

RU

## Балет «Швейцарская молочница», неудачный спектакль с полуторавековой историей: от Гаэтано Джойи до Пьера Лакотта

Федорченко О. А.

**Аннотация.** Цель исследования – раскрыть роль балета «Швейцарская молочница» (композитор А. Гировец) в истории мировой хореографии. В статье рассмотрена история постановок балета Филиппо Тальони, Антуаном Титюсом, Жаном Петипа, Пьером Лакоттом, выявляются художественные особенности спектакля и особенности рецепции «Швейцарской молочницы» современниками. Отмечается двойственность характеристик спектакля: от похвал до полного его неприятия. Научная новизна исследования состоит в том, что впервые в балетоведении изучена история балета «Швейцарская молочница», выявлены ее структурные особенности, сформулированы художественные связи спектакля с традициями академического классического балета второй половины XIX века. В результате исследования установлено: балет «Швейцарская молочница», несмотря на неоднозначные мнения современников, сыграл значительную роль в истории романтического балета.

EN

## The ballet “La Laitière Suisse” (“The Swiss Milkmaid”), a failed performance with a 150-year history: from Gaetano Gioja to Pierre Lacotte

O. A. Fedorchenko

**Abstract.** The purpose of this research is to reveal the role of the ballet “La Laitière Suisse” (“The Swiss Milkmaid”) in the history of global choreography. This ballet has been performed by a variety of choreographers over the course of a century and a half, including Filippo Taglioni, Antoine Titus, Jean Petipa, and Pierre Lacotte. The article explores the history of the ballet’s productions, highlighting the artistic features of the ballet and the reception of “La Laitière Suisse” by its contemporaries. The article also examines the dual nature of the ballet’s characteristics, ranging from praise to complete rejection. The scientific novelty of the study lies in the fact that, for the first time in ballet studies, the history of the ballet “La Laitière Suisse” has been examined, its structural features have been identified, and the production’s artistic links with the traditions of academic classical ballet of the second half of the 19th century have been established. The study found that the ballet “La Laitière Suisse”, despite the mixed opinions of its contemporaries, played a significant role in the history of romantic ballet.

### Введение

Актуальность данного исследования обусловлена непрекращающимся интересом историков, теоретиков и практиков балета к изучению романтического наследия. В истории балета существует множество белых пятен, среди них – балет «Швейцарская молочница», в котором с успехом танцевали Мария Тальони и Фанни Эльслер. Изучение данной темы позволяет выявить важнейшие тенденции развития хореографического искусства эпохи романтизма на конкретном примере.

Для достижения вышеуказанной цели необходимо решить следующие задачи:

- выявить истоки балета «Швейцарская молочница»;
- провести описательную реконструкцию спектакля «Швейцарская молочница»;
- воссоздать сценическую историю балета «Швейцарская молочница»;
- установить изменения, которые привносились в спектакль на протяжении его сценической истории;
- сформулировать значение спектакля «Швейцарская молочница» в истории европейского балета.

Для проведения исследования истории создания и постановок балета «Швейцарская молочница» в данной статье применяются следующие методы: исторический (для анализа контекста эпохи), биографический (для изучения материалов биографии Филиппо Тальони, Антуана Титюса, Марии Тальони, Фанни Эльслер), сравнительный (для сопоставления различных мнений театральных рецензентов, писавших статьи о балете «Швейцарская молочница»).

Материалом для исследования послужили статьи и рецензии о балете «Швейцарская молочница», опубликованные в русской и зарубежной периодической печати 1830-х – 1850-х годов, материалы Российского государственного исторического архива (РГИА), мемуары балерины Екатерины Максимовой.

Теоретическую базу исследования составляют труды отечественных и зарубежных историков балета в области истории и теории хореографического искусства (Красовская, 1958; 1996; Петербургский балет, 2014; Эрар, 2022; Guest, 2008; 2014). В книге В. М. Красовской «Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века» (1958, с. 199-201) представлена краткая характеристика балетмейстера Антуана Титюса, который первым поставил в России балет «Швейцарская молочница». В исследованиях Айвора Геста «Романтический балет в Лондоне» (Guest, 2014, р. 58), «Романтический балет в Париже» (Guest, 2008, р. 225-226, 267, 295) встречаются упоминания о постановке балета «Швейцарская молочница» в Париже и Лондоне. В книге Огюста Эрара «Фанни Эльслер. Жизнь танцовщицы» (2022, с. 20-22, 231) имеется информация об участии балерины в балете «Швейцарская молочница» в Берлине, Вене и Брюсселе.

Практическая значимость исследования состоит в возможности его использования в курсах истории хореографического искусства; полученные результаты (описательная реконструкция балета) могут быть учтены в балетмейстерской деятельности в сфере реконструкции балетов классического наследия.

## Обсуждение и результаты

Балет «Швейцарская молочница» (композитор А. Гировец) имеет несколько названий и долгую сценическую историю. Его истоки обнаруживаются в преромантическом балете, в спектаклях Гаэтано Джойи и Луи Анри; его ставили балетмейстеры эпохи романтизма Филиппо Тальони, Антуан Титюс, Жан Петипа на ведущих европейских сценах – в Вене, Париже, Лондоне, Берлине, Санкт-Петербурге, Брюсселе; в XX веке в Москве балет воскресил Пьер Лакотт для выдающейся балерины Екатерины Максимовой. Название балета имеет несколько вариантов, в зависимости от имени героини: ее звали то Натали (в постановке Филиппо Тальони), то Лида (в версии Антуана Титюса и Жана Петипа), соответственно, менялось и название балета: «Швейцарская молочница», «Натали, швейцарская молочница» или «Лида, швейцарская молочница» (Guest, 2008, р. 225-226).

8 октября 1821 года на сцене венского Кернтнертортеатра состоялась премьера балета «Швейцарская молочница» (*Das Schweizer Milchmädchen*), музыку к которому написал композитор Адальберт Гировец, балетмейстером выступил танцовщик, солист театра, 44-летний Филиппо Тальони. Премьера не осталась без внимания и даже маленького скандала: вскоре Луиза Анри, сестра балетмейстера Луи Анри, заявила, что идеи сюжета и отдельные танцы Тальони позаимствовал из спектакля ее брата, перенес место действия из Валахии в Швейцарию. На это Тальони парировал: вдохновением ему послужил более ранний балет Гаэтано Джойи (Guest, 2008, р. 225).

Филиппо Тальони апеллировал к балету Гаэтано Джойи «Валахский рудник» (*La Mina Valacca*), премьера которого состоялась на сцене миланского театра Ла Скала 19 февраля 1814 года. Вскоре (точной даты премьеры нет) под названием «Валахские рудокопы» (*I Minatori Valacchi*) появился балет в Неаполе, но уже в постановке Луи Анри. Третьим городом, где шахтеры из Валахии основали рудник, стал Стокгольм: 12 июля 1818 года на сцене Королевского театра Филиппо Тальони представил балет «Валахские рудники» (*Den Valachiska Gruftan*) (Filippo Taglioni..., 2023, р. 521). Сходство названий, несомненно, подчеркивало общность спектаклей. Рудокопы из Валахии так бы и остались где-то глубоко под землей балетной истории, если бы в 1821 году Филиппо Тальони, работавший в то время в Вене, не вспомнил об усердных шахтерах. Балетмейстер откорректировал исходные данные: перенес действие из Валахии (средневековое княжество на территории современной Румынии) в Швейцарию, а рудокопов преобразил в фермеров. Балет вышел под названием «Швейцарская молочница». Упреки в плагиате были несостоятельными. Вера Красовская справедливо замечала: «Тальони не отступал от практики своего времени, усматривая смысл балетного спектакля не в оригинальности сюжета, а в том, как этот сюжет воплощен. <...> Ибо и XX век сохранил право композиторов и балетмейстеров обращаться к одним и тем же сюжетам» (1996, с. 140).

Сюжет спектакля отсылал к милой пасторали с элементами социального неравенства. В дочь фермера Натали влюблялся граф; он коварно похищал девушку и привозил ее к себе в замок. В зале замка высилась статуя графа в полный рост, которую Натали принимала сначала за живого человека, но, убедившись в своей ошибке, начинала забавляться и играть с манекеном. Между тем граф незаметно занимал место истукана и «оживал» в нужный момент, чтобы признаться девушке в любви. В замок врывались возмущенные жители деревни, взбудораженные дерзким похищением девушки, среди них – родители прекрасной молочницы. Застав дочь в кульминационный момент любовного свидания – в объятиях графа, – родители проклинали ее. Граф защищал репутацию Натали, просил ее руки, балет заканчивался свадьбой.

«Швейцарская молочница» для Филиппо Тальони в тот момент была «проходным» спектаклем: в Кернтнертортеатре он был приглашен главным образом как танцовщик-солист, сочинение балетов, дивертисментов или отдельных танцев было необходимым дополнением к практической стороне его деятельности.

К тому же с декабря 1821 года все внимание Филиппо было приковано к приехавшей в Вену 17-летней дочери Марии, с которой он начал серьезно заниматься, готовя девушку к дебюту на профессиональной сцене (Filippo Taglioni..., 2023, p. 105).

Но обаятельный спектакль о наивной девушке, обретшей свое счастье с высокородным вельможей, не пропал бесследно. Антуан Титюс, ровесник Филиппо Тальони, так же, как и итальянец, странствующий по Европе, перебивающийся краткосрочными контрактами в театрах и находящийся в поиске работы, в 1823 году прибыл в Париж. Ему посчастливилось быть принятым в бульварный театр Порт Сен-Мартен. Театр имел репутацию «второй балетной сцены» Парижа. Здесь 25 сентября 1823 года состоялась премьера балета «Швейцарская молочница» в постановке Антуана Титюса. В главных партиях выступили Луиза Пирсон, Жан-Пьер Аньель (Граф) и Шарль Мазюрье (крестьянин, влюбленный в героиню).

Спектакль был хорошо принят публикой, что подтверждает заметка в журнале «Альманах спектаклей»: «Не смотря на некоторые длинноты, этот балет был успешным» (25 Septembre..., 1825, p. 288). За сезон 1823-1824 годов «Молочницу» дали 44 раза (Guest, 2008, p. 449), но зрительское признание не подкрепилось финансовыми расчетами: спектакль «не принес тех денег, на которые надеялся автор, господин Титюс» (25 Septembre..., 1825, p. 288). Пусть парижская «Швейцарская молочница» и не составила Титюсу значительной прибыли, зато в его творческом багаже появился спектакль, который он впоследствии «монетизировал» неоднократно.

8 октября 1830 года Антуан Титюс поставил «Швейцарскую молочницу» в берлинской Королевской опере; 4 февраля 1831 года – в Вене, где, кажется, никто и не вспомнил спектакля Тальони с тем же названием, хотя прошло всего каких-то десять лет. Примечательно, что в обоих спектаклях роль главной героини исполняла восходящая балетная звезда – 20-летняя Фанни Эльслер. Эльслер понравилась берлинцам: «Шаловливая, чарующая грация. Движения нежны и мягки. Какая гибкость, какая прелесть! Шаги подобны незабудкам, поднятым в воздух зефирами и опускающимся опять на землю. А что за мимика! Наша хорошенькая венка – это Цицерон и Демосфен от мимики. Ее неподражаемая выразительность и немое красноречие говорят больше самых громогласных ораторов. А как она проста в молочнице... Ее танец от начала до конца и наивен, и забавен» (Красовская, 1996, с. 190). Очаровала Эльслер и венцев, в одном из писем балерина писала корреспонденту: «Самое приятное – мой огромный успех в “Молочнице”. Зрители не ожидали увидеть меня в комической роли. Они привыкли к серьезным ролям и потому были особенно довольны» (Красовская, 1996, с. 189).

Следующим городом, в который пришла прекрасная молочница, стал Санкт-Петербург. Для Антуана Титюса это был дебют на российской сцене: он прибыл в столицу в январе 1832 года, не имея никакого контракта, и поставил спектакль в надежде на будущий ангажемент (Дело по письму балетмейстера... // РГИА, ф. 472, оп. 13, ед. хр. 47, л. 6). Такую возможность ему предоставили: премьера «Лиды, швейцарской молочницы» состоялась 18 апреля 1832 года в петербургском Большом театре. Правда, контракт с ним не заключили: на место балетмейстера Императорских театров уже был приглашен Алексис Блаш (Федорченко, 2021).

Выбор спектакля для балетмейстерского дебюта – всегда задача стратегическая. Надо продемонстрировать свои лучшие профессиональные качества, максимально учесть и выгодно показать возможности принимающей труппы, увлечь публику интересным сюжетом, представить один из успешных в Европе спектаклей на русской сцене. Редко, когда опытный балетмейстер для дебюта на новой сцене сочинял абсолютно новое произведение: в его творческом багаже всегда был спектакль, который можно было адаптировать к той или иной сцене. Поэтому Титюс определяет для своей российской премьеры балет «Швейцарская молочница», который уже основательно поколесил по Европе.

Еще одним несомненным доводом в пользу «Швейцарской молочницы» был ее жанр – комический балет: смех и улыбка, как правило, располагают публику к благожелательности. Также балетмейстер сыграл и на всеевропейском интересе к Швейцарии: двумя годами ранее, 29 августа 1829 года, состоялась премьера самой знаменитой «швейцарской» оперы – «Вильгельм Телль» Джоакино Россини, поэтому интерес к Швейцарии был вполне обоснован (Скляревская, 2017, с. 208). Таким образом, появление в Петербурге балета «Швейцарская молочница» обуславливалось рядом художественных и исторических факторов.

У Титюса были все основания надеяться на благосклонный прием «Швейцарской молочницы» в Санкт-Петербурге. К премьере в российской столице готовились обстоятельно: были написаны новые декорации и сшиты новые костюмы (Петербургский театр, 1832, с. 1).

Но постановка большого впечатления на зрителей не произвела: «Балет “Швейцарская молочница”... не удался», – засвидетельствовал хроникер А. И. Вольф (1877, с. 32); «Титюс дебютировал... спектаклем “Швейцарская молочница”. <...> Странно было видеть подобные бессмыслицы», – вынесла суровое заключение В. М. Красовская (1958, с. 199).

Тому были объективные причины. В Петербурге, где основу балетного репертуара составляли серьезные пантомимные драмы Шарля Дидло, балет Титюса показался слишком легкомысленным, его подвергли едкому осмеянию. Зрителей не удовлетворил сюжет: «Содержание сего балета коротко и ясно. Некий Граф... влюбился в швейцарскую крестьянку (якобы молочницу), похитил ее и женился на ней» (Петербургский театр, 1832, с. 1). К недостаткам балета отнесли и малое число драматических сцен: «Одна только сцена в целом балете заслуживает одобрение. Это сцена, в которой молочница от душевной простоты принимает графа за *статую*» (Петербургский театр, 1832, с. 1).

Эпизод со статуей был кульминацией спектакля, в нем соединились танец и пантомима, а яркие эмоции разнообразили хореографию. Лида приходила в себя (в графский замок ее доставили без чувств), неуверенно

озиралась и не понимала, как она очутилась здесь. Ее внимание привлекал неподвижно стоящий молодой человек, Лида обращалась к нему, здоровалась, пыталась обратить на себя внимание, и лишь когда кавалер, случайно задетый ею, падал, девушка понимала, что это статуя. Она смеялась над своим заблуждением, весело кружилась с истуканом. Когда Лида на мгновение отворачивалась, граф занимал место статуи и «оживал». Он начинал ухаживать за девушкой, падал перед ней на колени, признавался изумленной Лиде в любви. Комический эпизод, чрезмерно затянутый, не смог удержать внимание зрителей, несмотря даже на участие в партиях Лиды и графа Лауры Пейсар и Николая Гольца (Петербургский балет, 2014, с. 185-186).

В новом балете зрителям и критикам не понравились и сами танцы, и их количество, и общая продолжительность спектакля (два часа): «В первом акте танцуют, толпятся, бегают и похищают молочницу, а во втором женятся на ней, бегают, толпятся и танцуют» (Петербургский театр, 1832, с. 2). Раздражало зрителей и то, что дивертисментные танцы, не имеющие отношения к развитию сюжета, доминировали над игровыми сценами. А танцев было, действительно, немало. В либретто балета (Груцынова, 2019, с. 477-484) много эпизодов и сценических положений, которые решались хореографически: «вся сцена в постоянном движении» (Груцынова, 2019, с. 477), молодой крестьянин влюблен в сестру главной героини и «подносит букет невесте, очарованной этим проявлением нежности» (Груцынова, 2019, с. 478), влюбленный в Лиду крестьянин неуклюже объясняется ей в любви, «упрекает ее за холодность и отказы. [Она] смеется над его клятвами в любви. <...> Успокаивает его и танцует с ним» (Груцынова, 2019, с. 479). Несомненно, центром первой картины был большой дивертисмент: крестьяне чествовали своих господ. Либретто подробно расписывает этот праздник: «Сельский марш объявляет о прибытии милорда... и его супруги... им предшествуют музыканты и юные подруги Натали. <...> Натали и ее подруги... изъясняют свое удовольствие грациозными танцами» (Груцынова, 2019, с. 480); крестьяне ублажали господ танцами и во время обеда (Груцынова, 2019, с. 481). Счастливая развязка спектакля – свадьба главных героев – также сопровождалась дивертисментом: «Балет завершается разнообразными танцами, в которых принимают участие все» (Груцынова, 2019, с. 484).

Хореографическая структура «Молочницы», когда танцы обрамляли пантомимные сцены, прерывали или завершали развитие сюжета «праздником с танцами», предвосхищала структуру академического балета второй половины XIX века, которую зафиксируют Артур Сен-Леон и Мариус Петипа. В начале 1830-х годов подобная «дивертисментность» спектакля еще только начала утверждаться на балетной сцене (Красовская, 1963, с. 69-71, 226-234). Зрителей, привыкших к непрерывному развитию драматического сюжета через пластику и пантомиму, разнообразные танцы в «Швейцарской молочнице» не увлекли. Балет показался лишенным динамики: рецензент сравнил его с «человеком, который надоед продолжительною болтовнею» (Петербургский театр, 1832, с. 2).

Не заинтересовал русских зрителей дебют в партии Лиды русской балерины Веры Зубовой (27 апреля 1832 г.) (Петербургский балет, 2014, с. 186), она сменила французженку Лауру Пейсар. Игривая пикантность незамысловатого сюжета не нашла отклика у зрителей, для которых художественными ориентирами были балеты Дидло, наполненные драматизмом и искренними переживаниями его героев. В Петербурге состоялось лишь два представления «Швейцарской молочницы»; казалось, история спектакля на этом закончилась.

Но, странное дело, балет неожиданно воскрес в Европе, и не просто на какой-нибудь второстепенной сцене, но в Лондоне и Париже. На этот раз появление «Швейцарской молочницы» было связано с именем лучшей балерины того времени Марии Тальони. После премьеры «Сильфиды» (12 марта 1832 года, за месяц до петербургской премьеры «Швейцарской молочницы») имя Марии Тальони прогремело на всю Европу. И следующей балетной премьерой, которую станцевала Мария, стала именно «Натали, или Швейцарская молочница» (Guest, 2008, p. 225-226).

Филиппо Тальони надо было действовать быстро: после невероятного успеха «Сильфиды» очарованная талантом Марии публика хочет видеть любимицу в новых спектаклях. Филиппо вовремя вспомнил о своем старом венском балете «Швейцарская молочница». 14 июля 1832 года на сцене лондонского театра Ковент Гарден состоялась премьера балета под названием «Подобие» (оригинальное название спектакля *“La Ressemblance”* можно перевести и как «Поразительное сходство»); Айвор Гест сообщает, что это была «укороченная версия балета» «Швейцарская молочница» (Guest, 2014, p. 157). Примечательно: в день премьеры Мария Тальони обвенчалась с графом Жильбером де Вуазеном. Был ли этот лондонский эскиз «Швейцарской молочницы» свадебным подарком балерине от ее отца – история умалчивает, сами англичане нашли балет «пресным» (Guest, 2014, p. 58).

Вскоре Филиппо Тальони переработал хореографический набросок в полноценный двухактный спектакль, дополнив его новыми танцами, музыку для которых написали М. Карафа и Т. Лабарр. Премьера расширенной версии балета «Натали, или Швейцарская молочница» увидела свет на сцене парижской Оперы 7 ноября 1832 года, а полгода спустя (9 мая 1833 года) она была показана в лондонском Королевском театре (Guest, 2008, p. 440-441; 2014, p. 157).

За одиннадцать лет, прошедших с момента премьеры «Молочницы» в Вене в 1821 году, соотношение сил изменилось. Теперь Филиппо Тальони находился в другом статусе: он официальный балетмейстер парижской Оперы, автор нашумевших постановок, в которых блистала его дочь (танцы в операх «Роберт-дьявол», «Бог и баядерка», «Сильфида»), потому и интерес публики к «Швейцарской молочнице» был оправдан: зрители надеялись увидеть воздушную Сильфиду в новой роли, в которой бы вновь насладились ее легендарной легкостью (Красовская, 1996, с. 179).

«Натали, или Швейцарская молочница» не вызвала большого восторга у парижан, Филиппо упрекали «в скудной фантазии» (Худеков, 1915, с. 118), зрители с удивлением увидели любимую Сильфиду, катившую

наполненную кувшинами с молоком тележку. Но им достаточно было того, что эта молочница порхала в восхитительно изящных и грациозных танцах. Жюль Жанен, признаваясь в любви к таланту Марии Тальони, невысоко оценил творение Филиппо, упрекнув хореографа в «злоупотреблении дочерью»: «Сильфида прикинулась молочницей, и вышло это по воле господина ее папаша. Ему повезло, папаше Тальони, потому что дочка умеет выгодно представить и его хореографию!» (Janin, 1832, p. 1). Современники не обманывались немногочисленными достоинствами «Швейцарской молочницы»: Август Бурнонвиль, посетивший Париж в 1834 году, перечислил ее в ряду «никуда не годных сочинений» (Красовская, 1996, с. 368); в 1838 году, шесть лет спустя после премьеры, театральный критик «Journal des débats» раздраженно восклицал: «Сколько в нем глупых и скучных выдумок! «Натали» – олицетворение глупого балета!» (Janin, 1838, p. 2). Судя по всему, сам Филиппо Тальони прекрасно понимал слабость этого своего произведения: приехав через 5 лет, в 1837 году, в Санкт-Петербург, он не стал обращаться к «Швейцарской молочнице», чтобы представить в ней свою дочь, хотя, казалось, участие Марии вполне могло бы дать балету вторую жизнь (Fedorchenko, 2023, p. 181).

И все же «никуда не годная», «глупая» «Натали, или Швейцарская молочница» сохранялась в репертуаре парижской Оперы до 1840 года, было дано 47 представлений (Guest, 2008, p. 440-441). Сценическую жизнь «Молочнице» продлила самая сильная соперница Марии Тальони – «земная» балерина Фанни Эльслер, с успехом танцевавшая партию Натали на заре театральной карьеры. В зрелом возрасте она вновь вернулась к этому балету.

В 1843 году, после оглушительного успеха в Америке (гастроли состоялись в 1840-1842 годах), Эльслер приехала в Европу. В парижской Опере ее не ждали: ведь она нарушила контракт, администрацией театра ей была выставлена неустойка в 60 000 франков, которую по решению суда Фанни пришлось заплатить. Это означало разрыв с Парижем и поиск новых предложений, благо, их было достаточно. С 31 мая по 6 июля 1843 года Эльслер дала четырнадцать представлений на сцене театра Ла Монне в Брюсселе (Эрар, 2022, с. 231), где балетмейстером служил Жан Петипа, отец Люсьена и Мариуса. В числе спектаклей, которые она исполнила в Брюсселе («Сильфида», «Жизель», «Тарантул», «Джипси», «Бог и баядерка»), Вера Красовская (1996, с. 226-227) упоминает и «Швейцарскую молочницу».

6 лет спустя «Молочница» вновь возникла в творческой судьбе Фанни Эльслер, уже в Петербурге. 4 декабря 1849 года Жан Петипа возобновил балет «Лиды, швейцарская молочница» для бенефиса сына, Мариуса Петипа; обратиться к этому спектаклю посоветовала Эльслер (Ильичёва, 2015, с. 183). Состав исполнителей был отменный: помимо Эльслер и бенефицианта, в балете принимал участие Жюль Перро, который исполнил роль незадачливого поклонника Лиды; он сочинил новую танцевальную сцену для себя и балерины.

Перед бенефисом старожилы припомнили, что почти 20 лет назад в Петербурге давали балет с таким названием: «Был неясный слух, что *Лиды* когда-то давалась на здешней сцене. <...> *Швейцарская молочница* была поставлена в 1831 году (на самом деле в 1832 году. – О. Ф.) Титюсом: появление ее сопровождалось слухами, великолепными ожиданиями, которые окончились ничем: балет пал, кажется, после двух представлений. Вот почему никто не знал об нем, не видал его. <...> Значит, он совершенно нов для нашего времени» (Тан, 1849, с. 1132).

Театральный критик Я. И. Григорьев (Тан, 1849), писавший под псевдонимом Тан, опубликовал в газете «Санкт-Петербургские ведомости» пространную рецензию на спектакль, в которой особенно похвалил *Scene dansante* между Лидой и Фрицем (Фанни Эльслер и Жюль Перро). Этот дуэт был танцевальной экспозицией образов главной героини и влюбленного в нее юноши, у которого имелись некоторые ментальные особенности. Фриц объяснялся в любви, но «Лиды» вовсе не расположена слушать дурацкие нежности и смеется над простаком» (Тан, 1849, с. 1132). Тогда юноша выпрашивал у Лиды поцелуй в обмен на корзину с вишнями; очаровательное *pas* имело успех. В рецензии упомянуты и другие танцы. В честь прибывших в деревню Герцога и Герцогини крестьяне устраивали праздник. Следовал дивертисмент, состоявший из *Pas de bouquet* в исполнении «тринадцати пастушек в соломенных шляпках»; *pas de trois* (Фанни Эльслер, Жюль Перро, Христиан Иогансон), в котором повторялся мотив «украденного поцелуя», только в этот раз за него предлагался цветочный венок («однообразие утомительно везде, особенно в балете» (Тан, 1849, с. 1132), – заметил рецензент), и некоего кордебалетного танца в честь отъезда гостей («Завтрак окончен, гости уезжают, крестьяне на радостях пляшут» (Тан, 1849, с. 1132)).

Во втором акте центральное место занимала знаменитая пантомимно-танцевальная сцена Лиды, Графа (Мариус Петипа) и манекена: «...вся картина ведена исключительно одною Фанни и ведена с необыкновенным искусством» (Тан, 1849, с. 1133). Завершал балет свадебный дивертисмент, который составили *pas de trois* (Анастасия Яковлева, Зинаида Ришар, Эжен Гюге), *pas de deux* (Татьяна Смирнова и Мариус Петипа), кордебалетный галоп, возглавляемый Анной Прихуновой, Марией Соколовой, Александрой Макаровой и Марией Снетковой. В финале балета Фанни Эльслер исполнила Штирийский танец (Тан, 1849, с. 1133).

Обращает на себя внимание некоторая «нелогичность» дивертисмента, несомненно, повторенного из спектакля Титюса 1832 года. Кстати, самого Титюса уволили из Дирекции императорских театров 12 июня 1849 года, но он еще оставался некоторое время в Петербурге, где в труппе Михайловского театра служил хористом его сын; так что он вполне мог напомнить постановщику некоторые свои танцы из «Швейцарской молочницы» (О службе инспектора... // РГИА, ф. 497, оп. 1, ед. хр. 5964, л. 113). Главные герои, Граф и Лиды, не танцуют вместе свадебное *pas de deux*, что логично вытекает из развития сюжета. Граф исполняет *pas de deux* с анонимным персонажем (балерина Татьяна Смирнова), а Фанни Эльслер блистает в сольном характерном Штирийском танце. Спектакль завершается не массовым кордебалетным танцем с участием всех персонажей, как это оформится во второй половине XIX века, но сольным высказыванием балерины (исполняющей к тому же не классический, а характерный танец). Тем самым демонстрировался приоритет европейской звезды-

гастролерши над ансамблевой целостностью спектакля. Сольный выход в характерном номере 39-летней балерины, прославившейся исполнением национальных танцев, придавал ее выступлению броскую «эстрадную» концертность.

Несмотря на личный успех исполнителей, сам балет, как и 17 лет назад, вновь провалился: это «весьма слабая и очень неудачно подогретая старина», – высказался Федор Кони (1850, с. 42-43). Состоялось два представления «Швейцарской молочницы», и балет покинул театральные подмостки.

«Швейцарская молочница» в истории балета представляется каким-то уникальным спектаклем: его постоянно ругают критики, находя скучным; в то же время балетмейстеры испытывают к нему странную любовь, возвращая его на театральные подмостки при каждом удобном случае. В 1980 году такой случай представился французскому балетмейстеру Пьеру Лакотту, который «специализировался» на реконструкциях раритетных спектаклей эпохи романтизма. Он сочинил свою версию «Натали, или Швейцарская молочница» для московского Театра классического балета под руководством Н. Касаткиной и В. Василёва. Воскрешая спектакль, Лакотт увидел в нем не «слабую старину», но очарование давно забытого произведения; не «олицетворение глупого балета», но детскую и трогательную наивность персонажей; не «утомительную болтовню», но утраченную со временем хореографическую «речь», которая, зазвучав через сто с лишним лет, поразила неожиданным лексическим богатством (Федоренко, 2018).

В заглавной партии выступила выдающаяся балерина Екатерина Максимова. Она тепло вспоминала сотрудничество с Лакоттом: «Работать над спектаклем оказалось безумно интересно! Я с большим удовольствием танцевала Натали. Старинные быстрые па, которые совершенно отсутствовали в наших современных балетах, этикие балетные “кружева” – необычная техника привлекала своей новизной. Иногда “скрутить” тридцать два фуэте казалось проще, чем чисто выполнить такие мелкие, “бисерные” движения! Спектакль отличало многое, с чем раньше мне не приходилось встречаться: особое изящество рисунка сольных и массовых сцен, обстоятельная наивная пантомима, разнообразнейшая бутафория – грабли, корзинки, лопаты, бантики, ленточки, гирлянды, цветочки... Лакотт уделял пристальное внимание точности работы с бутафорией и внятности “произнесения” пантомимы, он говорил: “Мы должны видеть реакцию! Освальд обратился к Натали – как она реагирует? А девочки вокруг – как они отзываются на все происходящее?” <...> “Натали” вернула легкую радость, беззаботное веселье на балетную сцену» (Максимова, 2003, с. 220-221).

К счастью, спектакль Пьера Лакотта записан на пленку и сохранился в видеозаписях, это свидетельствует о его художественной состоятельности и позволяет надеяться, что теперь балет «Швейцарская молочница» не канет в историческую Лету.

## Заключение

Таким образом, можно сделать следующие выводы.

Балет «Швейцарская молочница» оказался чрезвычайно востребованным в эпоху романтизма; сюжет балета был позаимствован из спектаклей Гаэтано Джойи («Валашский рудник») и Луи Анри («Валашские рудокопы») и переработан хореографом Филиппо Тальони в балет «Швейцарская молочница»; позднее к этому спектаклю обращались Антуан Титюс, Жан Петипа, Пьер Лакотт.

Проведенная описательная реконструкция балета «Швейцарская молочница» показывает, что это был балет с несложным сюжетом, большим количеством дивертисментных танцев и развернутой танцевально-пантомимной сценой (главная героиня принимает статую за живого человека).

При каждом последующем обращении хореографов к балету «Швейцарская молочница» либретто оставалось прежним, изменения касались увеличения или уменьшения количества танцев, включения в спектакль новых номеров, в которых исполнители могли продемонстрировать свои таланты.

Несмотря на ничтожный сюжет, этот балет преодолел 150-летний рубеж театральной истории. Появившийся в преромантическую эпоху, балет отразил стремление хореографов к расширению художественных границ – обращение к новым (социальным) темам, насыщение балета танцами, в том числе и характерными, перенос главного внимания с пантомимы на хореографию.

«Швейцарская молочница» – балет, который держится на личности исполнительницы. Спектакль стал популярным в эпоху романтизма благодаря участию в нем Марии Тальони и Фанни Эльслер, был реконструирован в XX веке для выдающейся отечественной балерины Екатерины Максимовой.

Балет «Швейцарская молочница» – один из небольших пазлов, который является составной частью большой картины романтического балета.

Дальнейшее исследование балета «Швейцарская молочница» открывает новые перспективы в сфере изучения истории европейского и отечественного балетного театра; осмысления происходивших в нем художественных процессов; выявления и установления межкультурных связей балета и музыки; исследования деятельности балетных композиторов (А. Гировец, М. Карафа) эпохи романтизма. Это позволит расширить научные представления о взаимном влиянии европейского и отечественного балета на развитие мировой художественной культуры.

## Материалы исследования | Research materials

1. Дело по письму балетмейстера Берлинского театра Титюса о желании его поступить балетмейстером к с. петербургским театрам // Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 472. Оп. 13. Ед. хр. 47.
2. Кони Ф. Балет в Петербурге // Пантеон и репертуар русской сцены. 1850. Т. II. Кн. 3.

3. Максимова Е. С. Мадам «Нет». М.: АСТ-Пресс Книга, 2003.
4. О службе инспектора и балетмейстера Доши Антуана Титюса (он же Титюс) // Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 5964.
5. Петербургский театр // Северная пчела. 1832. 23 апр.
6. Тан [Григорьев Я. И.]. Театральная хроника. «Лида, швейцарская молочница» // Санкт-Петербургские ведомости. 1849. 17 дек.
7. Федоренко Е. Лакотт Пьер: «Кшесинскую хорошо знал, мы были соседями»: интервью // Культура. 2018. 12 июля.
8. Janin J. Nathalie, opera en deux actes par M. Taglioni // Journal des débats. 1832. 9 nov.
9. Janin J. Theatre de l'Opera // Journal des débats. 1838. 7 mai.
10. 25 Septembre [1823]. La Laitière Suisse, ballet pantomime en deux actes // Almanach des spectacles. 1825.

## Источники | References

1. Вольф А. И. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. СПб.: Тип. Р. Голике, 1877. Ч. I.
2. Груцынова А. П. Западноевропейский романтический балет. Либретто. Музыка. Постановка. Критика: монография. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2019.
3. Ильичёва М. А. Неизвестный Петипа: истоки творчества. СПб.: Композитор, 2015.
4. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр: очерки истории: романтизм. М.: АРТ, 1996.
5. Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л. – М.: Искусство, 1963.
6. Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л. – М.: Искусство, 1958.
7. Петербургский балет: три века: хроника: в 6 т. СПб.: АРБ им. А. Я. Вагановой, 2014. Т. 2. 1801-1850 / авт.-сост. И. А. Боглачёва.
8. Складневская И. Р. Тальони: феномен и миф. М.: НЛО, 2017.
9. Федорченко О. А. Алексис Блаш в Санкт-Петербурге (1832-1838). Драматические балеты // Временник Зубовского института. 2021. № 4.
10. Худеков С. Н. История танцев: в 4 ч. Пг., 1915. Ч. III.
11. Эрар О. Фанни Эльслер. Жизнь танцовщицы / пер. с фр. Н. Н. Кудрявцевой-Лури. СПб.: Лань; Планета музыки, 2022.
12. Fedorchenko O. Filippo Taglioni in Saint Petersburg // Filippo Taglioni. Padre Del Ballo Romantico / a cura di José Sasportes e Bruno Ligore. Roma: Aracne editrice, 2023.
13. Filippo Taglioni. Padre del Ballo Romantico / a cura di José Sasportes e Bruno Ligore. Roma: Aracne editrice, 2023.
14. Guest I. The Romantic Ballet in England. L., 2014.
15. Guest I. The Romantic Ballet in Paris. L., 2008.

## Информация об авторах | Author information



**Федорченко Ольга Анатольевна<sup>1</sup>**, к. иск.

<sup>1</sup> Российский институт истории искусств, г. Санкт-Петербург



**Olga Anatoljevna Fedorchenko<sup>1</sup>**, PhD

<sup>1</sup> Russian Institute of Art History, St. Petersburg

<sup>1</sup> o.fedorchenko@artcenter.ru

## Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 27.02.2026; опубликовано online (published online): 23.03.2026.

**Ключевые слова (keywords):** Антуан Титюс; Филиппо Тальони; Пьер Лакотт; балет «Швейцарская молочница»; Antoine Titus; Filippo Taglioni; Pierre Lacotte; ballet “La Laitière Suisse” (“The Swiss Milkmaid”).