



Первый выпуск исследовательской серии «Музыкальный театр: спектакль, роль, образ» был подготовлен в 2016–2017 годы на секторе источниковедения Российского института истории искусств (РИИИ). Выпуск включает научные работы, направленные на изучение с позиций современной науки театре режиссуры театра оперного и балетмейстерского искусства театра балетного; на анализ спектакля музыкального театра как целостной образной структуры; на изучение исполнительского искусства артистов оперного и балетного театров; и др. Структура выпуска представлена двумя разделами: спектакли и аналитические статьи.

Основу выпуска составил раздел «Спектакли», который включает исследования, посвященные анализу оперных спектаклей и одной балетной постановки (рок-опера-балет М. Тлеубаева «Брат мой, Маугли»; Казахский ГАТОБ им. Абая, 1982). Здесь собраны статьи, актуализирующие различные аспекты театральной постановки: анализ реализованной в спектаклях Мариинского театра «Орфей» (1911) и «Электра» (1913) режиссерской методологии В.Э. Мейерхольда; история постановки К.К. Тверского «Комаринский мужик» (МАЛЕГОТ, 1933) и ее рецепция современниками, место и роль в истории сценического искусства; анализ поэтики спектаклей «Царская невеста» Ю. Александрова (2004); и др.

В разделе «Аналитические статьи» представлены два исследования, посвященные истории становления постановочного и исполнительского искусства в русском балетном театре XIX века на материале творчества балетмейстера Ж. Перро в сезоне 1857 / 58 гг. и танцовщицы А. Гранцовой в московский период 1865–1866 гг.

Выпуск 1

«МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР: СПЕКТАКЛЬ, РОЛЬ, ОБРАЗ».



Исследовательская серия

«МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР: СПЕКТАКЛЬ, РОЛЬ, ОБРАЗ»

Выпуск 1

Санкт-Петербург
2019


Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт истории искусств

Исследовательская серия

ВЫПУСК 1

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР:
СПЕКТАКЛЬ, РОЛЬ, ОБРАЗ**

Санкт-Петербург

 *Астерион*

2019

ББК 85.335.41

УДК 792

М 89

Рецензенты: доктор искусствоведения, профессор РГИСИ А.А. Чепуров; кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора источниковедения РИИИ М.Н. Майданова.

Рекомендовано к печати Ученым советом РИИИ 11.12.2017 г.

Музыкальный театр: спектакль, роль, образ. Выпуск 1 / Российский институт истории искусств; Отв. редактор А.Ю. Ряпосов. – СПб.: Астерион, 2019. – 108 с. – (Исследовательская серия)

ISBN 978-5-00045-763-4 (Исследовательская серия)

ISBN 978-5-00045-765-8 (Выпуск 1. Музыкальный театр: спектакль, роль, образ)

Исследовательская серия «Музыкальный театр: спектакль, роль, образ» посвящена изучению оперного и балетного театра средствами театроведения. Центр исследования – анализ оперного или балетного спектакля, современного или исторического; изучение оперной режиссуры и балетмейстерского искусства; интерес к различным аспектам исполнительского искусства музыкального театра; изучение специфики работы над сценическим образом исполнителей оперных и балетных партий и др. Выпуск 1 исследовательской серии включает научные работы, проделанные на секторе источниковедения Российского института истории искусств (РИИИ) в 2016–2017 годах.

ISBN 978-5-00045-763-4 (Исследовательская серия)

ISBN 978-5-00045-765-8 (Выпуск 1. Музыкальный театр: спектакль, роль, образ)

© А.Ю. Ряпосов – составление, редакция, 2019

© Авторы статей, 2019

© ФГБНИУ «РИИИ», 2019

◆

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ.....	4
СПЕКТАКЛИ.....	5
<i>Ряпосов А.Ю.</i> Спектакль В.Э. Мейерхольда «Орфей» (Мариинский театр, 1911).....	6
<i>Ряпосов А.Ю.</i> Спектакль В.Э. Мейерхольда «Электра» (Мариинский театр, 1913).....	15
<i>Иванов А.В.</i> Спектакль К.К. Тверского «Комаринский мужик» (МАЛЕГОТ, 1933).....	24
<i>Уразымбетов Д.Д.</i> Взаимодействие драматургии, музыки и хореографии в рок-опере-балете Минтая Тлеубаева «Брат мой, Маугли» (Казахский ГАТОБ им. Абая, 1982).....	40
<i>Саяпина А.В.</i> Спектакль Ю. Александрова «Царская невеста» (Мариинский театр, 2004).....	52
<i>Порфирьева А.Л.</i> «По предприятию отчаянной Авроры...»	62
АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ	83
<i>Федорченко О.А.</i> Один «комический» сезон Жюля Перро.....	84
<i>Федорченко О.А.</i> Балерина Адель Гранцова: «Законная наследница» таланта Тальони	92
АВТОРЫ ВЫПУСКА 1	107

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Первый выпуск исследовательской серии «Музыкальный театр: спектакль, роль, образ» был подготовлен в 2016–2017 годы на секторе источниковедения РИИИ. Выпуск включает научные работы, направленные на изучение с позиций современной науки о театре режиссуры театра оперного и балетмейстерского искусства театра балетного; на анализ спектакля музыкального театра как целостной образной структуры; на изучение исполнительского искусства артистов оперного и балетного театров и др.

Структура выпуска представлена двумя разделами:

- спектакли,
- аналитические статьи.

Основу выпуска составил раздел «Спектакли», который включает исследования, посвященные анализу оперных спектаклей и одной балетной постановки (рок-опера-балет М. Тлеубаева «Брат мой, Маугли»; Казахский ГАТОБ им. Абая, 1982). Здесь собраны статьи, актуализирующие различные аспекты театральной постановки: анализ реализованной в спектаклях Мариинского театра «Орфей» (1911) и «Электра» (1913) режиссерской методологии В.Э. Мейерхольда; история постановки К.К. Тверского «Комаринский мужик» (МАЛЕГОТ, 1933) и ее рецепция современниками, место и роль в истории сценического искусства; анализ поэтики спектакля «Царская невеста» Ю. Александрова (2004).

В разделе «Аналитические статьи» представлены два исследования, посвященные истории становления постановочного и исполнительского искусства в русском балетном театре XIX века на материале творчества балетмейстера Ж. Перро в сезоне 1857/58 гг. и танцовщицы А. Гранцовой в московский период 1865–1866 гг.

Списки литературы и источников приводятся в конце каждой статьи, ссылки даются в квадратных скобках, первое число – номер в списке литературы и источников, второе и более числа, выделенные курсивом, – номер соответствующей страницы или номера страниц.

Исключение – статья А.Л. Порфирьевой «По предприятию отчаянной Авроры...», в которой примечания даются в конце статьи.



СПЕКТАКЛИ

СПЕКТАКЛЬ В.Э. МЕЙЕРХОЛЬДА «ОРФЕЙ» (МАРИИНСКИЙ ТЕАТР, 1911)

Премьера постановки оперы Х.-В. Глюка «Орфей и Эвридика» состоялась на сцене Мариинского театра 21 декабря 1911 года (спектакль «Орфей», режиссер В.Э. Мейерхольд, художник А.Я. Головин, дирижер Э.Ф. Направник, постановщик балетных сцен М.М. Фокин) (см.: [11, 600]).

Спектаклю уделено большое внимание в монографии И.Д. Гликмана «Мейерхольд и музыкальный театр», в Главе 3 «Орфей и Эвридика» (см.: [6, 119–153]). Исследователь дал высокую оценку мейерхольдовской постановке прежде всего потому, что постановщик, по мнению И.Д. Гликмана, стремился максимально точно воплотить заложенный в партитуре оперы замысел композитора, в том числе и в плане обращения с авторскими ремарками: «Мейерхольд в своих теоретических высказываниях нередко ополчался против ремарок. Ему в принципе казалось неправомерной строгая авторская регламентация пространственных и других сценических решений спектакля. Но в работе над „Орфеем“ он смело опроверг свои собственные высказывания, и это было очень характерно для него – исконного врага раз и навсегда установленных правил. Мейерхольд и Головин *поверили* в режиссерское чутье композитора и либреттиста и неукоснительно следовали их указаниям (курсив мой. – А.Р.)» [6, 140]. Забегая чуть вперед, стоит задаться вопросом: по какой причине режиссер и художник отступили от установки не соблюдать авторские ремарки?

В Главе 3 своего исследования И.Д. Гликман рассматривает ряд важнейших вопросов, связанных с изучением истории постановки оперы «Орфей и Эвридика». Это сценическая история античных сюжетов на русской сцене – оперной и драматической; оперная реформа Глюка, тесно связанная с работой композитора над «Орфеем и Эвридикой»; соотношение музыки Глюка и либретто Раньери де Кальцабиджи, принцип единства действия и другие особенности музыкальной драматургии, положенной в основу данного произведения, например – роль и место танца и пантомимы в действенной структуре оперы; история подготовки мейерхольдовской версии «Орфея и Эвридики» и конфликт режиссера и художника спектакля с М.М. Фокиным, который претендовал на авторство в общем сценическом решении оперы; пространственно-временная привязка действия, определяющая параметры декорационного оформления сцены и решения стилистики костюмов; условность, традиционализм и намерение «огласить современную оперную сцену „звоном бубенцов чистой театральности“» [6, 139]; вопросы композиции спектакля, сохранившего членение оперы на три акта и на две картины и во втором,

и в третьем актах; выбор парижской редакции оперы и тенора при исполнении партии Орфея; рецепция спектакля критиками и театральными практиками, включая и острые и нелицеприятные оценки постоянного мейерхольдовского оппонента А.Н. Бенуа; и др. (см.: [6, 119–153]).

Примерно тот же круг проблем, связанных с мейерхольдовской постановкой оперы Глюка, находится в центре внимания книги А.А. Гозенпуда «Русский оперный театр между двух революций. 1905–1917» (см.: [7, 294–307]).

В книге К.Л. Рудницкого «Режиссер Мейерхольд» отмечено структурное деление оформления на два плана – на принадлежащее к авансцене, где разворачивается основное действие, и – к арьерсцене, где царит живопись; подчеркивается роль станков для компоновки сцен с участием балета и хора (см.: [12, 147, 148]). Исследователь, как известно, крайне негативно относился к влиянию на Мейерхольда стиля модерн, поэтому не стоит удивляться такому завершению разбора «Орфея»: «В спектакле чувствовалась, без сомнения, одновременно и сладкая, и зловещая, грузная и назойливая эффектность стиля „модерн“, которая начинала уже проникать в композиции Мейерхольда» [12, 149].

Стоит отметить несколько важнейших суждений о мейерхольдовском «Орфее», высказанных Н.Д. Волковым в первой биографии режиссера «Мейерхольд» [5, 205–214]. Автор пишет: «Мейерхольд стремился найти сценическое выражение, адекватное данным музыки» [5, 205]. Исследователь подчеркивает *традиционалистский* подход к сценическому решению оперы Глюка: «В инсценировке „Орфея“ Мейерхольд стремился взглянуть на творение *праотца музыкальной драмы* „сквозь призму той эпохи“, в которой жил и творил автор (курсив мой. – А.Р.)» [5, 205]. Режиссер при этом не копировал стилистику театра XVIII века, но *стилизовал* её: «<...> на основе этого стиля вместе с Головиным и Фокиным добивался <...> *свободной композиции* в духе *примитивных сцен* (курсив мой. – А.Р.)» [5, 206].

Одна из центральных тем, проходящих красной нитью в книге Н.Д. Волкова, – это исследование проблемы *просцениума* в спектаклях Мейерхольда; не обошел первый мейерхольдовский биограф внимание данный вопрос и при анализе постановки «Орфея» (см.: [5, 212]).

В представленной здесь статье ставится задача изучения спектакля «Орфей» с точки зрения заложенных в нем приемов режиссерской методологии В.Э. Мейерхольда, иными словами – поставить исследование сценической версии оперы Глюка в контекст ранее предпринятых автором данных строк работ по изучению мейерхольдовской режиссерской методологии – драматургии спектакля (см.: [13] и др.), приемов и методов режиссерских исканий на сцене Александринского театра (см.: [15]).

По поводу выбора редакции оперы Глюка Мейерхольд написал следующее: «„Орфей“ ставился по партитуре, изданной в 1900 году <...>. В основу этой партитуры легла та обработка оперы, которую Глюк сделал для парижской сцены, когда он десять лет спустя после венской постановки (1762) имел уже *более совершенную* редакцию своей трагедии. Роль Орфея, написанную раньше для контральдо, теперь должен был петь тенор. Первая постановка оперы в этой редакции состоялась в присутствии автора в 1774 году с Лё Гро в роли Орфея. Только с 1859 года появляется новая партитура с Орфеем-контральдо. С легкой руки Берлиоза, которому поручена была переделка оперы для Полины Виардо, и новая редакция (для контральдо) получила широкое распространение. Сен-Санс полагал, что эту традицию нельзя считать шагом вперед. Создавая роль для кастрата в Вене, Глюк делал лишь уступку требованиям времени. Он это достаточно доказал, когда порвал со старой школой и взялся за переделку первой рукописи (курсив мой. – А.Р.)» [10, 255–256].

Иными словами, отказываясь от современной ему традиции (редакции Берлиоза, восходящей к первоначальной, венской, партитуре Глюка) и делая шаг назад (к парижской редакции партитуры, сделанной самим Глюком), Мейерхольд парадоксальным образом делал шаг вперед – к новой, *традиционалистской* трактовке «Орфея» – трактовке на основе *свободной композиции* в духе *примитивных сцен*.

Пространственно-временную привязку сценической версии оперы Глюка Мейерхольд обосновывал так: «При постановке на Мариинском театре можно было бы представить „Орфея“ в тех костюмах, в каких исполнялась эта трагедия на сценах времен Глюка, можно было бы, с другой стороны, дать зрителям полную иллюзию античной действительности. Оба толкования казались художнику и режиссеру неверными, так как Глюк искусно сумел поместить реальное с условным в одном плане. На Мариинском театре пьеса рассматривалась как бы сквозь призму той эпохи, в которой жил и творил автор. Все было подчинено стилю антика, как его понимали художники XVIII века» [10, 256].

Действительно, три изображения Л.В. Собинова в роли Орфея (83, 84 и 85 – открытки с зарисовок А.И. Андерсена, 1911 (см.: [8, 114, 342])) наглядно подтверждают, что перед нами античность, стилизованная в духе XVIII века, точнее – стилизованными в духе театра времен Глюка.

И.Д. Гликман следующим образом представил структуру мейерхольдовской постановки: «В спектакле сохранилось трехактное членение оперы. В первом акте („Гробница Эвридики“) сцена представляла собой уединенную рощу лавров или кипарисов. Второй, центральный по своему значению акт делился на две картины: „У врат ада“ с мрачными скалами и „Елисейские поля“ с их лучезарной красотой. Третий акт

также делился на две картины: „Выход из ада“ с печальным скалистым пейзажем и „Апофеоз“, пронизанный светом и радостью» [6, 141].

Мейерхольд высоко ценил трехактное строение драматургического материала, что было свойственно драматургии и, соответственно, театру Испании в «золотой век» ее сценического искусства. Три акта – идеальное строение действия: первый акт – завязка; второй акт – развитие действия, завершающееся ложной развязкой; третий акт – собственно развязка (подробнее см.: [13, 91–93]). Трехактное членение оперы Глюка, таким образом, вполне устраивало режиссера и не требовало внесения изменений.

Оформление спектакля в его соотношении с мизансценами действующих лиц и группировками хора и балета В.А. Ашкенази описывал следующим образом: «В нежных элегических тонах написана декорация первого акта – у гроба Эвридики. И нежно-красив в скорби своей безутешный супруг, нежно красивы группы. Полуострашен „ад“ – злая яма в скалах. „И где твоя, аде, победа?“ – слышится в музыке этого акта и в декорации, намекающей на переход на Елисейские поля, на существование чистилища, на „неокончателность“ древнего ада, с которым можно и должно торговаться. Как легко было впасть в трактовке этой картины в страховидность, и как счастливо избегли этой опасности гг. Фокин и Мейерхольд, поставившие весь этот акт в ключе элегии. Удивительный музыкальный антракт с декорацией, чародейственно вызывающей мертвые воды Стикса, и перед нами Елисейские поля с их прозрачной неживой атмосферой и с их неподвижным освещением – тенью живого, из волн состоящего света. И вот раздвигается за спиной Орфея и Эвридики второй занавес, и возникает перед глазами последняя картина – на земле. В моем лексиконе нет слов, которые могли бы передать очарование этой дивной декорации» [1, 232].

Не мог скрыть своего восторга увиденным и К.И. Арабажин: «Верх изящества занавес – словно кружево лучших брюссельских мастериц. Каждая последующая картина дает ряд нарастающих художественных впечатлений. Прекрасна роща с гробницей Эвридики. За ней следует дикая местность у врат ада, ее сменяет еще мертвенная, но ярко-светлая, точно наполненная атмосферой утренней зари картина Елисейских полей – словно царство блаженных снов и бескровной радости» [2, 235]. Обозреватель «Биржевых ведомостей» подчеркивал теснейшую связь режиссера, художника и балетмейстера и их общий вклад в конечный результат: «<...> роль режиссера Мейерхольда, сливаясь с замыслами художника, неотделима и в творческом создании, и в сотрудничестве, и в самом осуществлении замыслов на сцене. Красивые декорационные „пятна“ гармонично сливались с удивительно красивыми, ласкающими глаз и радующими душу рисунками костюмов и группировками

отдельных сцен хора и балета. Тут на смену Головину и Мейерхольду пришел третий художник со своими победными дарованиями. Хор и балет действуют все время слитно и занимают видное место в опере. Действующих лиц всего трое, и для них мизансцена не могла быть очень сложна. Но то, что сделал Фокин с балетом и хором, выше всяких похвал. Хор адских духов, фурии, демоны в аду дают удивительно оригинальные группировки и сцены. Временами кажется, что вся эта масса извивающихся людей напоминает огненные языки адского пламени» [1, 235].

Еще один рецензент «Биржевых ведомостей» (по всей видимости, А.П. Коптяев) писал следующее: «<...> перехожу к постановке <...>, – „Полей блаженных“, к этим гирилям девушек, которые не забываются. Мне нравятся плавный ритм их танца, отвечающий музыке; непрерываемость их пластики (переливание одних форм в другие); цветы, которые они бросают (напоминают „Весну“ Боттичелли); декорации, которые обрамляют все это. После мрачного ада как хорошо спит глаза этот яркий голубоватый свет, как прозрачна даль, как мистически необыкновенны деревья, какие тонкие очертания носит каждый предмет! <...> В картине „ада“ поражают груды импрессионистски набросанных тел и эти тянущиеся ввысь руки на дне мрачного ущелья. Но если достигнуто впечатление безысходности, то нет горящего „ада“, клубов дыма, лижущих скалы языков пламени... Танец фурий поставлен дивно, причем фурии очень красивы... Эта сцена производит впечатление громадной скалой Головина и богатством групповых расстановок...» [3, 236–237].

Даже А.Н. Бенуа, при яростном неприятии «Орфея», поставленного на Мариинской сцене, не мог не восхититься декорацией хотя бы одной картины (она не названа, но, скорее всего, это «Элизиум» или, иначе, «Елисейские поля»): «<...> вот тут, перед этой поэтической декорацией, я все же готов отложить в сторону всякую критику и сказать Головину – без обиняков – мое полное спасибо если и не за Глюка, то за чудесное самодовлеющее произведение искусства, которым он нас подарил, вдохновившись мечтами, навеянными ему „Орфеем“» [4, 245]. Эскизы А.Я. Головина к декорации «Элизиум» и к декорации «Аид» можно увидеть в альбоме «Мейерхольд и художники» (см.: [8, 112, 113]).

То, что Н.Д. Волков в мейерхольдовском творчестве называл проблемой *просцениума*, в режиссерской методологии Мейерхольда получило название «трехпланная сцена» (подробнее см. главу «Традиционализм – Головин – трехпланная сцена» в книге: [15, 23–46]).

Идея трехпланной сцены (или, как вариант, *рельефной сцены*) открывала возможность *приспособить, адаптировать* ренессансную сцену-коробку (каковой и была сцена Мариинского театра) к требованиям, предъявляемым к сценической площадке движенческим театром, разработкой которого занимался Мейерхольд в традиционалистский пери-

од творчества, и создать структуру, близкую к архитектонике сцены античного театра. *Первый план* сцены – это выдвинутый далеко в зрительный зал *просцениум*. *Второй план* – *рельефная сцена* – часть сцены, располагающаяся перед порталным проемом и непосредственно за ним, которая при необходимости с помощью пратикаблей (жестких станков) способна нарушить горизонтальную плоскость пола сцены и служить пьедесталом для фигур актеров. *Третий план* – *живописный задник*, не ставивший задачи воспроизведения сценической иллюзии, но создававший живописный фон действия. Такой задник, если это было нужно, мог быть повешен почти сразу за порталным проемом, ликвидируя глубину сцены-коробки и словно бы «выталкивая» играющих актеров на просцениум и рельефную сцену. Выкладывая на просцениуме ковер (цветовое пятно, соответствующее общему колористическому решению спектакля) и создавая декоративное оформление портала в едином со зрительным залом стиле, можно было добиться создания эффекта *единого театрального пространства*, не разделенного, как в здании ренессансного типа, на собственно сцену и зрительный зал.

Техническое решение планировки трехпланной игровой площадки Мейерхольд обосновывал так: «В смысле техники в этой постановке удалось провести деление сцены на два плана, строго разграниченные: *просцениум*, где не было писанных декораций, где все было убрано лишь расшитыми тканями, и задний план, предоставленный власти живописи (режиссер обозначил первый и третий планы рельефной сцены; курсив мой. – А.Р.)» [10, 256].

Второй план, призванный изменить рельеф сцены с помощью жестких станков (пратикаблей), появлялся там, где это было необходимо по сюжету оперы: «Особенно важное значение было придано так называемым планировочным местам: пратикабли, поставленные на тех или иных местах, сами собой определяют расположение групп и пути передвижений фигур. Так, во второй картине проложен по сцене путь Орфея в Ад с большой высоты вниз, а по бокам этого пути, впереди его, даны два скалистых выступа. При таком размещении планировочных мест фигура Орфея не сливается с массой фурий, а доминирует над ними. Два больших скалистых выступа по обеим сторонам сцены обязывают компоновать хор и балет не иначе, как в форме тянущихся из боковых кулис вверх групп. При этом картина преддверья Ада не раздроблена на ряд эпизодов, а в ней синтетически выражены лишь два борющихся движения: движение стремящегося вниз Орфея, с одной стороны, и с другой – движение фурий, сначала грозно встречающих Орфея, а затем смиряющихся перед ним. Здесь размещение групп строго предопределено распределением всех планировочных мест, выработанных художником и режиссером» [10, 256].

С проблемой просцениума Н.Д. Волков тесно увязывал значение занавеса: «При постановке Орфея Мейерхольд впервые применил практику нескольких занавесов. Главный занавес был малиновым и отделан серебром. Второй занавес имел малиновые поля, изукрашенные перламутровой инкрустацией, и песочно-серую середину, расшитую кружевными арабесками» [5, 207–208].

Занавесы играли важную роль при членении действия на картины. В этой связи М.П. Зандин, помощник А.Я. Головина, вспоминал следующее: «<...> долго изготовляли аппликационный занавес, шитый золотом и серебром по крашеному оранжево-красному и малиново-красному холсту <...>. Орнамент состоял из нашитой золотой и серебряной тесьмы. Мягкий декоративный портал уменьшал размеры игровой площадки, а соответственно и живописные занавесы были невелики и помещались неглубоко на сцене... Техническая трудность заключалась в том, чтобы переход от адских врат к Элизиуму дать „чистой переменной“, не опуская занавес и не делая перерыва. Над решением этой задачи билось долго, пока наконец не придумали поставить одна за другой две тюлевые „панорамы“, на которых тюли были расписаны так, что создавалось впечатление дыма, сначала полупрозрачного, потом сгущающегося, переходящего почти в черный, далее дым как бы рассеивался, постепенно становился светло-голубым и прозрачным, и тогда из тумана возникал тоже светло-голубой и прозрачный Элизиум» (цит. по: [8, 114]).

Как результат изучения проблем инсценизации оперы и практической постановочной работы над вагнеровским «Тристаном и Изольдой» в Мариинском театре (премьера 30 октября 1909 г.; художник А.К. Шервашидзе; дирижер Э.Ф. Направник (см.: [11, 600])) Мейерхольдом была написана статья «К постановке „Тристана и Изольды“ на Мариинском театре 30 октября 1909 года» (см.: [8, 143–161]). В этой работе Мейерхольд сформулировал *концепцию оперной режиссуры*. Вот только мейерхольдовская концепция распространялась не на всю оперу, а лишь на одну ее форму – *музыкальную драму* в вагнеровском ее понимании. Мейерхольд выделял в развитии оперы две ветви, родоначальником обеих режиссер считал Х.-В. Глюка. Одна ветвь: Глюк – Моцарт – Бизе, то есть линия *традиционной оперы*, опирающейся на *номерную* музыкальную структуру. Другая ветвь: Глюк – Вебер – Вагнер, то есть линия *музыкальной драмы*, строящейся, прежде всего, на *системе лейтмотивов* (см.: [8, 146]). Мейерхольд не относил оперу «Орфей и Эвридика» к вагнеровской ветви или, по меньшей мере, считал ее произведением переходным. А потому намеренно подчеркивал элементы условности, заимствованные произведением Глюка у традиционной оперы с ее *номерной* музыкально-драматической структурой.

Вот как описывал Мейерхольд характерное использование такого рода условности: «Во второй сцене третьего действия Амур, только воскресив Эвридику и произнеся последнюю фразу своего речитатива <...>, – выводит Орфея и Эвридику из каменистых уступов второго плана (заполненного пратикаблями) на условный ковер просцениума. Когда Орфей, Эвридика и Амур выступают на авансцену, позади них пейзаж закрывается расшитым занавесом (главным), и заключительное трио этой сцены актеры поют, как *концертный номер*. Пока трио исполняется, за занавесом декорация „La Sortie des Enfers“ („Выход из ада“; курсив мой. – А. Р.) сменяется декорацией Апофеоза, который открывается тотчас по окончании трио, по знаку Амура» [10, 256–257].

Литература, источники

1. Влад. Азов (Ашкенази В.А.). На генеральной репетиции «Орфея и Эвридики» («Речь», 1911, 20 декабря) // Мейерхольд в русской театральной критике, 1892–1918. М., 1997. С. 232.
2. К. Ар-н (Solus) (Арабажин К.И.). На пире звуков и красок (Генеральная репетиция «Орфея» в Мариинском театре) («Биржевые ведомости», 1911, 21 декабря, утр. вып.) // Мейерхольд в русской театральной критике, 1892–1918. М., 1997. С. 235.
3. <Без подписи> (Коптяев А.П.?). «Орфей» в бенефис хора («Биржевые ведомости», 1911, 22 декабря, веч. вып.) // Мейерхольд в русской театральной критике, 1892–1918. М., 1997. С. 236–237.
4. Бенуа А. Художественные письма. Постановка «Орфея» («Речь», 1911, 30 декабря) // Мейерхольд в русской театральной критике, 1892–1918. М., 1997. С. 245.
5. Волков Н.Д. Мейерхольд. В 2 т. М.; Л., 1929. Т. 2. 494 с.
6. Гликман И.Д. Глава 3 «Орфей и Эвридика» // Гликман И.Д. Мейерхольд и музыкальный театр. Л., 1989. С. 119–153.
7. Гозенпуд А.А. Русский оперный театр между двух революций. 1905–1917. Л., 1975. 368 с.
8. «Орфей и Эвридика» // Михайлова А.А. и др. Мейерхольд и художники: Альбом. М., 1995. С. 112–114, 342.
9. Мейерхольд В.Э. К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре 30 октября 1909 года // Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 143–161.
10. Мейерхольд В.Э. Примечания к списку режиссерских работ // Мейерхольд В.Э. Статьи... Ч. 1. С. 237–257.

11. Режиссерские работы В.Э. Мейерхольда. I. Завершенные постановки // Мейерхольд В.Э. Статьи... Ч. 2. С. 592–607.
12. Рудницкий К.Л. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. 527 с.
13. Ряпосов А.Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 2. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж: Монография. СПб., 2004. 288 с.
14. Ряпосов А.Ю. Драматургия мейерхольдовского спектакля: Постановка проблемы // Режиссура: взгляд из конца века: Сб. науч. статей. СПб., 2005. С. 36–75.
15. Ряпосов А.Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Режиссер-новатор и «большой театр»: приемы и методы мейерхольдовской режиссуры исканий и Александринский театр. Saarbrücken (Deutschland / Германия), 2012. 180 с.

**СПЕКТАКЛЬ В.Э. МЕЙЕРХОЛЬДА «ЭЛЕКТРА»
(МАРИИНСКИЙ ТЕАТР, 1913)**

Премьера постановки оперы Р. Штрауса «Электра» состоялась на сцене Мариинского театра 18 февраля 1913 года (либретто Г. фон Гофмансталь в переводе М. Кузмина, режиссер В.Э. Мейерхольд, художник А.Я. Головин, дирижер А.К. Коутс) (см.: [10, 601]).

И.Д. Гликман в Главе 4 «Электра» (см.: [2, 154–197]) своего фундаментального труда «Мейерхольд и музыкальный театр» пишет: «Процесс творческого освоения партитуры Штрауса приобрел у Мейерхольда двоякий характер. С одной стороны, он стремился к *полному слиянию* сцены с музыкой, а с другой – в работе с актерами режиссер отверг *метод пластического дублирования* звучащего материала, вызвав тем самым нарекания большинства критиков, даже самых доброжелательных (курсив мой. – А.Р.)» [2, 185]. Отказ от *пластического иллюстрирования* исполнителями оперных партий музыкального материала требует особого разговора, о чем – речь пойдет ниже.

В Главе 4 исследователь обращает внимание на предшествующий опыт работы Мейерхольда с пьесами австрийского автора и дает характеристику Гофмансталю-драматургу и Гофмансталю-либреттисту – это, по мнению И.Д. Гликмана, «крупнейший представитель неоромантизма и символизма в австрийской литературе» [2, 155], и еще, опираясь на точку зрения А.А. Гвоздева (избыточно оценочную, что есть дань времени, но верную по существу. – А.Р.), Гофмансталь является «автором пьес „упадочного декадентского характера“, проникнутых „мистической лирикой“» [2, 155].

Много внимания исследователь уделяет рецепции оперы Р. Штрауса такими видными деятелями культуры, как Ромен Роллан, Игорь Стравинский и Томас Манн, и приходит к следующему выводу: «Штраус стремится воссоздать не только дух пьесы, но и поэтику античного мифа так, как ее понимал Гофмансталь. Дело в том, что его одноактная трагедия, ставшая оперным либретто, подверглась самым минимальным изменениям. Все в конечном счете свелось к некоторым сокращениям стихотворного текста и незначительным по объему добавлениям к нему» [2, 156]. Чего не скажешь о *ремарках* драматурга: «Рихард Штраус, преклонявшийся перед талантом своего либреттиста, считал, однако, что его ремарки *вовсе не обязательны* для точной и буквальной реализации на сцене (курсив мой. – А.Р.)» [2, 164]. В продолжение данной логики вполне оправданной воспринимается вольное обращение Мейерхольда, в свою очередь, с ремарками при сценическом воплощении «Электры» Р. Штрауса.

И.Д. Гликман высоко оценил мейерхольдовский спектакль в силу следующего положения дел: «Важно со всей решительностью подчеркнуть, что все режиссерские работы Мейерхольда в Мариинском театре начисто лишены каких-либо элементов эпатажирования и бравады. Замечательный мастер был в первую очередь озабочен *сценическим претворением авторского замысла и стиля*. От этого непреложного принципа он не отступил и при постановке „Электры“ (курсив мой. – А.Р.)» [2, 171–172]. Такова вообще установка Мейерхольда-режиссера в работе с первичным материалом: чуткое и внимательное отношение к художественному миру автора, будь то литературная основа в театре драматическом или композиторская партитура в театре оперном.

В Главе 4 И.Д. Гликман поднимает ряд важных вопросов, например, проблему исполнения вокальных партий; проблему рецепции мейерхольдовской постановки зрителями, критикой и самим Рихардом Штраусом; наконец, проблему короткой сценической судьбы «Электры» в Мариинском театре (см., напр.: [2, 185–197]). Немалое количество замечаний и рассуждений И.Д. Гликмана будут использованы в дальнейшем анализе мейерхольдовского спектакля.

А.А. Гозенпуд в книге «Русский оперный театр между двух революций. 1905–1917» рассматривает сходную область задач, которые были порождены постановкой Мейерхольда оперы Р. Штрауса по либретто Гуго фон Гофансталя (см.: [8, 307–312]).

К.Л. Рудницкий относил мейерхольдовскую «Электру», наряду с постановкой «Пизанеллы» Г. Д'Аннунцио на сцене парижского театра «Шатлэ» (премьера 11 июня 1913 г.; художник Л.С. Бакст; постановка танцев – М.М. Фокин; композитор Ильдебрандо да Парма (см.: [9, 601])), к кризисным произведениям Мейерхольда, поскольку «в искусстве его продолжают развиваться идеи и формы стиля модерн» [11, 162]. Пагубное влияние модерна, по мнению исследователя, было связано с использованной режиссером пластикой исполнителей (см.: [11, 162]).

Отдавая дань увлечению Мейерхольда новейшим археологическим открытиям Артура Эванса, о которых режиссер знал из первых рук – от Л.Н. Богаевского, участника экспедиций Эванса, К.Л. Рудницкий считал, что в мейерхольдовском спектакле был допущен перекокс в пользу архитектуры и в ущерб музыке. Опираясь на воспоминания А.К. Гладкова, исследователь приводит следующее высказывание Мейерхольда (относящееся к 1930-м гг.): «„Электра“ – ошибка моя и Головина. Мы слишком увлеклись изобразительным решением и пренебрегли музыкой. Нас подчинила себе археология, ставшая самоцелью» (цит. по: [11, 163]).

Н.Д. Волков в первой биографии Мейерхольда констатирует «модернизм» Г. фон Гофансталя спокойно и нейтрально, внеоценочно,

как, впрочем, и архаизацию режиссером мифа, заложенного в «Электре» Р. Штрауса (см.: [1, 268, 272]).

Не называя напрямую интересующую его проблему использования Мейерхольдом *просцениума*, исследователь много внимания уделяет впечатлениям режиссера от поездки в Грецию в 1910 году, пробудившим интерес к раскопкам Артура Эванса в 1903–1909 годах на Крите и в Южной Греции и увлечение памятниками эгейской культуры X–XIII веков до н.э. (см.: [1, 268–269]). Поскольку при написании своей книги Н.Д. Волков напрямую общался с Мейерхольдом и получал от него сведения, что называется, из первых рук, то приводимые исследователем описания конкретных решений сценической площадки «Электры» являются ценным источником и пригодятся в дальнейшем при анализе мейерхольдовского спектакля по опере Р. Штрауса.

В представленной здесь статье ставится задача изучения спектакля «Электра» с точки зрения заложенных в нем приемов режиссерской методологии В.Э. Мейерхольда, иными словами – поставить исследование сценической версии оперы Р. Штрауса в контекст ранее предпринятых автором данных строк работ по изучению мейерхольдовской режиссерской методологии – драматургии спектакля (см.: [12]; [13] и др.) и приемов и методов режиссерских исканий на сцене Александринского театра (см.: [14]).

Мейерхольд, приступая к постановке «Электры», переработал оперный сюжет Р. Штрауса в сюжет *режиссерский* и, в частности, подверг сценический сюжет *архаизации*. Вот что написал по этому поводу И.Д. Гликман: «<...> по *парадоксальным* словам Мейерхольда, автор либретто, *добываясь современного звучания* „Электры“, *архаизировал* ее сюжет (курсив мой. – А.Р.)» [2, 180].

Это общий процесс – достаточно назвать такие постановки А.Я. Таирова в Камерном театре, как «Саломея» (1917) и «Федра» (1922), где отнесение действия к библейским временам и к той же греческой архаике соединено с решением сценического пространства и предметной среды в духе новейшего на то время направления в изобразительном искусстве – кубизма Александры Экстер и Александра Веснина. Установка и Мейерхольда, и Таирова на воплощение театра страсти и определила содержание парадокса соединения архаики и современности: отнесение действия в эпохи, где люди не ведали запретов и табу и жили, руководствуясь лишь собственными страстями, действительно сопрягалось с ситуацией рубежа XIX–XX веков, когда после объявленной Ф. Ницше «гибели богов» люди перестали ориентироваться на запреты и табу и снова стали руководствоваться страстями, имеющими архетипический характер.

В связи с установкой на архаизацию сценического сюжета И.Д. Гликман отмечает: «Большую помощь режиссеру и художнику оказывал

археолог Б.Л. Богаевский – знаток античности, принимавший участие в знаменитых археологических экспедициях Артура Эванса, открывшего на острове Крит древнейшие пласты греческой культуры» [2, 178]. В постановке Мейерхольда и Головина, таким образом, предстала не классическая Греция, но Греция крито-минойской эпохи.

Критик писал: «Архаические рисунки на вазах и других предметах, найденных при раскопках на Эгейских островах, дали режиссеру ключ к пониманию отдаленнейшей эпохи. И он воспроизвел ее» [9, 260]. Воспроизвел, конечно, не буквально, а *стилизовал* ее – и стилизовал в духе традиционалистского периода творчества Мейерхольда 1910–1918 гг.

И.Д. Гликман обратил внимание, что при реализации античного сюжета режиссер не стал опираться на принципы античного театра (см. [2, 179]).

На самом деле Мейерхольд, конечно же, опирался на принципы античного театра, но опирался не напрямую, а посредством так называемой «трехпланной сцены», то есть сценической структуры, позволившей Мейерхольду приспособить традиционную сцену-коробку Мариинского театра к площадке, близкой к идеалу мейерхольдовского движенческого театра и восходящей к архитектуре античного театра. *Первый план* сцены – это выдвинутый далеко в зрительный зал *просцениум*. *Второй план* – *рельефная сцена* – часть сцены, располагающаяся перед порталным проемом и непосредственно за ним, которая при необходимости с помощью пратикаблей (жестких станков) способна нарушить горизонтальную плоскость пола сцены и служить пьедесталом для фигур актеров. *Третий план* – *живописный задник*, не ставивший задачи воспроизведения сценической иллюзии, но создававший живописный фон действия. Такой задник, если это было нужно, мог быть повешен почти сразу за порталным проемом, ликвидируя глубину сцены-коробки и словно бы «выталкивая» играющих актеров на просцениум и рельефную сцену. Выкладывая на просцениуме ковер (цветовое пятно, соответствующее общему колористическому решению спектакля) и создавая декоративное оформление портала в едином со зрительным залом стиле, можно было добиться создания эффекта *единого театрального пространства*, не разделенного, как в здании ренессансного типа, на собственно сцену и зрительный зал. Существует немало описаний решения трехпланной сцены в мейерхольдовском спектакле.

Вот свидетельство А.Я. Головина: «Планировка сцены при постановке „Электры“ заключалась в следующем. Основная площадка была приподнята, от нее к рампе вели серые каменные ступени. Суфлерская будка отсутствовала. На ступенях стояли две секиры на кроваво-красных подставках, а наверху – два черных с позолотой светильника. Легкий голубой занавес закрывал всю сцену. На площадке возвышался торжественный фасад дворца, декорированный мотивами, типичными

для эгейской культуры. Слева от зрителей помещалась двухэтажная постройка, правее высокое здание с плоской террасой, далее – красная лестница, ведущая с главной площадки во внутренние покои дворца, и, наконец, виднелся тронный зал. На площадке внутреннего двора находился украшенный ветвями алтарь. Задник изображал темное, с желтыми просветами, небо» [5].

В описании сценической площадки, которую приводит Н.Д. Волков, можно обнаружить дополнительные детали: «Вся декорация делилась <...> на четыре части, и зрители, оглядывая ее слева направо, видели сначала двухэтажное здание, потом высокое здание с плоской террасой, потом красную лестницу, ведущую с главной площадки во внутренний покой, и, наконец, тронный зал с белым тронном. На основной площадке, изображавшей внутренний двор, находился „алтарь, украшенный ветвями; по его сторонам на высоких подставках стоят священные секиры, имевшие в этой эпохе значение божества. Этот символ, обычно встречающийся в эгейской культуре, приобретает законченное значение в мифе об Агамемноне, вызывая память о той секире, от которой он пал“. Задник изображал черное с желтыми просветами небо. <...> Костюмы и обувь также были сделаны в соответствии с памятниками поздней эгейской эпохи» [1, 271].

В книге Н.Д. Волкова приводится рисунок Г.С. Верейского, на котором изображены декорации А.Я. Головина к мейерхольдовской «Электре» (см.: [1, 272–273]). Рисунок позволяет добавить к уже приведенным описаниям сценической площадки некоторые важные детали. Верх двухэтажного здания по периметру «установлен, – по свидетельству Б.Л. Богаевского, – <...> излюбленными эгейскими сакральными предметами в форме рогов быка, животного, представлявшегося священным» (цит. по: [1, 271]). Соединение элементов конструкции между перекрытиями второго и третьего этажа осуществляется «деревянными эгейскими колоннами, прототипом будущих дорических; в их капители воткнуты небольшие секиры, а между ними висят, в виде украшения, нити крупных цветных бус» [1, 271]. В дополнение сведений Б.Л. Богаевского следует сказать, что и секиры, используемые в капителях колонн, и две секиры, расположенные на основной площадке, имели, в отличие от традиционных секир, два рубящих лезвия, расположенных симметрично относительно древка секиры. Все секиры были расположены на сцене так, чтобы их лезвия находились в плоскостях, параллельных порталу, и были наилучшим образом видны публике из зрительного зала.

И.Д. Гликман особенно обращает внимание на то, что сценография Мейерхольда и Головина тесно сопряжена со спецификой звучащей музыки, в подтверждение – приводит следующие слова режиссера из предпремьерного интервью: «За зданиями (дворцовых построек, расположенных

на сцене. – А.Р.) небо. Когда спущается настроение, и выражается это соответственно в оркестре, небо заволакивается тучами и всегда согласовано с музыкой» (цит. по: [2, 183]).

Искания режиссера и художника по поиску стилистики костюмов И.Д. Гликман определяет так: «В цветовом решении костюмов доминировали красные и синие тона, что соответствовало вазовой живописи и фрескам микенской эпохи. Из этого же источника черпались сведения для покроя и линий платьев» [2, 183–184].

Мейерхольд не стал переструктурировать действие «Электры», мейерхольдовский спектакль, в полном соответствии со строением оперы Р. Штрауса, был одноактным, шел без антракта и имел продолжительность один час сорок минут (см.: [1, 273]).

И.Д. Гликман обращает внимание на следующие особенности музыкальной партитуры оперы: «Крайняя напряженность (по тому времени), экспрессивность оркестровой и вокальной партий, возбужденность, нервная, конвульсивная (по выражению современников Штрауса) выразительность музыки „Электры“ сочетаются с драматической статикой и монументальностью структуры всей оперы в целом». И далее: «Такого рода *формообразующие контрасты*, заложенные в музыкальной ткани „Электры“, обусловили особую сложность режиссерского и сценографического решения спектакля (курсив мой. – А.Р.)» [2, 173, 174].

Музыкальная основа «Электры» ставила перед постановщиком оперы сложные задачи, в связи с чем И.Д. Гликман подчеркивает: «Штраус <...> отвел в своей опере громадную роль оркестру, увеличенному до исполинских размеров, как бы уподобив его *хору античной трагедии, комментирующему сценическое движение, отображающему душевный мир героев и окружающий их объективный мир*. Композитор стремился выразить богатейшими средствами оркестровой музыки даже внешнюю повадку действующих лиц, их пластику и специфическую жестикуляцию. Мейерхольд придавал исключительное значение подобной манере оперного письма, определяющей, по его убеждению, характер игры, пластики и вообще *сценическое поведение актера именно музыкального театра*. Выдвинутый Мейерхольдом „принцип экономии жеста“ станет одним из главенствующих *режиссерских принципов* в постановке „Электры“ (курсив мой. – А.Р.)» [2, 174–175].

Репортер «Нового времени» заметил: «Бедные артисты! Их заставили выделывать какую-то нелепую беготню-пляску, заставили держаться не по-человечески, с вывернутыми руками. В этом – *стилизация*. Забывают, что люди всегда были людьми, двигались по-человечески (курсив мой. – А.Р.)» [9, 260].

После работы над вагнеровским «Тристаном и Изольдой» в Мариинском театре (премьера 30 октября 1909 г.; художник А.К. Шервашидзе;

дирижер Э.Ф. Направник (см.: [10, 600]) Мейерхольдом была написана статья «К постановке „Тристана и Изольды“ на Мариинском театре 30 октября 1909 года» [7, 143–161]. В этой работе Мейерхольд сформулировал концепцию оперной режиссуры. Вот только мейерхольдовская концепция распространялась не на всю оперу, а лишь на одну ее форму – музыкальную драму в вагнеровском ее понимании. Мейерхольд выделял в развитии оперы две ветви, родоначальником обеих режиссер считал Х.-В. Глюка. Одна ветвь: Глюк – Моцарт – Бизе, то есть линия традиционной оперы, опирающейся на номерную музыкальную структуру. Другая ветвь: Глюк – Вебер – Вагнер, то есть линия музыкальной драмы, строящейся, прежде всего, на системе лейтмотивов. Мейерхольдовская концепция оперной режиссуры имела в виду не всю оперу, но конкретную ее разновидность, а именно – музыкальную драму. Режиссер писал: «Актер музыкальной драмы должен постичь сущность партитуры и перевести все тонкости оркестрового рисунка на язык пластического рисунка. <...> оперный артист должен принять принцип экономии жеста, ибо жестом ему надо лишь дополнять пробелы партитуры или дорисовывать начатое и брошенное оркестром» [7, 148, 149]. Опера Р. Штрауса безусловно представляла собой одну из форм музыкальной драмы (или, по меньшей мере, это произведение именно так воспринималось Мейерхольдом).

В.Г. Каратыгин написал следующее: «Только что поставленная „Электра“, по существу, мало чем отличается от симфонических поэм Штрауса. Ее музыкальная ткань основана на плотных переплетениях множества элементарных тем и мотивов, в большинстве случаев носящих тот же характер, как лейтмотивы Вагнера. Но, конечно, для конструктивной свободы, для детализации выразительного и изобразительного элементов, для гармонических и контрапунктических дерзостей „Электра“ предоставляла ее автору широчайшее поле действия. <...> вся атмосфера сюжета насыщена здесь бешенством неистовых страстей, жадной кровавой мести <...>; напряженные эффекты (равно как подернутый зловещим колоритом гротеск) лучше всего гармонизируют с характером штраусовского дарования (курсив мой. – А.Р.)» [6, 261].

Стоит сразу отметить, что большая часть перечисленных В.Г. Каратыгиным и отмеченных в цитате музыкальных параметров оперы Р. Штрауса гармонизировали и с гротескной режиссерской методологией Мейерхольда традиционалистского периода творчества. Впрочем, так, во многом, считал и сам В.Г. Каратыгин: «Ввиду неуравновешенности искусства Штрауса, пожалуй, даже приятно и пикантно, что постановка „Электры“ в Мариинском ответила характеру оперы и вышла тоже как бы неуравновешенной. Г-н Богаевский сообщил во вчерашнем фельетоне „Речи“ (статья вышла 18 февраля 1913 года; курсив мой. – А.Р.) весьма интересные сведения о микенской (надо «минойской»). – А.Р.) эпохе, в стиле которой

задуманы и выполнены декорации и костюмы „Электры“ (по рисункам Головина) <...>. В соответствии с декорациями и костюмами находится и работа г. Мейерхольда. В позах и движениях определенно чувствуется стилизация и архаизация, пластика и динамика схематизированы до простейших линий. Все это очень занятно, но едва ли не находится совсем в ином „плане“, чем музыка Штрауса. Оркестр шумит, гремит, содрогается в конвульсиях, а на сцене спокойные, плавные, размеренные жесты. В музыке – древняя легенда, трактованная в тонах ультрасовременной напряженности и изысканности музыкальных средств выражения. На сцене – реставрация эпохи, отделенной от нас хронологическим интервалом в три с половиной тысячелетия. „Электра“ Штрауса *истерична* <...>. „Электра“ гг. Головина и Мейерхольда – *исторична* [6, 268]. Последнее, конечно, сказано эффектно («истерично» – «исторично»), но по существу неверно, поскольку не учитывает, во-первых, *парадоксального сочетания* архаики и современности, о чем уже говорилось ранее, и, во-вторых, взаимодействия звучащей в оркестре музыки и используемой на сцене актерской пластики на основе *контрапункта*.

Опора на темпы и ритмы музыки и отказ от иллюстративности пластики и жеста – «формообразующие контрасты, заложенные в музыкальной ткани „Электры“» (И.Д. Гликман), определили *контрапункт* экспрессии музыки и статуарности актерской пластики и скупости в использовании жеста. В одной из бесед с А.К. Гладковым во второй половине 1930-х годов Мейерхольд говорил, что еще со времен работы над оперой «Тристан и Изольда» в Мариинском театре добивался от исполнителей партий «того, чтобы актерский образ, вырастая из музыки, находился бы с ней не в метрически точном, а в *контрапунктическом соответствии*, иногда даже *контрастируя, варьируя, опережая и отставая*, а не следуя ей в унисон (курсив мой. – А.Р.)» [3, 330]. И.Д. Гликман отмечает: «Античные скульптуры и рисунки послужили образцом и для пластики актеров, которая была надбытовой и стилизованной. <...> Мейерхольд <...> хорошо знал, что древние греки в сценических представлениях своих трагедий придавали громадное значение танцу рук, так называемой хирономии, считая ее одним из самых выразительных средств актера. Мейерхольд придерживался аналогичного взгляда». Именно поэтому «в работе с актерами режиссер отверг метод пластического дублирования звучащего материала» [6, 184, 185].

По поводу интерпретации Электры И.Д. Гликман очень точно замечает: «В сценической трактовке героини оперы Мейерхольд, чутко вслушиваясь в музыку, стремился показать не одно ее „состояние“, а разные „состояния“, *не одну страсть, а разные ее оттенки* (курсив мой. – А.Р.)» [2, 176]. Такая структура сценического образа в полной мере соответствует мейерхольдовской концепции «театра синтезов», *масочному*

характеру образа, воплощаемого мейерхольдовским актером, и особое свойство актерской маски – способность *варьироваться*, играть ракурсами (см.: [12, 61–63]).

Литература, источники

1. Волков Н.Д. Мейерхольд. В 2 т. М.; Л., 1929. Т. 2. 494 с.
2. Гликман И.Д. Глава 4 «Электра» // Гликман И.Д. Мейерхольд и музыкальный театр. Л., 1989. С. 154–197.
3. Гладков А.К. Мейерхольд говорит. Записи 1934–1939 годов // Гладков А.К. Мейерхольд: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 269–344.
4. Гозенпуд А.А. Русский оперный театр между двух революций. 1905–1917. Л., 1975. 368 с.
5. Головин А.Я. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. Л.; М., 1960. С. 127.
6. Каратыгин В.Г. Рихард Штраус и его «Электра» («Речь», 1913, 19 февраля) // Мейерхольд в русской театральной критике, 1892–1918. М., 1997. С. 261.
7. Мейерхольд В.Э. К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре 30 октября 1909 года // Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 143–161.
8. Мейерхольд В.Э. Примечания к списку режиссерских работ // Мейерхольд В.Э. Статьи... Ч. 1. С. 237–257.
9. Нерихард. <На генеральной репетиции «Электры» Рихарда Штрауса> («Новое время», 1913, 18 февраля) // Мейерхольд в русской театральной критике, 1892–1918. М., 1997. С. 259–260.
10. Режиссерские работы В.Э. Мейерхольда. I. Завершенные постановки // Мейерхольд В.Э. Статьи... Ч. 2. С. 592–607.
11. Рудницкий К.Л. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. 527 с.
12. Ряпосов А.Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 2. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж: Монография. СПб., 2004. 288 с.
13. Ряпосов А.Ю. Драматургия мейерхольдовского спектакля: Постановка проблемы // Режиссура: взгляд из конца века: Сб. науч. статей. СПб., 2005. С. 36–75.
14. Ряпосов А.Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Режиссер-новатор и «большой театр»: приемы и методы мейерхольдовской режиссуры исканий и Александринский театр. Saarbrücken (Deutschland / Германия), 2012. 180 с.

СПЕКТАКЛЬ К.К. ТВЕРСКОГО «КОМАРИНСКИЙ МУЖИК» (МАЛЕГОТ, 1933)

Константин Константинович Тверской (наст. фам. Кузьмин-Караваев (1890–1937)) являлся значимой фигурой среди ленинградских режиссеров 1920–1930-х гг. Опера «Комаринский мужик» была поставлена Тверским 11 октября 1933 г. в МАЛЕГОТе. Ее выпуск сопровождался рядом информационных мероприятий с использованием материалов Историко-археологического института [2], выставки [4], средств радиовещания [3], печатных изданий [14], которые на момент премьеры уже произвели определенный резонанс, так как критика отмечала, что «театр долгое время не имел своего настоящего творческого лица. У него не было ни своего специфического репертуара, ни своих принципов, ни метода» [13].

Постпремьерная критика отмечала значительный успех «Комаринского мужика» и «создание новой линии историко-революционного музыкального спектакля» [24]. Но при этом опера осталась без должного внимания со стороны театроведов: например, в трудах А.А. Гозенпуда [9] и К.А. Учителя [23] информация о данной постановке оперы отсутствует. Основной целью данной статьи является реконструкция истории постановки данного спектакля, необходимая для восполнения историко-культурного наследия МАЛЕГОТа.

История создания

В театральной прессе начала 1930-х гг. отмечалось, что «создание современной советской оперы до сих пор остается одной из важнейших нерешенных задач», что «особые трудности создания современной советской оперы объясняется тем, что именно в оперном искусстве, как ни в каком другом, накопилось огромное количество традиций, которые приходится преодолевать, создавая новый оперный репертуар» [12]. Также существовала точка зрения, согласно которой «МАЛЕГОТ служит как бы придатком к большой Марининской опере», более того, считалось, что «... „Младший“ театр долгое время не имел своего настоящего творческого лица. У него не было ни своего специфического репертуара, ни своих принципов, ни метода» [13].

Созданию оперы «Комаринский мужик», премьеры которой планировалась в октябре 1932 г., но вследствие того, что композитор В.В. Желобинский (1913–1946) не закончил ее в срок, выпуск был перенесен сначала на май, а после на октябрь 1933 г. (см.: [19]), предшествовало указание сектора искусств Наркомпроса о недопустимости параллельных постановок опер, идущих в Государственном театре оперы и балета.

Целью МАЛЕГОТа было определено создание театра «по преимуществу экспериментального характера, дающий простор творческим исканиям в области оперно-музыкальной литературы, постановочного дела и уделяющий особое внимание современной музыке» [18]. Были определены основные направления работы театра – реконструкция постановок крупнейших произведений классического репертуара и осуществление новых советских опер (см.: [7]).

При выборе оперы «Комаринский мужик», основной темой которой является крестьянское восстание Ивана Болотникова, относящееся к концу XVI – началу XVII веков (см.: [2]), МАЛЕГОТ поставил перед собой основную задачу – создание новой линии *историко-революционного* музыкального спектакля (см.: [24]). В процессе работы над оперой «театр связывался с Историко-археологическим институтом и совместно с ним проводит работу по ознакомлению постановочного коллектива с эпохой Болотникова и социальными корнями восстания» [2]. Информацию о подготовке спектакля регулярно доводили до сведения публики такими изданиями, как «Красная газета», «Ленинградская правда», «Советское искусство», «Вечерняя Москва» и т.д.

Пресса информировала: «По инициативе „Красной газеты“ Малый оперный театр, совместно с Радиоцентром, использовал широкую радиовещательную станцию для широкого осведомления слушателей о своей новой работе» [3], о подготовке к премьере новой советской оперы композитора В.В. Желобинского «Комаринский мужик». «Артисты Малого оперного театра – Адрианова, Кристи, Гефт, Орлов, Райков и Честноков – исполняли отрывки из оперы, и в течение часа слушатели получали представление о том, что им предстоит увидеть и услышать» [3]. В «Ленинградской правде» предварили премьеру спектакля статьей «Завтра в Гос. Малом оперном театре состоится премьера новой оперы „Комаринский мужик“, муз. композитора Желобинского, текст Брика, пост. К. Тверского, декорации худ. М. Левина. Танцы поставлены балетмейстером Гусевым. В заглавных партиях артисты Орлов (Болотников), Райков (Василий Шуйский), Сафронова (Иринка) и Гефт (Пашков)» [14]. Предполагалось, что постановкой оперы Желобинского Малый оперный театр начнет свой зимний сезон (см.: [15]).

Имеет смысл остановиться на основных принципах постановки Тверского, подмеченных рецензентами. Был конкретизирован жанр спектакля: «... „Комаринский мужик“ – это один из первых опытов советской социально-героической *музыкальной драмы*, в которой органически связаны слово, действие и музыка (курсив мой. – А.И.)» [3]. В рамках самой *музыкальной драмы* «... основной упор делается на раскрытие движущих сил первой крестьянской революции, причин ее поражения» [15]. Соответственно, в работе театра акцент должен

быть сделан на следующем: «Задача спектакля – раскрыть смысл и силы крестьянской революции средствами музыкального театра. Вскрыть образы героя и характерные черты борющихся классов. Донести содержание до зрителя и взволновать его». И еще: «... театр хочет отойти от трафаретной „исторической“ оперы, критически осваивая новый подход к изображению эпохи» [3]. Постановка должна нести черты подлинного историзма, актуализируя *социальный подход* в обрисовке сценических обстоятельств и действующих лиц: «Спектакль должен дать образы тогдашней Руси – не сусально-„белокаменной“, а избяной, деревянной. Делается попытка отойти и от традиционной трактовки исторических образов. Шуйскому, например, впервые придается облик крепкого, коренастого купеческого царя, без того лисьего, приказного оттенка, которым обычно окрашивался этот образ на наших оперных сценах». И далее: «...основным действующим лицом в опере остается народ – крестьянская масса. И на разработку, индивидуализацию этой массы и направлены усилия режиссера Тверского и музыкального руководства спектакля С.А. Самосуда» [15]. Наконец, «несмотря на то, что по своему историческому колориту „Комаринский мужик“ неизбежно должен в той или иной степени напоминать „Бориса Годунова“, новая опера по своему идейно-художественному качеству является *советской*. Исторические события освещаются с *классовых позиций* пролетариата. Эмоциональная, глубоко реалистическая музыка создает большое и напряженное действие. Разрешить его в приемах современной сцены – задача постановки (курсив мой. – А.И.)» [1]. Иными словами, ставилась задача поставить не просто историческую оперу, но музыкальную драму на исторический сюжет, трактованный с марксистских позиций.

Тверской отмечал, что «...„Комаринский мужик“ рассказывает о далеких и трагических днях из эпохи русской „смуты“ начала XVII века». В основу стихотворного либретто О.М. Брика были «положены исторические события огромного значения – крестьянское восстание, во главе которого стоял беглый „холоп“ князя Телятевского – Иван Исаевич Болотников. Восстание это, направленное против господства бояр и помещиков во главе с царем Василием Шуйским. „За топор! На Москву, на бояр, на царя“ – таков был лозунг движения. Его история известна: после первых военных успехов, когда Болотникову удалось подойти к самой Москве, он был предан изменившими ему дворянами и разбит царскими войсками» [22]. Вполне в духе советского понимания *историко-героической драмы* режиссер так трактовал итоги восстания: «Решающую роль в поражении крестьян сыграло предательство целого ряда дворянских вожakov (Истома Пашков и другие), разглядевших истинные цели восстания и в решительную минуту перекинувшихся на сторону царя. Болотников погибает, но крестьянство готовится к дальней-

шей борьбе с угнетателями» (цит. по: [1]). Режиссер писал: «Трагическая повесть о болотниковском восстании мало кому известна. Официальная „царская“ история старательно игнорировала его. А, между тем, это ведь было одно из первых и, во всяком случае, крупнейших организованных революционных выступлений крестьянства против власти помещиков» [22]. Тверской высоко оценивал работу автора литературной основы оперы: «Сложные классовые отношения эпохи „смутного времени“ получают в либретто О. Брика довольно ясное и сценически убедительное разрешение» (цит. по: [1]). И, соответственно, «опера „Комаринский мужик“ в целом правильно (разумеется в пределах специфики оперного спектакля) вскрывает историческую действительность» [22].

Иной точки зрения придерживался И.И. Соллеритинский: «... ни режиссер К.К. Тверской, ни художник М.З. Левин не учли (вопреки собственным утверждениям в декларативных статьях), что „Комаринский мужик“ – по преимуществу хоровая опера. В ней действуют народные массы, а хоровые мизансцены размещены буквально „на пяточке“. Неудачный выбор сценической топографии значительно обесценивает большую и заслуживающую самого пристального внимания работу К.К. Тверского над массовыми эпизодами» [21]. Более лояльную позицию по отношению к постановке занял В. Музалевский, который указывал, что «театру в значительной мере удалось преодолеть традиции условности исторической оперы прошлого. И в разработке спектакля режиссером Тверским, и в оформлении его художником Левиным, и в танцевальных постановках Гусева зритель ощущает нечто отличное от старых музыкальных памятников боярской Руси той же эпохи. Действующая масса показана в четких художественных образах на фоне экономных по средствам, реалистических декораций, делающих ударение на трактуемой революционной теме. Классово-подчеркнуты и заострены отдельные фигуры (Болотников, Шуйский, соглашатель Терентий и т.д.). Все это надо отнести к достижению театра». Но при этом В. Музалевский подчеркивал, что «законченному ровному и цельному восприятию нового произведения в значительной мере мешает его некоторая клочковатость, эпизодичность. Отдельные эпизоды, как, например, сцена в шатре, могли бы быть выброшены вне всякой связи с целым. Наиболее сомнительной с точки зрения художественной передачи представляется сцена в Комаринской вольности с ее внешне мало ощутимыми классовыми наслоениями, с ее, по существу, грубыми танцами и обилием „эйфелевских башен“, изображающих дозорные городские вышки. Недостаточно развернута, придавлена и скомкана „по жилплощади“ 7-я картина у кремлевской стены (курсив мой. – А.И.)» [17]. Иными словами, постановка, композиционно решенная как многоэпизодный спектакль, не находила поддержки у критики. Так, по мнению рецензента, «театр, который много поработал с композитором и автором либретто, не избежал недостатков

в постановке. Если автор либретто преодолевает оперные штампы, то они сказались в работе постановщика К. Тверского» [20].

Как отмечал В. Городинский, «прямым поражением следует считать всю шестую картину 3-го акта. И в музыкальном, и в драматическом отношении эта картина представляет собой скучный перепев у фонтана „Бориса Годунова“. Вымышленная Иринка явно сбивается на Марину, но гораздо бледнее своего прототипа. А это плохая аттестация, так как Марина в „Борисе Годунове“ – наименее удавшийся Мусоргскому образ. Фальшивость положений и характеров в этой сцене губительно отразилась на музыке, сделав ее беспричинно многословной и водянистой. В сущности, музыка диалога Болотников-Иринка явно построена по принципу „Что говорить, когда нечего говорить“. А раз нечего говорить, то незачем говорить. Шестая картина, на наш взгляд, должна быть ликвидирована вовсе. Она опере не нужна и только разрывает сюжетную ткань. Сложнее обстоит дело со сценой в усадьбе Пашкова (третья картина 2-го акта). Очень удачная мазурка польских девушек и Иринки, написанная в манере Шимановского. Мазурка здесь изящна и конструктивно несложна. Текст мазурки положительно хорош. Зато чудовищно нелеп канкан, который неожиданно отплясывают гости Пашкова. Это опереточное выступление – прямой ляпсус, поражающий своей безвкусицей. Непонятно, каким образом авторы, так серьезно и ответственно подошедшие к решению своего творческого задания, допустили это вульгарное вторжение. Совершенно никчемной является вставная песенка Зоси. Вообще, когда на сцену вытащили беленького амурчика с крылышками, и амурчик неизвестно для чего и почему запел: / „Ждет пастушку пастушок, / Вышел кролик на лужок“, получилось поистине бог весть что. Эта уступка вкусам городского мещанина, театрального обывателя не делает чести ни авторам, ни режиссуре (К. Тверской)» [10]. Оценивая сценический результат, В. Городинский утверждал, что основным недостатком исполнения был тяжелый и режиссером не преодоленный штамп оперности (см.: [10]).

О.М. Брик

Автор литературной основы спектакля написал: «Я поставил себе задачу написать осмысленное, литературно-грамотное оперное либретто на исторической основе» [6]. По мнению И. И. Соллертинского, его «жанр – драматическая хроника со статическими фигурами участников». Критик отмечал: «Брик – поэт на несколько голов выше Брика-драматурга. „Комаринский мужик“ получился не трагедией, а драматической хроникой... Это – сюита из разрозненных сцен. Вот Болотников бежит. Вот он берет Севск. Вот веселятся тульские дворяне, танцуя мазурку и даже канкан. Вот Шуйский сочиняет подметное письмо-фальшивку XVII в. Вот в слу-

чайной стычке убивают Болотникова. В драматической хронике характеры обычно даются совершенно статично. Повинен в этом и Брик. Все персонажи „Комаринского мужика“ остаются психологически неизменными от первого до последнего такта оперы. Болотников сознателен, непоколебим, никогда не дрогнет, не бросит политической дискуссии даже в постели, в дезабилье, лежа подле соблазнительницы Иринки; даже оглушив Иринку, он не обнаруживает ни малейшего человеческого волнения. Не живой образ, а лирико-патетический манекен. И когда его убивают, зритель испытывает к нему, так сказать, теоретическую жалость: не к человеку, а к „движущей силе исторического процесса“. Так же статичны и прочие герои «Комаринского мужика»: авантюристка Иринка, мечтающая о московской короне и верном рыцаре Истоме Пашкове ...; протопоп Терентий, которого авторы почему-то считают „предтечей современных соглашателей“ и который на деле является обыкновенным провокаторм ...». Вместе с тем: «Брик в изображении России эпохи крестьянской революции XVII в. ближе к исторической правде, нежели русская опера XIX столетия. Он видит борьбу классов: войну боярства, крупного купечества и духовенства против крестьян, феодально-крепостническую политику Шуйского, колебания и предательства средних и мелких помещиков, временно поддерживающих Болотникова. ... В привлечении Брика к опере – несомненная заслуга МАЛЕГОТа» [21].

О.М. Брик обратился к историческому сюжету о крестьянском восстании начала XVII века во главе с Болотниковым, потому что этот сюжет «... напоминает ситуацию гражданской войны и таким образом в какой-то степени перекликается с современностью. Именно поэтому О.М. Брик считает, что „Комаринский мужик“ является *подготовкой* к созданию *советской оперы на современную тему* (курсив мой. – А.И.)» [12].

И.И. Соллертинский дал высокую оценку качеству литературной основы оперы: «В текстовом отношении либретто Осипа Брика превосходно. Оно имеет хождение на правах оригинального поэтического произведения. ... Оно великолепно дает ощущение языка эпохи ... Стихи лаконичны, ритмически упруги, эффектно срифмованы, начисто лишены обычной оперно-либреттной расплывчатости, штампованных эпитетов и общих мест». Критик свидетельствовал и о том, что многие герои либретто ранее не встречались в русской исторической опере и выходят за рамки канонов Римского-Корсакова и Мусоргского: «Таков Шуйский ... – циничный, животно-хитрый, – фигура много более реалистическая, нежели традиционные цари русских опер... Таким мог бы оказаться и сам Иван Болотников, придай ему Брик подлинной драматической жизни: ибо музыкальные драмы Мусоргского знали только подавленную, угнетенную или стихийно-бунтующую народную массу, и тип активной волевой личности из крестьянской среды был им не зна-

ком. Брик умело „снижает“ стиль русской исторической оперы: то выразительной речевой интонацией, то бытовой деталью, то осторожно введенным элементом пародии. Так, Шуйский в VII картине нетерпеливо прерывает Терентия, когда тот начинает тираду, вложенную в уста самому же Шуйскому в „Борисе“ Мусоргского. Иными словами, Брик в изображении России эпохи крестьянской революции XVII в. ближе к исторической правде, нежели русская опера XIX столетия» [21].

Подвести итог можно с помощью обозревателя «Красной газеты»: «Несмотря на то, что по своему историческому колориту „Комаринский мужик“ неизбежно должен в той или иной степени напоминать „Бориса Годунова“, новая опера по своему идейно-художественному качеству является *советской*. Исторические события освещаются с *классовых позиций пролетариата* (курсив мой. – А.И.)» [1].

В.В. Желобинский

И.И. Соллертинский свидетельствовал: «Опера ... родилась внутри театра, на основе творческого контакта между композитором, либреттистом и режиссером. В процессе работы вносились поправки, переделывались целые сцены и партитурные страницы. Композитор учился сценическому опыту, творчески рос» [21]. Действительно, двадцатилетний композитор рассказывал: «Я писал свою музыку в тесном сотрудничестве с автором и театром. Мне хотелось, не прибегая к использованию этнографического материала, раскрыть средствами музыки три основных группы, действующих в спектакле, – царскую, боярскую Русь, западническое дворянство и восстающий народ. И потому ведущая роль в опере отведена хорам. Вместе с тем, основные арии исполнителей используют широкий мелодический материал, чтобы стать наиболее доступными слушателю» (цит. по: [3]).

Е. Браудо отмечал: «В своей опере Желобинский стремился показать яркую страницу из истории крестьянских восстаний, „холопское“ казацкое движение 1606 года и его вождя Ивана Исаевича Болотникова. Известно, что Болотников был сначала в Москве крепостным человеком, бежал в степь к казакам, потом служил в Венгрии и Турции и, наконец, пришел с казаками на помощь восставшим» [5]. Обозреватель «Советского искусства» писал: «В жанровом отношении опера, являясь скорее *исторической хроникой*, чем драмой, ... нарушает устоявшиеся оперные традиции (курсив мой. – А.И.)» [12].

В. Музалевский утверждал: «Музыка Желобинского представляет собой ценный опыт на пути создания *реалистической музыкальной драмы* (курсив мой. – А.И.)» [17]. В. Городинский отмечал: «Реалистическое дарование Желобинского особенно ярко проявляется в ансамблях оперы. Я считаю, например, речитативный квартет князей в четвертой кар-

тине 2-го акта отличным образцом вокального ансамбля в музыкально-драматическом произведении» [10]. Более сдержанной была оценка И.И. Соллертинского: «„Комаринский мужик“ – талантливая, волнующая опера, идущая по пути музыкального реализма (хотя в целом еще далекая от более или менее полного его осуществления)» [21].

В. Музалевский отмечал: «В опере Желобинского, достаточно богатой мелодиями, нет просто пения ради пения или песни „вообще“, как таковой. Во всем музыкальном материале, в целом, и в каждом отдельном его атоме чувствуется определенная направленность, образность музыки как средства для драматических конфликтов» [17]. Автор либретто свидетельствовал: «Желобинский отнесся к тексту „Комаринский мужик“ как к пьесе. Он, прежде чем начать писать музыку, тщательно разобрался в основной идее, в характере персонажей, в сложности ситуации, во всех деталях драмы. Для него текст не был чем-то, от чего композитор „отталкивается“, а тем самым, что композитор призван своим творчеством восполнить и довести до степени музыкального спектакля. Желобинский правильно понял задачу создания подлинной музыкальной драмы» [6].

И.И. Соллертинский писал: «Песенный элемент может быть назван доминантой произведения: это действительно *хоровая опера* (курсив мой. – А.И.). И еще: «Крестьянские хоры действительно являются ценным вкладом в советскую историческую оперу, первым опытом которой является „Комаринский мужик“» [21].

О.М. Брик следующим образом зафиксировал фрагментарность построения оперы Желобинским: «...Он написал боевую песнь комаринцев, скоморошью пляски, колыбельную песнь крестьянок, мазурку, арии Болотникова и Шуйского, притчи протопопа Терентия, арестантский марш, песню Алены и еще ряд прекрасных „номеров“, – и все они друг на друга никак не похожи, и все они точнейшим образом соответствуют тому содержанию, которое вложено в них драматическим ходом событий» [6].

С.А. Самосуд

Как подчеркивал О.М. Брик, «огромную помощь в создании оперы оказал нам, авторам, Малый оперный театр, в частности его музыкальный руководитель С.А. Самосуд. Для нас беседы с работниками театра были действительной школой музыкальной драматургии» [6]. А. Граве отмечал, что «МАЛЕГОТ, проделавший под руководством С. Самосуда большую работу над музыкальным материалом оперы ..., может, несомненно, отнести „Комаринского мужика“ в актив своего творческого эксперимента по созданию советского музыкального спектакля» [11].

Рецензенты дали высокую оценку работе дирижера. С точки зрения И. Соллертинского, «оркестр под мастерским управлением „крестного отца“ оперы – С.А. Самосуда – играл новую партитуру с большим подъя-

емом. Необходимо также выделить отличную игру солирующего валторниста в инструментальном антракте перед II картиной». И далее Соллертинский подчеркивал, что назвал Самосуда «крестным отцом» оперы Желобинского вовсе не для красного словца. «Опера действительно родилась внутри театра, на основе творческого контакта между композитором, либреттистом и режиссером. В процессе работы вносились поправки, переделывались целые сцены и партитурные страницы» [21]. В. Музалевский выражал мнение, что «с трудной „ролью“ массы отлично справились хор и мимисты театра. Оркестр под управлением заслуженного артиста Самосуда, проделавшего огромную работу над музыкой оперы, – одна из сильнейших участков спектакля» [17]. В. Городинский отмечал: «На долю С. Самосуда выпала задача поистине каторжной трудности. Уметь из партитуры Желобинского извлечь все ценное, что в ней содержится, почти освободив от груза сырья и музыкального балласта, – большое искусство» [10]. Наконец, А. Кириллов и И. Мартынов подчеркивали, что «нельзя не отметить большой яркости музыки, выразительного музыкального толкования показанных на сцене исторических событий. Оркестр театра, управляемый талантливым дирижером Самосудом, конечно, во многом помог „донести до зала“ звучание этой советской оперы» [16].

М.З. Левин

Исходя из представлений о «Комаринском мужике» как оперы хоровой, И.И. Соллертинский считал, что художник отвел слишком мало места хоровым мизансценам. «Отсюда невероятная скученность, сутолока, суетня, неразбериха; хоры как будто задыхаются в теснинах левинских конструкций, как бы интересно ни разрешали последние сами по себе архитектурную задачу избяной, дощатой, бревенчатой Руси на фоне унылых деревенских просторов. Неудачный выбор сценической топографии значительно обесценивает большую и заслуживающую самого пристального внимания работу К.К. Тверского над массовыми эпизодами. И отдельными находками Левина, отошедшего от сусального великолепия обычной оперной Руси – башенные вышки II и V картин, гардеробная царя Шуйского, – также не искупает основной ошибки его декоративного замысла – игнорирования больших пространств, потребных хоровой опере» [21]. По мнению В. Музалевского, театр сумел преодолеть условность традиционной исторической оперы: «И в разработке спектакля режиссером Тверским, и в оформлении его художником Левиным, и в танцевальных постановках Гусева зритель ощущает нечто отличное от старых музыкальных памятников боярской Руси той же эпохи. Действующая масса показана в четких художественных образах на фоне экономных по средствам, реалистических декораций, делающих ударение на трактуемой революционной теме». Хотя режиссеру и

художнику удалось далеко не все: «Наиболее сомнительной с точки зрения художественной передачи представляется ... сцена в Комаринской вольности с ее внешне мало ощутимыми классовыми наслоениями, с ее, по существу, грубыми танцами и обилием „эйфелевских башен“, изображающих дозорные городские вышки» [17].

П.А. Гусев

И.И. Соллертинский неоднозначно оценивал работу в «Комаринском мужике» постановщика танцев: «... бесспорная удача: осмысленная и талантливая постановка балетмейстером П.А. Гусевым скоморошских плясок – на хорошем темпераменте, на стремительном темпе, на большом дыхании. Вздохмаченные, в рваных рубахах и портках, с ужимками, кружениями и прыжками – эти скоморохи бесконечно далеки от своих стилизованных и чинно-нарядных братьев из „Снегурочки“. Здесь новый шаг по пути историко-этнографического танца – разухабистый канкан III картины, когда гостящие в Туле начала XVII века польские паненки неизвестно почему внезапно превращаются в оффенбаховских гетер Второй империи» [21]. Очевидная модернизация, допущенная балетмейстером и режиссером, заставляла рецензентов снижать в целом высокую оценку танцевальных сцен. В. Городинский не без огорчения писал: «Очень удачная мазурка польских девушек и Иринки, написанная в манере Шимановского. Мазурка здесь изящна и конструктивно несложна. Текст мазурки положительно хорош. Зато чудовищно нелеп канкан, который неожиданно отплясывают гости Пашкова. Это опереточное выступление – прямой ляпсус, поражающий своей безвкусицей» [10]. А. Кириллов и И. Мартынов отмечали: «Интересно дана балетная часть, в особенности народные пляски в пятой картине. Эти пляски заслуженно вызвали бурное одобрение зрителя. Но зато вызывает полное недоумение неизвестно с какой целью показанный в третьей картине безвкусный кабацкий канкан» [16].

Исполнители

И.И. Соллертинский писал: «Теперь о бесспорных удачах – великолепный хор МАЛЕГОТа (хормейстеры А.Ф. Бауэр и Л.Е. Аб) с рядом солирующих артистов, вокально достигающий предельной выразительности и сценически делающий все, что возможно...» [21].

Рецензенты спектакля первым делом акцентировали социально-политические характеристики героев изображаемой истории. Вот одно из многих высказываний: «В образе Шуйского для нас как бы вырисовываются черты самодержавного царя, в образе протопопы Терентия – черты соглашателя, Истома Пашкова – либеральствующего дворянина, Ивана Болотникова – смелого вождя восставших, возглавившего движение трудящихся угнетенных масс» [3].

Г. Орлов рассказал следующее: «Приступая к работе над партией Болотникова, мне прежде всего хотелось отбросить обычные приемы изображения героев „русских исторических опер“, с одной стороны, и уже установившиеся штампы изображения „агитгероев“ – с другой. Работая в драматическом театре до моего поступления в оперу (Красный театр, Агит-театр), я считаю для себя интересным разрешить эту задачу, сделав Болотникова непохожим на обычного сусального „героя“. Для меня Болотников – это бунтарь, в котором ярко выявляется его классовая сущность, что именно и должно сделать образ Болотникова эмоционально-заразительным и актуальным. Уже в работе над фразировкой реплик роли я ощутил эту волнующую мощь образа, которую я и старался выявить в Болотникове – сначала темном крестьянине, впоследствии – революционном вожде, сильном своей классовой правотой» (цит. по: [8]).

Обозреватели, откликнувшиеся на выход в свет спектакля, разошлись в оценке исполнения главной партии. В. Музалевский писал: «В центре внимания фигура Ивана Болотникова. Молодой артист Орлов сумел поднять этот образ на определенную художественную и принципиальную высоту. Его Болотников – жизненная фигура вождя крестьянских масс, впечатляющая своей искренностью, буйным революционным размахом и подлинно человеческими чертами. Мощен и содержателен по тембру многообещающий голос молодого Орлова» [17]. И.И. Соллертинский отмечал: «Орлов ... действительно сумел вдохнуть жизнь в однокрасочную фигуру Болотникова» [21]. Но молодость, по всей видимости, сыграла и злую шутку с Орловым. В. Городинский выразился так: «Центральная фигура музыкальной драмы – Иван Болотников – не нашла в исполнении Орлова достаточно колоритного воплощения. Ивана Болотникова нужно не только петь, но и играть» [10].

В художественной структуре революционно-героической оперы важную роль играла фигура Василия Шуйского. А. Кириллов и И. Мартынов подчеркивали: «В образе царя Шуйского – „прототип всех жадных и жестоких самодержцев“ (как характеризует его О. Брик), царь-стяжатель, умело и хитро в союзе с церковью использующий в борьбе с восставшими болотнинцами излюбленный метод венценосцев – провокацию, самую наглую и глупую» [16]. Вот схожая точка зрения: «В образе Шуйского для нас как бы вырисовываются черты самодержавного царя» [3].

В. Райков, исполнитель партии Василия Шуйского, говорил о своем герое следующее: «В опере Желобинского „Комаринский мужик“ фигура царя Шуйского обрисована яркими и убедительными музыкальными звучаниями, наталкивающими артиста на создание такого же прямолинейного и яркого образа. Текстовая же сторона этой партии, роль, построенная на остро отточенных рифмах, заставляет еще более оттачивать

и лаконизировать способы сценической подачи образа... И вот началась кропотливая работа: понять окружающую Шуйского катастрофическую обстановку, его угнетенно-паническую расстроенность, его внутренние переживания, сомнения и тревоги. И лишь освоив все это, я получил нити к выявлению и передаче основных черт характера Шуйского, его подозрительности, жестокости затравленного зверя. Еще хотелось выявить в этом образе его дворянскую сущность, показать его как деспота-царя, только что жестоко подавившего крестьянское восстание. Таковы творческие задачи, которые я перед собой ставил» (цит. по: [8]). Рецензенты, по большей части, высоко оценили исполнение данной партии. В. Музалевский писал: «Богатый внутренним содержанием образ Шуйского, внешне и музыкально оформленный, с большим художественным чувством и пониманием задач дан артистом Райковым» [17]. И.И. Соллертинский свидетельствовал: «... выпуклый, реалистически наглый и жуткий образ Шуйского создал один из талантливейших актеров МАЛЕГОТа – Райков» [21]. Впрочем, были и более сдержанные отзывы. В. Городинский, например, выразился так: «Впервые роль Шуйского в опере поручена басу. Однако, это еще не значит, что Шуйского нужно играть, как Ивана Грозного. Шуйский – не Грозный. Автор либретто и композитор подчеркивает охотно-рядскую грубость и цинизм Шуйского. Райков же все время сбивается на статуарно-громоздкое изображение царя» [10].

Рецензенты отмечали, что уже в оперных образах Истома Пашкова и Иринки Брик и Желобинский заложили черты, затруднившие их сценическое воплощение. И.И. Соллертинский, например, написал об этом так: «Гефт-Истома и Софронова-Иринка – при вокальном благополучии – были предопределены к неудаче драматургом и композитором, давшими клише вместо живых людей». Или, в другой формулировке: «Так же статичны и прочие герои „Комаринского мужика“: авантюристка Иринка, мечтающая о московской короне и верном рыцаре Истома Пашкове, сочетающую любовную галантность с политическим предательством» [21].

Г. Гефт построил свою работу над партией Истома в такой последовательности: «1. Выяснение исторического, а главное, классового лица Пашкова как представителя дворянства. 2. Обработка вокального материала с точки зрения нахождения типических, индивидуальных красок ... (сарказмы, резкие переходы к выдумке, к были и обратно). 3. Освоение вокального материала до степени „виртуозного владения“ с целью преодолеть любые мизансценические трудности без того, чтобы эти трудности снижали качество вокального исполнения. 4. Первые мизансценические репетиции, на которых постановщик стремится технически распределить места исполнителей и установить основной

план сценического оформления. 5. Дальнейшие творческие репетиции, где шла работа, построенная на учете всех вышеуказанных элементов, т.е. достигался творческий контакт между звуком и движением, при котором мы искали движения такой длины, такой быстроты и такой эмоциональности, которые совпадали бы с количественным, качественным и эмоциональным содержанием звука. 6. В процессе такой работы, создавая образ по определенному плану, но внося свои коррективы, построенные на учете своих индивидуальных качеств, своих творческих возможностей, актер вступал в полосу творческого овладения материалом, т.е. сам становился творцом своей роли, что очень непривычно для оперного артиста» (цит. по: [8]).

Не все из намеченного удалось артисту. В плане пения все обстояло благополучно, о чем В. Музалевский написал так: «Все зависящее от себя для художественного осмысления образа Пашкова сделал артист Гефт, мастерски справляющийся с вокальной стороной своей партии и образцово „декламирующий“ музыкальный текст» [17]. Иное дело – собственно актерская игра. Вот точка зрения В. Городинского: «Совершенно не удовлетворил меня образ Истома Пашкова в исполнении Гефта. Произошел любопытный, чисто оперный разрыв между ролью и вокальной партией. Гефт хорошо пел свою вокальную партию, но положительно не справился актерски со своей ролью. Истома Пашков дан в плане оперного любовника, почти „душки-тенора“. Это, конечно, неправильно. Умный и хитрый вождь дворянской оппозиции, западник, предшественник Голицына и Шереметьева, Истома Пашков заслуживает более глубокого и проникновенного исполнения» [10].

М. Сафронова, исполнительница партии Иринки, о процессе воплощения роли рассказала следующее: «Основным в работе оперного актера является умение слить музыкальный материал партии со сценическим образом данного действующего лица. Для этого необходимо прежде всего глубокое изучение всех элементов музыкально-текстового характера. Поняв в основном образ Иринки, определяю его уже в деталях – ищу движения, жесты, подбираю те или иные средства сценической выразительности, ни на минуту не отходя от музыкального материала, а, напротив, в его ритме, в его звуках стараясь закрепить те положения сценического образа, которые я нашла. Несомненно, что опера „Комаринский мужик“ во многом близка опере „Борис Годунов“, и более чем несомненно близка и социально-родственна Иринке Марина Мнишек. Я не могу скрыть, что в процессе создания образа Иринки мне иногда мешала Марина Мнишек, на которую я всеми силами старалась не походить» (цит. по: [8]). В. Музалевский в отзыве на исполнение Сафроновой отметил, что «недостатки ее голоса (звук не в своем русле, суховат и моментами криклив) сильно помешали созданию цельного образа» [17].

Как отмечал В. Городинский, «оценивая исполнительский состав в целом, нужно напрямик сказать, что основным недостатком исполнения был тяжелый и режиссером непреодоленный штамп оперности. Малый оперный театр сделал превосходное и смелое дело, поставив оперу молодого Желобинского, но он должен идти дальше, добиваясь появления на своей сцене поющего актера. Пока что на сцене фигурируют играющие певцы» [10]. По мнению Е. Браудо, в постановке Малого оперного театра «...не было ни обычной живости, ни разнообразия, ни той выразительности (особенно в классовых сценах), которая обычно характеризует работу ленинградского театра. Расположение хора в одну линию вдоль рампы, бледность жеста и, к сожалению, не особенно сильный состав исполнителей – все это значительно снизило впечатление от спектакля. Убедительно исполнили роли Ивана Болотникова – Орлов и Василия Шуйского – В. Райков. Неплох также протопоп Терентий – в исполнении Балашова. Самое отрадное в спектакле – это работа С. Самосула, оркестрового и хорового коллективов» [5].

Заключение

Спектакль К.К. Тверского «Комаринский мужик» в МАЛЕГОТе стал одним из этапов формирования постановочных принципов, необходимых для сценического воплощения современной советской оперы на историческую тему. Сюжет оперы был заимствован из эпохи «смутного времени» и истолкован марксистски, с позиций исторического материализма. Социально-политический ракурс взгляда на изображаемые события определил и жанр заложенного в либретто сюжета – это историко-героическая драма, повествующая о народном восстании под руководством Ивана Болотникова, о классовой природе и социальном составе его участников, о причинах его поражения. Героический («оптимистический») характер сюжета заключался в том, что гибель Болотникова и подавление восстания отнюдь не означали конец борьбы народных масс против своих угнетателей. Опера Желобинского и ее сценическая реализация в спектакле Тверского стали одним из этапов формирования специфического для советского искусства жанра «оптимистической трагедии» – жанра, предполагавшего, что никакие жертвы не в силах остановить социально-политический и экономический прогресс в его движении к конечной цели – коммунизму.

Номерная структура оперы Желобинского оказалась сохранена в многоэпизодном спектакле Тверского, но имеющийся в распоряжении рецензионный материал и другие документы, связанные с постановкой МАЛЕГОТа, не позволяют более детально определить, по каким композиционным принципам режиссер строил действие в сценической версии «Комаринского мужика», использовал ли монтажные приемы

и какие именно. Невозможно детально воспроизвести сценографическое решение Левина и воссоздать его связи с развитием хоровых и танцевальных сцен. Нет оснований судить о том, работал ли Тверской с исполнителями вокальных партий с точки зрения актерской игры, но именно актерский аспект сценического воплощения героев оперы вызвал нарекания рецензентов спектакля.

Объективные сложности, не позволяющие должным образом реконструировать спектакль Тверского, не отменяют значения данной постановки как одного из эпизодов в процессе становления советской оперы и формирования постановочных приемов для ее сценического освоения в советском оперном театре 1930-х годов.

Литература, источники

1. «Комаринский мужик» // Красная газ. Веч. вып. 1933. 22 авг.
2. «Комаринский мужик» // Красная газ. Утр. вып. 1933. 17 марта.
3. А.Д. Оперный театр у микрофона // Красная газ. Утр. вып. 1933. 30 сент.
4. Абашидзе С.К. Выставка к спектаклю «Комаринский мужик» // Не-периодическое издание Государственного Академического Малого оперного театра. Л., 1933. Окт. С. 15.
5. Браудо Е. «Комаринский мужик» // Сов. искусство. 1936. № 2. 11 янв.
6. Брик О. «Комаринский мужик». К постановке в Малом оперном театре // Сов. искусство. 1933. 14 июля.
7. В Малом оперном театре // Красная газ. Утр. вып. 1933. 24 авг.
8. Гефт Г., Орлов Г., Райков В., Сафронова М. Исполнители «Комаринского мужика» о своих ролях // Рабочий и театр. 1933. № 29. 19 окт. С. 10.
9. Гозенпуд А.А. Русский советский оперный театр (1917–1941). Очерк истории. Л.: Музгиз, 1963. 440 с.
10. Городинский В. «Комаринский мужик» // Лит. Ленинград. 1933. № 11. 15 окт.
11. Граве А. Советская опера. «Комаринский мужик» В. Желобинского // Ленингр. правда. 1933. 15 июля.
12. Дека. Новая советская опера. На прослушивании «Комаринского мужика» в редакции «Советского искусства» // Сов. искусство. 1933. 20 нояб.
13. Е.К. Театр советской оперы. В Ленинградском Малом оперном // Веч. Москва. 1933. 23 июля.
14. Завтра в Гос. Малом оперном театре состоится премьера новой оперы «Комаринский мужик» // Ленингр. правда. 1933. 10 окт.
15. Канн Е. Революция в либретто. «Комаринский мужик» в ленинградской опере // Веч. Москва. 1933. 6 июля.

СПЕКТАКЛИ

16. Кириллов А., Мартынов И. Новая вежа. «Комаринский мужик» в малом оперном // Красная газ. Веч. вып. 1933. 20 окт.
17. Музалевский В. О прошлом – языком настоящего. На премьере «Комаринского мужика» в Малом оперном театре // Смена. 1933. 12 окт.
18. Наркомпрос о работе малого театра // Ленингр. правда. 1932. 27 дек.
19. С опозданием на месяц // Красная газ. Утр. вып. 1932. 6 окт.
20. Семенов. На фронте. «Комаринский мужик» // Красная газ. Утр. вып. 1933. 12 окт.
21. Соллертинский И. «Комаринский мужик» // Рабочий и театр. 1933. № 29. Окт. С. 2-4.
22. Тверской К. Премьера в Малом оперном // Красная газ. Утр. вып. 1933. 10 окт.
23. Учитель К.А. МАЛЕГОТ. 1918–1948. Организация творческого процесса и художественный эксперимент. Монография. СПб.: СПбГАТИ, 2014. 146 с.
24. Шапиро Р.А. К советской опере // Красная газ. Веч. вып. 1933. 16 февр.

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ДРАМАТУРГИИ, МУЗЫКИ И
ХОРЕОГРАФИИ В РОК-ОПЕРЕ-БАЛЕТЕ МИНТАЯ ТЛЕУБАЕВА
«БРАТ МОЙ, МАУГЛИ»
(КАЗАХСКИЙ ГАТОБ ИМ. АБАЯ, 1982)**

Феномен микста жанров известен давно. Так, оперы-балеты в Европе писали Ж.-Б. Люлли, Ж. Рамо, А. Кампра, Дж. Пуччини; в России они известны по произведениям А. Даргомыжского, Н. Римского-Корсакова и других. В своих опусах композиторы соединяли два больших музыкально-театральных жанра в одно сценическое действие. Ряд сочинений, близких к опере-балету, написал И. Стравинский: веселое представление с пением и музыкой («Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана», 1916) (см.: [18, 332]), балет с пением в одном действии на основе тем и фрагментов Дж. Б. Перголези («Пульчинелла», 1920) (см.: [18, 333]), русские хореографические сцены с пением и музыкой на русские народные тексты («Свадебка», 1923) (см.: [18, 333]) и другие.

Эстетика рок-музыки пришла в СССР во второй половине XX века и стала ведущей в творчестве А. Рыбникова, А. Журбина, Г. Гладкова, М. Таривердиева. А.Л. Порфирьева подчеркивает, что культура рока, как и культура романтизма, поначалу почти всецело была достоянием молодых (см.: [10, 123–136]). Как правило, именно молодежь ставит перед собой новые вопросы, не заданные старшим поколением, часто не соглашается с устоявшимися канонами. Так, И. Бродский писал «... в 28 лет человек с мозгами всегда немножко декадент» [2, 781]. С 60-х годов XX века в музыкальном искусстве СССР наблюдалось встречное движение академических жанров и массовой культуры. Тогда было авангардным, а ныне в XXI веке воспринимается как обыденное повсеместное явление.

В начале 1970-х годов студенты кафедры хореографии Ленинградской консерватории им. Н. Римского-Корсакова Г. Майоров, В. Елизарьев (класс И. Бельского), Б. Эйфман, М. Тлеубаев (класс Г. Алексидзе) и другие начинающие хореографы были погружены в ту авангардную музыкально-театральную культуру 1960-х годов, которая их окружала. В 1964 году Л. Якобсон в ГАТОБ им. Кирова ставит балет «Двенадцать» Б. Тищенко, Н. Боярчиков – «Трех мушкетеров» В. Баснера в МАЛЕГОТе. В 1967 году М. Плисецкая и А. Алонсо потрясают «Кармен-сюитой» Ж. Бизе – Р. Щедрина в Большом театре Москвы. Через год там же Ю. Григорович показывает свою интерпретацию «Спартака» А. Хачатуряна в блестящем созвездии четырех солистов – В. Васильева, Е. Максимовой, М. Лиепы и Н. Сорокиной. В музыкальном театре продолжают хореографические поиски на музыку современных композиторов: в 1971 году в ГАТОБ им.

Кирова Н. Касаткина и В. Василёв осуществляют постановку балета «Сотворение мира» А. Петрова; в 1972 году в Большом театре М. Плисецкая, Н. Рыженко и В. Смирнов-Голованов показывают «Анну Каренину» Р. Щедрина; в 1974 году в МАЛЕГОТе О. Виноградов и Ю. Любимов ставят «Ярославу» Б. Тищенко. Молодым хореографам было на что равняться, от чего приходиться в творческое волнение.

Теперь обратимся к размышлениям о рок-опере – детищу музыкального западного искусства XX века. Одними из первых шедевров этого жанра стали рок-оперы «Томми» группы «The Who» (1969) и «Иисус Христос – суперзвезда» Э. Ллойда Уэббера и Т. Райса (1970). Появление рок-опер на Западе было подхвачено советскими композиторами: А. Журбин пишет «Орфея и Эвридику» (1975), А. Рыбников «Звезду и смерть Хоакина Мурьеты» (1976) и «„Юнону“ и „Авось“» (1980) и т.д. Постижение рок-музыки становится увлекательнейшим занятием для советской молодежи тех лет. Она была включена и в круг художественных интересов М. Тлеубаева, отличающихся значительной широтой. Так, в своих студенческих опусах (1968–1973) он обращается к музыке советских композиторов, своих современников. Хореограф ставит «Четырехголосную фугу» Р. Щедрина, «Лошадок» А. Мажукова, «Люстры» Г. Гладкова, «Летний сад» О. Хромушина, «Поэму на японскую тему» В. Буяновского, «Рассвет на Неве или воспоминание» Л. Балая, «Поезд» Ю. Саульского (см.: [6]). После окончания учебного заведения Тлеубаев год отслужил в армии, а затем был приглашен преподавателем дисциплины «Искусство хореографа» в консерваторию. Параллельно с этим он продолжает ставить хореографические миниатюры и программы концертов в различных ленинградских коллективах и Оперной студии консерватории до 1975 года. Потом по приглашению Министерства культуры Тлеубаев уезжает в Казахстан и начинает свою деятельность в должности балетмейстера в ГАТОБ им. Абая.

Надо заметить, что освоение жанра рок-оперы в Казахстане произошло в 1980 году, когда композитор Т. Мухамеджанов написал рок-оперу «Жерұйық» на либретто К. Мырзалиева (в пер. с казахского языка «Земля обетованная»). Ее в концертном варианте исполнил ВИА «Дос-Мукасан» на сцене Дворца им. Ленина (сегодня Дворец Республики) в Алма-Ате. Около двух лет ВИА включал рок-оперу Т. Мухамеджанова в свои выступления. Таким образом, публика была в какой-то степени подготовлена к премьере рок-оперы-балета композитора Алмаса Серкебаева «Брат мой, Маугли» в постановке балетмейстера Минтая Тлеубаева и сценографии Эрнста Гейдебрехта, состоявшейся в декабре 1982 года (см.: [1]) в Казахском ГАТОБ им. Абая. Громкость постановки с оттенком скандальности обуславливалась и непривычной для академического театра авангардной музыкой, и свободной современной хореографической пластикой, и включением стихотворного текста в балет. Участник

премьеры и исполнитель одной из главных партий Э. Мальбеков вспоминал, что спектакль вызвал возмущение и недовольство у определенной части публики, приверженной академическим традициям классического балета. Это объяснялось тем, что необычность жанра рок-оперы-балета в Казахстане была апробирована *впервые*. Оперы-балеты уже существовали давно, как и рок-оперы. А соединить все жанры вместе дерзнул А. Серкебаев. Рассмотрим некоторые особенности этого синтеза.

Рок-опера-балет – жанр, в котором скрещиваются три пласта: «проблематика „серьезной“ оперы, пластика балета и дерзновенность, броскость рок-музыки» [9, 24–25], как поясняет М.Э. Мануйлов. Сплетение столь ярких самостоятельных жанров впервые произошло на сцене Казахского ГАТОБ им. Абая в Алма-Ате. Музыка Серкебаева написана в манере эстрадных опусов конца 70-х годов XX века, несущей в себе «приметы большого искусства» [9, 24]. Будучи композитором академического направления, Серкебаев в рок-опере-балете «Брат мой, Маугли» пробует себя в новом качестве, когда эстрадная стилистика выступает не как выразительное средство, а как основа *всего* сочинения. Партитура композитора являет собой сложное синтетическое полотно, предполагающее использование и инструментов симфонического оркестра, и инструментов, которые входят в состав рок-группы (электрогитара, бас-гитара, синтезатор, ритм-группа). Помимо этого, в партитуру введены вокальные партии солистов и хора, который выступает участником ансамблевых сцен, а также колористически окрашивает, «опевает» лейттемы балета (например, тему джунглей). Композитор Ж. Дастанов подчеркивал смелые творческие устремления своего коллеги, отмечая жанровую необычность и неординарность решения оркестрового колорита: «щедро использованные композитором электромузыкальные инструменты, синтезаторы, баттерифоны удачно вплетаются в общую звуковую структуру произведения» [3]. М.Э. Мануйлов отмечает, что в партитуре А. Серкебаева «порою прослеживаются вторичность, некоторая „стертость“, стилистическая чересполосица, недостаточно последовательное сквозное развитие тематического материала» [9, 24]. Вместе с тем он указывает, что у композитора выпукло прорисованы портреты основных персонажей, и в целом музыка отличается большой мелодической щедростью. А.С. Ключев считает, что музыка А. Серкебаева впечатляет «лаконичной эмоциональностью и проникновенным лиризмом, разнообразием звуковых оттенков. Гармонично сочетаются в ней хор и сольные арии, дуэты и речитативы» [8].

В русле размышлений о жанровой природе рассматриваемого нами спектакля лежит и высказывание искусствоведа Л.В. Сизовой, которая склоняется к тому, что «Брат мой, Маугли» «точнее всего следует определить как рок-балет» [14, 141]. Исследователь констатирует доступность и стремление

приблизить театрализованное представление произведения Кипплинга к *запросам самой широкой зрительской аудитории*. Композитор А. Серкебаев и либреттист Д. Накипов не стали ограничиваться просто иллюстративностью сказки о Маугли. Авторами расширена идея рождения и развития духовного и гуманного начала в человеке. Сказочная литературная основа Р. Кипплинга о человеческом детеныше способствовала размышлению авторов спектакля о современном мире, о судьбах человечества. То есть А. Серкебаев, Д. Накипов и М. Тлеубаев по-своему расширяли понимание литературного первоисточника, акцентировали внимание на его философском подтексте. «Они говорят в своем произведении о духовном становлении человека, выступают против всех форм насилия, диктаторства, расизма» [12], стремясь художественным языком выразить идеи пацифизма без излишней прямолинейности. Авторы постановки в своих публикациях подчеркивают патетико-романтическую приподнятость своего творения, что усиливается введенным женским персонажем – образом Синты, девушки, живущей в деревне. Она олицетворяет возвышенность и одухотворенность, лиричность и красоту. А.С. Ключев считает, что «этот образ очень важен в раскрытии главной оптимистической идеи произведения – конечного торжества света над тьмой» [8]. Адаптируя «Книгу джунглей» к балетному перформансу, постановщики сознательно пошли на сокращение некоторых персонажей. Например, отсутствуют Бандар-Логи, Балу, Хатхи, Акела. Это довольно частое явление в музыкальном театре, потому что литература и балет – самостоятельные организмы, имеющие свою специфику. То, что закономерно и необходимо в прозе или драме, будет восприниматься на балетной сцене, скорее всего, как переизбыточность.

«Книга джунглей» Р. Кипплинга впервые опубликована в 1893–1894 годах. Представляя собой социально-психологическое произведение, она содержит явные намеки на человеческое общество. Книга полна самых различных характеров – от одиозных до положительных, сосуществующих в хрупком равновесии, чревато непредсказуемыми взрывами. Наглые и самовлюбленные Бандар-Логи, мудрый Каа, старый и педантичный Балу, неспешный и закрытый Хатхи, стая оголтелых рыжих собак, справедливый и смелый вожак волков Акела – в них очевидна коннотация людских образов. Именно благодаря многоликости «Книги джунглей» правомерен отклик на нее самых различных режиссеров и композиторов, представляющих свои интерпретации кипплинговской сказки в кинематографе и музыкально-драматическом искусстве. При этом «Книга джунглей» – сложное произведение с многочисленными сюжетными ответвлениями, где взаимоотношения героев тесно переплетаются в некоей системе идей и мотиваций поступков героев. Кипплинг создал образ Маугли на контаминации трех составляющих: человеческого детеныша, предводителя стаи и героя-освободителя. Он становится представителем

двух параллельных миров, в которых джунгли выступают обычным лесом и универсумом со своей историей, миропорядком и Законом (см.: [15]). В советское время религиозно-мистическое осмысление книги Кипплинга не могло быть априори. Но социальная тема Человека и окружающего его общества была приемлема, что и отразили композиторы Ш. Чалаев в опере «Маугли» (1976), Ю. Корнаков в балете «Владыка джунглей» (1980).

«Брат мой, Маугли» в программе значится как «рок-балет в двух действиях с прологом», откуда можно частично восстановить действие, а также обращаясь к сохранившейся музыкальной записи спектакля в архиве Марата Тлеубаева – старшего сына Минтая Тлеубаева.

В Прологе зритель видит, что в Джунгли пришла ночь Великого Зноя. Появляется Синта – луч надежды. Выходит стая вместе с Маугли, который, скорее всего, был заявлен небольшой хореографической вариацией, потому что в музыке звучит его песня. Затем следует песня Табаки, который сеет сомнения среди стаи, нужен ли ей человек.

После Пролога следует первое действие. Молодой юноша терзается сомнениями и неясными предчувствиями о своей будущей жизни и видит девушку в белом одеянии. Это Синта. Они знакомятся. За ними наблюдает шакал. «Опасаясь открыто выступить против Маугли, Табаки находит себе союзника в лице Шерхана, убедив его в том, что присутствие Маугли в стае опасно». Тигр празднует свое величие. Стая запугана, «никто из нас не хочет смерти. Но умирает день. С ним солнце гаснет в нас». Однако Маугли и Синта верят в новый день, «озаренный огнем любви» [11].

Второе действие, также как и первое, предваряется Прологом. Стая собирается на ночную охоту. Это решающая битва, где Маугли должен выбрать, кем он будет – волком или человеком. Появляются Шерхан с Табаки. В музыке и спектакле они – явные антагонисты волчьего приемыша, считающие, что звери – высшее сословие в Джунглях и мире. Стая выбирает тигра вожаком и преграждает путь Маугли. Здесь появляется мудрый и старый Каа. Скорее всего, он был выражен сценографически либо символически, так как в либретто исполнитель его роли не значится. Звучит протяжный голос питона, который громогласным шепотом разговаривает с Табаки и предрекает крах его замыслов: «Все небо уже заполнено светлым дождем. Утро будет зеленым!» [13]. Появляются Маугли и Синта. Они танцуют и поют вместе. В либретто спектакля значится: «Высоко поднимает Маугли огонь, доверенный ему Синтой. Зеленое утро Весны встает над Джунглями. Стая принимает песню Маугли, и вслед за ним начинается Весенний Бег» [16, 28].

Если судить по либретто и аудиозаписи, то можно сказать, что в постановке спектакля «Брат мой, Маугли» в ГАТОБ им. Абая герои Кипплинга отчасти символизировали размышления авторов спектакля о жизни и обществе. При этом история Маугли и событий в джунглях

напрямую не демонстрировалась. Она лишь косвенно освещала события рассказов о человеческом детеныше, предполагая зрительскую осведомленность о первоисточнике.

К хореографическому воплощению своей музыки композитор привлек Тлеубаева, работающего в должности балетмейстера в ГАТОБ им. Абая. Ему понравилась музыка, потому что отвечала его заинтересованности в новых формах театрального представления. Хореографу удалось увлечь труппу театра своим творческим горением. И хотя «Брат мой, Маугли» не был предусмотрен репертуарным планом, Тлеубаев готовил спектакль, репетируя с артистами балета в неурочное время. Впервые творческий состав представил рок-оперу-балет художественному совету в момент, когда он находился в завершающей стадии подготовки. Думается, что балетмейстерская увлеченность спектаклем в постановочном процессе определила хореографические и актерские находки «Брата моего, Маугли». Сочетая приемы классического и эстрадного танца, Тлеубаев говорил о любви, о том, как главный герой борется разумом и сердцем с силами Джунглей. Опираясь на лирическую возвышенность мелодики, вызывающе-острую импульсивную ритмику, яркость оркестровки музыки Серкебаева, балетмейстер весьма точно прочувствовал образный строй его произведения. Он создал современный хореографический спектакль, где в разнообразной танцевальной пластике индивидуализировались герои Киплинга.

Рецензенты и очевидцы постановки отмечают, что органичное слияние музыкального и танцевального начал явилось большой удачей создателей рок-оперы-балета. Здесь надо оговорить, что о значении слова в спектакле нет речи. Рассуждая о соотношении музыки, хореографии и слова, можно отметить их дисбаланс. Потому что сам замысел балета заключал в себе хореографическую природу будущего спектакля, а стихотворный текст стремился занять ведущую роль. При выразительности хореографического начала невольно возникало их соперничество. Отсюда правомерен вопрос М. Э. Мануйлова, «не потому ли ощущаются некоторая чужеродность и необязательность стихотворного текста, поэтично, но несколько назойливо комментирующего происходящее?» [9, 25]. Также и А. С. Розанов отмечает, что «стихи либреттиста Д. Накипова местами удачны, но часто тяжеловесны, высокопарны. Не нашлось толкового редактора, чтобы выделить ценное, и балет получился... многословным» [12]. Думается, что такое мнение справедливо, потому что вербальная составляющая в спектакле действительно велика. Накипов позже вспоминал: «Минтай поначалу не соглашался на поэтический текст, считая его излишним. Но так как мы тесно работали втроем – композитор, либреттист и балетмейстер, нам удалось его уговорить, потому что мы были очень увлечены замыслом» (цит. по: [4]). Так какова же приоритетная составляющая в спектакле «Брат мой, Маугли» – танец, слово или музыка? Представляется, что это –

хореография, потому что ей отданы важнейшие смысловые фрагменты спектакля, которые решаются не языком песни, а языком танца. То есть в данной постановке танец предстает доминирующей художественной системой, что вполне соотносится с творческой индивидуальностью Тлеубаева. Становится понятной опора режиссера на хореографию, что подтверждает и А.С. Розанов: «успех спектакля – в танце» [12].

Касааясь проблемы соотношения слова и танца, важно отметить следующий момент, когда два уровня (звуковой и пластический) соединяются на сцене, и текстуальность, параллельная музыке, влияет на хореографию. Подобный симбиоз создает дополнительную сложность восприятия. То есть и артисты балета, исполняющие свои партии не только как танцовры, но и как драматические актеры, вынуждены осмысливать вербальную информацию, и зрители должны рефлексировать одновременно на слово и на хореографию. В случае с «Братом моим, Маугли» необходимо было найти гармоничный баланс в режиссуре спектакля. Судя по репертуарной судьбе постановки, его не удалось осуществить в полной мере. Но механизм поисков оптимального сосуществования жанров в одном спектакле был запущен. Потому закономерно, что через пять лет после премьеры «Брата моего, Маугли» в 1987 году на сцене ГАТОБ им. Абая появилось более удачное в отношении баланса между танцем, словом и музыкой представление. А. Дементьев в продолжение традиции, заложенной Тлеубаевым, поставил ритм-рок-балет А. Рыбникова «„Юнона“ и „Авось“». В нем музыкально-текстовое начало порой превосходит по своей глубине хореографическое содержание. Хотя здесь нельзя не отметить актерское воплощение партий, что играло роль и в балете Серкебаева. Так почему спектакль «„Юнона“ и „Авось“» был в репертуаре до 2018 года, а «Брат мой, Маугли» сошел со сцены? Ведущий солист балета Д. Сушков, размышляя о постановках Тлеубаева, считает, что «если артист не думает на сцене, спектакль распадается на составные его части» [20]. То есть гармоничному сочетанию компонентов балета очень способствуют талантливость, профессионализм и интеллектуальная оснащенность его исполнителей. Ввиду данного факта думается, что это и было причиной выпадения из репертуара «Брата моего, Маугли», который был рассчитан на конкретных исполнителей – М. Кадырову, М. Каракулову, Д. Накипова, Б. Байтемирова, К. Мажикеева, Э. Мальбекова, Б. Ешмухамбетова, А. Медведева.

В своей режиссерской драматургии и хореографии балетмейстер размышляет об устройстве земного бытия, что можно подчеркнуть цитатой Ю. Кагарлицкого: «В изображенном Кипплингом жестоком мире, где властвуют дарвиновские законы естественного отбора, есть и этическое начало. Именно оно, воплотившись в Закон Джунглей, и объединяет животное царство, мешает ему стать просто полем борьбы „всех против всех“» [7]. При этом основной акцент был сделан на конфликте

идей Шерхана и Маугли. Таким образом, обращаясь к сюжету Кипплинга, режиссер спектакля ставит во главу угла *этическое начало сказки* о романтическом герое Маугли, о противостоянии добра и зла, что и определило общую тональность театрального представления. И если время от времени аллегория повествования в сказке Кипплинга обретает значительную философичность, то в рок-опере-балете «Брат мой, Маугли» Серкебаева – Накипова – Тлеубаева она, можно сказать, травестирована в мир реальных героев: их чувств, их страстей, их отношений.

Спектакль «Брат мой, Маугли» шел под фонограмму. Музыкально-инструментальная группа «Арай» и дирижер Т. Абдрашев записали ее с эстрадными певцами Акжолом Мейрбековым (Маугли), Н. Вильдановым (Табаки), Б. Абдрахмановым (Шерхан), Р. Рымбаевой (Синта) [16, 26]. Однако же, как отмечал очевидец постановки А.С. Ключев, от того, что музыкальное и вокальное сопровождение спектакля шло в записи, снижался «театральный эффект непосредственного восприятия и контакт оркестра и певцов с залом» [8]. Это вызывает вопросы к формулировке названия жанра, данных авторами постановки, – можно ли называть рок-оперой-балетом то, что *не звучит* в исполнении «живого» оркестра? Очевидно, вопрос следует продолжить изучать на примере других подобных постановок.

В гармонии с музыкой и хореографией была сценография Э. Гейдебрехта. Она непретенциозно лаконична и художественно выразительна. Но главное – не мешала восприятию музыки и хореографии. Джунгли воплощены художником в метафоричных декорациях: вьющиеся линии и свисающие лианы выполнены в зеленых и темных оттенках. Костюмы героев не нагружены излишней «анималистичностью». Наоборот, они «человечны», лапидарны и помогали актерам в создании образов. Например: эластичный комбинезон белого цвета, повторяющий фигуру у Синты, и белое трико у Маугли, темный комбинезон у Табаки, пятнистое трико и облегающий верх в сетку у Шерхана. Декорации не трансформировались. Их пластический код создавал атмосферу джунглей, подчеркивая драматургию и режиссуру Тлеубаева. При этом они в полной мере соответствовали условности оформления балетного спектакля.

Хореографическое содержание спектакля практически невозстановимо. К сожалению, не существует полной видеозаписи «Брата моего, Маугли» в постановке Тлеубаева. Мы можем судить о хореографии со слов современников, первых рецензентов и единственного сохранившегося видеофрагмента – вариации Табаки «Так ему и надо» в исполнении Э. Мальбекова [19]. По его воспоминаниям, образ Маугли «точно лег на внешность Д. Накипова; его пластичность и гибкость соответствовали герою, и все это вкупе работало на образ» [21]. Положительно отзывался и М.Э. Мануйлов, писавший, что облик Маугли «отмечен такими качествами, как благородство, героико-романтическая приподнятость душевных порывов,

действенность» [9, 25]. Маугли в исполнении Накипова окрылен радостью жизни, красив, силен, смел, но и дерзок. Его партия выстроена на большом количестве прыжков, что, собственно, характерно для человека «из джунглей». Не забудем, что артист был автором текста либретто. Может, поэтому ему удалось глубже понять образ главного героя? Партия Синты пленяла зрителя – легкая, ясная, с лирическим выражением чувства любви в линиях танца. Исполнительскому мастерству Майры Кадыровой соответствовал и костюм, помогавший созданию утонченного образа Синты, органично вписывающегося в партитуру спектакля. Особое внимание Тлеубаев уделил проникновенным поэтическим дуэтам Маугли и Синты. Они отличались кантиленностью хореографической лексики, что и выделяло их из «потока привычных для современной эстрады попевок короткого дыхания» [9, 25]. При этом М.Э. Мануйлов замечает, что в музыкальном отношении не происходило качественных изменений, отображавших перемены в судьбах персонажей. Но зато неизменность лейттемы Серкебаева компенсирована хореографическим симфонизмом, как отмечал Э. Мальбеков [21]. В постановке Тлеубаева три лирических дуэта Маугли и Синты становятся ярким утверждением красоты и любви. Балетмейстер развивал их дуэты в танцевальных адажио, выстраивая пластическое решение средствами классического танца. Ансамбль главных героев был насыщен прыжками, высокими поддержками и выразительностью непрерывной линии «говорящих» рук героев.

Контрастным им в музыкальном и хореографическом отношении предстают образы Шерхана и Табаки, поставленные в стилистике гротесково-характерного танца. Свободная, изящная, «аристократическая» пластика величественно возвышала тигра. А шакал в постановке Тлеубаева – плебей, он явлен как колоритный, острохарактерный персонаж. Э. Мальбеков артистично и ярко воплотил партию Табаки. В своей вариации он создал образ смекалистого и в нужных моментах подбострастного персонажа. Согласимся с мнением Г. Т. Жумасеитовой, которая считает, что «любая танцевальная фраза Табаки не нуждается в вокальных пояснениях, в его танцах они кажутся излишними» [5, 39]. Э. Мальбеков вспоминал об этой партии так: «Я, скажем прямо, кайфовал, исполняя роль Табаки! Она была удивительно органичной и яркой. Минтай Женельевич дал очень хороший хореографический материал для работы: богатая лексика, разнообразие движений. Помню, у нас был грандиозный дуэт шакала Табаки и тигра Шерхана в конце первого акта (дуэт, написанный в стиле кантри, назывался „Мы высшее сословие...“ – Д.У.). Минут десять мы скакали, умирали буквально (от напряжения) из-за обилия прыжков и пробежек, но всегда наш эпизод проходил под гром аплодисментов зрителей. Это было просто здорово найдено Минтаем Женельевичем!» [21]. И в самом деле: сложный язык танца, созданный балетмейстером, требо-

вал от исполнителей физической выносливости, артистической выразительности и технической виртуозности.

А.С. Розанов разочарован финалом спектакля: «выйдя из джунглей, приняв человеческие обличья, Стая лишается характерности, танцы становятся похожими на массовые физкультурные упражнения» [12]. В этом, как думается, и была задумка хореографа. Ведь и сказка Киплинга написана о животных, которые демонстрируют людские черты. Говоря иначе, Тлеубаевым воплощена идея антропоморфности. Ему важно было через хореографическое претворение литературного произведения сказать правду об обществе, в котором мы живем.

А.С. Клюев отмечает, что массовые сцены поставлены изобретательно: «кордебалет поражает то мягкой грацией, то необузданной силой» [8]. Таким образом, языком танца балетмейстер обобщил мысль Киплинга о трансляции универсальных идей Хаоса, Творения и Становления [22]. Возможно, сам того не подозревая, Тлеубаев определил в своем спектакле семиотическое пространство, знаковую систему. Она повлияла на зрителя, всколыхнула в нем чувства, о которых говорят создатели спектакля, представив аудитории современное ему социальное и, возможно, политическое состояние общества. Д. Накипов вспоминал о создании спектакля: «Тогда было особое время... Это была эпоха прямой угрозы третьей мировой ядерной войны. Мы это все ощущали, и потому решили сделать такой спектакль, где тревога о земном пути будет главной темой» (цит. по: [4]).

Так или иначе, несмотря на его успешность у зрителя, рок-опера-балет «Брат мой, Маугли» в ГАТОБ им. Абая шел мало – по воспоминаниям артистов театра, примерно до 1990 года, пока Тлеубаев не покинул театр. 30 сентября 2016 года на открытии выставки «Балет Казахстана: страницы истории» в арт-пространстве «Art Lane» (Алматы) ее куратор А. Садыкова представила к премьере авторский документальный фильм «Балет Казахстана: страницы истории». В нем есть кадры из рок-оперы-балета «Брат мой, Маугли». Впечатленная великолепным исполнением партии Табаки, публика приветствовала присутствовавшего на премьере Э. Мальбекова. Данное событие говорит о двух фактах: во-первых, зрители даже через 34 года после премьеры спектакля признают актерское и танцевальное мастерство артиста балета Мальбекова; во-вторых, и в наше время очевидна актуальность спектакля Тлеубаева.

Интересно было бы в XXI веке представить «Брата моего, Маугли», увидеть реакцию на него современной молодежи, ведь в кинематографе киплингское произведение продолжает ярко развиваться и интерпретироваться. Если переработать аранжировки Серкебаева на современный лад, возможно, дополнить музыку некоторыми партиями (например, Багиры и Бандар-Логов); если создать новую драматургическую композицию (к счастью, сегодня здравствуют авторы музыки и либретто)

и сочинить новую хореографию, то рок-опера-балет «Брат мой, Маугли» был бы актуален на новом витке развития общества, когда идеология советских времен уже далеко позади. Ведь не ослабевает интерес к теме поиска человеком самого себя, к теме «одного из толпы», к теме разноликого людского общества. Размышляя о жанровых поисках авторов спектакля с позиций сегодняшнего дня, можно заключить, что это был «высокий» мюзикл с доминированием хореографического начала.

Думается, что спектакль Тлеубаева в свое время сыграл особую роль в балетном искусстве Казахстана и обозначил направление его поступательного развития. Он пригласил юношеское поколение зрителей в театр, которому импонировали и необычная форма балета, и современные ритмы рока. Через поэтику спектакля «Брат мой, Маугли» его создатели заставили задуматься о поисках себя, об обществе, о системе взаимоотношений и о многом другом.

Литература, источники

1. Брат мой, Маугли // Ленинская смена. 1982. 25 дек.
2. Бродский И. Власть стихий: стихотворения, эссе. СПб., 2016. 928 с.
3. Дастанов Ж. Молодые голоса // Музыкальная жизнь. 1983. № 22. С. 22.
4. Документальная телевизионная программа «„Легенды и мифы Оперного“. Минтай Тлеубаев» / Авт. сцен. А. Садыкова, реж. Ж. Оспан, вед. Ф. Мусина. Алматы, 2012.
5. Жумасеитова Г. Страницы казахского балета. Астана, 2001. 144 с.
6. Индивидуальный план студента Тлеубаева М.Ж. (Ленинградская орден Ленина государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 1968–1973) // Личный архив сына Минтая Тлеубаева – Майлена Минтаевича Тлеубаева.
7. Кагарлицкий Ю. О писателях-сказочниках и мире детства // Библиотека мировой литературы для детей. М., 1983. Т. 40. С. 15.
8. Ключев А. Не погаси огня // Вечерняя Алма-Ата, 1982. С. 5.
9. Мануйлов М. Балет А. Серкебаева «Брат мой, Маугли» в Казахском театре оперы и балета им. Абая // Советский балет. 1983. № 6. С. 24–25.
10. Порфирьева А. Эстетика рока и советская рок-опера // Современная советская опера: Сб. науч. трудов. Л., 1985. С. 123–137.
11. Программа к рок-балету «Брат мой, Маугли». Алматы, 1984. Личный архив автора.
12. Розанов А. Танцует Маугли // Музыкальная жизнь. 1983. № 23 (433). С. 5.
13. Серкебаев А. Рок-опера-балет «Брат мой, Маугли» // Личный архив сына М. Тлеубаева Марата Минтаевича Тлеубаева.

14. Сизова Л.В. Рок-опера-балет А. Серкебаева «Брат мой, Маугли» // 70 лет советской музыки. Основные тенденции развития музыкальных жанров (Фольклор и композиторское творчество. Академические жанры и масскультура). М., 1988. С. 136–143.
15. Слободнюк Е.С. Место и роль человека в художественном бытии «Книг Джунглей» Р. Кипплинга // Пушкинские чтения. 2012. № 12. С. 300–302.
16. Спасибо, Мастер! / Под общ. ред. Л. Тихоновой. Алматы, 2012. 243 с.
17. Список творческих работ заслуженного деятеля искусств Республики Казахстан Тлеубаева Минтая Женельевича. Личный архив С.Н. Тищенко.
18. Стравинский И. Хроника. Поэтика. М., 2015. 392 с.
19. «Танцует Эдуард Мальбеков». Фильм киностудии «Казахтелефильм». Архив № 4973. Алматы, ЦГА КФДЗ, 1983.
20. Уразымбетов Д.Д. Беседа с Д.В. Сушковым. 8 нояб. 2016.
21. Уразымбетов Д.Д. Беседа с Э.Д. Мальбековым. 4 сент. 2016.
22. Уразымбетов Д. Семиотические аспекты хореографии // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2015. № 1 (36). С. 106–113.

**СПЕКТАКЛЬ Ю. АЛЕКСАНДРОВА «ЦАРСКАЯ НЕВЕСТА»
(МАРИИНСКИЙ ТЕАТР, 2004)**

Более всего творчество режиссера Юрия Исааковича Александрова (р. 1950) определяет своеобразная эстетика, парадоксальность и неожиданность решений, используемая постановщиком в желании воплотить собственное прочтение оперных партитур. Высвечивая актуальные мотивы содержания, Александров склонен к созданию *режиссерского сверхсюжета*, в результате которого над первичным сюжетом оперы возникают другие, придающие спектаклю дополнительный смысловой объем. На это в своей работе указывает Н. Селиверстова, приходя к выводу об общих постановочных принципах в спектаклях Юрия Александрова и Эммануила Каплана, в частности? служащих опорой для создания режиссерского «смыслового перпендикуляра». К их числу автор относит принцип композиции «театр в театре», приемы стилизации, комбинирование различных жанровых моделей, стремление к вовлечению публики в сценическое действие (экспансия театральности), динамизация темпа спектакля, благодаря подробной разработке ритмопластической партитуры (см.: [12, 180]). Выводы о режиссерских принципах Каплана, «в развитии петербургской авторской оперной режиссуры в преемственной линии от учителя к ученику» (см.: [12, 6]), воплотившиеся в режиссерской методологии Александрова, приводимые исследователем, являются опорой в исследовании творчества режиссера и будут использованы автором статьи при анализе спектакля «Царская невеста», с целью выявления указанных принципов в конкретной постановке.

Премьера постановки оперы «Царская невеста», которая стала известным проектом Мариинского театра и Фонда Дягилевского фестиваля (Гронинген, Нидерланды), состоялась на сцене MartiniplazaTheatre, Гронинген (Нидерланды) 10 декабря 2004 года и на сцене Мариинского театра 29 декабря 2004 года (режиссер-постановщик Ю. Александров, дирижер-постановщик В. Гергиев, художник-постановщик З. Марголин, художник по костюмам И. Чередникова, художник по свету Г. Фильштинский). В статье предпринята попытка реконструкции спектакля, а также исследования режиссерского сюжета, воплощенного в спектакле; сценического решения пространства в соотношении с мизансценами действующих лиц; композиции действия и жанра постановки. Изучение спектакля Александрова опирается на рецензионный материал и сохранившиеся фотоматериалы, дающие представление о постановке.

Интерпретируя оперу Н.А. Римского-Корсакова, режиссер следует логике постмодернизма – он не воспроизводит реальность эпохи Иоанна

Грязного, а демонстрирует свое отношение к сюжету оперы, прочитанному в контексте *социально-политической драмы*, и к типу сознания, который та порождает. Режиссер выстраивает новую художественную реальность с типично постмодернистским переносом сюжета в пространстве и времени: «В парке провинциального городка, а может быть, и Москвы, люди на свежем воздухе смотрят кино» [8, 7], – начинает свой спектакль Александров, с первой картины используя указанный принцип «театр в театре», намеренно перемещая оперное действие во *внеоперную* среду. Сценическое пространство, воплощенное художником Зиновием Марголиным, создает безрадостную картину советской эпохи конца 1940-х: «Вместо палат авторы спектакля устроили на сцене нечто вроде советского парка культуры и отдыха – безнадежно замкнутое пространство, в котором есть всякие карусельно-танцплощадочные радости, но в целом неуютно, даже страшновато. По мысли Александрова, бегство из этого „парка“ невозможно, и в его воздухе разлит страх сталинского типа» [10]. Пластика постановки определяется комбинированием одних и тех же декораций, многообразно перемещаемых двумя поворотными кругами, «отчего спектакль обретает отчетливое *кинематографическое* членение: раскадровка, наплывы, крупные планы (курсив мой. – А.С.)» [11]. В центре сцены «летняя эстрада под ракушечной полукрышей, зрительские места, за которыми будка киномеханика, фонари, белые округлые скамейки, карусель с лошадками, на заднем плане – колесо обозрения, обрамленное гирляндами лампочек. Осень – рассыпавшиеся желтые кленовые листья вдоль рампы и два суперзанавеса, на которых паутина оголенных черных ветвей, как паутина страха и несчастья» [13].

Более подробно сценографическое решение спектакля в соотношении с *режиссерским сюжетом* описывает Д. Ренанский: «типовой советский парк культуры и отдыха, служивший пристанищем одновременно для всех героев марголинской „Царской невесты“. Действие происходит исключительно в экстерьере: принужденные не проводить границ между личным и общественным, лишенные спасительного *privasy* граждане одной шестой части суши живут там же, где работают, – в открытом пространстве тотальной несвободы, в котором никому не скрыться от плетей взглядов опричников из НКВД. Алюминиевые чаши уличных фонарей – точь-в-точь колпаки ламп, которыми в 1930-е следователи слепили глаза „врагов народа“. Раскинувшаяся во всю ширь зеркала сцены паучья сеть колеса обозрения – равнодушно мигающий лампочками зловедший жернов, перемалывающий человеческие судьбы. Черные космы переплетенных меж собой крон деревьев, опутывающих кроваво-красный задник, – колтун судеб, который невозможно распутать и остается только разрубить» [9, 108].

Цветовая гамма спектакля преимущественно черно-белая: «Черные костюмы Грязного и Любаши, белые – Марфы и Лыкова, серый цвет отдан опричникам во главе с Малютой Скуратовым. В этом есть строгость

вкуса, лаконизм, отобранная с чувством меры красота, но и некоторая однозначность, как и во всем сценическом оформлении. Образность его скорее номинальна или, точнее, умозрительна, нацелена на создание общей атмосферы обманчивого праздника жизни» [13]. Как справедливо замечает Е.В. Третьякова, сценографическое оформление спектакля демонстрирует зрителю некую «модель мира», в которой по замыслу режиссера вынуждены существовать герои. Общий план декораций намеренно оставлен неизменным в ходе всего спектакля. Развитию действия соответствует лишь движение поворотных кругов, каждый раз открывая зрителю частную картину, в которой будет происходить конкретная сюжетная ситуация, выстроенная в согласии с подробно разработанной *ритмопластической партитурой*: «Режиссер мастерски использует возможности сценографии, точно распределяя мизансцены, передвижения солистов, повороты круга, эстрады, движения занавесов – все четко соответствует музыке Римского-Корсакова» [5].

С началом увертюры перед зрителями на сцене появляется балетная пара и исполняет лиричный танцевальный номер: «И – такая идиллия! – с экрана спархивает пара балетных артистов. Под знакомую светлую музыку, в лучших традициях российской эстрадной классики они изображают безоблачную балетную любовь. А на лавочке в стороне сидит угрюмый мужчина в сером „официальном“ костюме, при галстуке, в накинutom пальто. „С ума нейдет красавица“ – чиновник высокого ранга (наверное, из госбезопасности) позволил себе запретную и вовсе не безоблачную любовь к чужой невесте» [8, 7].

В ожидании опричников свой монолог Грязной исполняет, сидя за столиком на парковой площадке: «Евгений Никитин в роли буйного боярина Григория Грязного очень даже реалистично хлещет водку, стучит кулаком по столу и безобразничает» [4]. Опричники одеты в серые костюмы, стилизованные под 1940-е годы; идеальный романтический герой, Иван Лыков (Евгений Акимов), – в белый костюм-тройку. «Малюта Скуратов провоцирует Лыкова на рассказ о заморских землях, как опытный энкавэдэшник выездного советского артиста. Лыков под конец спохватывается и заканчивает свое описание неметчины славословием Государю. Но Грязной, перехватывая эту инициативу, показывает ему, кто тут истинный патриот, и представляет все так, как будто это славословие не в счет, а главный тост его, Грязного» [2]. С первыми нотами подблюдной «Слава» в однородную советскую среду вторгаются ряженные, в костюмах эпохи Иоанна Грозного, развлекающие собравшихся народными песнями и плясками: «Появляются тяжелые, щедро расшитые золотом кафтаны и боярские шубы. Белыми лебедушками всплывают девицы в богато изукрашенных кокошниках. Кокошники торжественно возвышаются над толпой, тихо колыхнутся в такт плавной поступи-танцу» [11].

Игровые отношения, выстроенные режиссером между самими героями, а также героями и зрителями? порождают новый смысловой ряд восприятия. Режиссер пользуется приемом, к которому позже вернется в постановке оперетты Ж. Оффенбаха «Синяя борода» в Театре музыкальной комедии (2006). В ней «режиссер заставил публику напряженно следить за развитием множественных линий спектакля, где персонажи „закулисья“ вовлечены в театральное действие. <...> Один из работников театра надевает камзол и парик, чтобы публично превратиться в Короля; „Синяя борода“, который „в миру“ работает прорабом на стройке, переодевается, садится на бутафорского коня, чтобы петь свою выходную арию уже в другой части сцены» [12, 192]. Так, суть *режиссерского сверхсюжета* в обоих спектаклях строится по единому принципу: «Все – игра, где мир театральных иллюзий без труда перетекает в реальность и наоборот» [12, 192].

Несмотря на то, что большая часть действующих лиц одета в стилизованные костюмы конца 1940-х, «исторические одежды вовсе *не изгнаны* из спектакля, правда, обращаются с ними несколько *издевательски*. Так, Малюта Скуратов, с хищной иронией выслушивая излияния Лыкова о благах европейской цивилизации, поверх своей пары набрасывает пресловутую шубу. Сарафаны и кокошники достаются в основном скачущим девкам, которые развлекают опричников... да и Любаша, ведущая постыдную жизнь „сахарницы“, фигурирует по большей части в национальном костюме (курсив мой. – А.С.)» [10]. Богатые, расшитые золотом одеяния ряженных, созданные художником Ириной Чередниковой, вводят в спектакль исторический мотив, правда, используются «лишь для нескончаемого избыточно-кретинического маскарада перед Скуратовым и „опричниками“. И еще – для вечно голодной до таких зрелищ толпы современных интуристов» [3].

Любаша (Ольга Савова) предстает как эстрадная дива «в стиле Лидии Руслановой или Ольги Воронец» [8, 7] с песней «Снаряжай скорей, матушка родимая...», исполненной как часть увеселительной программы для высшего эшелона людей в штатском, пришедших погостить к Грязному: «Апофеоз наступает, когда поворачивается ракушка сцены, и в ней мы видим статную красавицу в кроваво-красном наряде: это Любаша, полюбовница Григория Грязного» [11]. Раскрытие их взаимоотношений происходит в сцене дуэта: «Провожая Бомелия, Грязной неожиданно чувствует присутствие Любаши и медленно, не оборачиваясь, садится на скамейку. В такой мизансцене его обреченное „зачем ты?“ приобретает совсем другую силу, нежели прямое обращение, как того требует либретто. Чувства между Грязным и Любашей настолько сильны, что он ощущает ее даже спиной. Их трогательное объяснение, их объятия, то, как Грязной бросается перед Любашей на колени, говорят о том, что новый объект желания для опричника не так однозначен.

Грязной не просто страдает от безответной любви к Марфе – он разрывается между страстью к Любаше и неизведанным доселе чувством к дочери купца Собакина (к сожалению, эта психологическая коллизия не получит продолжения в финале спектакля)» [6, 44–45].

Вторая часть действия происходит совсем в другом оформлении: «Идиллически чистые девушки, детские парковые карусели, послевоенные модницы, украсившиеся шляпками, бутафорско-романтические заросли камыша (или поднимающиеся хлеба а ла „Кубанские казаки“?), вечеринка под граммофон в доме Собакина с диваном в виде безупречно белого лебедя – все это декорации к пьесе о счастливой жизни, которую разыгрывают персонажи первой части спектакля под недремлющим оком людей в стального цвета костюмах» [8, 8]. В таких светлых просторных декорациях поет свою первую арию мечтательная Марфа, сидящая на спинке скамейки: «невинная советская девочка, из тех, кто убежден, что секса нет, а есть только любовь. В светлом платьице по моде конца сороковых и с подружкой, наперсницей немудреных секретов. И уж точно красавица, ибо это – Анна Нетребко, сошедшая к нам с олимпа европейской славы, чтобы выступить в новой сценической версии „Царской невесты“. Чтобы спеть классно, сыграть точно и местами сильно, вызвать шквал оваций, но не заставить вибрировать зрительскую душу» [8, 8].

Невзирая на то, что спектакль был решен режиссером как некий «политический комментарий» [7] на реалии советского строя, «Юрий Александров устоял перед соблазном вывести на сцену „отца народов“ <...> – несмотря на то, что такие характеристики классических трактовок „Царской невесты“, как „темная изнанка самовластия“ или „мир грубого насилия и одичания“, целиком подходят этому историческому периоду» [6, 46]. В спектакле режиссера символом тоталитарной власти стало колесо обозрения, «черным остовом зловещего жернова, перемалывающего судьбы» [13]. Подробно режиссерскую интерпретацию эпизода явления государя описывает Р. Рудица: «Во второй картине, когда народ шарахается, завидя Грозного царя, в померкшей глубине сцены это колесо, как ночное солнце, загорается тусклыми огоньками» [10]. Марфа и Дуняша «испуганно жмутся к стене парковой раковины, а вокруг пляшут, шныряют лучи прожекторов, и полное ощущение, что не Иван Васильевич мимо прошествовал, а грозный НЛО завис над землей, присматриваясь к людям» [8, 8].

Но вот на сцене появляются Собакин (Геннадий Беззубенков) и Лыков, уводя девушек в дом, расположенный здесь же, в парке: «Собакины, развлекающие посетителей парка театрализованными представлениями в костюмах XVI века, живут тут же, на эстраде, за киноэкраном» [6, 45]. Эстрада вновь поворачивается, и вниманию зрителя предстает «белокрылая царевна-лебедь, около которой Любаша видит счастливое семейство Собакиных», явившееся для несчастной девушки «символом,

мечтой, фантазией или сном» [6, 46] о безоблачной жизни. Один из самых драматических эпизодов в опере Римского-Корсакова – торг Любаши и Бомелия (Олег Балашов), как ни странно, не был выделен из общего описания спектакля ни одним из рецензентов. Произошло это во многом по причине некоторого разочарования, вызванного отсутствием анонсированного ранее участия Ольги Бородиной в партии Любаши: «Ольга Савова, певшая Любашу в премьерном спектакле, хорошо играла, но ей не хватило звездной стати для того, чтобы встать вровень с Марфой Нетребко. При такой расстановке сил у слушателей не возникло даже вопроса, почему Грязной <...> предпочел Любаше Марфу. Если бы в партии Любаши вышла Ольга Бородина, которую так ждали именно в этой роли поклонники, все встало бы на свои места. Но такой радости у петербургских меломанов не случилось» [1].

Несмотря на полное отсутствие внимания критики к торгу Любаши и Бомелия, с большой долей иронии рецензенты описывали сцену в доме Собакина и отравления Марфы, в частности, комнатный семейный буфет в виде русского храма, рядом с которым и происходило приготовление зелья: «когда под золотыми куполами Грязной разливает водку, а затем сыплет приворотный порошок в чару с хмельным медом, это очень выразительно и почему-то навеивает воспоминания о телевизионных трансляциях пасхальных молений в присутствии членов правительства... Грязной Евгения Никитина, наиболее стильный в данном антураже персонаж, – абсолютный продукт времени. Холеный, вроде бы уверенный в себе человек, но какой-то экстремально напряженный, дерганный. Будто сам опоен каким-то диким зельем. Сгусток темной энергии словно рвет его изнутри. Сильный, властный, не привыкший к неудачам зверь затравлен собственными незнакомыми страстями. Никитин точнее всех ведет действенную линию, предложенную режиссером. Все бы великолепно в таком Грязном, вот только голос певца звучит суховато, не хватает ему сочного звукового разлива, широкого русского legato» [8, 8].

Неожиданной в режиссерском прочтении становится и концовка сцены, решенная унижительным жестом Грязнова в отношении Лыкова: «Мягкий, доверчивый интеллигент Лыков у Евгения Акимова получился очень естественным – чуть наивным. Искренним, немного из Чехова. <...> Жесткая точка, поставленная режиссером в финале роли, когда Грязной, уже не стесняясь, грубо выволакивает его из дома Собакина» [8, 8–9], лишает внезапности заявление Грязнова о пытках Лыкова в последнем акте. Зритель уже знает, на кого возложат вину за нездоровье Марфы.

Четвертая картина спектакля открывается наполненной лирикой арией Собакина, пришедшего к умирающей дочери с сеткой апельсин – «потрясающего, пронзительного символа» [6, 46], узнаваемого публикой в качестве артефакта совсем недавнего прошлого: «История,

рассказанная во второй части спектакля, страшна своей откровенной реальностью» [8, 9]. Доведенная до пределов натурализма, сцена появления умирающей Марфы пронзает зрителя своей эффектностью: «Заложница мужских амбиций, прелестная юная Марфа, закованная, как в футляр, в тяжелую парчу, окружена стражами порядка в коротких черных юбках и белых блузках, то ли медсестрами, то ли аккуратными современными надсмотрщицами. Выбравшись из парчовой скорлупы, безумная Марфа разматывает белый платочек, и публике предлагают лицезреть красивую Анну Нетребко в плешивом парике и гриме утопленницы» [8, 9]. По мнению большинства критиков, именно развитие образа Марфы явилось в спектакле наиболее запоминающимся, «однако есть в нем некая бравада – мол, ничего не боимся и из красавицы сделаем большого заморыша. Но, <...> как бы чисто нб звучал голос певицы и как бы профессионально она ни действовала на сцене, удовольствия это не доставляет и даже не особенно трогает. Постулат „все можем!“ незаметно захватывает главенствующее положение. И происходит некая подмена» [8, 9] – человеческая драма перемещается на *задний план*, уступая главенствующее место яркой сценографии и многочисленным политическим аллюзиям.

Фактически, в своем спектакле режиссер утверждает вторичность развития личной драмы героев, ее побеждает политический контекст. Истокованная в жанре *социально-политической драмы*, «Царская невеста» потеряла свою лирико-драматическую наполненность: «Предлагаемые обстоятельства, их страшные приметы, собственно, фон человеческой драмы, мастерски воплощенный на сцене, становятся *смысловым центром спектакля*. А сама человеческая драма, ее нравственные проблемы, истовая сила чувств и трагическая неразрешимость конфликта отходят на *второй план*. Наверное, только красота сценографии Зиновия Марголина (и то не всегда) да оркестр Гергиева сохранили в своем звучании щемящую тоску по прекрасному и природно-естественную мощь эмоций, заложенных в это музыкально-сценическое произведение. А спектакль в целом приобрел какую-то другую, более прямолинейную, более формальную направленность. <...> Подробная разработка фона призвана придать драме масштабность. Но фон *заслоняет* драму, а временами просто ее *вытесняет* (курсив мой. – А.С.)» [8, 9].

Вероятно, такое решение постановки воспринимается, прежде всего, как сатира и обличение сталинской эпохи. Но, если режиссер столь однозначно направляет восприятие зрителя, зачем тогда композиторские подтексты, тонкая система лейтмотивов и интонационные психологические характеристики героев? «Нас пытаются убедить, что во всем виновато только страшное сталинское время» [8, 9], но в противовес толкованию режиссера: «Ужас у Римского-Корсакова не бытовой, не общественный – художественный: наряду с музыкой, очерчивающей людей и судьбы, есть

музыка „зелья“, „грозного царя“, „мести“, других мрачных вещей, имеющих *общую безличную причину...* (курсив мой. – А.С.)» [10].

В противовес аналитически выверенному и излишне политизированному сюжету режиссера главным в развитии драматического действия явился дирижер Валерий Гергиев, «страстно ведущий оркестр, свежо раскатывающий партитуру Римского и затягивающий в этот водоворот певцов» [7]. Развитие внутренней драмы героев на сцене происходило лишь благодаря музыкальной составляющей спектакля и звучанию оркестра, «который с первых звуков увертюры задает тон, порождает ощущение тревоги, пронзает лирикой знаменитых корсаковских мелодий. Оркестр идеален, если такое вообще бывает, – в подаче певцов, в собственных высказываниях, в ощущении целостности формы» [13]. Мысль о диссонировании дирижерской работы режиссерскому замыслу была особенно подчеркнута критикой: «По сути, постановка дискутирует с трактовкой Гергиева, поскольку его трактовка на данный момент – едва ли не самый точный слепок корсаковского замысла. Все прослушано, все живет – ни одна деталь не механистична, каждая фраза, каждое построение дышат собственным дыханием. Всякое построение, как сосуд музыкальной мысли, наполненный отборной, сублимированной красотой. Но и цельность близка к абсолюту – найден мерный „корсаковский“ ритм, в котором проявляются и странные, невещественные оркестровые звучности, и бесконечные тонкости гармонии, мерцающие будто огни в благородном опале» [10].

Среди работ, осуществленных солистами в спектакле, наивысшей оценки заслужила только одна из партий: «Если бы не Анна Нетребко (Марфа), внесшая в ход спектакля подлинную сочную оперную ноту и вернувшая слушателю ощущение оперной реальности, новую „Царскую невесту“ можно было бы считать за некий кентаврический жанр: полуопера-полумюзикл-полудрама» [3]. Особенно критикой было отмечено ее перевоплощение в финале, когда перед залом предстала безумная, чахнувшая Марфа: «По контрасту с безумным обликом голос ее звучал с изумительной красотой, напоминая ошеломленному слушателю о самом ужасном и самом прекрасном из миров, в каком ему довелось родиться» [3]. В партии Любаши предстала Ольга Савова, чье исполнение неоднократно было названо самым неудачным для всего спектакля: «Казалось, что у солистки очень усталый голос и партия ей не по силам. Это было замечено слушателями: а капелльное пение из первого действия, одно из лучших мест партии, завершилось без аплодисментов» [6, 45].

В числе мужских партий лучшим стало исполнение Евгения Никитина в роли Грязного: «хотя партия для него немного высоковата, звучал и существовал он столь драматически наполнено, что вопрос о самодостаточной красоте звука не вставал. <...> каждый его прорыв вовне

являлся всплеском живых эмоций человека властного и сильного, одержимого страстью» [13]. Сходное мнение о работе певца высказал А. Конкин: «Евгений Никитин (Грязной) и Геннадий Беззубенков (Василий Собакин) временами путались в нотах „на ровном месте“, но созданные ими персонажи жили нешуточными страстями и чувствами», – резюмируя, что режиссура Александрова и «временной сдвиг новой постановки, как ни печально, убедителен лишь в исполнении первого состава» [6, 45].

Подводя итог работы режиссера над спектаклем, наиболее точно его удачные стороны и недостатки в своей рецензии сформулировал Р. Рудица: «Казалось бы, устройство спектакля наподобие шарнирной игрушки, эдакого кубика Рубика, перекликается с ритуальностью корсаковской оперы. Обращение поворотных кругов, немногие сценические объекты, мыслимые как атрибуты спектакля, – во всем этом есть отголоски „Царской невесты“ как строгого построения из некоторого количества смысловых единиц» [10]. Однако декларация о невозможности ставить «Невесту» в историческом ключе, явившаяся, по мнению критика, главным упущением режиссера, в итоге так и не позволила раскрыть в спектакле всю монументальность оперы Н.А. Римского-Корсакова. «Вместо эпохи Ивана IV – произвольная смесь сталинского периода с так называемой современностью. Ведь декорации и костюмы ... традиционных постановок реконструктивны, но почти также реконструктивны элементы александровско-марголинской постановки. Не важно, имитируют эти элементы 40-е или 90-е годы ... Получается, что авторы нового спектакля идут вполне накатанным путем, невзирая на смесь времен, уровень абстракции даже снижается: приметы древнерусского быта уже давно воспринимаются как нечто более-менее условное, тогда как предметный мир XX века еще дышит конкретикой» [10]. Так, очевидно, что в попытке актуализации сюжета посредством переноса в более «понятные» пространственно-временные координаты режиссерское прочтение явно его *обеднило*, лишив основоположной авторской мысли – расплаты за содеянное зло *вне* зависимости от политического строя, времени и места. Ведь, как точно подмечает критик, для раскрытия внутренней драматической составляющей «Царская невеста» требует от постановщика «не внеисторического, а *вневременного*, абсолютно условного решения (курсив мой. – А.С.)» [10].

В результате проведенного изучения спектакля Александрова следует вывод, что в постановке «Царской невесты» режиссер остался верен своим обычным приемам, приведенным автором в начале статьи с опорой на исследование Н. Селиверстовой (см.: [12, 180]). В спектакле отчетливо прослеживаются следующие постановочные принципы: создание нового *сверсюжета*, принцип *композиционного строения «театр в театре»*, *конструктивность и функциональность решения сцены*

нического пространства, подробная разработка *ритмопластической партитуры*, а также *аллюзии на послевоенное время советской эпохи*. В преломлении к опере Н.А. Римского-Корсакова это позволило донести классический сюжет в более узнаваемом социально-политическом контексте, но привело к снижению лирико-драматической наполненности, низведению вечной проблематики к *частному случаю* и, как результат – *общей примитивизации* произведения композитора.

Литература, источники

1. Бройдо Ю. Парк культуры советского периода // Вечерний Петербург. 2005. 17 янв. № 5. С. 12.
2. Дмитриев П. Иван Сергеевич, хочешь в сад пойдём? // Невское время. 2005. 28 янв. № 14. С. 11.
3. Дудин В. ЦПКиО им. Грозного // Новая газета. 2005. 17 янв. № 3 (1028). С. 16.
4. Комок О. Товарищ Грозный // Коммерсант. 2005. 11 янв. № 1. С. 6.
5. Конкин А. В Мариинском театре поставили «Царскую невесту» // Belcanto. – 15.01.2005. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.belcanto.ru/article15012005.html> (дата обращения: 03.05.2017).
6. Конкин А. Сетка с апельсинами: Премьера «Царской невесты» в Мариинском театре // Скрипичный ключ. 2005. № 2. С. 44–46.
7. Лепорк А. Политтеатр Валерия Гергиева // Красный журнал: премьеры, гастроли, кино, театр, арт, музыка: четыре недели в Петербурге / Гл. ред. М. Борисов. СПб., 2005. № 2. С. 111.
8. Потапова Н. Актуализация классики продолжается // Музыкальная жизнь. 2005. № 4. С. 7–9.
9. Ренанский Д. Зодчий // Петербургский театральный журнал. 2011. № 2 (64). С. 107–110.
10. Рудица Р. Пресловутая шуба // Час Пик. 2005. № 3. С. 7.
11. Садых-заде Г. Взболтали исторический коктейль // Газета.Gzt.ru. 11.01.2005. [Электронный ресурс]. URL: <http://gzt.ru/rub.gzt?rubric=reviu&id=64054900000041669> (дата обращения 11.09.2015).
12. Селиверстова Н.Б. Европейские театральные традиции и оперная режиссура Эммануила Каплана: дисс. ... канд. искусств.: 17.00.01 / Селиверстова Наталия Борисовна. СПб., 2010. 232 с.
13. Третьякова Е. Желтый лист кленовый [Премьера «Царской невесты» в Мариинке] // Культура. 2005. 13–19 янв. (№ 1-2). С. 7.

«ПО ПРЕДПРИЯТИЮ ОТЧАЯННОЙ АВРОРЫ...»

25 ноября 2017 г. исполнилось 300 лет со дня рождения Александра Петровича Сумарокова. Так совпало, что мой личный интерес к его первой русской опере и многолетние усилия музыкантов, возглавляемых скрипачом и художественным руководителем петербургского фестиваля Early Music [1] Андреем Решетиным, на сей раз позволяют достойно отметить эту дату – не одной только болтовней, но чудесной постановкой, о которой есть что рассказать.

Первая часть моего текста, который можно отнести к жанру «письменной лекции», будет посвящена самому произведению, вторая – проблемам, встающим перед его сегодняшними исполнителями. И в заключение расскажу кое-что о спектакле, надеясь, что отрывки, вывешенные в You Tube, дополнят мои слова.

Музыка «Цефала и Прокрис» была написана единственным в то время профессиональным оперным композитором в России – Франческо Арайей, уже без году двадцать лет служившим в Петербурге придворным капельмейстером. Эта должность предполагала сочинение и постановку итальянских опер *seria*, предназначенных для празднования высокочужественных императорских дней: рождения, тезоименитства, восшествия на престол и коронации. Произведения Арайи были включены в «ритуалы власти», состоявшие из обязательного последования «действий»: поутру императрица в сопровождении пушечной пальбы шествовала в дворцовую церковь, где ее встречали трубы-литавры. Во время службы вместо проповеди произносилось приветственное «Слово», в заключение звучал праздничный, «нарочно сочиненный» многоголосный концерт. По возвращении из церкви следовали поздравления – от полков, сословий, придворных, чаще всего они проходили на фоне звучащей в соседней зале инструментальной музыки. Далее был торжественный обед. В Елизаветинскую эпоху, о которой идет речь, это выглядело так: «В исходе 2[-го] часа после полудни Ея Императорское Величество изволила церемониально шествовать в большую залу и на троне под балдахинном с Государем Великим Князем кушать. Вся большая зала занята была фигурным столом на 200 и более персон, поставленным около большого по краям дерном и раковинами обложенного бассейна, у катораго в середине из большого фонтана вода на 6 сажень вышины до самага Плафона беспрестанно била, и с находившимися по сторонам 8мью меньшими фонтанами, при игрании во время стола камерной музыки приятной шум производила. Конфекты на столе Ея Императорскаго Величества, уставленном массивным золотым сервисом, представляли великолеп-

ную коронационную залу преизрядной архитектуры с Императорским тронном, короной и скипетром, а на большом столе между конфектами разныя триумфальныя ворота с аллеями, великолепныя строения с садами и партерами, и между прочим палаты Императорской Академии и кунсткамеры с обсерваториею в Санкт-Петербурге, в исправной модели длиною в полтора аршина, представлены были. Вечеру по снятии через два часа столов и большого бассейна со всеми фонтанами был в той же зале бал...» [2]. Обязанность изобретать праздничные столы лежала на придворном архитекторе Б.Ф. Растрелли, музыку, звучавшую под журчание фонтанов, сочинял Арайя. В ее исполнении участвовали итальянские камер-музыканты: инструменталисты и певцы, а также певчие Придворного певческого хора (церковного).

Оперу *seria* обычно представляли вечером второго праздничного дня. Сцена была украшена дворцами и храмами, великолепными барочными садами и многолюдными балетами сходящих с небес высших сущностей. Театральные символы воспроизводили те же магические формулы, которые окружали буквально каждый шаг священной царской особы: архитектура и планировка помещений и парков, мелкие и крупные украшения – от живописных плафонов до настольных «конфетов» и росписи фарфора – все отражалось друг в друге и говорило об одном – о величии и благоденствии, об идеальном благородстве и высшем духовном статусе одной единственной олицетворяющей «Мир» и «Отечество» человеческой фигуры. Мне даже пришлось некогда обратить внимание читателей на то, что надпись на памятном обелиске и титульный лист оперы компоновались по одному образцу, а балетные декорации нередко ориентировались на вполне узнаваемые парковые пейзажи [3]. Сакральный театр власти, в котором театр собственно музыкальный, а именно большая опера с балетами, был лишь одной из форм в череде бесконечных отражений, создавался усилиями архитекторов, художников, поэтов, композиторов, балетмейстеров. Мало кому сейчас известно, что с 1742 г. и до самого конца царствования Павла Петровича при российском дворе всегда находился итальянский придворный поэт, сочинявший или переделывавший либретто высокаторжественных опер, а также писавший тексты кантат для других празднеств.

Оперы ставились итальянской придворной труппой, называемой «италианская кампания», в большом оперном театре 4-го Зимнего дворца, построенном для Анны Иоанновны и завершеном в 1736 г. [4]. Этот театр существовал до середины 1742 г., затем, по велению Елизаветы Петровны, внутридворцовый театр был перестроен в жилые покои, а старый манеж, находившийся между лютеранской киркой и «новозачатым» (в будущем – Екатерининским) каналом, Растрелли превратил в деревянный Оперный дом у Невской перспективы. В нем тоже давались только

придворные спектакли по торжественным дням, в октябре 1749 г. театр сторел. Тогда было приказано восстановить театр в Зимнем дворце, к концу 1750 г. он уже существовал «в большой зеленой палате» со стороны Адмиралтейского луга [5]. Осенью 1755 г. императрица из Летнего переехала во временный деревянный Зимний дворец, а 4-й Зимний начали перестраивать в тот, что мы видим сегодня. И в деревянном, и в будущем екатерининском Зимних дворцах были устроены собственные театры [6].

Первая русская опера была представлена 27 февраля 1755 г. С начала царствования Елизаветы к этому времени произошло много изменений – во вкусах, в образе жизни, ценностях, художественных потребностях. В конце 1749 г. кадеты Сухопутного шляхетного корпуса разыграли первую трагедию А.П. Сумарокова «Хорев». Императрица пожелала ее увидеть, и 8 февраля 1750 г. спектакль был представлен на сцене Зимнего дворца. В мае того же года был открыт новый деревянный Оперный дом у Летнего сада [7], и кадеты получили вторую придворную сцену. До учреждения «Русского для представления трагедий и комедий театра» (указ 30 августа 1756 г.) кадетский театр, пополненный ярославскими артистами и бывшими малыми певчими Придворного хора, процветал под царским покровительством и один за другим показывал новые драматические опыты Сумарокова. За придворные спектакли молодым людям было положено довольствие от Придворной канторы, на время репетиций и представлений их селили во дворце, иногда императрица дарила их немалыми суммами. Так 29 июля 1750 г. Сумарокову и его артистам повелено было выдать 6000 рублей, и случай этот был точно не единственным.

Тексты Сумарокова имели большой успех – их с восторгом читали – то есть декламировали – и передавали списки из рук в руки. Энтузиазм молодежи в отношении его звучащей поэзии поддерживался небольшими лирическими стихотворениями, сочиненными специально для пения. Некоторые из них дошли до нас благодаря сборнику Г.Н. Теплова «Между делом безделье или Собрание разных песен с приложенными тонами на три голоса», отпечатанному типографией Академии наук в 1759 г. Это был первый нотный сборник русских песен, написанных русским композитором на стихи русских авторов. Считается, что все составившие его песни сочинил сам Теплов, явив опыт музыкального излияния чувств в европейском жанре *romance* – для голоса с инструментальным сопровождением. Очевидно, что появлению гравированных печатных нот предшествовал рукописный и даже устный этап развития этого жанра. Как считают современные историки искусства, тень меланхолии и пасторальная «простота» вкупе с верностью благородному идеалу способствовали его быстрому расцвету в разных странах Европы. Российская – петербургская – версия, впоследствии вошедшая в историю как «российская песня» (в отличие от простонародной крестьянской – «русской»), когда ее

слушаешь сегодня, – и именно сумароковские песни из сборника Теплова [8], – оставляет впечатление нежности, легкой грусти, непривычной нашему слуху декламации (странные ударения, распевы слабых слогов, рифмы, подчеркивающие иное произношение гласных звуков), формульности («простота» речей была быстро стерта при клонировании) и вместе с тем неуловимого очарования. Подыскивая аналогии, вспоминаешь Ватто: по внешности простые сценки полны таинственных символов, влечение к несбыточному граничит с легкомысленной иронией, и свет становится главным носителем невербализуемого смысла.

О песнях и песенной поэзии ни в коем случае не следует забывать, когда мы говорим о первой русской опере. В одном старом журнале сказано, что в конце 1740-х гг. Сумароков сочинял песни, которые сначала пелись между кадетами, потом вышли из стен корпуса, их узнало общество, музыкант Белиградский написал к ним музыку, и вот в лучших гостиных и даже при дворе дамы и кавалеры, вооружась лютней, стали распевать оригинальные русские песни [9].

Музыкант «Белиградский» – это в данном случае Осип Белоградский, певчий, певец и композитор, которому приписывают сочинение ранних российских песен. Осип был братом замечательного придворного музыканта – лютниста-бандуриста Тимофея Белоградского, в 1733–1738 гг. Тимофей жил в Дрездене и общался с величайшим лютнистом эпохи Сильвиусом Лепольдом Вайсом, учился у него. Намеревался остаться в Саксонии, но императрица вызвала его письмом в Петербург. Штелин уверял, что он играет полностью во вкусе своего великого учителя сильнейшие соло и труднейшие концерты и аккомпанирует сам себе оперные и другие арии, которые он поет столь же с силой, сколь и с грацией, приятным голосом сопранто в лучшей манере дрезденского Аннибали, Фаустины и других больших виртуозов, с которыми он в течение многих лет общался в Дрездене [10].

Манера петь соло, подыгрывая себе на лютне, клавире, гусях (распространенном в то время домашнем и салонном инструменте), была для Петербурга совершенной новостью. За 10 лет, истекших с возвращения Тимофея Белоградского, украинского бандуриста, из его европейских – итальянских – университетов, эта манера распространилась. Вероятно, наш лютнист пел не только арии Хассе. С воцарением Елизаветы и возвышением Разумовских в моду вошли украинские певчие и украинские песни. Взаимодействие южнославянского интонационного субстрата с итальянским на почве русского поэтического языка, только начинавшей формироваться песенной поэзии, взрастило тот мелодический стиль, который мы сегодня признаем как «русский чувствительный», романсовый. Собственно русская крестьянская протяжная песня тоже внесла сюда свою лепту. Нужно помнить, что в столице жило полно дворовых, чье пение изумляло иностранных музыкантов не меньше, чем

великолепное звучание Придворного певческого хора. Русские любители музыки не так изумлялись, они просто протягивали окончания, выпевали ритмические последования, рожденные говорком, делали голосом еще тысячу вещей, от которых интонационное поле заметно «русело», хотя гармония, модуляции, распевы сохраняли узнаваемые германо-итальянские свойства. К моменту, когда Сумароков стал сочинять свои песенки, вся эта субстанция уже прошла этап диффузии и обрела статус «стиля», нового по отношению к продолжавшейся живой культуре кантов.

Разумовские и другие придворные певчие, в детстве привезенные из Малороссии (многие из них, как и Тимофей Белогородский, научились итальянскому пению и даже выступали в операх вместе с итальянцами – пик моды на эти юные дарования приходится как раз на середину и конец 1750-х гг.), изменили столичный музыкальный вкус. Они же были «виновниками» рождения русской оперы. Штелин подробно описал этапы этого события, и, поскольку лучших свидетельств нет, я приведу полтора параграфа из его «Известий о музыке и балете в России» полностью.

«При участии этого же большого знатока и любителя хорошей музыки [Г.Н. Теплова] во дворце гетмана Кирилла Григорьевича Разумовского в Глухове на Украине впоследствии появился домашний, или камерный, оркестр, составленный в большинстве из русских и только нескольких иностранцев, подобного которому еще не было у частного лица в России. Он состоял примерно из 40 очень искусных музыкантов, из которых каждый мог с честью выступить самостоятельно на своем инструменте. Когда этот оркестр в первый раз в 1753 году исполнил свои концерты перед большим собранием придворных и других знатных персон в особняке гетмана в Москве, он получил у всех слушателей заслуженное восхищение.

В нем находился молодой певец с Украины по имени Гаврила, который пел труднейшие итальянские оперные арии с искуснейшими каденциями и изысканнейшими украшениями и впоследствии должен был часто выступать в обычных концертах на куртагах с большим успехом.

Именно этот приятный певец и несколько других его земляков, которые немного уступали ему в пении, дали повод императрице повелеть поставить полную оперу на русском языке, который, как известно, благодаря своей мягкости, многим гласным и собственному благозвучию, ближе других европейских языков подходит к итальянскому и, следовательно, отлично годится для пения. Поэт и тогдашний полковник Александр Петрович Сумароков, которому было поручено создание русской оперы, избрал для этого нежнейшую историю Цефала и Прокриды из Овидия. Арайя, которому это хорошо удавшееся либретто было объяснено дословно, удачно положил его на музыку в соответствии со всеми происходящими в нем страстями и нежными выражениями, несмотря на то, что он сам не понимал ни слова по-русски» [11].

Именно последняя фраза определила отношение к опере Сумарокова – Арайи на двести лет вперед. В XVIII веке после отъезда композитора из Петербурга опера Арайи не возобновлялась, потому что придворные капельмейстеры ставили только свои сочинения, исполнение музыки конкурентов считалось нонсенсом, исключения были очень редки. Когда появились коммерческие итальянские труппы (в России первой была труппа Дж. Б. Локателли, приехавшая в конце 1757 г.), начал формироваться современный репертуарный театр, с той разницей, что и в XVIII, и в XIX веках публике показывали в основном новинки, а теперь – только классический нафталин. Вплоть до второй половины XX века старинная опера не интересовала театры, о ней очень мало знали даже историки музыки [12]. А старинная опера, написанная иностранцем, якобы совсем не понимавшим языка, интересоваться просто не могла, поскольку рассматривалась в некотором смысле как оскорбление русской идентичности, плод насильственных отношений, нечто искусственное и нежизнеспособное. Если к тому же вспомнить, что весь критический пыл основателей Новой русской школы был потрачен на борьбу с ненавистной итальянской оперой, становится понятно, что до самого последнего времени Араие ничего не светило ни в плане вдумчивого исполнения, ни в плане музыковедческой интерпретации. Понадобились усилия по меньшей мере двух поколений, заинтересовавшихся барочной музыкой и театром, развитие новых школ исполнительского искусства, учитывающих особенности барочной техники звукоизвлечения, интонирования, трактовки темпов и многого, многого еще, понадобились усилия архивистов, историков, способных читать старинные рукописи, понадобились мастера, научившиеся копировать и строить инструменты «как в XVIII веке». Наконец понадобились любовь, талант и чуткие ушки, чтобы услышать и убедительно транслировать современному слушателю неповторимую интонацию, которую музыкальный руководитель постановки Андрей Решетин мудро определил как «русское рококо».

Итак, Сумароков принялся за сочинение первой русской оперы для малых украинских певчих. Планировалось не торжественное ритуальное представление, а «безделка», приятное увеселение для двора и близких к нему просвещенных любителей нарождавшейся «российской» музыки. Оперу собирались показать на Масленой, в разгар всеобщего веселья. Следует заметить, что никаких опер для карнавала в России никогда никому до этого не заказывали. Двор довольствовался представлениями итальянских интермеццо, а в основном гуляния перед Великим постом состояли из катаний, балов и маскарадов. Приступая к новому жанру, поэт должен был представить себе удовлетворительный образец. Сегодня филологи прославляют Сумарокова как литератора, пересадившего

на плодотворную почву обновленного русского языка чуть ли не все жанры и формы, изобретенные европейской литературой. Оперу в ее итальянском и французском изводах можно смело считать наиболее актуальной и широкораспространенной драматической формой первой половины XVIII века. Среди авторов оперных текстов были свои признанные гении и чемпионы популярности, например, Пьетро Метастазιο, чей «Александр в Индии» до 1800 г. был положен на музыку более сотни раз. Именно «подправленные» либретто Метастазιο, печатавшиеся с параллельным русским переводом к каждому итальянскому придворному спектаклю, могли служить образцами компоновки *dramma per musica* для начинающего сочинять оперу по-русски [13]. Как поэт Метастазιο прославился своими ариями: лаконичными, совершенными, «простыми» и вместе с тем обладающими глубоким подтекстом. Ко времени его господства на оперной сцене ария утвердилась как стихотворение, состоящее из двух четверостиший с рифмами *abab* или *abba*. Сумароков согласовал свое либретто с этими итальянскими требованиями, но вместе с тем не стал им следовать буквально. Его персонажи на протяжении трех актов, как и должно, поют положенное им по статусу число арий, каждая из которых представляет новый аффект [14]. Однако поэт вовсе не стремился навязать этот аффект композитору. Он вложил в уста главных героев меланхоличные «слезные» песенки.

Первый акт:

Цефал: Вспомни, как тебя любил,
 Разлучившись со мною,
 Не подумай, чтоб иною
 Я до смерти пленен был.

Прокрис: Часть плачевна совершилась:
 Мне осталось умереть.
 Я тебя, Цефал, лишилась,
 И не буду больше зреть.

 Что оставил жар мне страсти
 О, презлополучны дни!
 К возновлению напасти
 Вспоминания одни.

Второй акт:

Цефал: Разны муки я терплю
 И одну тебя люблю.
 Ты осталася во плаче;
 Только я страдаю паче.

Третий акт:

Прокрис: Для чего тебя так много
Я любить осуждена!
И за что тобой так строго
От тебя отлучена?

Прокрис: О, спокойный сон:
Я покой свой им хоть рушу;
Но люблю его как душу:
Повторяй ему мой стон,
Вображай, как мил мне он!

Подобные стихи подразумевают интимность высказывания, жанр камерной песни. Они придают либретто Сумарокова непосредственность и подлинность переживаний. Можно подумать, что перед нами не греческие герои эпохи аргонавтов, а современная парочка, попавшая в трудную жизненную ситуацию. Гнев богов и деяния зловердного волшебника Тестора поэт подает в сказочном и вместе с тем неуловимо ироничном ключе.

Посмотрим пристальнее на главную волшебную сцену Второго акта. Богиня (!) решает наказать предмет своей любви, не поддавшийся ее обольщениям, тем, что поместит его вместе с драгоценной супругой в «преужасную пустыню». Пусть смотрит, как она из-за него страдает. Для этого нужно позвать Тестора, и он превратит зримый Рай ее волшебного царства в столь же наглядный Ад. Почему богиня не может махнуть жезлом сама – очевидно: нужен настоящий злодей, который даст ей возможность оправдывать себя в финале: «Вы знайте, что Зевес исполнил боле, / Как то Аврориной угодно было воле. / О Прокрисе должна сама я слезы лить, / Но плачем мы ее не можем оживить».

Минос с Тестором принесены вихрем, и «зловредный» получает план действий:

Аврора: Покажем все ему, что можем учинить.
Сии места теперь потребно пременить,
И уподобить их ужаснейшей пустыне:
Прогоним свет мы прочь:
Преобразим день в ночь.
О нимфы здешних мест не уstraшитесь ныне,
Когда сии луга
И сих источников приятные брега,
Обогащенные от винограда горы,

Журчащая струи,
Долины, рощи, все жилища вам сии,
По предприятию отчаянной Авроры,
На несколько минут
Преобразятся в край, который взорам лют!

Минос: Преобрази сии места прекрасны
в пустыни преужасны.

Тестор (один):

Грозная челюсти ад растворяй!
Фурии, тьму подавайте скораяй:
Сделайте день сей темные вы ночи,
И премените в дремучий лес рощи!

В современной транскрипции это может выглядеть так: «Щас мы их напугаем! Девочки, не бойтесь, свет на минутку выключу». Трехкратное повторение само по себе является заклинанием, но, вложенное в уста всех трех, противостоящих Цефалу персонажей, оно наглядно объединяет их в действии и дает возможность предположить, что «презлополучна часть» супругов сотворена не древнегреческим роком, а вполне современной и, может быть, даже известной персоной. Слушая эту оперу и задумываясь о различных культурных реалиях, приходишь к ощущению, что помимо урока верности и благородства она еще содержит намек на какую-то жизненную драматическую ситуацию, известную зрителям. «Зевес перестарался, – сетует Аврора, – я этого не планировала». Гибель нежной Прокрис происходит из-за колдовства (внушения ревности), этим сюжет, выстроенный Сумароковым, отличается от предъявленного Овидием в «Метаморфозах». В классической версии у Прокриды был повод ревновать: она постоянно слышала нежное имя, которым муж призывал дуновение свежего ветерка (супруга думала, что это имя нимфы). У Сумарокова двигателем трагедии является только злая воля соперника, которую прилежный читатель разнообразных «Записок» того времени вполне может интерпретировать, как обычный прием нечистоплотной борьбы – навет.

Все сказанное сводится в одному простому выводу: обратившись к опере как литературному драматическому жанру, поэт использовал достижения высокой *seria* и поэтические формы Метастазиио, но вместо «настоящих» драматических «арий» (которые у него поют только персонажи второго ряда) снабдил героев лирическими песенными текстами, выражающими сердечную «горячность». Горячность – это главное свойство Цефала и Прокрис, оно придает подлинность их страданиям

и трагической развязке. И тому и другому веришь безоговорочно, тем более, что мифологический антураж с обязательными ужасами и полетами преподнесен, как мы видели, весьма иронично. То обстоятельство, что опера написана для еще «не спавших с голоса» детей, тоже имеет большое значение. Наивность положений благодаря очень юным артистам не выглядит карикатурно, напротив, она вызывает искреннее сочувствие. Оттенок сказки, над которой рассказчик то плачет, то посмеивается, в сочетании со святочно-крещенской зимней порой тоже придает игре местный колорит. Стиль декламации – несомненно, французско-классицистский, обнаруживает склонность Сумарокова к высоким образцам в лице любимого им Филиппа Кино, единственного автора опер, которого он назвал среди своих литературных учителей. Однако, положив этот стиль на твердую основу русской артикуляции и просодии, поэт сообщил драматической речи новую красоту и выразительность. Риску предположить, что богатство разнообразных размеров и гибкость переходов у Сумарокова идут столько же от французской, сколько и от новым слухом почувствованной русской декламации. В результате получилась та свободная и богатая русская силлабо-тоника, которая считается его главным достижением и в последнее время возвращает ему восхищенное внимание и поэтов, и читателей. Микст из жанров французской *tragedie lirique* и *seria* в стиле Метестазио, помноженный на петербургский песенный субстрат и оригинальный поэтический дар, способствовал созданию удивительно тонкого, ни на что, ранее написанное, не похожего сочинения, смело соединившего оперно-мифологическую традицию с эмоциональным миром своих современников, которые только учились его выражать. Иная эмблематика, новые смыслы, изображение частной жизни, драгоценной своею горячностью – для русской придворной сцены явление перечисленного, сопровождаемое конденсацией «атмосферы», «настроения», было абсолютным новаторством, чьи достижения драматургия, обходящаяся речью, усвоит еще очень не скоро. Что же понял в этом итальянский композитор?

Либретто было переписано для Арайи латиницей, дабы он мог декламировать и петь русские стихи. Это было очень важно для компоновки речитативов, составляющих бóльшую часть оперы и как раз именно ту, где музыка являет себя выразительной и действенной силой. Как уже говорилось, итальянец пребывал в России и волей-неволей воспринимал русскую речь в течение почти двадцати лет. Общее слуховое представление у него, разумеется, было. Возможно и то, что он использовал помощника, декламировавшего отрывки текста. Во всяком случае, слушая сегодня русские речитативы Арайи, даешься диву, как «естественно» (разумеется, в соответствии с правилами классицистской театральной декламации, а не в плане подражания уличной речи) они звучат: направление голоса

вверх или вниз, тонические и смысловые акценты, округлость формы стиха – всё свидетельствует о том, что знаменитая неаполитанская техника композиции прилагалась им к русскому тексту совсем не механически.

В речитативах обнаруживается еще одна важная деталь. Всем музыкантам известно, что записанный нотами речитатив в общем тематически нейтрален, состоит из простых многократно повторяющихся оборотов, и лишь в месте концентрации внутренних сил, эмоционального выплеска или выражения чего-то совершенно необычайного он обретает индивидуальную музыкальную форму. Так же поступал и Арайя, и оказалось, что в его действенных декламационных акцентах без труда прослушиваются интонации тех песенок, о которых уже говорилось. Правильная русская просодия была его обязательной задачей – оскандалиться перед императрицей и ее русским окружением маэстро никак не мог. А вот русская интонационная аура этой правильной просодии, проявляющаяся в решительных точках действия, свидетельствует о таланте и о стремлении понравиться, дать артистам возможность установить живой контакт с аудиторией через узнаваемые слухом «родные» формы музыкальной речи.

Надо заметить, что Арайя был не первым итальянцем, решившимся сочинять в «русском» стиле. Доменико Далольо и Луиджи Мадонис в свое время создали содержавший русские хоры и арию торжественный пролог «Россия по печали паки обрадованная» к опере, исполнявшейся на коронацию Елизаветы. Кроме того, придворные скрипачи регулярно печатали циклы сонат и симфоний в русском вкусе, утверждая, что использовали в них местные простонародные темы. Способы тогдашней обработки этого музыкального материала столь существенно отличались от композиций, появившихся в России через 100–150 лет [15], что слух сегодня приходится специально обучать, чтобы он опознал русский элемент в оправе барочной структуры. А ведь современники Далольо и Мадониса, современники премьеры «Цефала и Прокрис» просто слышали его безо всяких усилий. Они, вероятно, сразу отличили русскую плясовую в третьей части увертюры Арайи. А я заметила этот жизнерадостный мотивчик только на втором спектакле.

Мелодические обороты «русской песни», сложного, еще формирующегося франко-итало-русского синтеза, отчетливо присутствуют в слезных, «страдательных» ариях «Цефала», в прекрасном дуэте главных героев. В других случаях композитор предпочел изображать страсти более динамичными аффектами. Печальное раздумье просит медленного темпа, минора, вздохов, а отчаяние требует сильных движений и, по правилам старой оперы, может быть выражено ярким мажором (подразумеваем, что человек мечется, бьется о стены и кричит, хотя на сцене он должен двигаться очень условно). Большинство арий в «Цефале и Про-

крис» написано в старой неаполитанской форме, соблюдается принцип разнообразия аффектов и усиления их напряжения по мере развития трагической ситуации. В результате получилось, что запредельно виртуозную четвертую арию герой поет в самом конце оперы, над телом возлюбленной супруги. Вопрос чисто спортивной выносливости хоровых мальчиков композитора, по-видимому, совершенно не волновал.

Первое представление «Цефала и Прокрис» состоялось, как уже отмечено, 27 февраля 1755 г. в деревянном Оперном доме у Летнего сада. Впечатления Якоб Штелин подробно описал в своих «Известиях о музыке в России»:

«Опера была поставлена в Петербурге в 1755 году и несколько раз повторена со всеобщим успехом во время карнавальных увеселений, в честь и к особому удовольствию императрицы и инициатора этого нового русского музыкального спектакля. Исполнителями, из которых старшей могло быть едва 14 лет, были мадемуазель Белиградская, сильный виртуоз и младшая дочь вышеупомянутого придворного лютиста Белиградского, Гаврила Марцинкевич, прозванный Гаврилушка, Николай Клутарев [в либретто: Ктитарев, то же и в документах], Степан Рашевский [в либретто и в списках Придворного хора: Ражевский] и Степан Евстафьев. У этих сколь юных, столь и новых оперных певцов слушатели и знатоки восхищались прежде всего их точной декламацией, их приятным исполнением длинных арий и их искусными каденциями, не говоря о естественных, не преувеличенных или слишком искусственных жестах.

По окончании этого музыкального спектакля императрица, весь двор и битком набитый партер хлопали в ладоши. И для более осязаемого свидетельства все милостивейшего одобрения через несколько дней всех юных певцов одарили красивыми материями для новых платьев, а капельмейстера Арайю – дорогой собольей шубою и 100 полуимпериалами золотом» [16].

На спектакль в числе прочих петербургских изданий отозвался и французский журнал «Le Caméléon littéraire», писавший:

«В особенности выделялся певец, носящий имя Гаврилы (Gabriel), обладающий выгодной внешностью и высоким талантом. У него еще нет опыта, приобретаемого трудом, но есть разум и вкус. Этот юноша, отмеченный способностями, бесспорно явится соперником Фаринелли и Челлиотти...» [17]

Сумароков провел начало февраля в хлопотах о печатании оперы, чтобы успеть к ее представлению. Сохранилось его письмо И.-Д. Шумахеру, заведовавшему типографскими делами Академии Наук, где поэт беспокоится о том, что еще не имеет никакого определения от Придворной конторы об издании:

«Как вашему высокоблагородию известно, что без автора и без ясно-го распорядка в печатании: сколько книг, на какой бумаге, какой величины, какими литерами и проч. – выдавать сочинение почти неудобно. А я с каким тщанием оперу сочинял, с таким оную выпустить намерен, чтобы тем показать, что я и сочинял, и издал в свет оперу свою с крайним радением, чтоб оной труд мой не сделал мне бесчестия и мог бы быть угоден Ея Императорскому Ввеличеству» [18].

Успех детища, сочиненного с тщанием и крайним радением, видимо, очень порадовал автора. Он посвятил милый мадригал Елизавете Белоградской, а также выразил стихотворную благодарность композитору:

Араяя изъяснил любовны в драме страсти
И общи с Прокрисой Цефаловы напасти
Так сильно, будто бы язык он русский знал,
Иль паче, будто сам их горестью стенал.

Эти простые строки свидетельствуют о том, что описанное мною выше восприятие и переживание музыкальной декламации Франческо Арайи в исполнении современных артистов счастливо совпало с впечатлениями автора первого русского оперного текста.

Подводя итог, можно сказать, что в первой русской опере, рассматриваемой как музыкально-драматический феномен, как единство русской декламации с итальянской школой пения, заметны несколько тенденций, которым очень трудно сегодня найти убедительное музыкально-исполнительское толкование. Русский интонационный компонент замечен, он получился особенно ярким во второй арии Прокрис, напрямую предвещаая итальянизированный русский мелос романса Антонида. Но он, разумеется, не стал ведущим. Основные неаполитанские условности благополучно сохранились, и зачастую приходится делать усилия, чтобы вписать себя в тот или иной аффект – парадоксальный с точки зрения трех последних веков музыкального опыта. Рациональная машина изображения страстей, изобретенная барочным театром, иногда хочет действовать автоматически. Вот-вот ее начнет уничтожать уже родившийся музыкальный классицизм.

Возможно, композитор это чувствовал, во всяком случае, он постарался сделать каждую арию оригинальной, красивой, запоминающейся. По общему впечатлению, оставшемуся от спектакля, оперу можно отнести к жанру лирической драмы. В ней много интимного, идеально-буколического [19]. Сюжет не содержит обязательных элементов пасторали, но строй юных нежных чувств, мотивы чистоты и верности, готовности без размышлений принять на себя горести возлюбленного, – к ней определенно отсылают. Рациональность и меланхолия также составляют важный слой смыслов этого отчасти философического театрального размышления. Решетин назвал эту неопределенность –

или отход от обязательных правил и схем – русским рококо. С ним можно согласиться. Вспомним, что для привыкших к елизаветинскому барокко первая поездка в Рим всегда становится шоком: только там мы понимаем, что наш российский стиль, почитаемый здесь итальянским, на собственно итальянский почти не похож. С музыкальной драмой еще интереснее. Мы на опыте знаем, что слух постоянно учится, перенимая интонации языковой среды, в которую его помещают. Можно неожиданно обнаружить у себя нежелательный акцент или случайно привязавшиеся идиомы, можно целенаправленно копировать речевое поведение, дающее возможность войти в определенную группу. На примере Глюка и его «Орфея» мы определенно знаем, что переделка итальянской оперы для постановки в Париже – отнюдь не механическое приспособление к требованиям дирекции. Это именно создание французской версии, эстетический «перевод». По отношению к «своим» итальянцам мы в силу привычки не замечаем их наклонности к «привязке проекта на местности». Вслушивание в первую русскую оперу, сочиненную итальянским маэстро, как раз и дает возможность на время забыть о выученных определениях, почувствовать живое дыхание культуры, запаянной в этой партитуре.

Переходя, наконец, к спектаклю, осуществленному под руководством Андрея Решетина, должна начать именно с партитуры, которая музыкантам так и не досталась. Партитура оперы Арайи «Цефал и Прокрис», как и все прочие партитуры опер, на протяжении XVIII века написанных придворными итальянскими капельмейстерами для постановки в Петербурге, до революции хранилась в нотной библиотеке Дирекции императорских театров. История этой библиотеки в советский период ее существования мне в точности не известна, могу только свидетельствовать, что в 1920-е гг. ей заведовал Б.В. Асафьев, и что именно он первым заговорил о необходимости издания партитуры «Цефала и Прокрис» в качестве первого тома «Памятников русского музыкального искусства» [20], а также что в 1970-е гг. она официально называлась Центральной музыкальной библиотекой, имела статус городской и была открыта для музыкантов. В 1990-е гг. ситуация менялась, и библиотека теперь принадлежит Мариинскому театру. Получить в ней ноты для исполнения стало невозможно.

Однако сильное желание всегда находит отклик в вышних. В рукописном отделе библиотеки Консерватории с 1948 г. хранится большая коллекция нот Арайи. Их странствия по разным архивам не прослеживаются, но по надписям на некоторых партиях первой скрипки: «Pour Son Altessa Imperiale Monseigneur Le Grand Duc de toute les Russies etc.» или просто: «Pour Son Altessa Imperiale» – было легко предположить, что ноты принадлежали Петру Федоровичу и использовались для концертов и

спектаклей при малом дворе. В этой коллекции нашлись и ноты «Цефала и Прокрис» в виде комплекта оркестровых партий [21]. Дальнейшее было делом техники. Оказалось, что партитуру Арайи, принадлежащую ЦМБ, несколько раз копировали; известно, что одну из копий получил московский виолончелист Александр Рудин для исполнения оперы, осуществленного в Москве в начале 1990-х гг.

На сайте фестиваля Early Music опубликован большой текст Андрея Решетина «Разговор с друзьями после премьеры или послание критикам непросвещенным и нелюбопытным» [22]. В нем музыкант рассказал о том, как готовился спектакль, и подробнейшим образом рассмотрел все вопросы, возникшие в связи с первым представлением «реконструкции» 4 октября 2016 г. в Эрмитажном театре. И еще более подробно развил логико-эстетические основания того, в каком направлении двигался творческий коллектив, в течение года осваивая новые формы театрального существования.

Для Решетина, как артиста, первым пережившего и сформулировавшего цель этого музыкального действия, увидевшего отдаленный результат в целом и в деталях, возможно, главным было понимание особой атмосферы театрального мира Ораниенбаума. О строительстве театров в этой летней резиденции известно немало, документы и печатные либретто дают возможность хоть и не полностью, но все же проследить его историю [23]. Но вот представить себе камерную интимную атмосферу по осколкам и намекам еле теплящейся жизни удалось немногим. В подтверждение особого переживания Ораниенбаума, которое двигало организатором «реконструкции», мне удалось найти несколько слов Д.С. Лихачева, тоже отмечавшего «трогательные», по его выражению, уклонения А. Ринальди в ораниенбаумское рококо по дороге к классицизму. В результате интенсивных исторических раскопок переживание было сформулировано в нескольких афоризмах (например: барокко – это размышление о смерти и мимолетности жизни, рококо – размышление о мимолетности и изменчивости человеческих чувств) и легенде, которая определила стиль постановки и технику работы над этим стилем.

Легенда сводится к тому, что в 1755 г. после нескольких удачных спектаклей в Петербурге, поставленных необыкновенно пышно при участии большого оркестра и хора из 50 певчих, наступило лето, и Петр, как всегда, переехал в Ораниенбаум, где в тот момент заканчивали строить Картинный дом. Он потребовал переделать правое крыло здания под театр, пригласил придворного машиниста Карло Джигелли и к концу летнего сезона решил еще раз сыграть «Цефала и Прокрис» для тех, кто делил с ним летние затеи. Миниатюрный новый театр, небольшой оркестр, никакого хора и пышных декораций. Ни документов, ни вновь напечатанного либретто от этой постановки не сохранилось, однако 15 партий в коллекции про-

изведений, исполнявшихся именно в Ориениенбауме, являются более чем веским основанием для того, чтобы поверить, что все так и было. Поэтому спектакль-реконструкция внешне почти аскетичен: только костюмы. После премьеры в Эрмитажном театре его показали еще два раза: 1 декабря 2016 г. в рамках Петербургского культурного форума оперу «Цефал и Прокрис» представляли в большой бальной зале музея-усадыбы Г. Р. Державина, 3 декабря 2017 г. – в Белом зале Зубовского института на Исаакиевской площади. И в том и в другом помещении играли на полу, а декорацией служила классицистская архитектура. Получилось даже лучше, чем в Эрмитажном театре. Находясь на одном уровне со зрителями, приближаясь на расстояние двух-трех шагов, артисты чувствовали отклик на каждое движение, малейшее изменение состояния. Контакт на почве общего переживания и вместе с тем салонная непринужденность, невозможность скрыть действие «понарошку», а потому необходимость его честно обыграть – все это произвело совершенно магическое воздействие на публику, слушавшую и смотревшую буквально не дыша [24].

Небольшой ансамбль располагался рядом с условным сценическим пространством, постоянно пребывая в теснейшем взаимодействии с солистами. Казалось, что все живут в одном ритме, отвечая друг другу на каждый импульс. Степень концентрации радости в совместной игре – думаю, именно это действовало сильнее всего. Вялое, недосказанное, смазанное – такого просто невозможно было себе представить. И самое удивительное, что все получалось. Учитывая сумасшедшие требования к вокалистам, предъявляемые виртуозными партиями, это воспринималось как настоящее чудо. Но еще более чудесное впечатление производил общий модус непосредственности, естественности, «доверчивости» и легкости, с которой совершенно условное, выдержанное в соответствии с каноном старинной оперы сценическое движение и произношение стихов буквально вливалось в присутствовавших.

Касательно условности существования артистов: во главу угла была поставлена цель, которую я лучше объясню словами Решетина: «Равная искусность в декламации, в пении и в жестах» [этими словами Штелин похвалил первых исполнителей], их единство, осмысленная взаимодополняемость – вот то, что составляло искусство оперного певца в XVIII веке. В наше время два из этих инструментов давно сломаны и забыты, остался только вокал. Возвращение старого подхода, восстановление искусства барочного жеста и декламации на основе изучения старинных трактатов, успешного современного французского опыта, в сочетании с нашими музыкальными открытиями в области языка рококо, проецирующимися и на понимание театральных жестов, и на прочтение либретто, и на принципы декламации и фонетики, – все это и было нашей работой по реконструкции первой русской оперы».

Из разговоров с артистами о сложностях и репетициях стало ясно, что главным требованием «реконструкции» было соединение вокальной виртуозности с полной естественностью просодии и с произнесением стихов и речитативов в духе Сумарокова – то есть совсем не так, как мы говорим сегодня. Об этом очень важном моменте оперного действия Решетин написал следующее: «Звучание слов – это особая художественная реальность, освоение которой приводит нас к *началам слов*, к таинственному источнику возникновения смыслов. Это подлинная жизнь. Это настоящий свет».

Вживаясь в звучание строк Сумарокова, и певцы, и постановщики пришли к тому, что все важное происходит в речитативах, и они же дают возможность развернуть и противопоставить характеры. Чтобы подчеркнуть это решение, речитативы на всем протяжении спектакля сопровождаются ансамблем инструментов, а не одним клавишином с басом. Координация дыхания со смычком как раз и дает им рокайльную извилистость, «подробность»; каждое душевное движение становится крупнее, выразительнее; сцена собирает в фокус и «оптически» увеличивает воздействие происходящего, чему очень способствует ранее у нас не виданная, льющаяся таким же непрерывным потоком, как и голос, и музыка оркестра, символическая пластика-жестикация.

Собственно, именно благодаря слиянию и визуально-слуховым переливам этих течений возникает эффект непрерывного выразительного действия, который держит в постоянном состоянии интереса-переживания, а временами приводит к пороговым эмоциональным состояниям. Образы лепятся голосом, интонацией, просодией, ритмом, руководящим не только звуковой стороной действия, но и пластикой рук, шагов, изгибов и поворотов тела. Когда опера превращается в тотальный танец всех ее составляющих, тогда и оказывается, что изначально озадачивающая «условность» приводит к удивительной естественности выражения и к «таинственному источнику возникновения смыслов». В своих пояснениях Решетин часто пользуется образом «лабиринта»; мне же пластическим символом подобного переживания представляется сложная игра водометов в солнечном свете: фонтанчик голоса, бьющего в мягкое небо, переходит в поворот головки и продолжающий его умоляющий жест руки и всего тела, в свою очередь подкрепленный гармонической модуляцией инструментального ансамбля – все непрерывно-подвижно, все мерцает и переливается бесчисленными нюансами.

Вспоминая опыт концертного исполнения «дайджеста» [25] первой русской оперы, состоявшийся в Мариинском театре 14 июня 2001 г., понимаешь, насколько далеко продвинулся коллектив, который мне бы хотелось назвать «компанией Early Music». В Мариинке долго готовились, композитору А.Д. Мнацаканяну было поручено адаптировать

партитуру Арайи для, насколько помню, классического парного состава, дирижировал итальянец, пели очень хорошие девочки, и партии были выучены. Однако академическое «дудение» фиоритур в положении по стойке смирно, не говоря о том, что разобрать текст не представлялось возможным, производило не «слезное», а просто плачевное впечатление. Если у театра и были идеи поставить оперу на сцене, то они развеялись как дым. Ни малейшего художественного отклика исполнение не вызвало, и его поскорее забыли.

Достоинство фестивальной реконструкции состоит прежде всего в том, что все написанное в этой статье о новаторстве Сумарокова и русских обертонах музыки Арайи я услышала и увидела в этом спектакле. Если до него я и соглашалась мириться с «неуклюжестью» поэтических вольностей Сумарокова, то читать его ради удовольствия мне, как и большинству любителей русской литературы, не приходило в голову. Новый слуховой опыт музыкальной декламации позволил, наконец, понять, каким богатством пренебрегала. То же касается итальянца, о которого вытирали ноги чуть ли не все «сочинители» музыкальной истории – от Стасова до Финдейзена, о советских скромно умалчиваю. Оказалось, что маэстро Арайя местами звучит не хуже Генделя, если не трещать ноту за нотой, а постараться наполнить его музыку чувством и пониманием. Просто счастье, что артисты, ведомые азартом исследования неизвестного, обладающие даром присвоения и переживания вновь открытого, щедро делятся с учеными, разбивая их инертно усвоенные умозрения. Арайя снова в почете, как в елизаветинские времена. Пишутся дипломы и диссертации; возможно, еще немного, и мы начнем понимать, как сложилось то, что мы безошибочно узнаем как «русское» у Глинки и Чайковского, у Мусоргского и Стравинского.

Примечания

1. В 2017 г. фестиваль отметил свое 20-летие.
2. Санкт-Петербургские ведомости. 1744. № 36. 3 мая.
3. Порфирьева А.Л. Лепет старых либретто // Петербургский театральный журнал. 2003. № 32.
4. См. статьи «Зимние дворцы» и «Зимний большой театр» в энциклопедии: Три века Санкт-Петербурга. Осьмнадцатое столетие. СПб., 2001. Т. 1. С. 366–382. О символическом пространстве оперного театра как очередном отражении «солярной магии власти» см. мою статью: Порфирьева А.Л. Магия оперы // Музыкальный театр. Л., 1991. Там же имеется библиография по теме. Из более современных исследований рекомендую книгу: Корндорф А.С. Дворцы химеры. Иллюзорная архитектура и

- политические аллюзии придворной сцены. М., 2011. Придворные спектакли оперы представляли для царицы, придворных, военных и гражданских особ первого-шестого классов, дипломатического корпуса. Зрителей приглашали повестками, платных билетов не было. В редких случаях по специальному распоряжению императрицы спектакль могли повторить для городской публики. Таким образом, говоря об итальянской опере в России первой половины XVIII века, мы имеем в виду *только* редкие спектакли, являвшиеся частью придворного церемониала и посещаемые ограниченным кругом одних и тех же лиц.
5. Петровская И.Ф., Сомина В.В. Театральный Петербург: начало XVIII в. – октябрь 1917 г. СПб., 1994. С. 29.
 6. Четырехъярусный Оперный дом внутри нынешнего Зимнего дворца был закончен в 1763 г. архитекторами Ж.-Б. Вален-Деламоттом и А. Ринальди. Он действовал до 1783 г., когда были построены и открыты Большой (Каменный) и Эрмитажный театры.
 7. Находился у Лебяжьей канавки со стороны Дворца, несколько отступая от Невы, был вторым придворным зимним театром, кроме партера имел еще два яруса.
 8. Песни из этого сборника на сайте <http://classic-online.ru/ru/composer/Teplov/3793>. Последнее обращение 7 дек. 2017 г.
 9. Цит. по: Березовчук Л.Н. Белогородские // Музыкальный Петербург. XVIII век. СПб., 1996. Кн. 1. С. 119. Автор ссылается на «Журнал искусств и литературы». СПб., 1860.
 10. Малиновский К.В. Материалы Якоба Штелина. Записки и письма Якоба Штелина о театре, музыке и балете в России. СПб., 2015. Т. 3. С. 213. «Сопральто» – по-видимому, Тимофей пел фальцетом, в той же технике, в которой поют современные контратенора. Хотя – все возможно. У Курмангалиева, например, был природный голос, вполне подходящий под определение «сопральто». Доменико Аннибали служил при Саксонском дворе в 1731–1766 гг. Фаустина Бордони Хассе была одной из трех наиболее прославленных примадонн первой половины XVIII века.
 11. Там же. С. 223–225. Гаврила – это певчий Гаврила Марцинкевич. В Глухове была певческая школа, в которую собирали голосистых мальчиков со всей Малороссии. Те, кого затем привозили в Петербург для пополнения групп сопрано и теноров, помимо сольфеджио и нотной грамоты учились итальянскому и французскому языкам. Итальянским пением с ними занимался придворный скрипач Анджело Вакари. Другой придворный скрипач – Тито Порта – тоже учил пению, у него могли быть ученики в Ораниенбауме.

12. Всеволод Александрович Прокофьев (ОР РНБ, ф. 1125), аспирант Б.В. Асафьева и научный сотрудник Музыкального отдела нашего института, в 1930-е гг. занимался операми Арайи и других придворных итальянских капельмейстеров. В неопубликованной статье «За сто лет до первой оперы Глинки» (1936 г.) он отметил, что историки русской музыки не могли установить, какая опера Арайи была исполнена в Петербурге первой; путаясь в разных названиях, они полагали, что имеют дело с двумя разными произведениями, а на основании того, что либретто было напечатано с параллельным русским переводом, некоторые даже решили, что итальянская опера исполнялась на итальянском языке итальянскими певцами, а на русском – русскими. Пимен Арапов, прочитав подзаголовок «драма на музыке» – калька с итальянского «*dramma per musica*», – вообще предположил, что либретто представляет собой не оперный, а драматический текст. (Первый и единственный материал, посвященный В.А. Прокофьеву, опубликован Андреем Пенюгиным в буклете: XX международный фестиваль Early Music. Санкт-Петербург. 2017. С. 64–67.)
13. На эту тему существует уже целая отрасль русистики. Назову итальянского исследователя Стефано Гардзонио, специально занимавшегося стилистикой перевода оперных текстов в России XVIII века. Многие из его работ опубликованы по-русски, он также любезно согласился написать все статьи об итальянских поэтах в энциклопедии «Музыкальный Петербург. XVIII век» (СПб., 1996–1999. Тт. 1-3).
14. Обратимся к статистике: Цефал – 4 арии, Прокрис – 3 арии, Минос – 2 арии, у Ерихтея и Тестора – по одной.
15. В «Камаринской» Глинки мы этот материал уверенно опознаем, в симфониях Далольо – далеко не сразу. Для уха, воспитанного на русской музыкальной классике, именно синтез, явленный Глинкой, совершенно «естественно» стал мерилom «народного», «национального», «русского», «своего». Это не значит, что Куперен, писавший «Концерты наций», или И.С. Бах с его «английскими» и «французскими» сюитами и тот же Мадонис не понимали, как работать с инонациональным. Они делали это вполне открыто и ярко, но в рамках своего исторического разума и стиля, а нам теперь нужно долго тренироваться, чтобы расслышать русское в музыке наших родных российских итальянцев.
16. Малиновский К.В. Там же. С. 225–226.
17. «Le Caméléon littéraire». SPb. 1755. V. 1. N 7. P. 156–159. Гаврила Марцинкевич, которому в тот момент исполнилось 14 лет, исполнял роль Цефала.

18. Сумароков А.П. Письмо И.Д. Шумахеру, 4 февраля 1755 г. // Письма русских писателей XVIII в. Л.: Наука. 1980. С. 69. Полный свод документов по печатанию либретто «Цефала и Прокрис» на русском и французском языках можно найти в документальной хронике: Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. 1751–1761. Сост.: Старикова Л.М. Кн. 1. Вып. 3. М., 2011. С. 282–288.
19. Напомню, что два действия из трех происходят «в лугах и рощах».
20. См. мою публикацию: Письма Б.В. Асафьева А.В. Оссовскому // Новые документы по истории искусствознания. XX век. 1920-е – 1930-е годы. СПб., 2017.
21. Сквирская Т.З. Сокровищница тайн. Рукописи сочинений Франческо Арайя в библиотеке Петербургской консерватории // Франческо Арайя. Рождение русской оперы. Буклет XIX международного фестиваля Early Music. СПб., 2016. С. 51.
22. <http://www.earlymusic.ru/earlymusic/174/80/razgovor-s-druzyami-posle-premery.html> Последнее обращение 7 декабря 2017. Можно скачать в PDF.
23. Первым затронул эту тему Всеволодский-Гернгросс В.Н. Ораниенбаумский театр при Великом князе Петре Федоровиче // Столица и усадьба. 1917. № 75. С. 12. Сошлюсь также на свою статью: Музыкальные развлечения Петра Федоровича в Ораниенбауме // Europa Orientalis. Archivio russo-italiano IV. Salerno. 2005. Много полезных документов можно найти в уже упоминавшейся документальной хронике: Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. 1851–1861. М., 2011. Кн. 1. Вып. 3.
24. Пора назвать хотя бы главных действующих лиц. Хочется переписать всех, но афиша очень длинна. Ее можно найти в упоминавшемся буклете XIX фестиваля и на сайте Early Music. Итак: Художественный руководитель – Андрей Решетин. Постановщик – Данила Ведерников. Балетмейстер – Клаус Абромайт. Директор постановки – Андрей Пенюгин. Костюмы – Лариса Погорецкая. Цефал – Елизавета Свешникова. Прокрис – Юлия Хотай. Аврора – Варвара Турова. Минос – Юлия Кропачева. Тестор – Жанна Афанасьева. Ерихтей – Вера Чеканова. Ансамбли «Солисты Екатерины Великой» и «Барочный балет Анджелини».
25. Примерно 1 час 15 минут из четырехчасовой партитуры.



АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ

ОДИН «КОМИЧЕСКИЙ» СЕЗОН ЖЮЛЯ ПЕРРО

Выдающийся французский балетмейстер-романтик Жюль Перро (1810–1892) провел в Санкт-Петербурге 11 театральных сезонов, с 1848 по 1859 годы, поставил около 20 спектаклей. Лучшие его балеты – «Свое-нравная жена», «Катарина, дочь разбойника», «Фауст» – шли в Петербурге долгие годы и после отъезда Перро из России пользовались любовью публики и артистов. Три из них, «Эсмеральда», «Наяда и рыбак» и «Корсар» (разумеется, с позднейшими переделками и многочисленными редакциями), сохраняются в классическом репертуаре и поныне. Значительная же часть сочиненных им в Петербурге балетов жила сезон-другой и довольно быстро сошла со сцены, оставив о себе память лишь на страницах газет. Но не стоит на основе краткости сценического бытия того или иного спектакля делать вывод о его незначительности: пусть даже рожденный жесткими условиями театрального контракта, он всегда нес частичку души стареющего хореографа-романтика. О нескольких подобных спектаклях Перро, сочиненных им в сезон 1856 / 57 годов, и пойдет речь в данной статье.

Это был восьмой сезон Перро в России. Им уже были поставлены «Эсмеральда» (1848), «Катарина, дочь разбойника» (1849), «Наяда и рыбак» (1851), «Фауст» (1854) – бесспорные шедевры Перро, принесшие ему славу первейшего европейского хореографа. Однако в последние годы его премьеры не вызывали такого шумного резонанса: публика достаточно прохладно приняла «Армиду» (1855), «Маркитантку» (1855) и «Мраморную красавицу» (1856). По трехлетнему контракту, который Дирекция Императорских театров заключила с Жюлем Перро в 1855 году, он обязан был сочинять в год «не менее двух балетов» [3, л. 15], за что ему полагались жалованье 10 тысяч рублей серебром, ежегодный бенефис и 50 рублей поспектакльной платы.

Предполагаемую Дирекцией норму в два балета Перро перевыполнил с лихвой: этот сезон оказался одним из самых интенсивных – петербургские зрители увидели двухактную «Дебютантку», трехактный спектакль «Остров немых» и хореографическую сценку «Маленькая продавщица букетов». Нельзя не отметить еще один любопытный момент: все три спектакля относятся к жанру комедии, который не был прежде в таком объеме представлен в творчестве Перро. Несмотря на то, что в каждом его спектакле присутствовали комические эпизоды, все же балеты Перро отличались именно драматичностью и содержательной насыщенностью действия. Поэтому сезон со спектаклями исключительно комической направленности представляется интересным и необычным и, несомненно, достоин внимания исследователя.

Еще один немаловажный момент анализируемого сезона – впервые за годы работы в России Перро сочинил новые спектакли не для иностранной приглашенной знаменитости, а для русских балерин. Вызвано это было подъемом патриотических чувств во время Крымской войны 1853–1856 годов, когда повысился и интерес к отечественным талантам. Часто, после шумной премьеры, поставленной для иностранной балерины, главная партия переходила к русской танцовщице. Так, Зинаида Ришар заняла место уехавшей Карлотты Гризи в балетах «Война женщин» и «Наяда и рыбак», Анна Прихунова танцевала «Тщетную предосторожность» после отъезда Фанни Эльслер. Русские критики отмечали: «У нас много танцовщиц, которые могли бы занять почетные места на первых европейских сценах. <...> Право, мы слишком взыскательны к своим и слишком снисходительны к чужим» [1]. Героинями балетного сезона 1856 / 57 годов, о котором пойдет речь, стали Надежда Богданова, для которой Перро сочинил «Дебютантку», и Марфа Муравьева («Маленькая продавщица букетов»). Для самих же танцовщиц эти балеты Перро стали первыми «персональными» премьерными, т.е. сочиненными специально для них.

«Дебютантка» (преьера состоялась 17 января 1857 года) стала первой русской премьерой 20-летней Надежды Богдановой, балерины с удивительной творческой судьбой, сделавшей карьеру за рубежом. Она родилась в семье московских танцовщиков Константина Богданова и Татьяны Карпаковой. С детства она проявляла недюжинный артистический талант, но отец не отдал ее в Театральное училище, а сам давал ей уроки танца. Знаменитая Фанни Эльслер восхитилась, увидев 14-летнюю Надю Богданову, и рекомендовала продолжить ей обучение в Париже. Константин Богданов приложил все усилия для достижения цели, и в 1851 году 15-летняя танцовщица поразила парижан, выступив в балете «Маркизантка» на сцене Парижской Оперы. Несколько лет она с успехом танцевала в Варшаве, Вене, Берлине, занимала положение первой танцовщицы на сцене Парижской Оперы. В 1855 году в Париже организовывают спектакль в пользу раненых под Севастополем французов, в котором должна принимать участие и Надежда Богданова. Русская подданная, она отказывается танцевать, покидает Францию и возвращается в Россию. Ее первое выступление на родине состоялось 2 февраля 1856 года в заглавной партии балета «Жизель». В Санкт-Петербурге она с огромным успехом танцевала в балетах Перро «Жизель», «Газельда», «Эсмальда», «Фауст». И вскоре хореограф «подарил» ей персональную премьеру – балет «Дебютантка», который был показан в бенефис Надежды Богдановой.

Спектакль сочинялся в спешке, эту спешку отражает и Репетитор: композитор Цезарь Пуни составил партитуру из фрагментов собственных и чужих сочинений – Репетитор «Дебютантки» составлен из вклеек, закладок и зачастую вырванных из других произведений нот; здесь

значатся и балет самого Пуни «Вер-Вер», и балет Адана «Своенравная жена», и знаменитая ария XVIII века «Камарго» (впоследствии использованная Мариусом Петипа в балете «Камарго»).

«Легонький и незатейливый» [7] балет не открывал новых художественных горизонтов. Но он все же представлял иную грань таланта Перро – его хореографическое чувство юмора. «Дебютантка» являла зрителям своеобразную закулисную «кухню» петербургского Большого театра. Солистки балетной труппы выступали в роли самих себя: первую танцовщицу Зефирину представляла состоявшая в этом звании Анна Прихунова, солистку Гимар (историческую личность, танцовщицу начала XVIII века, прозванную «скелет граций») – молодая солистка Мария Суровщикова-Петипа, чьи округлые формы никак не сопрягались с историческим определением, дебютантку Клоринду – Надежда Богданова. Перро, непререкаемый властитель балетной труппы петербургского Большого театра, в «Дебютантке» создал шуточный автопортрет.

Поднявшийся занавес открывал зрителям репетиционный зал. В ожидании балетмейстера танцовщицы «смеялись над ним и над его манерами, стараясь представить его в комическом виде» [7]. Из группы артисток особо выделялась первая танцовщица Зефирина, исполняемая Анной Прихуновой, которая «очень мило передразнивала старого балетмейстера» [7].

Приход хореографа и начавшаяся репетиция не останавливали забав молодых артисток. Перро в «Дебютантке» спародировал самого себя и собственный метод ведения репетиций, столь колоритно описанный в мемуарах Анны Натаровой: «В то время как музыка играет, Перро садится посредине зала на пол калачиком, вынимает табакерку, нюхает и слушает музыку. Все прочие стоят. Прослушает Перро страницу – у него в голове готов уже план. Но иногда бывало и так – музыка на репетиции играет, Перро думает, но фантазия не идет. Он оборачивается к музыкантам: „Помолчите!“ Музыка молчит. Он опять думает и опять ничего. „Извините, – говорит он труппе, – не могу. Репетиция завтра“» [2]. В описании рецензентов мы видим и погруженного в задумчивость балетмейстера, и его творческие «поиски», и даже его знаменитую табакерку: «В то время как он начинает обдумывать свои па и приводит их в исполнение, проказы продолжаются. У него незаметно вынимают из карманов платок и табакерку, нюхают из нее табак и одновременно чиханием пугают балетмейстера, унесенного в мир балетной фантазии» [7, 53].

Единственный конфликт «Дебютантки» состоял в побеге прима-балерины Гимар с красавцем-полковником накануне премьеры спектакля. Перро с мягким юмором ввел в свой балет и некоторые реалии жизни петербургской труппы – двух влюбленных беглецов изображала счастливая семейная пара: Мария Суровщикова-Петипа и Мариус Петипа. Ра-

зумеется, молодая Клоринда (Надежда Богданова), только что принятая в балетную труппу, спасала премьеру и «доказывала свой талант» [7, 53]. «Доказательством» служила танцевальная сцена, названная «Репетиция», которая теперь уже не в шутку, а всерьез демонстрировала хореографический талант Перро и техническое мастерство балерины.

Во втором акте сюжет о себе уже не напоминал. Все действие представляло собой характерный дивертисмент, составленный из разнообразных танцев. Надо отдать должное Перро: он не «отодвигал» начинающих хореографов, не строил им препятствий, а напротив, давал возможность «высказаться». Так, в дивертисменте «Дебютантки» свои балетмейстерские опусы представили Феликс Кшесинский и Мариус Петипа. Открывался дивертисмент оживленным галопом. За массовым кордебалетным танцем последовала мазурка на музыку Равецкого, сочиненная Ф. Кшесинским. Мазурку исполнили бенефициантка Надежда Богданова и, разумеется, сам непревзойденный мазурист Ф. Кшесинский. Танец зрители встретили «восторженным аплодисментом» [7, 53]. Успех сопровождал и «живой, страстной, увлекательной» [7, 53] «Форлане», которую исполнил М. Петипа (являвшийся и автором хореографии) с Марией Суровщиковой-Петипа. Завершала дивертисмент испанская пляска «Gallegada», «прекрасно» [7, 53] сочиненная Перро. В ней хореограф вновь дал возможность отличиться бенефициантке. «Дебютантка» демонстрировала широту жанров и тем, используемых хореографом, его способность к шутке и самоиронии. Еще одним неоспоримым достоинством нового балета Перро явился тот факт, что хореограф поручил все главные роли русским балеринам: «Здесь балетмейстер умел соединить все наши лучшие балетные таланты, в чем и заключается главное достоинство его балета» [7, 52], – резюмировал итог постановки рецензент «Музыкального и театрального вестника».

Три недели спустя, 7 февраля, Перро показал следующую премьеру – спектакль «Остров немых», сочиненный для бенефиса итальянки Фанни Черрито, с которой, кстати, несколькими годами ранее на сцене Парижской Оперы соперничала Надежда Богданова. Одна из выдающихся балерин эпохи романтизма, выступавшая наравне с Марией Тальони, Фанни Эльлер и Карлоттой Гризи, Черрито приехала в Петербург в возрасте, когда современные танцовщицы уходят на пенсию, – в 38 лет. Рецензенты вежливо отметили «самостоятельный характер» ее мимического таланта, деликатно обошли тему недостаточной виртуозности, вызванной возрастом, и сосредоточили внимание на грациозных позах, воодушевленном лице и пламенном взгляде (см.: [4]). Тем не менее, Черрито станцевала премьеры балетов «Армида», «Маркитантка», «Мраморная красавица», приняла участие в торжественном спектакле в московском Большом театре, посвященном коронации императора Александра II.

«Остров немых» на музыку Лабара и Пуни представлял любопытный симбиоз балета и драмы. Жанр его в афише был обозначен «балет-комедия», что означало, как иронизировал критик «Санкт-Петербургских ведомостей», «балет с речами» [8]. В «Острове немых» наравне с балетными танцовщиками принимали участие актеры французской труппы Михайловского театра, сюжетная линия разыгрывалась драматическими актерами, разнообразные же танцы прореживали и иллюстрировали действие. Два путешественника – граф Геркулес (артист французской труппы Вернье) и его слуга (Леменель) – попадают на волшебный остров, «на котором люди не говорят, а только объясняются мимикой и танцуют» [6]. Роза, жительница Острова немых (эту партию исполняла бенефициантка Фанни Черрито), случайно убила бабочку; фея, прогневавшись на убийцу, наслала на нее заклятье – всякий, кто полюбит девушку и будет любим ею взаимно, делается несчастнейшим в мире человеком. Жертвой колдовства становился молодой граф, но, впрочем, все заканчивалось благополучно – бабочка оживала, влюбленные играли свадьбу. В сущности, «Остров немых» представлял собой комедию положений. В первой сцене зрителей невероятно смешили попытки путешественников знаками объясниться с обитателями зачарованного острова, исполненные Вернье и Леменелем «презабавно» [6]. Они «просят пить, а им приносят жареной дичи; потом ... немые слуги с поспешностью приносят им шампанского, очень вкусного, но тем не менее, до того сильно действующего на головы, что после первого стакана оба путешественника впадают в летаргический сон, в продолжение которого видят именно то, что составляет балет» [6].

Хореографическая часть спектакля открывалась «Танцем пчел». Его исполняли кордебалетные танцовщицы во главе с балериной Фанни Черрито. «Миленький» [8] танец, сочетавший красивые группировки кордебалета с полетными соло балерины, выгодно представлял Черрито. «Вылетает рой пчел, с прозрачными крылышками, в дымчатых платьях, с самыми прелестными личиками. Все они порхают около своей царицы ..., г-жи Черрито ... Другие пчелы летят собирать мед на окрестных холмах, и публика видит, как они то поднимаются, то опускаются, прозрачные и дымчатые, как должны быть истинные девы воздуха» [6]. Танец понравился всем: «Балет пчел, царицей которых была г-жа Черрито, имел полный и вполне заслуженный успех» [6].

Но этот развернутый хореографический эпизод оказался единственным безоговорочно удачным местом всего спектакля. Затем следовал ряд комических сцен, решенных в традициях балаганной буффонады. Молодой граф влюблялся в героиню, она отвечала взаимностью, и «приговор феи исполняется самым плачевным образом: ... влюбленный в Розу тотчас делается кривобоком и горбатым. Слуга вылечивает его, положив на

землю и ударив несколько раз обухом по горбу; горб исчезает, но на лбу несчастного юноши вырастает зеленый огурец. Срезают огурец – опять явился горб...» [8]. Физические страдания юноши прекращало появление говорящего стола, «который вертится по сцене» [6], и дает рецепт оживления бабочки. «Бабочка оживает, фея прощает Розу, вследствие чего горб ее любовника исчезает» [8], – резюмировал развязку событий рецензент «Санкт-Петербургских ведомостей». Финал венчала свадьба Розы и графа, разумеется, с танцами. Из «свадебных танцев» особого внимания удостоилась испанская пляска под названием «Мага», исполненная Ф. Черрито и М. Петипа, которая «привела публику в сильный восторг» [6]. Особенность нового танца, по мнению критики, заключалась в том, что он состоял «из резких контрастов, роскошно живописных положений и движений» [6]. Завершился спектакль «общим галопадом» [6], объединившим в веселом бурном танце всех участников, – вполне традиционный финал комического балета, который берет свои истоки еще в традициях уличного театра *commedia dell'arte*.

«Остров немых» бурных восторгов ни у публики, ни у критики не вызвал, не доставил он новых лавров в корону Фанни Черрито. Вряд ли был им удовлетворен и Перро, для которого этот спектакль являлся, скорее, «обязательством по исполнению контракта», но не был вызван к жизни творческими причинами. Впрочем, возможно, эта постановка, с ее грубоватой буффонадой, незатейливым юмором, приемами площадного театра, была своеобразным сентиментальным откликом Перро. Балет словно воскрешал образы спектаклей его детства и юности, когда Перро начинал карьеру в цирке, выступая в акробатических ролях полишинелей и обезьян, подражая знаменитому в то время гротеску и миму Шарлю-Франсуа Мазюрье. Когда-то юный гуттаперчевый подросток Перро стремился к завоеванию «империи Мазюрье». Теперь он, стоя во главе империи русского балета, отчетливо понимал: время «Эсмеральды», «Катарины» и «Фауста», время высокой романтической трагедии ушло безвозвратно...

Символичным было продолжение вечера. После «Острова немых» Перро показал еще одну премьеру – небольшую хореографическую сценку «Маленькая продавщица букетов», которую исполнила 19-летняя Марфа Муравьева. Несколькими годами ранее, на премьере «Армиды» (которой на петербургской сцене дебютировала Черрито), Муравьева в небольшой роли Амура имела бóльший успех, нежели приезжая знаменитость: «Публика отдала явное предпочтение Муравьевой» [5, 225]. И в этот вечер русская балерина вновь превзошла в негласном споре итальянскую соперницу.

Жанр миниатюры не занимал ведущего места в творчестве Перро – он был признанным мастером многоактного сюжетного балета,

в котором танцевальное действие развивалось по законам драматического театра. Тем не менее, в истории балета остался его хореографический шедевр – пятнадцатиминутная композиция «Pas de Quatre» (1845), сочиненная для четырех великих романтических балерин: Марии Тальони, Фанни Черрито, Карлотты Гризи и Люсиль Гран. Здесь отсутствовал сюжет как таковой, но внятно звучала тема – тема идеальной красоты, которая воплощалась средствами чистого, «абстрактного» танца, возведенного в эталон. В «Маленькой продавщице букетов» объединились многогранные таланты Перро – хореографического драматурга, рассказчика законченной истории и прекрасного мастера классического танца, виртуозно владеющего всем его богатством.

Шутливая интермедия, сочиненная для Марфы Муравьевой, была решена средствами танца и пантомимы, она казалась мгновенной импровизацией. Возможно, так оно и было: когда Перро работа увлекала и захватывала, он сочинял очень быстро, об этом свидетельствовали многочисленные участники его творческого процесса. «Маленькая продавщица букетов» вызвала восторженные похвалы: «Это ... просто игрушка, кокетливая и грациозная, наивная и интересная донельзя!» [6]. К юной и хорошенькой продавщице цветов являлись многочисленные поклонники (воображаемые), жаждущие получить хотя бы небольшой знак внимания. «Между тем ни один не получает ничего. „Эти цветы не про вас, – говорит очаровательница. – Я видела кое-кого во сне и вот ему-то сохранию мою лучшую розу“» [6]. Пластический монолог танцовщицы, безукоризненно ею исполненный, заслужил всеобщее одобрение: «Эта ... сцена была разыграна г-жою Муравьевой столь же умно, как и грациозно; лучшим достоинством ее была одушевленная очаровательная мимика» [6]. «Маленькая продавщица букетов» в исполнении Муравьевой, бесспорный мини-шедевр позднего Перро, впоследствии часто давалась как дополнение к большим балетам.

Три постановки Перро в сезоне 1856 / 57 годов («Дебютантка», «Остров немых», «Маленькая продавщица букетов») не выдержали испытания временем и через несколько лет сошли с репертуара. Грустный пластический автошарж, грубоватый гротеск народных площадных представлений, изящная юмореска – таким предстал Перро в сезон 1856 / 57 годов перед петербургскими зрителями. Наверное, учитывая комедийную направленность всех показанных им балетов, этот сезон можно было бы определить как «самый веселый». Но недаром Перро инстинктивно избегал комедийных спектаклей – жизнь все равно поворачивала к драме. Так получилось и в этот раз: после «самого веселого сезона» скончался отец балетмейстера, и несколько недель Перро улаживал наследственные дела во Франции, вследствие чего опоздал к началу нового сезона и тем самым вызвал неудовольствие Дирекции. Едва приступив к работе, Перро вскоре получил

очень тяжелую травму (разрыв мышцы), из-за которой несколько недель не мог ходить и, соответственно, репетировать новые балеты. Между тем, ему оставалось провести в Санкт-Петербурге еще два года, пережить балетмейстерский и исполнительский триумф на премьерах балетов «Корсар» и «Эолина» (оба – 1858 год). Впасть в творческий кризис. В пятьдесят лет закончить активную балетмейстерскую деятельность. И тридцать следующих лет вести тихую, ничем не примечательную жизнь обеспеченного буржуа на собственной вилле в Бретани.

Литература, источники

1. В[асилько] П[етров]. Несколько слов о госпоже Ришар и нашей балетной труппе // Санкт-Петербургские ведомости. 1854. 23 мая. С. 562.
2. Натарова А. Из воспоминаний артистки А.П. Натаровой // Исторический вестник. 1903. Кн. 11. С. 431–432.
3. О службе балетмейстера Перро. 1851–1861 // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 13172.
4. Раппапорт М. Итальянская опера и балет // Музыкальный и театральный вестник. 1856. 1 янв. С. 10.
5. [Скальковский К.]. Балет, его история и место в ряду изящных искусств. СПб.: Изд-е А.С. Суворина, 1882. 280 с.
6. Шарль де Сен-Жюльен. Большой и Михайловский театры // Музыкальный и театральный вестник. 1857. 17 февр. С. 104.
7. Театрал. Большой театр // Музыкальный и театральный вестник. 1857. 27 янв. С. 52–53.
8. Фельетон. Петербургская летопись. «Остров немых» // Санкт-Петербургские ведомости. 1857. 24 февр. С. 205.

БАЛЕРИНА АДЕЛЬ ГРАНЦОВА: «ЗАКОННАЯ НАСЛЕДНИЦА» ТАЛАНТА ТАЛЬОНИ

Вступление

Если отметить на балетной карте Европы города и страны, откуда в Россию в XVIII–XIX веках приезжали хореографы, танцовщики, художники, композиторы, педагоги, карта эта была бы заполнена очень и очень неравномерно. Наибольшее число меток пришлось бы на Италию и Францию, откуда постоянно приезжали балетмейстеры и артисты: Жан-Батист Ланде, Ле Пик, Карло Блазис, Жюль Перро, Мариус Петипа, Карлотта Гризи, Фанни Черрито, Вирджиния Цукки, Пьерина Леньяни... Не так на слуху была «балетная» Австрия, но она прислала в Россию в XVIII веке хореографа Франца Хильфердинга, в XIX балерин – легендарную Фанни Эльслер и менее известную Габриэль Иелла, которая вошла в историю петербургского балета как первая Маргарита в балете Перро «Фауст». На этой карте будет обозначена небольшая Дания, представленная Люсиль Гран, ученицей знаменитого Бурнонвиля (гастролировала в России в 1843). Да и сам Бурнонвиль посетит Петербург в 1874, правда, как гость, а не как хореограф. Польша, входившая в состав Российской Империи, обогатила петербургскую балетную труппу «Свадьбой в Ойстрове» и знаменитой династией Кшесинских...

Но на этой карте практически одним большим белым пятном будет территория современной Германии, ее многочисленных мелких княжеств – факт тем более удивительный, что, несмотря на раздробленность страны, театральное и музыкальное искусство находилось на очень высоком уровне. Своими музыкальными театрами гордились Ганновер, Дрезден и Мюнхен. В берлинской Королевской Опере работал Поль Тальони, брат великой Марии, первой в истории балета Сильфиды, там постоянно выступали европейские знаменитости, в том числе и русские балерины – Надежда Богданова и Мария Суворщикова-Петипа. Но «обратной связи», из Германии в Россию, практически не наблюдалось.

Тем удивительнее и значительнее представляется успех немецкой балерины Адель Гранцовой (1843–1877), выступавшей в Москве и Санкт-Петербурге в 1865–1873 годах, добрую память о которой русские балетоманы сохраняли еще много лет. Отголосок ее триумфальных выступлений звучит даже на страницах художественной повести В.М. Красовской об Анне Павловой. В ней, описывая первое посещение 9-летней Нюры Павловой Мариинского театра, автор вводит в текст отрывки диалога между маститыми балетоманами, который вполне мог состояться в фойе Мариинского театра: «А я, батенька, еще Адель Гранцову

видел...» [9, 28]. Имя немецкой балерины возникло на страницах книги Красовской отнюдь не случайно. Павлову уже после первых выступлений окрестили «внучкой Тальони». «Законной наследницей таланта Тальони» [32, 307] называли русские критики Гранцову, восхищаясь целомудрием и «обворожительностью» ее танца. Играя этой смысловой ассоциацией, Красовская словно выстроила «мост» балеринской романтической традиции на трех прочных опорах: Мария Тальони – Адель Гранцова – Анна Павлова – отведа, таким образом, немецкой танцовщице в этой династической цепочке роль танцевальной «дочери» Марии Тальони. И пусть Гранцова и Тальони никогда не встретились лично, Тальони как педагог в это время в Париже пестовала Эмму Ливри, а отнюдь не героиню настоящего очерка, у русской публики имена этих двух балерин связались окончательно и необратимо.

Однако история «немецкой Тальони» не изучена совершенно ни немецкими исследователями, ни отечественными, лишь краткие упоминания о ней содержатся в трудах по истории русского балета В.М. Красовской и в биографической справке в энциклопедии «Балет». Между тем, об Адели Гранцовой много писала русская пресса, а в Российском государственном историческом архиве обнаружено немало документов, относящихся к ее пребыванию в России. Предлагаемый вниманию очерк поможет вернуть балетной истории имя одной из практически забытых танцовщиц середины XIX века.

Начало. Брауншвейг и Ганновер

Адель Гранцова родилась в 1843 году в немецком городе Брауншвейге, в артистической семье: ее отец был балетмейстером местного театра, мать – танцовщицей. Вряд ли родители, не понаслышке знающие о трудностях артистической жизни провинциального театра, желали бы, чтобы и дочь пошла по их стопам. Но, как это часто случается, театральные впечатления подтолкнули чувствительную девочку к выбору профессии. Герцогство Брауншвейг посетила знаменитая «Труппа венских танцовщиц», в составе которой были тридцать шесть девочек в возрасте от пяти до двенадцати лет. Коллектив под руководством учительницы и балетмейстера Жозефины Вайс, организованный в 1845 году, быстро стал «модным увлечением Парижа» [10, 304] и в течение нескольких лет гастролировал по всей Европе. Малютки слаженно исполняли разнообразные танцы, состоявшие из «множества фигур, хороводов, вальсов, которые сплетались и расплетались с невероятной непринужденностью и точностью» [10, 304]. И пусть из этого коллектива ни одна девочка не сделала профессиональной танцевальной карьеры, влияние, которое оказала «Труппа венских танцовщиц» на развитие профессионального балетного театра, огромно. Балетмейстеры стали с большим

удовольствием задействовать в своих спектаклях детей, воспитанников театральных школ – всевозможные мазурки, вальсы и полонезы в исполнении детей пользовались большим успехом.

Желание пятилетней Адели танцевать было столь велико, что отцу пришлось сдаться и начать профессиональные занятия. Уже с семи лет она начала выступать в детских танцах на сцене театра, который, впрочем, не мог похвастаться прочными традициями классического танца. Да, собственно, как такового, балета на сцене Брауншвейгского театра и не было: танцы имели сугубо прикладное значение в драматических и музыкальных спектаклях, украшая действие или предоставляя солистам небольшую передышку.

Вскоре отец получил ангажемент в недавно открывшийся Королевский театр Ганновера (1852), крупнейший на германских землях. Ганноверский король Георг V покровительствовал театру, но, ослепнув в возрасте 14 лет, предпочтение отдавал музыке и драме. На новом месте Адель Гранцова заняла положение первой танцовщицы, но, учитывая непопулярность искусства Терпсихоры у короля и придворных, ролей и выступлений у нее было немного.

Балеринский дебют Адели Гранцовой состоялся, когда ей было всего лишь 13 лет. Внезапно заболела первая танцовщица труппы Коблер, и Адель с большим успехом выступила в партии призрака монахини Елены в популярной в то время опере Мейербера «Роберт-дьявол». Роль, созданная четвертью века ранее легендарной Марией Тальони, являла собой один из первых опытов романтической хореографии. Ночью на кладбище из могил поднимались мертвые монахини, которые танцами соблазняли до смерти невесть как забредших на кладбище путников. Абатиса Елена, еще при жизни отличавшаяся весьма развратным поведением, солировала в их плясках, вакхически-страстных, и при этом, поэтически-прекрасных. Именно в партии Елены впервые громко прозвучало имя молодой Марии Тальони, и именно акт танцев мертвых монахинь на кладбище в хореографии Филиппо Тальони принято считать одним из первенцев романтической хореографии. Партия Елены была невероятно трудна технически и актерски, требовала большого эмоционального напряжения. Конечно, сложно представить 13-летнего девушку-подростка, воспитанную в строгой пуританской манере, в роли страстной соблазнительницы. Она выделяла иное: очевидцы ее первого выступления отмечали «поэтическую девственную грацию» [20] юной балерины. Успешный дебют принес Гранцовой звание первой танцовщицы, правда, с минимальным жалованием: отец хлопотал о выплате дочери 400 талеров ежегодно, но ему было отказано под предлогом, что дочь «еще ребенок», и высокий оклад ей ни к чему.

В 1858 году Ганновер посетил Артур Сен-Леон, самый востребованный в то время балетмейстер и законодатель хореографической моды.

Сен-Леон много странствовал, он побывал практически в каждом европейском городе, где был музыкальный театр, и обязательно посещал там оперные и балетные спектакли. Он всегда был готов к работе, о его умении работать в любых условиях и с коллективами любого уровня слагали легенды. В каждом из этих городов к нему на просмотр являлись молоденькие танцовщицы, хорошенькие и невзрачные, способные и бездарные, с просьбой посмотреть их в деле и лелеющие надежду получить рекомендацию в труппу более высокого уровня. Сен-Леон никому не отказывал в консультациях, он умел профессиональным зорким глазом увидеть зерно таланта в начинающей танцовщице и, помимо славы ведущего европейского хореографа, обладал еще и титулом «открыватель балерин». Он заметил и дал «путевку в жизнь» Вильгельмине Сальвиони, Марфе Муравьевой, Прасковье Лебедевой и многим другим.

На сцене ганноверского Королевского театра Сен-Леон поставил свой балет «Сальтарелло» (он часто переносил один и тот же спектакль на сцены различных театров, приравнивая его к возможностям труппы). В нем была занята и 15-летняя Адель, танцевавшая в «Сальтарелло» вторую партию. Смущавшаяся вне сцены, но расцветавшая на подмостках, девочка-подросток запомнилась Сен-Леону. Позже он вспоминал: «Адель Гранцова ... участвовала вместе со мною в балете „Сальтарелло“. Я заметил в ней талант и старался поощрять заниматься своим искусством. С грацией совершенно детской сыграла она вторую роль ... так, что публика заметила ее наравне с другими приезжими танцовщицами» [24]. Сен-Леон похвалил ее «техническую выработку, легкость, экспрессию и грацию» [19]. Похвалил и уехал прочь из Ганновера. Его ждала Россия, где он проведет ближайшие 10 лет. Юной же Адели предстояла незавидная участь танцовщицы, выступающей в городе, где не любят балет...

Можно только представить, какие чувства испытывала молодая балерина, прекрасно понимающая бесперспективность своего существования в Ганновере. Похвала Сен-Леона поддерживала Адель в минуты отчаяния и укрепляла в стремлении покинуть этот «антихореографический» [24] город.

Несколько лет спустя, в 1862 году, родители, убедившись, что дочь окончательно и бесповоротно решила посвятить себя искусству Терпсихоры, сдались и не стали далее препятствовать ее стремлению уехать из Германии для усовершенствования в танцах. С 400 талерами в кармане, которые она сберегла, Адель поспешила в Париж к знаменитой преподавательнице мадам Доминик. Пожилая дама имела репутацию учительницы балерин, к ней стремились все молодые артистки, желающие достичь высот в профессии, к ней обращались за советами хореографические звезды, у нее брали уроки все балерины, танцевавшие в Парижской Опере.

Робеющая Адель предстала пред строгим взглядом мадам Доминик. Девушка впечатлила строгую учительницу, она взяла ее к себе в класс, а отцу Адели написала, что его педагогический талант, воспитавший столь талантливую танцовщицу, заслуживает всяческих похвал. Единственное, чего, по мнению мадам Доминик, не хватало Адели, «un pie de coquetterie, а кокетство танцовщицы то же, что благоухание розы» (цит. по: [24]).

Три месяца занятий у мадам Доминик в Париже пролетели быстро. Адели предстояло возвращение в Ганновер. Но перед отъездом мадам Доминик выхлопотала у Сен-Леона разрешение для своей лучшей ученицы показаться маститому хореографу, только что вернувшемуся в столицу в отпуск из России. Адель выучила фрагменты из его балетов и предстала пред хореографом в присутствии директора Парижской Оперы Эмилем Перреном. Девушка привела в восторг «экзаменационную» комиссию, Перрен даже воскликнул: «это Эльслер в молодости!» [32, 305], но обстоятельства не позволили директору заключить с ней контракт и пригласить танцевать в Париже. Разочарованная, Адель вернулась в Ганновер, где провела еще несколько безрадостных для нее лет. 1865 год стал поворотным в ее судьбе.

1865–1866. Москва

В 1865 году Артур Сен-Леон, уже пять лет занимавший пост первого балетмейстера императорских театров, оказался в сложной ситуации. Перед театральным сезоном 1865–1866 годов покинула сцену в связи с замужеством звезда петербургского балета Марфа Муравьева, любимая артистка хореографа. В Петербург из Москвы на положение первой солистки была переведена Прасковья Лебедева. Московский Большой театр оставался без балерины. И тут Сен-Леон, совмещавший работу в двух столицах, вспомнил о ганноверской танцовщице...

Между тем, про солистку Королевского театра Ганновера Адель Гранцову вспомнил и директор Парижской Оперы: балерина получила от Эмиля Перрена приглашение выступить на ее сцене. Уладив вопросы, связанные с прекращением контракта, она уже собиралась в Париж, как ей вручили приглашение из России приехать в Москву. Адель выбрала Россию. Вероятно, не последним мотивом этого нелегкого выбора между театральной столицей Парижем и далекой Москвой было то, что она ехала не за мимолетным успехом (сколько танцовщиц дебютировали на сцене Парижской Оперы и сколько из них остались в истории?!), а к балетмейстеру.

В Москве ее не особенно ждали. Москвичи были огорчены и чувствовали себя обиженными: Петербург забрал их любимицу Прасковью Лебедеву, а на замену прислал никому не известную танцовщицу из какого-то провинциального немецкого театра. «Бедная Москва! – восклицал А. Дмитриев. – Лебедева в Петербурге, г-жа Гранцова еще далеко, да и что

это за г-жа Гранцова? Бог весть. Давно ли танцевала на московской сцене г-жа Муравьева? Много потеряло искусство, лишившись этой танцовщицы. А г-жа Лебедева? Едва ли она имеет соперниц в настоящее время. И вдруг какая-то госпожа Гранцова, о которой, как говорится, ни слуху ни духу. В Германии имела успех, говорят. Во-первых, где в Германии? А, во-вторых, много ли нужно, чтобы немцу понравиться?» [4].

По дороге в Москву Гранцова на несколько дней остановилась в Петербурге, где ей была организована «проба», наверное, самое строгое испытание на ее не таком уж и длинном артистическом пути. В Репетиционном зале Театрального училища в присутствии балетмейстеров, педагогов и артистов петербургской балетной труппы она танцевала фрагменты балета «Фиаметта», который ей предстояло исполнять в Москве. По окончании репетиции петербургские танцовщики разразились аплодисментами: высшая театральная аристократия признала хореографическую «родовитость» молодой Гранцовой. По отзывам современников, премьер петербургской балетной труппы Христиан Иогансон, поцеловав ей руку, сказал с глубоким почтением: «Милое дитя, как вы должны были работать, чтобы достичь в ваши лета такого совершенства» [30]. «Специалисты единогласно признали, что г-жа Гранцова соединяет в себе все достоинства первоклассной танцовщицы: грацию, легкость, оконченность, замечательную выработку технических трудностей, выразительную мимику» [16].

«Фиаметта»

Московский дебют Гранцовой состоялся 15 ноября 1865 года. Ей выпала честь танцевать московскую премьеру балета Артура Сен-Леона «Фиаметта». Балет этот, хоть и страдал, по мнению критиков, «полнейшим отсутствием содержания» [1], но в нем были многочисленные и очень красивые танцы балерины и солисток. Нарядный зал Большого театра был переполнен, что в последнее время в Москве случалось нечасто, а театральные барышники радостно потирали руки и подсчитывали прибыль. Все, и зрители, и коллеги, весьма придирчиво следили за «новенькой».

Самый детальный, с множеством подробностей отчет написал недавний противник Гранцовой А. Дмитриев в «Русской сцене» [5], который отныне стал ее восторженным поклонником. В первом акте в танце Гранцовой еще ощущалась некоторая робость. Однако гостеприимные москвичи тепло приветствовали волновавшуюся дебютантку, лицо которой оживляли «прекрасные, немного дьявольские темные глаза» [5]. В центральном эпизоде – ансамбле «Cadenza» – дебютантка продемонстрировала «бездну грации, мягкости и силы в каждом ее pas» [5]. Характерная *Zingara berceuse* («Цыганская колыбельная»), построенная на частой смене ритма, была станцована безупречно, а переходы от *allegro* к *pianissimo* «выделялись ей в совершенстве» [5]. Сложный *Grand pas d'action*,

кульминационный танец балета, понравился больше всего, в нем критик особо отметил сильные пуанты балерины: «рас на кончиках пальцев изумили и силой, и твердостью» [5]. Пантомима в балетах Сен-Леона не всегда отличалась ясностью и выразительностью, за что балетмейстер был постоянно упрекаем, не были интересны и пантомимные эпизоды во «Фиаметте» с участием главной героини, но и в них Гранцовой удалось быть «очень выразительной» [5]. Критики детально рассмотрели профессиональные качества балерины: «нога ее обладает и гибкостью, и поразительно стальной твердостью» [12]. Некоторые нашли у балерины недостаток грации, но другие уверяли, что «позы г-жи Гранцовой весьма изящны» [18]. «Единодушный восторг и неумолчные рукоплескания» [18] были ей лучшей наградой в тот вечер.

«Браво, браво, Гранцова!» – огласилась восторженными криками театральная зала по окончании спектакля. Недавний злопыхатель А. Дмитриев извинялся за свои несправедливые упреки и, по его словам, был готов «хлопать ей, пока перчатки не порвутся» [5]. Московский дебют оказался и дебютом Гранцовой на звание балерины: до этого, в Ганновере, она не исполняла главные роли в полномасштабных спектаклях – их попросту не было в репертуаре Королевского театра. 15 ноября 1865 года можно назвать днем рождения балерины Гранцовой. Это осознавали и московские зрители: «Москва поистине должна гордиться, что такой талант, как г-жа Гранцова, впервые начинает свое театральное поприще на подмостках нашего Большого театра» [5].

Сен-Леон мог с полным правом гордиться успехом своей протеже. На следующий день он подробно описал спектакль в письме другу – директору Парижской Оперы Перрену, особо отметив талантливое исполнение Гранцовой: «Трудно было молодой, никому не известной дебютантке выступать в Москве после Муравьевой и любимицы москвичей Лебедевой, но Гранцова в моем балете „Фиаметта“ обворожила всю публику. Должен по справедливости сказать, что мне не случалось видеть более совершенного таланта, более разнообразного во всех ее видах. ... Пуанты ее изумительны, чувство такта и выразительность в пантомиме достойны великой артистки. Сила громадная, потому что в 4-м действии она была одинаково легка и нервна, как и в первом. Ее вызывали 33 раза» [32, 305].

«Метеора»

Вскоре (3 декабря 1865) Гранцова выступила в другом балете Сен-Леона – «Метеоре», шедшем на сцене Большого театра уже третий сезон. Романтическая история о юноше, полюбившем звезду, интерпретировалась хореографом в новой танцевальной манере (новой, конечно, для 1860-х годов!): погоня за ускользающей мечтой и зыбким идеалом окончательно растворилась в многочисленных дивертисментных танцах и бойких соло

балерины. Балет не относился к числу любимых у публики, но вновь зала Большого театра наполнилась до отказа. Москвичи снова придиричливо экзаменовали Гранцову: если на своем дебюте она была ободряема приветственными аплодисментами, то теперь зрители в полной тишине ждали, как справится балерина со сложнейшими танцами.

Гранцова быстро растопила лед: после исполнения *Pas scenique* (*La seduction*) «единодушный гром рукоплесканий раздался по зале» [31]. По сюжету балерина являлась главному герою в виде волшебной звезды, очаровывала его и вынуждала следовать за собой, покинув земную невесту. Гранцовой удалось представить свою героиню фантастическим существом, но при этом она оттенила танец мягкостью и поэтичностью, что очень понравилось публике. Во втором акте Метеора в виде хорошенькой садовницы являлась на свадьбу главного героя, чтобы увести его в свои волшебные миры из-под венца (параллели с «Сильфидой» здесь очевидны). Еще более эти параллели усиливались местом, где происходило действие балета – в Шотландии.

Центральным танцевальным эпизодом II акта было *grand pas* под названием «Метаморфозы». В сложном многочастном номере была занята почти вся балетная труппа Большого театра. Солистки и артистки кордебалета представляли самые разнообразные цветы, за которыми ухаживала садовница. Сама балерина танцевала адажио, классическую вариацию, характерный шотландский танец и принимала участие в оживленной коде. Грациозность, с какой Гранцова представляла свою земную героиню, поразила москвичей: один из рецензентов признавался: «г-жа Гранцова танцевала так изящно, как мы не привыкли видеть» [15, 14–15]. Танцы в *grand pas* считались настолько тяжелыми, что балетмейстер Сен-Леон предусмотрел для балерины некоторое облегчение: один из номеров она должна была танцевать в мягкой обуви. Но Адель Гранцова доказала свою физическую выносливость, не стала облегчать и без того нелегкую партию и исполнила танец на пуантах, а потом еще и бисировала его.

Наибольший успех ожидал балерину в третьем акте, в *Grand pas des etoilles* – Большом танце звезд. Метеора наконец-то увлекла возлюбленного в волшебную долину, где являлась ему в полном блеске среди других звезд, комет и метеоров. Сен-Леон был гением бессюжетной хореографии, он сочинял прекрасные танцевальные композиции, составляя из исполнительниц всевозможные группы, удивляя и восхищая синхронными перестроениями. Еще лучше ему удавались сольные женские вариации, в которых он умел выделить и подчеркнуть индивидуальные достоинства каждой балерины. Фантастическая сцена в темной долине, освещаемая отблеском волшебных огней (именно в «Метеоре» было впервые применено электрическое освещение), по праву считалась одной из самых сложных в репертуаре.

В Grand pas des étoiles Гранцова «привела в изумление» [15, 14–15] публику отчетливым танцем, в котором, ни на мгновение не теряя грациозности, балерина демонстрировала сложнейшие технические трюки. Так, например, «балерина, поддерживаемая танцором, скользила на одном носке через всю сцену четыре раза, подражая падающим звездам» [15, 14–15]; запомнились также в ее исполнении «двойные пируэты на одном носке ... и двойные кабриоли вперед и назад» [23]. По окончании номера «весь театр застонал от рукоплесканий, и вызовом не было конца» [27]. После второго дебюта никому прежде неизвестной балерины сомнений больше не было – критики единодушно признали: «это архизвезда первой величины!», – восторженно восклицал критик «Русских ведомостей» [13].

Балетный сезон в московском Большом театре был спасен: публика наполняла театральный зал все вечера, когда танцевала Адель Гранцова. Ее приглашали коллеги участвовать в своих бенефисах, и она с радостью выступала, все больше и больше завоевывая признательность и симпатии москвичей.

Участие в бенефисах московских танцовщиков

7 января 1866 года Гранцова приняла участие в бенефисе московской балерины Анны Собошанской и исполнила сцены из нового для себя балета «Эсмеральда». Прежде она выступала в балетах Сен-Леона, который более сосредотачивался на танцах, но не на актерской стороне. «Эсмеральда» – шедевр романтической хореодрамы Жюль Перро – требовал от исполнительницы, прежде всего, быть актрисой: роль прекрасной цыганки была насыщена пантомимными сценами. Не каждая балерина бралась за роль Эсмеральды: слишком высоки были требования к партии, да и зрители первопрестольной, живо помнившие выступления в этом спектакле Фанни Эльслер (прошло лишь 15 лет после ее московского триумфа), весьма ревниво смотрели на дебютанток, дерзнувших выйти в этой партии после «Фаннички».

Адель Гранцову приняли благосклонно: «Мимика ее чрезвычайно выразительна, а танцы второй картины были просто восхитительны. ... Признаемся, что просто весьма трудно писать об этой танцовщице; все хвалить и хвалить приходится, а недостатки у ней отыскивать так трудно, что мы и не беремся» [14]. Пантомима Гранцовой была ясна и понятна, зрители без слов понимали внутреннюю борьбу несчастной цыганки, влюбленной в блестящего офицера, которую преследовал своими домогательствами Клод Фролло: «Мы понимали ее немые разговоры, движения, взгляды» [6].

Несколько дней спустя Гранцова принимала участие в бенефисе Сергея Соколова, и к уже сыгранным сценам из «Эсмеральды» добавился

акт из «Сильфиды». Первенец романтического балета, сочиненный для воздушной и эфемерной Марии Тальони, к 60-м годам XIX века воспринимался милым анахронизмом. Главная тема балета – трагическая несовместимость мечты и действительности, волновавшая зрителей еще 20 лет назад, – постепенно скрылась под натиском пируэтов. В исполнительнице уже не замечали бесплотного духа, устремленного в небеса, чья гибель символизировала недостижимость идеала, но видели балерину, в которой крепость пуантов доминировала над ирреальностью образа. Так и театральные рецензенты, описывавшие Гранцову в партии девы воздуха, оценивали ее с позиций 60-х годов и похвалили ее, прежде всего, за «замечательную силу носка, быстроту движений и грацию» [6], заметив также, что трагическая сцена смерти «была исполнена прекрасно» [6].

Бенефис Гранцовой. «Жизель»

28 января 1866 года состоялся бенефис Адель Гранцовой – первый в ее театральной карьере! Гранцова не стремилась к быстрому и легкому успеху: вместо «новейших хореографических произведений» [6], к которым относились постановки ее покровителя Артура Сен-Леона, с обилием разнообразных танцев, она решила представить в свой первый бенефис балеты «старые, но осмысленные, имеющие содержание» [6]. Таким «старым, но осмысленным» балетом стала «Жизель», которая была поставлена в Москве без малого четверть века назад. Первое выступление Гранцовой в партии Жизели не стало бесспорной удачей балерины. Критикам не понравилось «отсутствие внутреннего огня» [6] в ключевой пантомимной сцене сумасшествия. Но в этом замечании можно увидеть принципиальное отличие понимания образа главной героини. Москвичи издавна ценили в танцовщиках актерское начало и порой аффектированную манеру исполнения. Сцена сумасшествия Жизели с ее яркой эмоциональной окраской, драматическими и мелодраматическими положениями очень нравилась именно своей реалистической трактовкой. 23-летняя Адель Гранцова, не имевшая ни богатого балеринского, ни жизненного опыта, исполнила роль в более сдержанной, чем привыкли москвичи, манере. Недостаток сценического опыта не позволил ей удачно провести пантомимные сцены. Замкнутость и застенчивость, которыми отличалась Гранцова в обыденной жизни, передались и ее героине. Жизель Гранцовой, чуть более погруженная в себя, чем это было принято, словно выражала идею романтического несоответствия мечты и действительности. Эта концепция со временем покажет свою ценность и самостоятельность, просто экзальтированные москвичи пока не смогли оценить новизны интерпретации. Тем не менее, в январе 1866 года родилась новая Жизель, которая вскоре оставит в этом балете свой «материальный» след.

По окончании бенефиса москвичи горячо приветствовали балерину, которую они искренне полюбили и, по доброй патриархальной традиции, одарили ее дорогими подарками: от артистов – браслет с бриллиантовой звездой и лавровым венком из изумрудов, от публики – «преlestный браслет с аллегорическими украшениями» [6], золотые часы с цепочкой, корону из искусственных цветов, а сцену засыпали многочисленными цветочными букетами.

Два с половиной месяца, которые Адель Гранцова провела в Москве, стали для нее первой и очень важной ступенью на лестнице ее будущей карьеры, блестящей, но короткой. Из неизвестной танцовщицы провинциального европейского театра она превратилась в многообещающую балерину. И прав был рецензент, скрывшийся под псевдонимом «Москвич», заметивший сразу после ее первых выступлений: «Не пройдет и двух зим, когда мы будем говорить с гордостью: „Знаменитая Гранцова танцевала свой первый балет в Москве; это мы отворили ей двери в Европу!“» [25].

Лето 1866. Выступления Гранцовой в Париже

Успех в Москве дал старт европейской карьере Гранцовой – уже летом 1866 года она наконец-то выступила на сцене Парижской Оперы. Причем, уже в статусе звезды, покорившей северные подмостки. Директор Оперы и друг Сен-Леона Перрен регулярно получал от хореографа корреспонденции, в которых тот рассказывал об успехах своей подопечной в России, разумеется, не без мысли организовать ей ангажемент в Париже. Помимо хореографического таланта Сен-Леон был отличным и расчетливым «театральным менеджером», понимавшим, как надо строить рекламную кампанию и преподносить «товар» лицом. Детально расписывая все достоинства новой звезды, он, тем не менее, замечает, что условия ее ангажемента могли бы быть выгодными и для директора Парижской Оперы: «Советую вам показать ее Парижу в полной свежести ее таланта. К ней вполне подходит репертуар Муравьевой (а это означает, что Гранцова может выступать в старых, уже идущих на сцене театра балетах. – О.Ф.), и она, ручаюсь, согласится танцевать у вас на тех же условиях, как и Муравьева в первый год ее ангажемента» (цит. по: [32, 305]), т.е. Сен-Леон предлагал платить Гранцовой значительно меньшее вознаграждение, чем было принято. Из всех сил желая представить свою протеже парижанам, балетмейстеру (он же – пиар-менеджер) удалось еще более снизить гонорар Гранцовой – с первоначально обсуждаемых 2500 франков в месяц до 2000 франков. Сен-Леон сделал рискованную ставку, но он выиграл.

Гранцова дебютировала в Париже в «Жизели» и «Немее». Первые рецензии на выступления Гранцовой в «Жизели» не были бесспорно хвалебными. Парижские критики отмечали сдержанность мимики и «отсутствие оригинальности», найдя сходство с танцевавшей несколькими годами ра-

нее Марфой Муравьевой. Впрочем, танец Гранцовой, по свидетельству авторитетного рецензента газеты «Фигаро», отличался от танца Муравьевой большей мягкостью и плавностью: «она „округляла острые углы“, которыми „страдала“ ее предшественница, русская балерина» (цит. по: [32, 306]).

Тем ценнее была высокая оценка Гранцовой в партии Жизели Теофиля Готье, одного из авторов этого романтического шедевра. Готье в этой партии видел всех танцевавших в Париже балерин. Он заметил и выделил в немецкой балерине именно те качества ее героини, которые показались слишком холодными горячим московским сердцам: «Ее мимика умна, выразительна, без бурных жестов, ее лицо хорошо выражает движения души. В развязке ... она была очень трогательна и заронила в нас волнение, которое балеты обычно не причиняют» (цит. по: [11, 524]).

В балете «Немея» (в России этот балет шел под названием «Фиаметта») Гранцова поразила парижан высокой техникой танца, они нашли его «корректным, легким и не стоящим ей, по-видимому, никаких усилий, хотя она исполняет *renverseés* крайней смелости и быстроты» (цит. по: [11, 525]).

Третьим балетом, в котором Гранцова выступила летом 1866 года в Париже, стал «Ручей» в постановке Сен-Леона. И вновь балерина, ее благородная танцевальная манера и отменная техника удостоились похвалы маститого Теофиля Готье: «Гранцова исполнила роль Наилы с большой грацией и чувством. Она гибка и легка, восхитительно исполняет движения *penchés* и *renversés* и отступления на пальцах. Ее движения гармоничны, хорошо связаны друг с другом, полны страстной, но далекой от нескромности истомы» (цит. по: [11, 526]).

Парижские гастроли Гранцовой завершились триумфом: французская критика признала ее «изящнейшей представительницей классической французской школы» (цит. по: [32, 306]) и звездой первой величины. Сам Жюль Жанен, этот «Нестор фельетонной критики» [18, 13–14], писал Аделине Патти, которая находилась в деревне: «Покиньте ваши сельские заботы и приезжайте сюда смотреть артистку, какой вы никогда не видывали» [18, 13–14].

Москвичи пристально следили за успехами своей любимицы: «Появление ее в балете „Немея“ было встречено парижанами с шумными рукоплесканиями» [8]. Появившиеся в печати сведения о заключении контракта с Парижской Оперой на три года с оплатой по 48 000 франков взволновали москвичей: не переманит ли французская столица танцовщицу, вернется ли она вновь в Россию? Перрен изо всех сил пытался продлить пребывание Гранцовой в Париже, он даже обращался к директору Императорских театров и министру Императорского двора с просьбой разрешить балерине задержаться во Франции еще на два-три месяца, но получил отказ. В октябре 1866 года Адель Гранцова вернулась в Москву.

Москва. Осень – зима 1866. «Жизель» и «Конек-Горбунок»

Для встречи с москвичами в новом сезоне она выбрала «Жизель», не убоившись прежнего суждения, что этот балет не очень ей удался. Восемь месяцев спустя мнение театральных рецензентов было совершенно иным: «В прошлый приезд г-жи Гранцовой артистка не могла дать зрителям выгодного для нее понятия о ее мимических способностях. У ней были живописные жесты, но немые, не выражавшие внятно той мысли, которую она желала передать. Теперь мы видели совершенно противоположное» [28, 13].

Гранцова тщательно продумала рисунок роли, вживаясь в образ своей героини. Об этом свидетельствует несколько курьезный факт. На первом после возвращения из Парижа спектакле московские зрители с нетерпением ждали выхода любимицы, встретив появление Жизели оглушительными непрекращающимися рукоплесканиями. Балерине даже пришлось вернуться за кулисы «и снова начать прерванную сцену, чтобы сохранить связь и последовательность действия» [28, 13]. Особенно удалась ей сцена сумасшествия, которая ранее более всего подверглась решительной критике: «Во время предсмертной агонии каждое движение артистки было слышимое слово, каждая мысль высказывалась внятно, не было лишнего мимического пустословия, затемняющего мысль речи, и все эти жесты, все эти движения были строго художественны ... Начало сделано, г-жа Гранцова проникла в тайну немого красноречия!» [28, 13].

Жизель-вилиса при первом появлении казалась холодной статуей, «жертвой ангела смерти» [28, 14], словно созданной самим Кановой. Но любовь и отчаяние Альберта оживляли призрак, возвращали человеческие чувства. Жизель-вилису в исполнении Гранцовой критики нашли «шаловливой» [22] – странное определение для современного зрителя этого старинного балета, который сегодня воспринимается одной из доктрин гуманистического всепрощения. Но «шаловливыми» в 1860-е годы были практически все балетные призраки – время глубокой скорби и неизбывной меланхолии Жизелей еще не пришло. Героиня Гранцовой, казалось, спасала возлюбленного случайно, лишь потому, что, вернувшись к излюбленному земному занятию – танцам, она проплясала всю ночь, до первых лучей солнца, которые даровали Альберту жизнь.

Но представление, состоявшееся 28 октября 1866 года в московском Большом театре, ценно совсем не этой трактовкой, весьма традиционной для того времени. Зрители, наполнившие торжественный зал, еще не знали, что станут свидетелями важного для истории балета события. Во втором акте Гранцова исполнила новое соло Жизели-вилисы, сочиненное Артуром Сен-Леоном на музыку Алоизия Минкуса: «Под конец балета артистка протанцевала новую вариацию, которую

мы здесь еще не видели» [22]. То была обычная и стандартная практика того времени, когда балерины в спектаклях исполняли «свои» вариации, более подходящие им по складу дарования, нежели те, которые уже имелись. Московские рецензенты описали в новой вариации «волшебную легкость» танцовщицы, говорили о «трудном приеме», заключавшемся в «la pointe double», который балерина повторила несколько раз, о «грациозном исполнении» (см.: [28, 14]) во время «прекрасного соло г. Минкуса» (см.: [22]). В этих заметках мы узнаем прекрасную воздушную вариацию Жизели в финале балета, которая сейчас исполняется в спектакле как каноническая версия. Так, спустя 25 лет после премьеры этой романтической легенды в Парижской Опере (1841), в октябре 1866 года, балет «Жизель» обрел танцевальную и логическую завершенность.

В декабре 1866 года Сен-Леон перенес в московский Большой театр недавнюю петербургскую новинку – большой феерический балет «Конек-Горбунок, или Царь-девица». Адель Гранцова стала первой московской Царь-девицей. Роль строилась по привычному балетному шаблону и не предполагала развернутой актерской игры, зато была насыщена виртуозными классическими вариациями, по мнению критика «Антракта», «вполне рутинными» [2]. Пожалуй, впервые Адель Гранцова столкнулась с русским национальным танцем: лирический образ русской красавицы Царь-Девы раскрывался в адажио на темы алябьевского романа «Соловей». Критики оценили стремление немецкой балерины постичь приемы русской пляски, но в исполнении они отметили не напевность и плавность, присущие русскому танцу, а «искусность», «очаровательность» и «стальную твердость носков» [7] исполнительницы. Второе представление «Конька-Горбунка» было дано в бенефис балерины, после которого ей принесли телеграмму от министерства Императорского двора: «Объявить Гранцовой, чтобы после второго представления „Конька-Горбунка“ приехала она немедленно в Петербург» [3, л. 10]. Ничего не понимающая балерина исполнила приказ министра Императорского двора графа Адлерберга и вскоре прибыла в столицу Российской империи. В Москву она больше не вернулась. Прав был критик издания «Русская сцена»: «Спешите в Большой театр, запасайтесь заранее билетами! ... Поверьте, такие блестящие звезды, как г-жа Гранцова, не засидятся долго в нашей белокаменной ..., и тогда будете раскаиваться, что не видали и не оценили таланта!» [23]. В Санкт-Петербурге Адель Гранцову ждали новые роли, балеты, партнеры по сцене, признание, успех, любовь зрителей и небывалый взлет карьеры...

Литература, источники

1. Г-жа Гранцова в «Фиаметте» // Петербургская газета. 1868. 23 янв. С. 3.
2. В.Р. Московский театр // Антракт. 1866. 7 дек. С. 1.
3. Дело об ангажементе к здешним театрам танцовщицы Московских театров г-жи Гранцовой // РГИА, ф. 497, оп. 2, ед. хр. 2048.
4. Дмитриев А. Наш балет // Антракт. 1865. № 129. С. 1.
5. Дмитриев А.М. Дебют г-жи Гранцовой («Фиаметта», балет) // Русская сцена. 1865. 23 нояб. С. 3.
6. Дмитриев А. Театральная хроника // Совр. летопись. 1866. 30 янв. С. 12.
7. Записки москвича // Московские ведомости. 1866. 9 дек. С. 3.
8. Иностранные театры // Антракт. 1866. 19 июня. С. 3.
9. Красовская В.М. Анна Павлова. Страницы жизни русской танцовщицы. Л.; М., 1964.
10. Красовская В.М. История западноевропейского балета. Романтизм. М., 1996.
11. Левинсон А. Старый и новый балет. Мастера балета. СПб., 2008.
12. Москвич. Московские заметки // Русские ведомости. 1865. 20 нояб. С. 5.
13. Москвич. Московские заметки // Русские ведомости. 1865. 7 дек. С. 5.
14. Москвич. Московские заметки // Русские ведомости. 1866. 13 янв. С. 6.
15. Николаев С. Театральная хроника // Совр. летопись. 1865. 5 дек. С. 14–15.
16. Отметки // Голос. 1865. 19 окт. С. 3.
17. Пановский Н. Дебют г-жи Гранцовой // Совр. летопись. 1865. 21 нояб. С. 18.
18. Пановский Н. Г-жа Гранцова // Совр. летопись. 1866. 30 окт. С. 13–14.
19. А. П-чъ. Адель Гранцова // Русская сцена. 1865. 31 окт. С. 4.
20. Полько В. Воспоминания о балерине. Аделина Гранцова // Театр и жизнь. 1886. 2 февр. С. 1.
21. Полько В. Воспоминания о балерине. Аделина Гранцова // Театр и жизнь. 1886. 7 февр. С. 1.
22. Псевдоним. Московская жизнь // Голос. 1866. 12 нояб. С. 1.
23. Русская сцена. 1865. 23 дек.
24. Русская сцена. 1865. 31 окт. С. 4.
25. Русские ведомости. 1865. 7 дек.
26. Сен-Леон М. Адель Гранцова // Антракт. 1865. № 160. С. 3.
27. Совр. летопись. 1865. 5 дек.
28. Совр. летопись. 1866. 30 окт. С. 13.
29. Театр и жизнь. 1886. 6 февр. С. 1.
30. Театр и жизнь. 1886. 7 февр. С. 1.
31. Худеков С.Н. Московская хроника // Русская сцена. 1865. 23 дек. С. 2.
32. Худеков С.Н. История танцев. Т. 3. Пг., 1915.

АВТОРЫ ВЫПУСКА 1

Иванов Александр Валентинович – преподаватель Классической гимназии № 610, аспирант РИИИ заочной формы обучения.
alexspbgu@yandex.ru

Порфирьева Анна Леонидовна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник и заведующая сектором музыки РИИИ.
porfira@yandex.ru

Ряпосов Александр Юрьевич – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник и заведующий сектором источниковедения РИИИ.
alexandrriyaposov@gmail.com

Саяпина Анна Викторовна – аспирантка РИИИ.
sayapina89@rambler.ru

Уразымбетов Дамир Дуйсенович – кандидат искусствоведения, заместитель заведующего кафедрой режиссуры хореографии Казахской национальной академии искусств имени Т.К. Жургенова, Казахстан.
lenida@mail.ru

Федорченко Ольга Анатольевна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора источниковедения РИИИ.
olgafedorcenco@gmail.com

Научное издание

«МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР: СПЕКТАКЛЬ, РОЛЬ, ОБРАЗ»

Выпуск 1

Отв. редактор – *А.Ю. Ряпосов*

Корректор – *Е.С. Русанова*

ЦНИТ «АСТЕРИОН»

Заказ № 146. Подписано в печать 26.09.2019. Бумага офсетная.

Формат 60x84 $\frac{1}{16}$. Объем 6,75 п.л. Тираж 100 экз.

СПб., 191015, а/я 83, тел (812) 685-73-00, 970-35-70

asterion@asterion.ru