кнж.* Сон юности: Воспоминания. 1825–1846 // Николай I. Муж. Отец. Император / сост., предисл. Н. И. Азаровой. М.: Слово, 2000. С. 174–329.
41. Отечественные издания первой половины XIX века: сводный каталог. Ч. 1. Кн. 1. Отдельно изданные произведения композиторов: А–Д / сост.: И. В. Брежнева, Г. В. Карминская, Э. Б. Рассина. М.: [б. и.], 1988. 214 с. (Памятники музыкального искусства).
42. Отъезжающие за границу // Прибавление к Санктпетербургским ведомостям. 1840. № 39. 17 февраля. С. 396.
43. *Паикова Т. Л.* Император Николай I и его семья в Зимнем дворце: в 2 ч. Ч. 1: 1796–1837. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2014. 464 с.
44. Переписка цесаревича Александра Николаевича с императором Николаем I, 1838–1839 / под ред. Л. Г. Захаровой, С. В. Мироненко. М.: РОССПЭН, 2008. 741 с. (Бумаги Дома Романовых).
45. Петербургская всячина // Сын Отечества. 1840. Т. II. Кн. 1. С. 243.
46. Петербургский балет. Три века: хроника: в 3 т. Т. II / авт.-сост. И. А. Боглачева. СПб.: [б. и.], 2014. 366 с.
47. *Петина М.* «Мемуары» и документы / сост., науч. ред., вступ. ст., коммент. и пер. С. Конаева. М.: Навона, 2018. 222 с.
48. *Петрова Г.* Посвящение «Фантастической симфонии» Гектора Берлиоза Николаю I. Успех или неуспех? // Музыка в культурном пространстве Европы — России. События. Личность. История / отв. ред. и сост. Н. А. Огаркова. СПб.: Российский институт истории искусств, 2014. С. 104–118.
49. Письмо композитора Ад. Адама из России // Русская музыкальная газета. 1899. № 42. Ст. 1039–1042.
50. *Плещеев А.* Наш балет (1673–1899): Балет в России до начала XIX столетия и балет в С.-Петербурге до 1899 г. СПб.: Лань; Планета музыки, 2009. 576 с.

51. *Погожев В. П.* Столетие организации императорских московских театров. (Опыт исторического обзора). Вып. 1. СПб.: Дирекция имп. театров, 1906–1908. 384 с.
52. *Рубинштейн А. Г.* Литературное наследие: в 3 т. / сост., текстол. подгот. и вступ. ст. Л. А. Баренбойма. Т. I. М.: Музыка, 1983. 213 с.
53. *Рылеева М. А.* Итальянская балерина Элена Корнальба на петербургской сцене // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2010. № 2. С. 191–215.
54. *Свешникова А. Л.* Петербургские сезоны Артура Сен-Леона. 1859–1870. СПб.: Балтийские сезоны, 2008. 423 с.
55. *Сидорова А. Н.* Образовать в детях ум, сердце и душу. Воспитание великих князей в семьях императоров Николая I и Александра II. М.: Кучково поле Музеон, 2019. 382 с.
56. [Скальковский К.] О женщинах. Мысли старые и новые. Изд. 9-е, вновь доп. СПб.: изд. А. С. Суворина, 1895. 457 с.
57. *Скляревская И. Р.* Тальони. Феномен и миф. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 359 с.
58. *Слонимский Ю. И.* Балетные строки Пушкина. Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1974. 182 с.
59. *Стуколкин Т. А.* Воспоминания артиста императорских театров / записанные по его рассказу А. Вальбергом // Артист. 1895. № 46. Кн. 2. С. 117–125.
60. [Тальони Ф.] Морской разбойник: Балет в двух действиях / соч. г. Тальони; музыка соч. г. Адана. Представлено в 1-й раз на Большом театре 5-го февраля 1840 года. СПб.: тип. И. Глазунова, 1840. 16 с.
61. *Тальони Ф.* Морской разбойник (Le pirate): Балет в трех действиях / соч. г. Тальони; поставлен на здешней сцене балетмейстером Имп. Моск. театра г. Герино; муз[ыка] соч. Адольфа Адама. М.: тип. И. И. Смирнова, 1841. 24 с.
62. Театр и музыка // Петербургская газета. 1871. № 1. 3 января. С. 3.
63. Театральное эхо // Петербургская газета. 1872. № 10. 18 января. С. 2.
64. Театральное эхо // Петербургская газета. 1875. № 16. 28 января. С. 2.
65. Театральные новости // Петербургская газета. 1870. № 161. 3 ноября. С. 3.
66. Театральный альбом. Тетр. 2. СПб.: тип. К. Крайя, 1842. [8], 11, [1] с.
67. *Федорченко О. А.* «Нестор» русского балета: Николай Осипович Гольц. 1800–1880 // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2018. № 1. С. 33–41.
68. *Худеков С. Н.* История танцев: в 4 ч. Ч. IV. Петроград: тип. «Петроградской газеты» С. Н. Худекова, 1918. 320 с.
69. *Шлуглейт Г. М.* Морской разбойник // Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 354.
70. Chronique étrangère // Revue et gazette musicale de Paris. 1840. No. 15. 20 février. P. 124.
71. Chronique étrangère // Revue et gazette musicale. 1840. No. 23. 19 Mars. P. 188.
72. *Cucchi C.* Venti anni di palcoscenico. Ricordi artistici. Rome: Enrico Voghera, 1904. 220 p.
73. *Feldman A.* Being Heard: Women Composers and Patrons at the 1893 World's Columbian Exposition // Notes. Vol. 47. No. 1 (September, 1990). P. 7–20. <https://doi.org/10.2307/940531>.
74. *Letellier R. I., Fuller N. L.* Adolphe Adam, Master of the Romantic Ballet, 1830–1856. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2023. 716 p.

75. Musique nouvelle publiée par les éditeurs de Paris // Revue et Gazette musicale. 1840. 22 Novembre. P. 566.
76. *Pougin A.* Adolphe Adam: sa vie, sa carrière, ses mémoires artistiques. Paris: Charpentier, 1877. 370 p.
77. Quelques lettres inédites de musiciens célèbres / ed. A. Pougin // *Ménestrel*. 1899. № 38. 17 Septembre. P. 1.
78. Spettacoli d'oggi // *Gazzetta Piemontese*. 1857. No. 47. 24 Febbraio. P. 3.
79. *Studwell W. E.* Adolphe Adam and Léo Delibes: A Guide to Research. New York; London: Garland, 1987. 248 p.
80. Taglioni // *New Monthly Belle Assemblée*. A Magazine of Literature and Fashion, under the Immediate Patronage of Her Royal Highness the Duchess of Kent. Vol. XII. January to June, 1840. London: published at 24, Norfolk-Street, Strand. P. 329.
81. *The Cambridge Companion to Ballet* / ed. by M. Kant. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 353 p.
82. Theater // *St. Petersburgische Zeitung*. 1840. No. 28. 4/16 Februar. S. 134.
83. Ultime notizie // *Gazzetta Piemontese*. 1857. No. 49. 26 Febbraio. P. 3.

Получено: 10 июля 2023 года

Принято к публикации: 30 сентября 2023 года

Об авторе:

Григорий Анатольевич Моисеев — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Научно-издательского центра «Московская консерватория»

References

1. Adam, Adolphe. 2003. *Vospominaniya muzykanta* [Souvenirs d'un musicien], translated by Elena F. Ovcharenko-Chernodubrovskaya. Moscow: MAKS Press. (In Russian).
2. “Adol’f Adan i devitsa Sheri Kuro [Adolf Adan and M^{lle} Chérie Couraud]”. 1840. *Severnaya pchela* [Northern Bee], no. 200 (Sept. 6), 1–3.
3. Blok, Lyubov D. 1987. *Klassicheskiy tanets. Istoriya i sovremennost’* [Classical Dance. History and Modernity]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
4. Boglacheva, Irina A. 2016. “Frantsuzskiy tantsovshchik Charl’ Lashuk v Sankt-Peterburge, 1832–1841 [French Dancer Charles Lachoucq in St. Petersburg, 1832–1841].” In *Rossiya — Frantsiya. Alliance kul’tur: Materialy XXII Tsarskosel’skoy nauchnoy konferentsii* [Russia — France. Alliance of Cultures: Proceedings of the XXII Tsarskoye Selo Scientific Conference], vol. 1, edited by Iraida Bott, 83–92. St. Petersburg: Serebryanyy vek. (In Russian).
5. Bondarenko, Vyacheslav V. 2004. *Vyazemskiy* [Vyazemsky]. Moscow: Molodaya gvardiya. (In Russian).
6. Bronfin, Elena F. 1973. “Adan [Adam].” *Muzykal’naya entsiklopediya* [Music Encyclopedia], edited by Yuri Keldysh, vol. 1, 54. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. (In Russian).
7. Burdin, Fedor A. 1886. “Vospominaniya artista ob Imperatore Nikolae Pavloviche [The Artist’s Reminiscences of Emperor Nikolai Pavlovich].” *Istoricheskiy vestnik* [History Herald], no. 23, 144–53. (In Russian).

8. Burlaka, Yuriy P., and Anna P. Grutsynova. 2021. *Antologiya baletnogo libretto. Rossiya 1800–1917. Sankt-Peterburg. Blash., Val'berkh, Didlo, Dyupor, Leon, Le Pik, Malavern', Perro, Tal'oni, Tityus* [An Anthology of Ballet Libretto. Russia 1800–1917. Saint-Petersburg. Blache, Valberkh, Didelot, Duport, Leon, Le Picq, Malavergne, Perrot, Taglioni, Titus]. St. Petersburg: Lan'; Planeta muzyki. (In Russian).
9. Vazem, Ekaterina O. 2009. *Zapiski baleriny Sankt-Peterburgskogo Bol'shogo teatra. 1867–1884* [Memoirs of a Ballerina of the St. Petersburg Bolshoi Theatre. 1867–1884]. St. Petersburg: Lan'; Planeta muzyki. (In Russian).
10. “Vnutrennie izvestiya. Khronika [Home News. Chronicle].” 1875. *Golos* [Voice], no 28 (Jan. 28 / Feb. 9), 2. (In Russian).
11. Wolff, Alexander I. 1877. *Khronika peterburgskikh teatrov. S kontsa 1826 do nachala 1855 goda* [Chronicle of St. Petersburg Theaters. From the End of 1826 to the Beginning of 1855], vol. 1. St. Petersburg: Tipografiya R. Golike. (In Russian).
12. Kuz'min, Yury A., ed. 2008. “Vospominaniya P. A. Kuskova o velikom knyaze Konstantine Nikolaeviche [Platon Kuskov's Reminiscences of Grand Duke Konstantin Nikolaevitch].” *Istoricheskiy arkhiv* [Historical Archive], no. 4, 157–96. (In Russian).
13. Sheremetev, Sergey D., ed. 1880. *P. A. Vyazemskiy. Polnoe sobranie sochineniy* [P. A. Vyazemsky. The Complete Works], vol. 4. St. Petersburg: Tipografiya M. M. Stasyulevicha. (In Russian).
14. Sheremetev, Sergey D., ed. 1896. *P. A. Vyazemskiy. Polnoe sobranie sochineniy* [P. A. Vyazemsky. The Complete Works], vol. 12. St. Petersburg: Tipografiya M. M. Stasyulevicha. (In Russian).
15. Gerstein, Emma G. 1964. *Sud'ba Lermontova*. [Lermontov's Fate]. Moscow: Sovetskiy pisatel'. (In Russian).
16. Gal'perina, Bella D., and Boris P. Milovidov, eds. 2006. *A. V. Golovnin. Materialy dlya zhizneopisaniya tsarevicha i velikogo knyazya Konstantina Nikolaevicha* [A. V. Golovnin. Materials for the Biography of Tsarevich and Grand Duke Konstantin Nikolaevich]. St. Petersburg: D.A.R.K. (In Russian).
17. Grutsynova, Anna P. 2019. “Adan [Adam].” *Muzykal'nyy Peterburg. Entsiklopedicheskiy slovar', XIX vek, 1801–1861*. [Musical Petersburg. Encyclopedic Dictionary, 19th Century, 1801–1861], edited by Natalia A. Ogarkova, vol. 15, 21–43. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Peterburg. (In Russian).
18. Grutsynova, Anna P. 2019. *Zapadnoevropeyskiy romanticheskiy balet: libretto, muzyka, postanovka, kritika* [Western European Romantic Ballet: Libretto, Music, Production, Criticism]. Saratov: Sobinov Saratov State Conservatory. (In Russian).
19. Grutsynova, Anna P. 2021. “To the Question of Ballet for Children in the History of Domestic Choreographic Art.” *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy / Bulletin of Vaganova Ballet Academy*, no. 2, 18–33. (In Russian).
20. Grutsynova, Anna P. 2017. “Peterburgskie ‘priklyucheniya’ Adol'fa Adana [Petersburg ‘Adventures’ of Adolf Adam].” In *Muzykal'nyy Peterburg. Entsiklopedicheskiy slovar', XIX vek, 1801–1861*. [Musical Petersburg. Encyclopedic Dictionary, 19th Century, 1801–1861], edited by Natalia A. Ogarkova, vol. 14, 56–67. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Peterburg. (In Russian).
21. Grutsynova, Anna P. 2011. *Trinadtsat' baletov Adol'fa Adana* [Thirteen Ballets by Adolf Adam]. Moscow: Alteks. (In Russian).

22. Grutsynova, Anna P. 2010. "Frantsuzskiy balet dlya russkoy stseny. K istorii postanovki baleta 'Morskoy razboynik' A. Adana — F. Tal'oni [French Ballet for the Russian Stage. On the History of the Production of the Ballet 'L'Écumeur de mer' by A. Adam — F. Taglioni]." In *Russkie muzykal'nye arkhivy za rubezhom. Zarubezhnye muzykal'nye arkhivy v Rossii* [Russian Music Archives Abroad. Foreign Music Archives in Russia], vol. 5, compiled and edited by Irina V. Brezhneva and Galina M. Malinina, 175–85. Academic Papers of Tchaikovsky Moscow State Conservatory 66. Moscow: Moscow Conservatory Press. (In Russian).
23. Zotov, Rafail M. 1896. "Zapiski [Memoirs]." *Istoricheskiy vestnik* [History Herald], no. 65, 302–21. (In Russian).
24. "Zrelishcha [Spectacles]." 1839. *Sanktpeterburgskie vedomosti*. [St. Petersburg Gazette], no. 232 (Oct. 11): 1050. (In Russian).
25. "Zrelishcha [Spectacles]." 1840. *Sanktpeterburgskie vedomosti*. [St. Petersburg Gazette], no. 28 (Febr. 4): 124. (In Russian).
26. "Zrelishcha [Spectacles]." 1839. *Severnaya pchela* [Northern Bee], no. 229 (Oct. 11): 916. (In Russian).
27. Korsunskiy, Ivan. N. 1889. "Po povodu poluveka so vremeni vozobnovleniya Zimnego dvortsa [On the Occasion of the Half-Century Since the Resumption of the Winter Palace]." *Russkiy arkhiv* [Russian Archive], no. 9: 98–111. (In Russian).
28. Krasovskaya, Vera M. 1958. *Russkiy baletnyy teatr ot voznikoveniya do serediny XIX veka* [Russian Ballet Theater from its Origin to the Middle of the 19th Century]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo.
29. Kulakov, Valeriy A. 1981. "Ogyust [August]." *Balet: Entsiklopediya* [Ballet: Encyclopedia], edited by Yury N. Grigorovich, 380. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. (In Russian).
30. Lyamina, Ekaterina E., and Natal'ya V. Samover. 1999. "Bednyy Zhozef": zhizn' i smert' Iosifa Viel'gorskogo: Opyt biografii cheloveka 1830-kh godov ["Poor Joseph": the Life and Death of Joseph Vielgorsky: An Experience in the Biography of a Person of the 1830s]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury. (In Russian).
31. Borisoglebskiy, Mikhail V., ed. 1938. *Materialy po istorii russkogo baleta* [Materials on the History of Russian Ballet], vol 1. Leningrad: Leningr. gos. khoreogr. uchilishche. (In Russian).
32. Moiseev, Grigory A. 2020. "E. F. Napravnik's Memoirs in the Mirror of the Grand Duke Konstantin Nikolaevich's Personal Diaries." *Muzykovedenie* [Musicology], no. 11, 12–25. (In Russian). <https://doi.org/10.25791/musicology.11.2020.1157>.
33. Moiseev, Grigory A. 2018. "The Grand Dukes Romanovs' Personal Diaries as a Musical and Historical Source (the 2nd Half of the 19th Century)." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 9, no. 3: 8–77. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2018.34.3.01>.
34. Moiseev, Grigory A. 2021. "Mozartiana of the Marble Palace: On the History of Family Listening and Performing Traditions (1830–1890s)." *Muzykovedenie* [Musicology], no. 8, 3–18. (In Russian). <https://doi.org/10.25791/musicology.8.2021.1204>.
35. Moiseev, Grigory A. 2019. "Otrazhenie russkoy i evropeyskoy opernoy zhizni v dnevnikakh velikogo knyazyia Konstantina Nikolaevicha (1830–1880-e gg.) [Reflection of Russian and European Opera Life in the Diaries of Grand Duke Konstantin Nikolaevich (1830–1880s).]" In *Opera v muzykal'nom teatre: istoriya i sovremennost'* [Opera in Music Theater: History

- and Modernity], Materials of the Fourth International Scientific Conference, November 11–15, 2019, vol. 2, edited by Irina P. Susidko, 173–80. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music. (In Russian).
36. Moiseev, Grigory A. 2013. “P. I. Tchaikovsky and Grand Duke Konstantin Nikolayevich. The Story of Their Relationship.” *Nauchnyi vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 4, no. 3: 136–67. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2013.14.3.007>.
 37. Nikitenko, Aleksandr V. 1955–1956. *Dnevnik* [Diary]. Edited by Ieremiya Ya. Ayzenshtok. Moscow: Goslitizdat. (In Russian).
 38. Nil'skiy, Aleksandr A. 1900. *Zakulisnaya khronika 1856–1894* [Off-Stage Chronicle 1856–1894]. St. Petersburg: Obshhestvennaya pol'za. (In Russian).
 39. “Novye muzykal'nye sochineniya [New Musical Compositions].” 1840. *Biblioteka dlya chteniya* [The Reader's Library] 17, no. 7, 82.
 40. Ol'ga Nikolaevna, Grand Duchess of Russia. 2000. “Son yunosti: Vospominaniya. 1825–1846 [The Golden Dream of My Youth. 1825–1846].” In *Nikolay I. Muzh. Otets. Imperator* [Nicholas I. Husband. Father. Emperor], edited by Natalia I. Azarova, 174–329. Moscow: Slovo. (In Russian).
 41. Brezhneva, Irina V., Galina V. Karminskaya, and Emma B. Rassina, eds. 1988. *Otechestvennye izdaniya pervoy poloviny XIX veka* [Domestic Editions of the First Half of the 19th Century], consolidated catalog, vol. 1, issue 1. Moscow: [s. n.]. (In Russian).
 42. “Ot'ezzhayushchie za granitsu [The Departing Abroad].” 1840. *Pribavlenie k Sanktpeterburgskim vedomostyam* [Addition to the Sankt-Peterburgskie Vedomosti], no. 39 (Febr. 17): 396.
 43. Pashkova, Tat'yana L. 2014. *Imperator Nikolay I i ego sem'ya v Zimnem dvortse* [Emperor Nicholas I and His Family in the Winter Palace], vol. 1. St. Petersburg: Izd-vo Gos. Ermitazha. (In Russian).
 44. Zakharova, Larisa G., and Sergey V. Mironenko, eds. 2008. *Perepiska tsesarevicha Aleksandra Nikolaevicha s imperatorom Nikolaem I, 1838–1839* [Correspondence of Tsesarevich Alexander Nikolaevich with Emperor Nicholas I, 1838–1839]. Bumagi Doma Romanovykh. Moscow: ROSSPEN. (In Russian).
 45. “Peterburgskaya vsyachina [Petersburg Miscellanea].” 1840. *Syn Otechestva* [Son of the Fatherland] 2, no. 1: 243.
 46. Boglacheva, Irina A. 2014. *Peterburgskiy balet. Tri veka: khronika* [St. Petersburg Ballet. Three Centuries: Chronicle], vol. 2. St. Petersburg: [s. n.]. (In Russian).
 47. Konaev, Sergey A., ed. 2018. *M. Petipa. “Memuary” i dokumenty* [M. Petipa. “Memoirs” and Documents]. Moscow: Navona. (In Russian and French).
 48. Petrova, Galina V. 2014. “Posvyashchenie ‘Fantasticheskoy simfonii’ Gektora Berliozu Nikolayu I. Uspek ili neuspek? [Dedication of Hector Berlioz's ‘Fantastic Symphony’ to Emperor Nicholas I. Success or Failure?].” In *Muzyka v kul'turnom prostranstve Evropy — Rossii. Sobytiya. Lichnost'. Istoriya* [Music in the Cultural Space of Europe — Russia. Events. Personality. History], edited by Natalia Ogarkova, 104–18. St. Petersburg: Russian Institute of Art History. (In Russian and French).
 49. “Pis'mo kompozitora Ad. Adama iz Rossii [A Letter from the Composer Adam from Russia].” 1899. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Newspaper], no. 42: 1039–42. (In Russian).

50. Pleshcheev, Aleksandr A. 2009. *Nash balet (1673–1899): Balet v Rossii do nachala XIX stoletiya i balet v S.-Peterburge do 1899 g.* [Our Ballet (1673–1899): Ballet in Russia until the Beginning of the 19th Century and Ballet in St. Petersburg until 1899]. St. Petersburg: Lan’; Planeta muzyki. (In Russian).
51. Pogozhev, Vladimir P. 1906. *Stoletie organizatsii imperatorskikh moskovskikh teatrov (Opyt istoricheskogo obzora)* [Centenary of the Organization of the Imperial Moscow Theaters (Experience of Historical Review)], vol. 1. St. Petersburg: Direktsiya imp. teatrov. (In Russian).
52. Barenboym, Lev A., ed. 1983. *A. G. Rubinshteyn. Literaturnoe nasledie* [A. G. Rubinstein. Literary Heritage], vol. 1. Moscow: Muzyka. (In Russian).
53. Ryleeva, Mariya A. 2010. “Ital’yanskaya balerina Elena Kornal’ba na peterburgskoy stsene [Italian Ballerina Elena Kornal’ba on the St. Petersburg Stage].” *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy / Bulletin of Vaganova Ballet Academy*, no. 2, 191–215. (In Russian).
54. Sveshnikova, Alisa L. 2008. *Peterburgskie sezony Artura Sen-Leona. 1859–1870* [The Petersburg Seasons of Arthur Saint-Leon. 1859–1870]. St. Petersburg: Baltiyskie sezony. (In Russian).
55. Sidorova, Anna N. 2019. *Obrazovat’ v detyakh um, serdtse i dushu. Vospitanie velikikh knyazey v sem’yakh imperatorov Nikolaya I i Aleksandra II* [To Form the Mind, Heart and Soul in Children. Education of Grand Dukes in the Families of Emperors Nicholas I and Alexander II]. Moscow: Kuchkovo pole Muzeon. (In Russian).
56. Skal’kovskiy, Konstantin. 1895. *O zhenshchinakh. Mysli starye i novye* [On Women. Reflections — Olden and Novel]. 9th edition. St. Petersburg: A. S. Suvorin. (In Russian).
57. Sklyarevskaya, Inna R. 2017. *Tal’oni. Fenomen i mif* [Taglioni. Phenomenon and Myth]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
58. Slonimskiy, Yuriy I. 1974. *Baletnye stroki Pushkina* [Pushkin’s Ballet Lines]. Leningrad: Iskusstvo. Leningr. otd-nie. (In Russian).
59. Stukolkin, Timofey A. 1895. “Vospominaniya artista imperatorskikh teatrov, zapisannye po ego rasskazu A. Val’bergom [Memoirs of an Artist of the Imperial Theaters, Recorded According to His Narrative by A. Valberg].” *Artist* [Artist] 46, no. 2: 117–25. (In Russian).
60. Taglioni, Filippo. 1840. *Morskoy razboynik, balet v dvukh deystviyakh, soch. g. Tal’oni, muzyka soch. g. Adama. Predstavleno v 1-y raz na Bol’shom teatre 5-go fevralya 1840 goda* [‘L’Écumeur de mer’, Ballet in two acts, by F. Taglioni; music by A. Adam. Presented for the First Time in Bolshoi Theatre on February 5, 1840]. St. Petersburg: tip. I. Glazunova. (In Russian).
61. Taglioni, Filippo. 1841. *Morskoy razboynik (Le pirate), balet v trekh deystviyakh, soch. g. Tal’oni, postavlenn na zdeshney stsene baletmeysterom imp. mosk. teatra g. Gerino, muz[yka] soch. Adol’fa Adama* [‘L’Écumeur de mer’, Ballet in three acts, composed by m-r Taglioni, staged on the local stage by the Choreographer of Moscow Imperial Theatre m-r Gerino, music by Adolfe Adam]. Moscow: tip. I. Smirnova. (In Russian).
62. “Teatr i muzyka [Theater and Music].” 1871. *Peterburgskaya gazeta* [St. Petersburg Newspaper], no. 1 (Jan. 3), 3. (In Russian).
63. “Teatral’noe ekho [Theatrical Echo].” 1872. *Peterburgskaya gazeta* [St. Petersburg Newspaper], no. 10 (Jan. 18), 2. (In Russian).
64. “Teatral’noe ekho [Theatrical Echo].” 1875. *Peterburgskaya gazeta* [St. Petersburg Newspaper], no. 16 (Jan. 28), 2. (In Russian).

65. “Teatral’nye novosti [Theater News].” 1870. *Peterburgskaya gazeta* [St. Petersburg Newspaper], no. 161 (Nov. 3), 3. (In Russian).
66. *Teatral’nyy al’bom* [Theatrical Album]. 1842. Vol. 2. St. Petersburg: Tipografiya K. Kraya. (In Russian).
67. Fedorchenko, Olga A. 2018. “‘Nestor’ of Russian Ballet: Nikolai Osipovich Golts. 1800–1880.” *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy / Bulletin of Vaganova Ballet Academy*, no. 1, 33–41. (In Russian).
68. Khudekov, Sergej N. 1918. *Istoriya tantsev* [The History of Dances]. Vol. 4. Petrograd: tip. “Petrogradskoy gazety” S. N. Khudekova. (In Russian).
69. Shlugleyt, Genrikh M. 1981. “Morskoy razboynik [L’Écumeur de mer].” *Balet: Entsiklopediya* [Ballet Encyclopedia], edited by Yury N. Grigorovich, 354. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. (In Russian).
70. “Chronique étrangère.” 1840. *Revue et gazette musicale de Paris*, no. 15 (20 février): 124.
71. “Chronique étrangère.” 1840. *Revue et gazette musicale de Paris*, no. 23 (19 mars): 188.
72. Cucchi, Claudina. 1904. *Venti anni di palcoscenico. Ricordi artistici*. Rome: Enrico Voghera.
73. Feldman, Ann E. 1990. “Being Heard: Women Composers and Patrons at the 1893 World’s Columbian Exposition.” *Notes* 47, no. 1 (September): 7–20. <https://doi.org/10.2307/940531>.
74. Letellier, Robert I., and Nicholas L. Fuller. 2023. *Adolphe Adam, Master of the Romantic Ballet, 1830–1856*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
75. “Musique nouvelle publiée par les éditeurs de Paris.” 1840. *Revue et gazette musicale de Paris*, no. 66 (22 novembre): 566.
76. Pougin, Arthur. 1877. *Adolphe Adam: sa vie, sa carrière, ses mémoires artistiques*. Paris: Charpentier.
77. Pougin, Arthur., ed. 1899. “Quelques lettres inédites de musiciens célèbres.” *Ménestrel* 38 (17 septembre), 1.
78. “Spettacoli d’oggi.” 1857. *Gazzetta Piemontese*, no. 47 (Febbraio 24), 3.
79. Studwell, William E. 1987. *Adolphe Adam and Léo Delibes: A Guide to Research*. New York; London: Garland.
80. “Taglioni.” 1840. *New Monthly Belle Assemblée. A Magazine of Literature and Fashion, under the Immediate Patronage of Her Royal Highness the Duchess of Kent*, vol. XII (January to June), 329.
81. Marion Kant, ed. 2007. *The Cambridge Companion to Ballet*. Cambridge: Cambridge University Press.
82. “Theater.” 1840. *St. Petersburgische Zeitung*, no. 28 (Februar 4/16): 134.
83. “Ultime notizia.” 1857. *Gazzetta Piemontese*, no. 49 (Febbraio 26), 3.

Received: July 10, 2023

Accepted: September 30, 2023

Author’s information:

Grigory A. Moiseev — Ph.D. (Art Criticism), Leading Research Fellow at Moscow Conservatory Press

ПРИЛОЖЕНИЕ 1
БАЛЕТЫ, УПОМИНАЕМЫЕ В ДНЕВНИКЕ В.К. К.Н. (1837–1889)¹⁸⁸

1. Бабочка	41. Намуна
2. Бандиты	42. Наяда и рыбак (Ундина)
3. Баядерка (см. цв. ил. 11 на вкладке)	43. Нимфы и сатир
4. Брак во времена регентства	44. Ночь и день
5. Брама	45. Озеро волшебниц (см. цв. ил. 10 на вкладке)
6. Валахская невеста, или Золотая коса	46. Парижский рынок
7. Василиск	47. Пастух и пчелы
8. Весталка	48. Пахита
9. Волшебная флейта	49. Пери
10. Воспитанница Амура	50. Приказ короля
11. Восстание в серале (см. цв. ил. 7 на вкладке)	51. Приключения Пелея
12. Газельда, или Цыганы	52. Путешествующая танцовщица (Странствующая танцовщица)
13. Герта, повелительница эльфид	53. Роберт и Бертрам, или Два вора
14. Гитана	54. Роксана, краса Черногории
15. Грациелла	55. Сатанилла
16. Дая, или Португальцы в Индии	56. Своенравная жена
17. Две звезды	57. Сильфида
18. Дева Дуная	58. Сирота Теолинда, или Дух долины
19. Дон Кихот	59. Сон в летнюю ночь
20. Дочь снегов	60. Талисман
21. Дочь фараона	61. Тень
22. Жизель	62. Трильби
23. Жовита	63. Тщетная предосторожность
24. Зефир и Флора	64. Фауст
25. Золотая рыбка	65. Фиаметта
26. Золушка (Сандрильона)	66. Флорида
27. Зорайя	67. Хромой колдун
28. Камарго	68. Царь Кандавл
29. Катарина, или Дочь разбойника	69. Эксцельсиор, или В царстве света
30. Кипрская статуя	70. Эльфы
31. Конёк-Горбунок, или Царь-Девуца (см. цв. ил. 12 на вкладке)	71. Эсмеральда
32. Коппелия	72. La Corriganе (Корригана)
33. Корсар	73. Ellinor [oder Träumen und Erwachen] (Эллинор, или Грёзы и пробуждение)
34. Креолка, или Французская колония в 1750 году	74. Fantasca (Фантаска)
35. Ливанская красавица (см. цв. ил. 8 на вкладке)	75. Hermosa [o La danzatrice andalusa] (Эрмоса, или Андалузская танцовщица)
36. Лилия	76. Marco Spada (Марко Спада) (см. цв. ил. 6 на вкладке)
37. Маркобомба	77. Raquerette (Пакеретта)
38. Метеора, или Долина звезд	78. Sardanapal (Сарданапал)
39. Млада	79. La Source (Источник)
40. Морской разбойник (Пират; см. цв. ил. 9 на вкладке)	80. Wesele w Ojcowie (Свадьба в Ойцуве, Крестьянская свадьба)

¹⁸⁸ Названия балетов приведены в общепринятом современном написании. При этом в дневнике изредка встречаются вариативные названия. Они указаны в скобках. Некоторые названия даны в дневнике на иностранных языках. Они приведены в конце перечня в оригинальном написании (см. № 72–80; дополнения в квадратных и круглых скобках, в том числе русский перевод, принадлежат автору настоящей статьи).

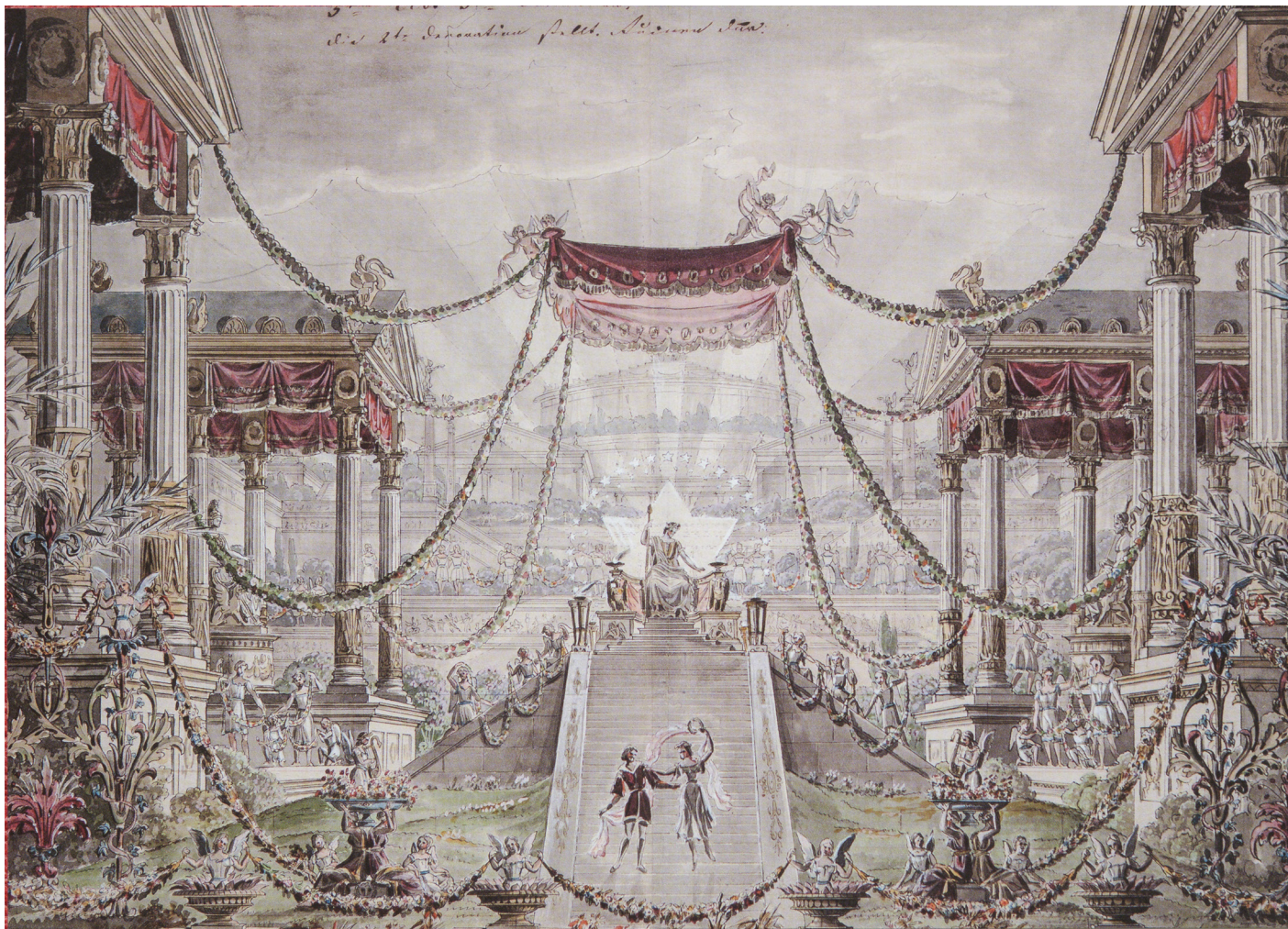


Илл. 6. Эскиз декорации к балету «Марко Спада». III действие, картина 3. Художник Жозеф Тьерри, 1857.
Plate 6. Joseph Thierry. Sets design for the ballet «Marco Spada», 1857. Act III, scene 3



Ил. 7. А. Роллер. Эскиз к балету Ф. Тальони «Восстание в серале» на музыку Т. Лабарра (постановка А. Титюса, Санкт-Петербург, 1835). Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства

Plate 7. Andreas Leonhard Roller. Sketch for Filippo Taglioni's ballet "La Révolte au sérail" to the music of Théodore Labarre (staged by Antoine Titus in Saint Petersburg, 1835). Saint Petersburg State Museum of Theatre and Music



Ил. 8. А. Роллер. Эскиз к балету М. Петипа «Ливанская красавица» на музыку Ц. Пуни (Санкт-Петербург, 1863).
Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства

Plate 8. Andreas Leonhard Roller. Sketch for Marius Petipa's ballet "The Beauty of Lebanon" to the music of Cesare Pugni (Saint Petersburg, 1863). Saint Petersburg State Museum of Theatre and Music



Ил. 9. Крокады [изображение сцен из балета на одном листе] «Морской разбойник». Литография по рисунку В. Тимма, иллюминированная от руки. Источник: Театральный альбом. Тетр. 2. СПб.: тип. К. Крайя, 1842. РГБ, коллекция императрицы Александры Федоровны

Plate 9. Crocades (drawings depicting scenes from a ballet placed on a single sheet of paper) "L'Écumeur de mer". Lithograph from a drawing by Vasily (Georg Wilhelm) Timm, illuminated by hand. Source: Theatre Album. Vol. II. Saint Petersburg: K. Kray's printing house, 1842. The Russian State Library, collection of Empress Alexandra Feodorovna



Ил. 10. Крокады «Озеро волшебниц». Литография по рисунку В. Тимма, иллюминированная от руки. Источник: Театральный альбом. Тетр. 4. СПб.: тип. К. Крайя, 1843. РГБ, коллекция императрицы Александры Федоровны

Plate 10. Crocades "Le lac des fées". Lithograph from a drawing by Vasily (Georg Wilhelm) Timm, illuminated by hand. Source: Theatre Album. Vol. IV. Saint Petersburg: K. Kray's printing house, 1843. The Russian State Library, collection of Empress Alexandra Feodorovna



Ил. 11. Сцена «Смерть баядерки» из балета М. Петипа «Баядерка» на музыку Л. Минкуса. Большой театр, Санкт-Петербург, 1877. Рисунок К. Брожа, гравировка Э. Даммюллера

Plate 11. Scene "The Bayadère's Death" from Marius Petipa's ballet "La bayadère" to the music of Ludwig Minkus. The Bolshoi Theatre, Saint Petersburg, 1877. Drawing by Karel Brož, engraved by Eduard Dammüller



Ил. 12. А. Роллер. Эскиз декорации подводного царства к балету А. Сен-Леона «Конёк-горбунок, или Царь-девица» на музыку Ц. Пуни (Санкт-Петербург, 1864). Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства

Plate 12. Andreas Leonhard Roller. Sketch of the underwater kingdom decorations for Arthur Saint-Léon's ballet "The Little Humpbacked Horse, or The Tsar Maiden" to the music of Cesare Pugni (Saint Petersburg, 1864). Saint Petersburg State Museum of Theatre and Music

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

БАЛЕРИНЫ И ТАНЦОВЩИКИ, УПОМИНАЕМЫЕ В ДНЕВНИКЕ В.К. К.Н. (1837–1889)¹⁸⁹

1. *Александрова Надежда Александровна* (1849 — не ранее 1895). В 1867 году окончила училище и определена в труппу танцовщицей 3-го разряда; с 1873 — танцовщица 2-го разряда. Упомянуты: 23.10.74, открытие «нового Кронштадтского театра», танцевала вместе с Долгановой, Шамбургской и Дишинской в балетном «пренедурном дивертисменте, который портила невозможно портовая музыка»¹⁹⁰; 23.04.78, «Баядерка».
2. *Амосова Анастасия Николаевна* (1832–1888). В 1851 году окончила училище и определена в труппу танцовщицей. К концу карьеры (сер. 1860-х) была танцовщицей 1-го разряда. Упомянуты: 07.08.72.
3. *Амосова Мария Николаевна* (1849–1883). В 1869 году окончила училище и определена в труппу танцовщицей 2-го разряда. В 1874 переведена в танцовщицы 1-го разряда. Упомянуты: 17.12.72, «Камарго»; 18.05.76 на открытии летнего театра в Павловске в дивертисменте вместе с Соколовой и Оголейт; 30.04.80 в танцах из «Руслана и Людмилы».
4. *Амосова Надежда Николаевна* (1833–1903). В 1852 году окончила училище и определена в труппу танцовщицей. Покинула сцену в 1866. Упомянуты: 05.11.64, «Пакеретта».
5. *Андреева Серафима Эдуардовна* (1860 — не ранее 1926). В 1879 году окончила училище и определена в труппу корифейкой. Упомянуты: 03.03.77 в числе наиболее продвинутых учениц — участниц училищного спектакля «Две звезды» (см. с. 706).
6. *Богданов Алексей Николаевич* (1830–1907). В 1848 году окончил училище и определен в кордебалетную группу. Дослужился до режиссера балетной труппы (1860). Упомянуты: его бенефисы: 02.11.67, «Фауст» с Сальвиони; 22.11.70, «Лилия» и дивертисмент; 16.01.72, дивертисмент (см. с. 706); 02.02.75, «Бандиты».
7. *Богданова Надежда Константиновна* (1836–1897). Училась у своего отца, К. Ф. Богданова. Русская прима-балерина, значительная часть творческого пути которой (1850–1860-е) прошла на западноевропейских сценах. Упомянуты: спектакли с участием «нашей Богдановой» в Берлине: 25.11.65, «Сильфида»; 02.12.65, «Эсмеральда».
8. *Болье* (Beaulieux; ? — не ранее 1853). Французский танцовщик, учитель танцев в.к. К.Н. (см. с. 678).
9. *Вазем Екатерина Оттовна* (1848–1937). В 1867 году окончила училище и определена в труппу. Вскоре стала ведущей исполнительницей главных партий. Упомянуты: 11.03.66, училищные дивертисменты (см. с. 705); 10.09.67, «Наяда», возобновленная для ее первого дебюта; 26.11.67, «Теолинда», поставленная для нее; 06.02.68, первое выступление в «Золотой рыбе» вместо

¹⁸⁹ В перечне отражены упоминания балетных артистов в дневнике в.к. К.Н. При его составлении использовался также справочный материал из [31].

¹⁹⁰ ГАРФ, Ф. 722. Оп. 1. Д. 107. Л. 81.

- заболевшей О. Кеммерер; 07.04.68, дебют в «Корсаре»; 01.01.69, «Золотая рыбка»; 08.05.69, травма во время представления «Корсара» в сцене «Оживлённый сад»; 08.01.70, «Теолинда», первое представление возобновленного спектакля; бенефисы: 31.01.71, «Две звезды»; 26.02.72, «Наяда и рыбак»; 26.01.75, «Бандиты»; 24.02.80, «Дева Дуная».
10. *Вальтер Мария Адольфовна* (1863 — не ранее 1887). В 1880 году окончила училище, определена в труппу корифейкой 2-го разряда. Упомян. 01.11.84, «Корсар».
 11. *Вергина Александра Фёдоровна* (1848–1898). В 1868 году окончила училище и определена в труппу танцовщицей 1-го разряда. Ведущая исполнительница ряда главных партий (выступала до 1874). Упомян.: 11.04.68, «Фауст», дебют в роли Маргариты; 07.12.69, «Дочь фараона», дебют в роли Аспиччии; 25.03.70, чаепитие в училище у А. Е. Берса; 31.01.71, совместный бенефис с Вазем и Гердтом, «Дочь фараона» и «Две звезды»; 24.10.72, «Дон-Кихот», травма во II акте; 16.02.73, бенефис, «Дочь фараона».
 12. *Веселова Мария Ефимовна* (1847 — не ранее 1874). В 1865 году окончила училище, определена в труппу корифейкой. Упомян. 14.03.65.
 13. *Вишневская Любовь Карловна* (1864 — не ранее 1894). В 1882 году окончила училище, определена в труппу второй танцовщицей 2-го разряда. Упомян. 01.11.84, «Корсар».
 14. *Волкова Елизавета* (1854 — не ранее 1878). В 1873 году окончила училище и принята в труппу танцовщицей 2-го разряда. Упомян. 20.11.77, «Трильби».
 15. *Воробьева Александра Александровна* (1861 — не ранее 1892). В 1880 году окончила училище и принята в труппу второй танцовщицей 1-го разряда. Упомян. 03.03.77 как училищная воспитанница с прозвищем «стриженные уши» (см. с. 706).
 16. *Воронова Евгения Евгеньевна* (1859 — не ранее 1895). В 1879 году окончила училище, определена в труппу танцовщицей 2-го разряда. Упомян. 03.03.77, «Две звезды» (см. с. 706).
 17. *Воукс* (Vokes family) — семья танцовщиков, выступавших в театре «Alhambra» (Лондон). Упомян. 13.07.71.
 18. *Всеволодская Лидия Всеволодовна* (наст. фамилия Красновская; 1864 — не ранее 1900). В 1883 году окончила училище, определена в труппу корифейкой. Упомян. 01.11.84, «Корсар».
 19. *Гейтен Лидия Николаевна* (1857–1920). Московская балерина-солистка (Большой театр). Выступала в 1874 в СПб. Упомян. 13.10.74, «Дочь фараона».
 20. *Гердт Павел Андреевич* (1844–1917). В 1866 году окончил училище, зачислен в труппу танцовщиком 1-го разряда. Упомян. его бенефисы: 31.01.71, 12.01.75, 15.12.85.
 21. *Гольц Николай Осипович* (1800–1880). См. о нем примеч. 128. В дневнике не отражена инициатива в.к. К.Н., с которой он выступил на бенефисе в честь 50-летнего сценического юбилея Гольца 22.02.72. «По окончании танцев из “Жизни за царя”, когда закрылся занавес, артисты балетной труппы увенчали [Гольца] серебряным венком. Но тут случилось неожиданное: занавес взвился, и публика Большого театра стала свидетельницей этого

торжества. Подобное произошло благодаря великому князю Константину Николаевичу, который, как следует из рапорта режиссера, хранящегося в личном деле Гольца, “пожелал, чтобы сия признательность от артистов известна была публике, велел поднять занавес и выйти всем на сцену”» [67, 40].

22. *Горшенкова Мария Николаевна* (1857–1938). В 1876 году окончила училище и принята в труппу танцовщицей 1-го разряда. Упомят.: 01.03.74 в спектакле училищных воспитанников: «...второй акт “Дон Кихота”. Главную роль играла Горшенкова, которая чрезвычайно талантлива»¹⁹¹; 06.07.75 в спектакле для царской семьи на Ольгином острове: «...Там театр на воздухе. Балетик “Две звезды” (Соколова и Горшенкова) и мазурка из “Жизни за царя”»¹⁹²; 23.02.86, Большой театр: «Шел *mixtum compositum*. <...> Последний акт “Пахиты” с Горшенковой, которая сделала огромные успехи и танцевала неимоверно хорошо»¹⁹³.
23. *Гран Люсиль* (1819–1907) — датская прима-балерина. Гастролировала в СПб. Упомят. 30.01.43, см. с. 701.
24. *Гранкен Мария Семеновна* (в замужестве Легат; 1845–1900?). В 1864 году окончила училище и определена танцовщицей в труппу. Упомят. 21.11.85.
25. *Гранцова Адель* (1845–1877). Немецкая прима-балерина, пользовалась неослабевающим интересом со стороны русской императорской фамилии (см. с. 711). Первое упоминание 15.07.67 в связи с Всемирной выставкой в Париже. Примечательны петербургские записи. 05.12.67: «...в “Метеоре” первый дебют Гранцовой. Прием был удивительный. Саша [Александр II] приехал только к последнему акту»¹⁹⁴; 25.01.68: «...в первом представлении “Корсара” для бенефиса Гранцовой. Чудо хорошо. Очень хорошенькие *pas des corsairs* и *pas des fleurs*»¹⁹⁵; 11.03.68: «“Конек-Горбунок”. <...> Гранцову приняли с ужасным энтузиазмом, так что она была совсем в слезах»¹⁹⁶; 21.10.69: «...представление первое нового китайского балета “Лилия”. Есть прекрасные и совершенно новые вещи и вообще нескучно. Гранцову публика принимала отлично»¹⁹⁷; 08.10.70: «...на первый дебют Гранцовой в “Жизели”. Чудо она грациозна, легка и мила»¹⁹⁸; 30.09.71 «Первый дебют Гранцовой в “Трильби”, которая танцевала еще лучше, милее и грациознее, чем когда-либо»¹⁹⁹. Во многих справочниках последним годом пребывания Гранцовой в России указан 1871, однако дневник продлевает этот срок: 06.02.72 («Фауст», бенефис Гранцовой); 03.10.72 (первый дебют в «Эсмеральде»).
26. *Гризи Карлотта* (1819–1899) — итальянская балерина. См. с. 701, 702.

¹⁹¹ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 106. Л. 29 об.

¹⁹² ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 109. Л. 30.

¹⁹³ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 119. Л. 15 об.

¹⁹⁴ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 93. Л. 74.

¹⁹⁵ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 94. Л. 10 об. — 11.

¹⁹⁶ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 94. Л. 17 об. — 18.

¹⁹⁷ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 97. Л. 24 об.

¹⁹⁸ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 99. Л. 24 об.

¹⁹⁹ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 101. Л. 36.

27. *Груздовская Анна-Наталья Иосифовна* (1858 — не ранее 1894). В 1876 году окончила училище и определена в труппу танцовщицей 3-го разряда. Упомин. 31.03.77, «Баядерка».
28. *Деросси Джузеппа* (Giuseppa Derossi). Итальянская балерина, служившая в театре «Sant' Elisabetta» в Мессине (Сицилия). Упомин. 09.02.59.
29. *Дищинская*. Польская танцовщица. Упомин. 23.10.74, открытие Кронштадтского театра (см. *Александрова*).
30. *Долганова Надежда* (1856–1886). В 1873 году окончила училище и определена в кордебалет. Упомин. 23.10.74, открытие Кронштадтского театра (см. *Александрова*).
31. *Дор Генриетта* (Henrietta Dor, D'Or; 1844–1886). Австрийская прима-балерина, гастролировала в СПб. Упомин. 31.08.69: «...в “Кандавле”, дебют Дор. Она действительно делает невероятные штуки, и публика ее очень хорошо принимает»²⁰⁰; 16.11.69: «...в “Фараоне” в бенефис Дор. Она делает невероятные штуки и трудности, но, по-моему, не грациозно и никакой прелести не имеет»²⁰¹.
32. *Доринг* (Doring, Döging?). Балерина берлинской придворной труппы. Упомин. 23.08.69.
33. *Доронина Елизавета Филипповна* (1849–1874). В 1868 окончила училище и определена в труппу корифейкой. Упомин. 31.01.74.
34. *Дылевская Матильда Юлианна* (Matylda Dylewska; 1838–1907). Первая характерная солистка Большого театра в Варшаве. Гастролировала вместе с Яном Попелем и его дочерью Еленой в Петербурге в сезоне 1865/1866. Упомин. 26.12.65 («Ливанская красавица»), 29.12.65 (репетиция мазурки).
35. *Ефимова*. Упомин. 06.02.77, 31.03.77, 09.10.77, «Баядерка».
36. *Ефремова Мария Александровна* (1835 — не ранее 1872). Окончила училище в 1852 году и принята в труппу кордебалетной танцовщицей. Упомин. 25.02.72.
37. *Жукова Вера Васильевна* (1853 — не ранее 1919). Окончила училище в 1872 году и принята в труппу танцовщицей 2-го разряда. Жена виолончелиста балетного оркестра А. В. Кузнецова, брата-близнеца корифейки А. В. Кузнецовой. Входила в ближний круг общения в.к. К.Н. Упомин. 13.01.76, первое представление «Приключений Пелея», в роли Амура.
38. *Зайцева-Русак Пелагея Федоровна* (1846 — не ранее 1875). В 1865 году окончила училище и принята в труппу корифейкой. См. примеч. 140.
39. *Зест Мария* (1852 — не ранее 1889). В 1871 году окончила училище и принята в труппу корифейкой. Упомин. 31.03.77.
40. *Иванов Лев Иванович* (Лёвшка; 1834–1901). В 1852 году окончил училище и определен в кордебалет; вскоре стал солистом. Прославился как педагог и балетмейстер. Упомин. бенефисы: 10.12.72, mixtum compositum; 20.11.77, «Трильби». См. также с. 719, примеч. 175.

²⁰⁰ ГАРФ, Ф. 722. Оп. 1. Д. 96. Л. 85–85 об.

²⁰¹ ГАРФ, Ф. 722. Оп. 1. Д. 97. Л. 36.

41. *Иванова Клавдия* (1846–1879). Окончила училище и принята в труппу в 1865 году корифейкой. Упомин. 14.03.65, 23.03.72.
42. *Иогансон Христиан Петрович* (1817–1903). Родом из Швеции, где получил хореографическое образование. В труппе с 1841 года, танцовщик-солист; с 1860 — педагог в училище. Упомин. 27.01.66: «...На бенефисе Иогансона, которому 25 лет службы. Артисты ему поднесли золотой венок на сцене с большим аплодисментом, причем мы были. Давали детский балет, первый акт “Жизели”, второй “Фараона” и сцену соловья из “Конька”...»²⁰²; 16.02.69: «...Бенефис Иогансона. По одному акту “Теолинды” и “Конька”, “Пчелы” и “Василиск”»²⁰³.
43. *Канцырева Клавдия Ивановна* (1847 — не ранее 1880). В 1866 году окончила училище и принята в труппу танцовщицей 1-го разряда. Упомин. 29.04.66, «Тщетная предосторожность». См. также с. 708.
44. *Карпакова Полина Михайловна* (1845–1920). Солистка московского Большого театра. Упомин. 03.06.72 (Москва): «“Парижский рынок” с Карпаковой очень недурно и в кордебалете гораздо больше порядка, чем у нас [в СПб.]»²⁰⁴.
45. *Каширина Елизавета Александровна* (1844–1894). В 1863 году окончила училище и зачислена в труппу. Корифейка; подруга А. В. Кузнецовой. Входила в ближний круг общения в.к. К.Н. (регулярно упоминается в дневнике с сер. 1860-х вместе с мужем, поэтом-переводчиком Платоном Кусковым).
46. *Кеммерер Александра Николаевна* (1842–1931). В 1862 году окончила училище и определена в труппу танцовщицей-солисткой. Исполнительница ведущих партий. Упомин.: 31.03.66, «Флорида»; 31.08.67, «Дочь фараона», дебют в роли Аспиччии; 27.10.74, бенефис, «Наяда и рыбак».
47. *Кеммерер Ольга Николаевна* (1848–1871). Младшая сестра А. Н. Кеммерер. В 1866 году окончила училище и принята в труппу танцовщицей 3-го разряда. Упомин.: 14.03.65 (см. примеч. 140); 12.03.71.
48. *Кицинг Минна* (Minna Kitzing). Солистка придворной труппы в Берлине. Упомин. 23.08.69, «Фантастка».
49. *Корнальба Елена* (Elena Cornalba; ок. 1860 — не ранее 1895). Итальянская прима-балерина. В 1887–1889 годах гастролировала в СПб., где М. Пети-па сочинил для нее балеты «Весталка» и «Талисман». Упомин. 17.02.88: «В ¾ 8 ч. в Мариинский театр к первому представлению нового великолепного балета “Весталка” с музыкою М. М. Иванова. И Их Вел[ичества] с детьми там были. Действительно балет великолепный с богатейшей постановкой и костюмами. Много костюмов в первый раз на парижский лад без юбок, с голыми ногами и только драпированными трусиками, очень красиво. В первый раз видел Корнальба. Очень сильна, ловка и достаточно грациозна. Во втором акте опрокинули как-то жертвенник Весты с огнем. Думали сперва, что огонь сам погасится, но он долго горел и мог произвести пожар, и пришлось пожарным его затоптать и загасить. Сделало некоторый переполох»²⁰⁵.

²⁰² ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 1157. Л. 7.

²⁰³ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 96. Л. 7 об.

²⁰⁴ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 98. Л. 45 об.

²⁰⁵ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 121. Л. 48 об.–49.

50. *Кошева Анна Дмитриевна* (1840–1911?). В 1858 году окончила училище и принята в труппу танцовщицей 1-го разряда. Упомин. 29.10.68, «Царь Кандавл».
51. *Кузнецова Анна Васильевна* (1844–1922). В 1862 году окончила училище и определена корифейкой в труппу. Состояла в сожительстве с в.к. К.Н.: знакомство относится к осени 1864 года; прекращение общения — к лету 1889-го (из-за неизлечимой болезни в.к. К.Н. и его изоляции в Павловске). См. с. 701, примеч. 109; 706, 707, 719, 720, 722.
52. *Кузьмина Мария Спиридовна* (1846 — не ранее 1884). В 1864 года окончила училище и определена в труппу корифейкой. Подруга А. В. Кузнецовой. Входила в ближний круг общения в.к. К.Н.; регулярно упомин. в дневнике с сер. 1860-х годов.
53. *Кукки Клаудина* (Cucchi, у в.к. К.Н. и других источниках того времени: Соуччи; 1834–1913). Итальянская прима-балерина; гастролировала в СПб. весной 1866 года. См. примеч. 147, 173.
54. *Кшесинский Феликс Иванович* (1823–1905). Родом из Варшавы, где получил хореографическое образование. В петербургской труппе с 1853 года, танцовщик-солист. Упомин. бенефисы: 12.12.71, 26.10.75, 31.10.76, 04.12.77, 09.11.71.
55. *Лебедева Прасковья Прохоровна* (1838–1917). Ведущая балерина московского Большого театра (с 1857 года). В 1857–1860 и 1865–1866 годах служила в СПб. Упомин. 09.12.65, «Пакеретта».
56. *Левкеева Елизавета Матвеевна* (1826–1881). См. с. 689.
57. *Легат Вера Густавовна* (1865 — не ранее 1900). В 1884 году окончила училище и принята в труппу корифейкой 2-го разряда. Упомин. 21.11.85, «Дочь фараона».
58. *Лядова Вера Александровна* (1839–1870). Дочь капельмейстера придворного оркестра А. Н. Лядова (см. с. 687). В 1858 году окончила училище и принята в труппу танцовщицей-солисткой. Упомин. 15.08.63, «Грациелла», театр в Красном Селе, в паре с Л. П. Радиной.
59. *Макарова Александра Петровна* (1828–1898). Окончила училище в 1848 году, принята в труппу в 1849-м. Балерина-солистка. Упомин. 17.09.71.
60. *Мадаева Матильда Николаевна* (наст. имя и отчество — Матрёна Тихоновна; 1842–1889). В 1862 году окончила училище и принята в труппу, вскоре достигнув положения первой танцовщицы. Считалась одной из лучших исполнительниц партии Царь-девицы в «Коньке-Горбунке». Упомин. 10.03.65.
61. *Мальчугина Варвара Дмитриевна* (1855–1941). Танцовщица-корифейка Большого театра в Москве. В 1873 году переведена в СПб. Супруга Л. И. Иванова (с 1875 года). Упомин. 13.10.74.
62. *Маури Розита* (Rosita Mauri; 1850–1923). Испанская танцовщица, солистка балетной труппы Парижской оперы. Упомин. 28.01.83 (Париж): «Второй акт “Comte Ori” [“Граф Ори” Россини] и балет “La Corriganne” [“Корригана”] с прекрасной музыкой Видора. Это был первый дебют здешней любимицы Rosita Mauri»²⁰⁶.

²⁰⁶ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 114. Л. 46 об.

63. *Морева Екатерина Федоровна* (1846 — не ранее 1872). В 1866 году окончила училище и определена в труппу корифейкой. Упомян. 14.03.65, 06.03.72, 21.09.72.
64. *Муравьева Марфа Николаевна* (1838–1879). В 1858 году окончила училище и принята в труппу. Ведущая исполнительница главных партий в балетах Сен-Леона. Осенью 1865 покинула сцену. Примечательна ее встреча с в.к. К.Н. 12.03.71 на ученическом спектакле в училище: «Дивертисмент “Две звезды”». Интересных личностей не было, кроме Муравьевой<...>²⁰⁷.
65. *Нестеренко Мария Ивановна* (1851 — не ранее 1885). В 1872 году окончила училище и определена в труппу корифейкой; затем была танцовщицей 2-го разряда. Упомян. 31.03.77.
66. *Никитина Елизавета Никитична* (1827–1872). См. с. 689.
67. *Никитина Варвара Александровна* (1857–1920). В 1877 году окончила училище и определена в труппу танцовщицей. Исполнительница ведущих партий. Упомян.: 04.02.77 («Трильби», см. с. 704); 19.06.81, 11.07.81, 30.07.81 (Крым, Орианда).
68. *Никулина Александра Николаевна* (1829–1904). В 1847 году окончила училище и определена в труппу кордебалетной танцовщицей. Мать В. В. Жуковой.
69. *Оголейт Августа Германовна* (Оголейт 1-я; 1856–1918). В 1875 году окончила училище и определена в труппу танцовщицей. Упомян. 26.11.74, дебют в «Наяде»; 18.05.76 на открытии летнего театра в Павловске (см. Амосова); 25.10.76 в танцах в опере А. Тома «Гамлет» вместе с Кузнецовой, Радиной, Шапошниковой.
70. *Павлова*. Солистка московского Большого театра. Упомян. 12.06.72 («Парижский рынок»).
71. *Пель Антонина Павловна* (урожд. Павлова; 1829 — не ранее 1875). В 1848 году окончила училище и определена в труппу кордебалетной танцовщицей. В 1865 году вышла в отставку. Упомян. 08.10.75 среди приглашенных на крестины дочери Е. Г. Числовой.
72. *Петипа Мариус Иванович* (1818–1910). См. с. 716–720, 722.
73. *Петипа Мария Мариусовна* (1857–1930). Дочь М. И. Петипа, его ученица. Упомян. 12.01.75: «...на бенефис[е] Гердта первый дебют молодой Марии Петипа. Она очень мила, легка и грациозна и принимали ее очень хорошо»²⁰⁸; 29.01.78, 05.02.78, «Роксана»; 24.02.78, «Василиск»; 12.02.87, танцы из «Руслана и Людмилы».
74. *Петипа-Суровщикова Мария Сергеевна* (1836–1882). В 1854 году окончила училище и определена в труппу танцовщицей. Исполнительница ведущих ролей. Первая супруга М. И. Петипа. Упомян. 12.09.68: «В “Фауст” с М^d Петипа. Она ужасно опустилась и еле-еле танцует. Просто жалко на нее смотреть»²⁰⁹; 11.02.69: «Вечером “Фараон” на прощальный бенефис М[а]р[и]и С[е]р[геевны] Петипа. Артисты поднесли ей подарок»²¹⁰.

²⁰⁷ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 100. Л. 13 об.

²⁰⁸ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 108. Л. 27.

²⁰⁹ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 95. Л. 24 об. — 25.

²¹⁰ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 96. Л. 5 об.

75. *Петрова Софья Викторовна* (1859 — не ранее 1895). В 1878 году окончила училище, определена в труппу танцовщицей 1-го разряда. Упомин. 03.03.77, «Две звезды» (см. с. 706).
76. *Пишо Александр Николаевич* (1821–1881). В 1841 году окончил училище и определен в труппу. Один из наиболее заметных танцовщиков своего времени. Упомин. 10.04.77, бенефис, «Приключения Пелея».
77. *Попель Елена* (Helena Agata Popiel; 1844 — не ранее 1902). Характерная танцовщица в Большом театре в Варшаве. Гастролировала вместе с М. Дылевской и Я. Попелем в СПб. в декабре 1865 году. Упомин. 26.12.65 («Ливанская красавица»).
78. *Попель Ян* (Jan Popiel; 1821–1883). Характерный танцовщик в Большом театре в Варшаве. Один из самых известных мастеров мазурки. Упомин. 29.12.65 (репетиция мазурки вместе с Дылевской).
79. *Предтечина Елена Ивановна* (1858 — не ранее 1894). В 1876 году окончила училище и принята в труппу танцовщицей 3-го разряда. Упомин. 31.03.77, «Баядерка».
80. *Прихунова Анна Ивановна* (1830–1887). В 1849 окончила училище и принята в труппу танцовщицей-солисткой. О ее детских выступлениях см. с. 689.
81. *Прокофьева Александра Николаевна* (1848/1849?–1870). В 1866 окончила училище и определена в труппу корифейкой. См. с. 748 и примеч. 243.
82. *Пряхина Александра Петровна* (1825–?). В 1841 окончила училище и была определена в труппу фигуранткой. О ее детских выступлениях см. с. 689.
83. *Радина Любовь Петровна* (Любушка; 1838–1917). В 1855 году окончила училище и определена в труппу танцовщицей 2-го разряда. Вскоре стала ведущей характерной танцовщицей. Частая собеседница в.к. К.Н. (см. с. 708). Первое упоминание — 15.08.63 (см. Лядова). Последнее — 01.02.85: «...на прощальном бенефисе Радиной Любушки, которая покидает сцену после 30 лет службы. Шло по акту 1) “Баядерки”, 2) “Коппелии”, 3) “Конька-Горбунка” и 4) “Своенравной жены”. Радина танцевала в “Баядерке” и в “Коньке” “Русскую пляску” как свою лебединую песнь. Тут происходили и главные прощальные оvationи, и поднесение подарков. От нас [императорской фамилии] было два подарка: от Маруси [принцессы Марии Максимилиановны Лейхтенбергской], [принцессы] Евгении [Максимилиановны Лейхтенбергской] и [вел. кн.] Ольги Ф[едоровны] бриллиантовая брошка, а от Миши [вел. кн. Михаила Николаевича], меня [в.к. К.Н.], [вел. кн.] Владимира [Александровича], [вел. кн.] Алексея [Александровича], Сержа [вел. кн. Сергея Александровича], Юрия Лейхтенбергского [Георгия Максимилиановича, 6-го герцога Лейхтенбергского] и Алека Ольденбургского [Александра Петровича, принца Ольденбургского] красивый серебряный кофейный прибор. В первом антракте мы сами это принесли в ее уборную и ей передали, а в третьем его передали публично из оркестра. Радина была, разумеется, и благодарна, и довольна, и весела, и грустна. <...> Всё очень хорошо удалось, было мило и трогательно»²¹¹.

²¹¹ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 117. Л. 59 об.

84. *Розати Каролина* (Carolina Rosati; 1826–1905). Итальянская прима-балерина, гастролировала в СПб. в 1859–1862 годах. Упомин. 25.10.59 и 01.11.59 как исполнительница «нескольких балетных отрывков»²¹²; 12.11.59 в роли Медоры, «Корсар»: «Чудная mise en scène. Розати прелестна, но ужасно раздета»²¹³; 26.01.60, бенефис Розати, «Пакеретта».
85. *Рубцова Любовь* (1845 — не ранее 1879). В 1863 году окончила училище, определена в труппу фигуранткой. Упомин. 05.11.1864, «Пакеретта».
86. *Сальвиони Гульельмина* (Guglielmina Salvioni; 1842 — не ранее 1870). Итальянская балерина. В 1867 году гастролировала в СПб. по приглашению Сен-Леона. Упомин. 22.09.67, репетиция «Золотой рыбки»; 26.09.67: «...на первом представлении “Золотой рыбки”, которая мне очень нравится, но публика ужасно холодна к Сальвиони»²¹⁴; 02.11.67: «...в “Фаусте” бенефис Богданова. Сальвиони в нем очень хороша, но балет довольно плохо поставлен»²¹⁵; 19.11.67: «...бенефис Сальвиони. Два первые акта “Золотой рыбки” и часть “Фауста”»²¹⁶.
87. *Сангалли Рита* (Rita Sangalli; 1849–1909). Итальянская балерина. Упомин. 13.07.71: солистка в театре «Alhambra» (Лондон), где давались «балеты с огромным персоналом, не умеющим танцевать, но хорошо дисциплинированным для движений и групп»²¹⁷.
88. *Сен-Леон Артур* (Arthur Saint-Léon; 1821–1870). Французский балетмейстер, танцовщик, педагог, скрипач. С 1859 работал в СПб. (см. примеч. 125). Упомин. 04.02.69: «...в бенефисе Сен-Леона. Возобновленная в сокращенном виде “Теолинда”, “Пчелы” [“Пастух и пчелы”] и “Василиск”. Премило, забавно и весело»²¹⁸. См. также с. 704, 711, 715.
89. *Симская Анна Ивановна* (Ан(н)енька, Симская 1-я). См. с. 707–708.
90. *Симская Александра Ивановна* (Саша, Симская 2-я). См. с. 707–709.
91. *Сисмонди* (Sismondi). Итальянская балерина. Солистка в театре «Alhambra» (Лондон). Упомин. 13.07.71.
92. *Собещанская Анна Иосифовна* (1842–1918). Прима-балерина московского Большого театра. В.к. К.Н. познакомился с Собещанской 02.06.72 на спектакле «Конёк-Горбунок» в Москве, в период проведения Политехнической выставки.
93. *Соколова Евгения Павловна* («Жани / Жанет Соколова»; 1850–1925). В 1869 году окончила училище и определена в труппу танцовщицей 1-го разряда. В дневнике прослеживается практически вся сценическая карьера балерины, начиная с ее дебюта в бытность воспитанницей: 22.11.68 («Царь Кандавл», па-де-труа «Любовные приключения Дианы»). Зафиксирован «побег Жани» из СПб. (05.10.71), повлекший длительный перерыв в ее

²¹² ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 91. Л. 93 об., 95 об.

²¹³ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 91. Л. 98 об.

²¹⁴ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 93. Л. 44 об.

²¹⁵ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 93. Л. 60 об.

²¹⁶ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 93. Л. 67.

²¹⁷ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 101. Л. 2 об.

²¹⁸ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 96. Л. 3.

- выступлениях. Отражено участие как в «старом» репертуаре («Эсмеральда», «Наяда»), так и в балетах, созданных М. Петипа специально для ее бенефисов (29.01.78: «Роксана»; 02.12.79: «Млада»), а также в опере «Фенелла» (13.02.75); на открытии летнего театра в Павловске (18.05.76, см. Амосова). Последняя запись о ней 23.02.86: «Большой театр. <...> Шел *mixtum compositum* на прощанье со всем персоналом. <...> Второй акт “Фараона” (кариатиды) с Соколовой»²¹⁹. Этот год был завершающим в карьере прима-балерины.
94. *Соколова Мария Петровна* (1832–1897). В 1851 году окончила училище и принята в труппу танцовщицей. Вскоре стала солисткой. Упомин. 05.11.64 («Пакеретта»); 30.01.72 (прощальный бенефис).
 95. *Станиславская Мария Петровна* (1852–1921). В 1871 году окончила училище и принята в труппу танцовщицей 2-го разряда. С 1872 по 1888 год — солистка труппы московского Большого театра. Упомин. 02.06.72 (Москва), «Конек-Горбунок».
 96. *Степанова Олимпиада Никитична* (1856–1896). В 1873 году окончила училище и принята в труппу кордебалетной танцовщицей. Упомин. 11.10.72, «Руслан и Людмила» (танцы в опере Глинки).
 97. *Стефаньская Камилла* (Kamila Józefa Stefańska, Camilla von Kleydorff; 1838–1902). Прима-балерина Большого театра в Варшаве, весной 1868 года гастролировала в СПб. Упомин. 05.04.68, дебют в «Парижском рынке» и «Жизели»; 18.04.68, «Эсмеральда».
 98. *Стуколкин Тимофей Алексеевич* (1829–1894). В 1849 году окончил училище и определен в труппу. Еще в годы учения привлек внимание императорской семьи своим незаурядным комическим дарованием. Упомин. бенефисы 24.04.66, 24.09.68, 18.09.69, 17.11.70, 12.10.75, 03.10.76, 30.10.77. Поставил в Зимнем дворце 21.04.75 детский спектакль («премильную арлекинаду. <...> Всё вместе было чрезвычайно мило, весело и смешно»²²⁰).
 99. *Сысоева Мария* (1825 — не ранее 1862). В 1845 окончила училище и определена в труппу танцовщицей. Упомин. 23.04.48, «Сатанилла».
 100. *Тальони Мария* (1804–1884). См. с. 680–693, 700–701, 711.
 101. *Тальони Филиппо* (Филипп; 1777–1871). Итальянский балетный танцовщик, хореограф и педагог; отец М. Тальони. См. с. 679, 682, 683, 701.
 102. *Тистрова Мария Федоровна* (1857 — не ранее 1894). В 1875 году окончила училище и определена в труппу корифейкой, позже — танцовщица 2-го разряда. Упомин. 31.03.77, «Баядерка».
 103. *Троцкий Николай Петрович* (1838–1903). В 1857 году окончил училище и принят в труппу танцовщиком-комиком. Упомин. 12.02.65 («Конек-Горбунок»), бенефисы 27.04.69; 19.04.70.
 104. *Фёдорова Ольга Николаевна* (1860 — не ранее 1896). В 1877 году окончила училище, определена в труппу корифейкой. Упомин. 03.03.77, «Две звезды» (см. с. 706).

²¹⁹ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 119. Л. 15 об.

²²⁰ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 108. Л. 82 об. — 83.

105. *Фредерик* (наст. имя Frederic Valette Malavergne; 1810–1872). Французский танцовщик, педагог и балетмейстер. С 1831 года работал в России. Преподавал в театральном училище. Упомин. 04.11.72.
106. *Фролова Зинаида Васильевна* (1859 — не ранее 1900). В 1878 году окончила училище, определена в труппу танцовщицей 2-го разряда. Упомин. 03.03.77, «Две звезды» (см. с. 706).
107. *Цукки Вирджиния* (Virginia Zucchi; 1849–1930). Итальянская прима-балерина. В.к. КН посещал ее выступления в СПб. в 1885–1886, 1888, 1889. Он был первым из Романовых, кто лично «познакомился с знаменитой Цукки» — на спектакле в летнем саду «Кинь грусть» 18.08.85: «...Не красавица, но очень мила. <...> Цукки танцевала маленький балетик “Брама” в четырех картинах. Она танцует очаровательно, грациозно и необыкновенно легко. <...> Пантомиму она играет превосходно, и лицо ее удивительно драматически выразительно. Всё остальное в балете ниже всякой критики»²²¹. В Большом театре 10, 21, 24 ноября 1885 года он видел «Дочь фараона», 15 и 27 декабря «Тщетную предосторожность»; 22 февраля 1886 года, в бенефис Цукки — «Приказ короля». На следующий день в.к. К.Н. был свидетелем того, как И. К. Всеволожский передал балерине «царский подарок на бенефис»; тогда же она подарила в.к. К.Н. «свою фотографию, подписавши ее»²²². Цукки отвечала идеальным представлениям в.к. К.Н. об искусстве пантомимы. Запись о ее выступлении 02.07.89 в летнем саду «Аркадия» («Был в театре ради Цукки. “Эсмеральда”. Она замечательная миметка»²²³) завершает балетные сюжеты дневника.
108. *Черрито Фанни* (Cerrito; 1817–1909). Итальянская балерина. Упомин. 27.05.47, Лондон (см. с. 701–702).
109. *Числова Екатерина Гавриловна* (1845–1889). В 1864 окончила училище, определена в труппу корифейкой. Состояла в сожительстве с вел. кн. Николаем Николаевичем, младшим братом в.к. К.Н. См. с. 706–707.
110. *Шамбургская Евгения Александровна* (1842 — не ранее 1884). В 1860 году окончила училище и определена в труппу фигуранткой, с 1861 — корифейка. Упомин. 23.10.74, открытие Кронштадтского театра (см. Александрова).
111. *Шапошникова Александра Васильевна* (1849–1930). В 1868 году окончила училище, определена в труппу танцовщицей 2-го разряда. Упомин. 14.07.68; 28.01.70, «Царь Кандавл»; 25.10.76, танцы в опере «Гамлет» А. Тома; 30.04.80, танцы в «Руслане и Людмиле»; 23.01.85, прощальный бенефис, «Своенравная жена», возобновленная постановка: «Поставлено превосходно. Особенно хорош большой бал в последнем акте. Шапошниковой устроили очень хороший прощальный прием и поднесли подарок»²²⁴.
112. *Штурм Анна Ивановна* (1841 — не ранее 1872). В 1860 окончила училище и определена в труппу. Упомин. 10.11.72.
113. *Ярц Роза* (1846 — не ранее 1884). Упомин. 14.03.65 (см. примеч. 140).

²²¹ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 118. Л. 54 об.

²²² ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 119. Л. 14 об. — 15.

²²³ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 124. Л. 63 об. — 64.

²²⁴ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 117. Л. 54.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

О БАЛЕТАХ М. ПЕТИПА В ДНЕВНИКАХ В.К. К.Н.

Первое крупное творение Петипа, увиденное в.к. К.Н., — «Дочь фараона». В первом упоминании (17.11.1864²²⁵) содержится характеристика, рефреном повторяющаяся в записях двух последующих лет: «Хорошо, но слишком длинно»²²⁶. Со временем эта ремарка исчезает. В.к. К.Н. пристально следил за тем, как эволюционировал спектакль, в определенный момент (12.11.1872) посожалел, что «постановка его ужасно опустилась»²²⁷. Несмотря на это, «Фараон» привлекал его вплоть до конца 1880-х (когда в нем блистала В. Цукки), в отличие от некоторых других опусов Петипа. Так, балет «Ливанская красавица» (первые в дневнике 18.12.1864) упоминается только до 26.12.1865. «Путешествующая танцовщица»²²⁸ — лишь единожды (04.11.1865), а «Флорида» — только в течение 1866 года (январь–сентябрь). 1868-й отмечен премьерой «маленького балета» «Парижский рынок» (впервые — 05.04.1868; устойчиво фигурирует до 21.09.1873), а также эпохального «Царя Кандавля» (подборку высказываний о нем см. ниже). В 1869 году Петипа стал главным балетмейстером труппы, а следующее десятилетие ознаменовалось появлением таких столпов репертуара, как «Дон-Кихот», «Трильби», «Камарго», «Бандиты», «Баядерка», а также возобновлением ряда спектаклей прежних десятилетий («Катарина», «Дева Дуная» и др.). Среди балетов 1870-х лидирующее место в дневнике по частоте упоминаний принадлежит «Дон-Кихоту». Систематические записи о нем начинаются 28.09.1871 (одна из предпремьерных репетиций)²²⁹. Последние относятся к октябрю 1887-го, причем связаны они исключительно с проигрыванием фортепианного переложения — в.к. К.Н. чрезвычайно высоко ценил музыку Людвиг Минкуса. В январе 1871 года началась активная подготовка «Трильби», главную роль в котором танцевала Адель Гранцова (подборку цитат о ходе репетиций и премьеры см. далее). Из дневника узнаём, что этот балет имел успех у самых разных зрителей — от иностранных монархов (пруссский король Вильгельм I, 22.04.1873) до самой юной аудитории (18.12.1876: «Театр был битком набит детьми и их веселым смехом»²³⁰). Последняя запись о «Трильби» относится к 20.09.1877 — утрата интереса в.к. К.Н. к спектаклю связана с уходом из театра А. В. Кузнецовой, танцевавшей в этом балете Царицу эльфов. Самое впечатляющее творение Петипа начала 1870-х, по мнению в.к. К.Н. — «Камарго»²³¹ (детальные описания репетиций и первых спектаклей

²²⁵ К тому времени он уже два года шел на императорской сцене. Дневник за 1862 год не сохранился, а в 1863-м в.к. К.Н. отсутствовал в Петербурге.

²²⁶ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 1155. Л. 88.

²²⁷ Там же. Д. 103. Л. 76.

²²⁸ В дневнике балет назван «Странствующей танцовщицей» (см.: ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 1156. Л. 82).

²²⁹ В мемуарах Петипа поместил описание шуточного диалога с в.к. К.Н. в день премьеры «Дон Кихота», 9 ноября 1871 года [47, 100–102].

²³⁰ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 112. Л. 39 об. — 40.

²³¹ Это был третий балет, специально поставленный Петипа для Адели Гранцовой (после «Корсара» и «Трильби»), представшей в образе легендарной французской танцовщицы XVIII столетия Мари Анн Камарго.

см. в подборке ниже). Значимые упоминания связаны с визитом в Петербург персидского шаха Насер ад-Дина, которого «водили на сцену» (13.05.1873)²³², с неудовлетворительным качеством игры балетного оркестра (18.10.1873: «Оркестр, в котором беспрестанно меняют артистов играл отвратительно скверно, и я об этом серьезно говорил с Панковым и с Лукашевичем»²³³), с парадным спектаклем в честь свадьбы вел. кн. Владимира Александровича с вел. кн. Марией Павловной (18.08.1874). Балет «Бандиты» также был поставлен на музыку Л. Минкуса. «По-моему, это один из самых миленьких балетов, не длинный, но бойкий, веселый и интересный, и по танцам и по пантомиме», — записал в.к. К.Н. сразу после премьеры (26.01.1875), на которой «и Государь был, <...> и почти вся семья»²³⁴. То был бенефис Екатерины Вазем, выступившей в главной роли — малолетней Анжеллы (дочери итальянской графини Альдони), похищенной бандитами. Однако внимание автора дневника, начиная с репетиций, поглощало исполнение Анны Кузнецовой, игравшей мать Анжеллы (графиню Альдони): «Тут есть большая сцена свидания с потерянной дочерью, которую Кузнецова играет превосходно, так что она мне выдавила слезы»²³⁵. Пристально следил он и за балетной прессой. 28.01.1875: «“Петербургский листок” и “Ведомости” страшно их [«Бандитов»] ругают, а “Петербургская газета” и “Голос” хвалят и балет, и игру Кузнецовой»²³⁶.

«ЦАРЬ КАНДАВЛ»

(БАЛЕТ В 4 АКТАХ, 6 КАРТИНАХ, ПО ОДНОИМЕННОЙ НОВЕЛЛЕ Т. ГОТЬЕ,
СЦЕНАРИЙ А. СЕН-ЖОРЖА И М. ПЕТИПА, КОМПОЗИТОР Ц. ПУНИ)

В дневнике второй половины 1868 года подробно отражена подготовка этого балета (не только репетиций, но и изготовления декораций в мастерских Главного адмиралтейства, происходившего под наблюдением в.к. К.Н.), а также премьеры и спектакли, на которых присутствовал Александр II (один и с детьми).

19 августа. Вечером Эйхлер²³⁷ мне принес либретто нового балета «Le Roi Candaule».

3 сентября. Заехал в Адмиралтейство посмотреть, как рисуют и пишут декорации для нового балета. Оно чрезвычайно интересно.

²³² ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 104. Л. 59 об. — 60.

²³³ Там же. Д. 105. Л. 48. Панков и Лукашевич — представители театральной администрации, часто упоминаемые на страницах дневника.

²³⁴ Там же. Д. 108. Л. 33 об. — 34.

²³⁵ Там же.

²³⁶ ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 108. Л. 37 «Красивая балетная артистка, г-жа Кузнецова, хотя и не принимала участия в танцах, но обращала на себя внимание своею вполне естественною и правдивою игрою, в роли графини Альдони» [64]. Г-жа Кузнецова «с неподдельным чувством и благородством» передала свою роль [10].

²³⁷ Адольф Андреевич Эйхлер (1824–1890) — чиновник особых поручений при директоре Императорских театров С. А. Гедеонове.

12 сентября. ...В Большой театр на репетицию «Царя Кандавля». Проходили пролог и два первые акта, без оркестра, только в две скрипки. Это было превесело, я видел подобную репетицию в первый раз.

17 сентября. Поехал в Главное адмиралтейство посмотреть писание декораций для «Царя Кандавля».

28 сентября. В 1/2 8 отправился на репетицию «Царя Кандавля» большую с некоторыми декорациями, но без оркестра. Хотели пройти весь балет, но так много времени потеряли на репетиции декораций в прологе, который повторяли 6 раз, что в 3/4 12 должны были кончить серединою третьего акта.

5 октября. В Большой театр, где застал последний акт «Царя Кандавля» с оркестром и декорациями, но без костюмов.

7 октября. Вечером поехал было в Большой театр, где была назначена генеральная репетиция «Царя Кандавля». Но ее отложили до среды, а репетицию сделали обыкновенную без декораций и без костюмов.

9 октября. Вечером был в «Травиате» и на репетиции «Царя Кандавля», из которого видел пролог, арену, купальню и отраву²³⁸.

14 октября. Вечером генеральная репетиция «Царя Кандавля» в костюмах. <...> Вообще очень хорошо и очень прекрасные костюмы. Один из лучших костюм Кузнецовой, сивиллы с тигровой кожей на голове. Она очень хорошо играла пантомиму, и даже Гедеонов ее очень хвалил. Репетиция кончилась после 1/2 1».

17 октября. Вечером с [сыном] Николаем на первом представлении «Царя Кандавля». Прекрасная удача и публике понравилось. Действительно великолепно и шло превосходно.

22 октября. Вечером в «Царе Кандавле». Действительно прелесть хорошо. Молодая Жани Соколова дебютировала в *pas des Diapies*²³⁹. Она очень мила. Сцену отравы смотрел из директорской ложи, чтоб видеть, как тигром подкрадывается пифия.

27 октября. Вечером на прологе «Царя Кандавля», <...> куда и Саша приехал, чтоб видеть конец, который ему очень понравился. Пролог Аня [Кузнецова] едва-едва доиграла. По лицу видно было, как она страдала и брала на себя. Правая нога ее вовсе не держала и не слушалась и слезы в глазах. Когда спустили занавес, она заплакала в 3 ручья. Ее отвели в уборную, и доктор Ritter отправил ее домой. Она находит, что это маленький удар паралича. Ужасно! Спаси ее Господь. <...> Все, начиная с Гедеонова, показали большое сочувствие.

29 октября. Вечером смотрел Пролог «Кандавля» с Кошевой²⁴⁰. Куда как она играет хуже Кузнецовой.

27 декабря. В 12 ч. со всеми тремя сыновьями в «Царя Кандавля». Сидел с Костей и Митей²⁴¹ в окне и всё им рассказывал, и это их очень забавляло.

²³⁸ Сокращенные названия сцен II–IV актов балета.

²³⁹ Па-де-трус «Любовные приключения Дианы» из 2-й сцены IV акта «Царя Кандавля».

²⁴⁰ А. Д. Кошева была введена в спектакль вместо Кузнецовой.

²⁴¹ Вел. кн. Константин Константинович (1858–1915) и вел. кн. Дмитрий Константинович (1860–1919) — средние сыновья в.к. К.Н. и вел. кн. Александры Иосифовны.

30 декабря. В 2 ч. был уже в Большом театре в «Кандавле» и застал конец арены. Саша там был со своими маленькими²⁴².

(ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 95. Л. 12 об.–13, 19 об.–20, 24 об.–25, 26 об.–27, 32 об.–33, 36–36 об., 37–37 об., 38 об., 40 об.–41, 42, 44, 46 об., 48, 74 об.–75, 76).

«Трильби»

(БАЛЕТ В 2 АКТАХ, 3 КАРТИНАХ, ПО ОДНОИМЕННОЙ СКАЗКЕ Ш. НОДЬЕ,
КОМПОЗИТОР Ю. Г. ГЕРБЕР)

30 декабря 1870. Поехал на репетицию «Трильби». Но приехав, узнал, что репетиция отменена, потому что Прокофьева сгорела²⁴³. Ужасно испугался и выскочил на сцену, чтобы узнать. Она через рампу стала перелезать в оркестр, кто говорит, чтоб достать стул, кто — чтоб идти в партер. При этом, разумеется, тюники ее загорелись, а она бросилась бежать по партеру. Всё платье её на ней сгорело, и она страшно обожжена. Видел ее лежащей в уборной. Она была в памяти и меня узнала. Ее перенесут в Максимилиановскую лечебницу, но доктор мне сказал, что никакой надежды нет, потому что обжоги (sic!) так обширны и глубоки.

31 декабря 1870. Бедная Саша Прокофьева промучилась еще весь день и только вечером в 7 ч. умерла.

4 января 1871. ...В ¼ 2 в Большой театр на репетицию без оркестра первого акта нового балета «Трильби» в двух картинах.

8 января 1871. В 1 ч. поехал в Большой театр на первую репетицию в «Трильби» с оркестром. Видел обе картины первого акта.

9 января 1871. В 1 ч. поехал на репетицию «Трильби», который просмотрел до конца. Очень мило, и музыка тоже. Продолжалось до ½ 5.

13 января 1871. В ½ 12 ездил в Большой театр на домашнюю репетицию «Трильби», где в первый раз видел процесс новой постановки. Ставили новые группы во второй картине.

14 января 1871. [с ½ 3] в Большой театр на генеральную репетицию «Трильби». Застал только 3^{ий} акт. Репетиция должна была быть в костюмах, но многим их не принесли, так что было неполно.

17 января 1871. ...На первое представление «Трильби» в бенефис Гранцовой. Приехал к концу первой картины. Весь первый акт смотрел из верхней ложи, потом же был внизу, где был и Государь. Кажется, что балет понравился публике.

(ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 99. Л. 66 об.–67 об., 68, 70–70 об., 72 об.–73, 75, 76, 77 об.–78).

²⁴² Имеется в виду император Александр II с детьми — вел. кн. Павлом, вел. кн. Сергеем и вел. кнж. Марией.

²⁴³ В.к. К.Н. хорошо знал Прокофьеву. В записи от 24.VIII.1868 она отмечена среди гостей «на бале старушки Марии Пав[ловны] Сумароковой» в Павловском воксале: «Из балетных была одна Прокофьева» (ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 95. Л. 15). «Петербургская газета» отметила «теплое участие» и «инициативу» особ Высочайшей фамилии (без указания имен) о предоставлении «в Максимилиановской лечебнице всех научных средств для облегчения ее страданий» и о «значительных расходах» на похороны, состоявшиеся 3 января 1871 [62]. Благодаря дневнику очевидно, что речь идет о в.к. К.Н.

«КАМАРГО»

(БАЛЕТ В 3 АКТАХ, 9 КАРТИНАХ, СЦЕНАРИЙ Ж. СЕН-ЖОРЖА И М. ПЕТИПА,
КОМПОЗИТОР Л. МИНКУС)

Многочисленные записи фиксируют постановочный процесс, начиная с самой первой репетиции в Театральном училище в августе 1872 года. В подборку включены наиболее информативные фрагменты.

19 августа. ...На первой репетиции нового балета «Камарго».

22 ноября. В ½ 1 поехал в Большой театр на первую репетицию «Камарго» с декорациями, но еще в две только скрипки, потому что Минкус ужасно вяло и лениво пишет музыку. Как всегда, ужасно много теряли времени и до ½ 4 успели пройти только два с половиною акта.

13 декабря. В ½ 11 поехал на первую репетицию «Камарго» с оркестром и частью костюмов. Прошли два первые акта (4 картины) и мне оно очень понравилось, потому что действительно великолепный спектакль. <...> Продолжалось до ½ 4.

14 декабря. В ½ 1 поехал в Большой театр на репетицию третьего акта «Камарго» <...>. Бал этого акта действительно великолепен. Кончилось около 3 ч.

15 декабря. В ½ 12 поехал на последнюю генеральную репетицию «Камарго». <...> Началось около полудня и кончилось в ¼ 5^{го}. По-моему, это будет один из лучших балетов, и со времени «Фараона» мы ничего подобного не видали.

17 декабря. Я с самого утра в ужасном волнении от первого представления «Камарго», а [А. В. Кузнецова] совершенно спокойна. <...> На первое представление «Камарго». И Государь там был с дочерью и много нашей семьи. Всем балет чрезвычайно понравился, и в самом деле он чудо хорош. <...> Низи и Катя²⁴⁴ всё время дулись, потому что она в этом балете не занята, и назначенное для нее па (венгерское) передано Маше Амосовой. У нее [Числовой] было презлое и прескверное выражение лица. Все кончилось в 11 ч.

26 декабря. В 12 ч. на утренний спектакль в большой театр в «Камарго». Театр был совершенно полон и хорошо хлопал. Действительно балет отличный и выиграл от некоторых сокращений и перемен. Кончилось в 4 ч.

(ГАРФ. Ф. 722. Оп. 1. Д. 103. Л. 27, 80 об., 93 об., 94 об., 95, 96, 100 об.).

²⁴⁴ Бел. кн. Николай Николаевич и Е. Г. Числова.