



Исследовательская серия

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

Выпуск 2

Санкт-Петербург
2020

Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт истории искусств

Исследовательская серия

ВЫПУСК 2

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

Санкт-Петербург

 **Астерион**

2020

ББК 85.335.41

УДК 792

М 89

Рецензенты: доктор искусствоведения, профессор РГИСИ А.А. Чепуров; кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора источниковедения РИИИ С. А. Филиппова.

Рекомендовано к печати Ученым советом РИИИ 16.12.2019 г.

Музыкальный театр: спектакль, роль, образ. Выпуск 2 / Российский институт истории искусств; Отв. редактор А.Ю. Ряпосов. – СПб.: Астерион, 2020. – 108 с. – (Исследовательская серия)

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

ISBN 978-5-00045-876-1 (Выпуск 2. 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 2 является логическим продолжением Выпуска 1 исследовательской серии «Музыкальный театр: спектакль, роль, образ» (СПб.: СПб.: Астерион, 2019. 108 с.) и включает научные работы, проделанные на секторе источниковедения Российского института истории искусств (РИИИ) в 2018–2019 годах.

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

ISBN 978-5-00045-876-1 (Выпуск 2. Музыкальный театр: спектакль, роль, образ)

© А.Ю. Ряпосов – составление, редактура, 2020

© Авторы статей, 2020

© ФГБНИУ «РИИИ», 2020

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ.....	4
СПЕКТАКЛИ.....	5
<i>Ряпосов А. Ю.</i> Спектакль В.Э. Мейерхольда «Тристан и Изольда» (Мариинский театр, 1909)	6
<i>Ряпосов А. Ю.</i> Спектакль В. Э. Мейерхольда «Каменный гость» (Мариинский театр, 1917)	16
<i>Изотов Д. В.</i> Проблемы сценического воплощения «пролетарской» оперы на сцене ГАТОБа: «Лед и сталь» (1930) и «Броненосец Потемкин» (1937).....	25
<i>Саяпина А. В.</i> Спектакль Д. Бертмана «Царская невеста» (Московский музыкальный театр «Геликон-Опера», 1997)	37
<i>Плахотина Т. Ю.</i> Спектакль К. Серебренникова «Фальстаф» (Мариинский театр, 2006)	48
АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ	59
<i>Федорченко О. А.</i> Адель Гранцова: петербургский период (1866–1873)	60
<i>Федорченко О. А.</i> Балетные образы Адель Гранцовой	75
<i>Теплов А. А.</i> Мастерство актера оперного театра в статьях А. И. Пиотровского	98
СОКРАЩЕНИЯ	106
АВТОРЫ ВЫПУСКА 2.....	107

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Второй выпуск исследовательской серии «Музыкальный театр: спектакль, роль, образ» был подготовлен в 2018–2019 годы на секторе источниковедения РИИИ и явился логическим продолжением Первого выпуска серии (СПб.: Астерион, 2019). Второй выпуск включает научные работы, направленные на исследование с позиций современной науки о театре режиссуры оперного театра; на анализ спектакля музыкального театра как целостной образной структуры; на изучение исполнительского искусства артистов оперного и балетного театров. Структура выпуска представлена двумя разделами: спектакли и аналитические статьи.

Основу выпуска составил раздел «Спектакли», который включает исследования, посвященные анализу оперных спектаклей. Здесь собраны статьи, актуализирующие различные аспекты театральной постановки: анализ реализованной в спектаклях Мариинского театра «Тристан и Изольда» (1909) и «Каменный гость» (1917) режиссерской методологии В. Э. Мейерхольда; изучение проблем сценического воплощения «пролетарской» оперы на сцене ГАТОБа («Лед и сталь», 1930; «Броненосец Потемкин», 1937); анализ поэтики спектаклей «Царская невеста» Д. Бертмана (1997) и «Фальстаф» К. Серебренникова (2006).

В разделе «Аналитические статьи» представлены два исследования, посвященные танцевальному искусству балерины Адель Гранцовой (1845–1877), а также работа, анализирующая требования к мастерству актера оперного театра 1920–1930-х годов, которые предъявлялись А. И. Пиотровским в его критических статьях.

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.



СПЕКТАКЛИ

СПЕКТАКЛЬ В. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА «ТРИСТАН И ИЗОЛЬДА» (МАРИИНСКИЙ ТЕАТР, 1909)

Премьера постановки оперы Р. Вагнера «Тристан и Изольда» состоялась на сцене Мариинского театра 30 октября 1909 г. (режиссер В. Э. Мейерхольд, художник А. К. Шервашидзе, дирижер Э. Ф. Направник) (см.: [11]).

В Главе 1 «Тристан и Изольда» своей монографии И. Д. Гликман рассматривает ряд важнейших вопросов, связанных с изучением истории постановки оперы, а именно: популярность творчества Вагнера в Петербурге, предшествующие мейерхольдовскому спектаклю постановки вагнеровских опер на Мариинской сцене; содержание статьи Мейерхольда «К постановке „Тристана и Изольды“ на Мариинском театре 30 октября 1909 года» (см.: [9]), фактор пантомимы в исполнительском искусстве и идея «рельефной сцены»; значение либретто в творчестве Вагнера, исходный миф в романе Готфрида Страсбургского и его вагнеровская трансформация, влияние идей Артура Шопенгауэра; взгляды Мейерхольда на роль либретто при подготовке к инсценизации оперы; отношение Мейерхольда к сценическим реформам Вагнера, проблема вагнеровской ремарки и обоснование права режиссера на ее несоблюдение; полемика вокруг готовящегося спектакля, сопротивление исполнителей ведущих партий и музыкантов, рецепция мейерхольдовской постановки критикой; и др. (см.: [5])

Сходный круг проблем, связанных с мейерхольдовской постановкой «Тристана», находится в сфере внимания книги А. А. Гозенпуда «Русский оперный театр между двух революций. 1905–1917» (см.: [6]).

Важное значение имеют высказывания Н. Д. Волкова в книге «Мейерхольд», посвященные мейерхольдовской идее, согласно которой основой оперной постановки выступает музыкальная партитура, а не либретто, а также – мысли автора первой мейерхольдовской биографии о предложенной Г. Фуксом «рельефной сцене» и о попытке ее практической реализации Мейерхольдом в спектакле «Тристан и Изольда» (см.: [4, 66–79]).

В книге К. Л. Рудницкого «Режиссер Мейерхольд» особый упор был сделан на архитектуру сцены в «Тристане», и, хотя Г. Фукс автором не упоминается, речь идет именно о влиянии немецкого режиссера на театропонимание Мейерхольда, которого не устраивала традиционная сцена-коробка ренессансного театра. Постановщик был намерен преодолеть замкнутость сцены-коробки и выйти на непосредственный

контакт со зрителем, располагая действие на узкой полоске просцениума (см.: [12, 124–127]).

В представленной здесь статье выдвигается задача изучения спектакля «Тристан и Изольда» с точки зрения заложенных в нем приемов *режиссерской методологии* Мейерхольда, иными словами – в центре внимания не сам спектакль, но задача поставить исследование мейерхольдовской сценической версии оперы Р. Вагнера в контекст ранее предпринятых автором данных строк работ по изучению режиссерской методологии Мейерхольда – *драматургии спектакля* (см.: [13; 14; и др.]) и *приемов и методов* режиссерских исканий на сцене Александринского театра (см.: [15]).

Постановка «Тристана» стала дебютом Мейерхольда в сфере оперной режиссуры, выходу в свет сценической версии оперы предшествовала серьезная теоретическая подготовка; в статье «К постановке „Тристана и Изольды“ на Мариинском театре 30 октября 1909 года», которая стала итогом и мейерхольдовских теоретических штудий, и практической постановочной работы по переносу «Тристана» на сцену Мариинского театра, приводится список работ (преимущественно на немецком языке; всего – девятнадцать позиций) – трудов, посвященных проблемам инсценизации оперы. Сама указанная мейерхольдовская статья занимает место среди наиболее значительных теоретических работ Мейерхольда, поскольку в данной статье изложена мейерхольдовская *концепция оперной режиссуры*.

Спектакль представлял собой *стилизацию* средневековья XIII в., эпохи Готфрида Страсбургского, чей роман стал литературным материалом для вагнеровского «Тристана». Н. В. Песочинский совершенно справедливо утверждал, что в конце 1900-х гг. и в 1910-е гг. театральная критика в понимании процессов, происходящих в сценическом искусстве, существенно отставала от театропонимания Мейерхольда и задаваемого им вектора режиссерских исканий (см.: [7]). Поэтому, отвлекаясь от оценочности суждений, обратим внимание на суть свидетельства знатока вагнеровского творчества А. П. Коптяева о мейерхольдовском «Тристане»: «На генеральной репетиции и на вчерашней *première* я наслаждался постановкой г. Мейерхольда с *общезстетической точки зрения* и критиковал ее как вагнерист. Не нужно быть археологом, чтобы понять, сколько затрачено прекрасного труда для придачи данной постановке средневековой стилистики. Я охотно восхищаюсь полувизантийским стилем кресла Изольды (первый акт), алебардами рыцарей, восточными коврами, которыми обставляла себя именно средневековая знать, наконец, кораблем с его примитивным средневековым

устройством. Мне нравится верно схваченный средневековый орнамент. Пожалуй, я восхищусь и некоторыми деталями: почему же матросам при приближении к земле не полезть на мачты (в финале первого акта), а Тристану не тряхнуть окровавленной повязкою (заключительная сцена), если все это придает сцене картинность?! Наконец, у г. Мейерхольда видно стремление вагнеровского «Gebärde» (поза, жест) *согласовать* с вагнеровской музыкой. У него *матросы тянут снасти в ритм с оркестром*, а *походку и позу артистов он старается слить с музыкой* (курсив мой. – А. Р.)» [8, 175]. Извечный мейерхольдовский оппонент А. Н. Бенуа так высказался о постановке «Тристана» на сцене Мариинского театра: «... работа нового (нового – в опере; далее курсив мой. – А. Р.) театрального художника кн. Шервашидзе ... *вполне приемлема*; как ряд красивых сценических моментов – она свидетельствует о вкусе и изобретательности нового (в опере) режиссера г. Мейерхольда ... Должен ... сказать, что я в первый раз видел „Тристана“ без горького чувства обиды за издевательство над красотой» [2, 178–179]. Подобного рода признание со стороны А. Н. Бенуа дорогого стоит.

Постановочные эксперименты в сфере инсценизации оперы стали непосредственным продолжением режиссерских исканий Мейерхольда в рамках драматического театра. Вот что было написано Мейерхольдом в «Примечаниях к списку режиссерских работ» по поводу его театральных экспериментов в 1905–1912 гг.: «Актеры в некоторых случаях ставятся возможно ближе к зрителю. Это освобождает актера от случайных бытовых подробностей ... Это дает мимике актера свободу более изысканной выразительности. Это помогает голосу актера давать более тонкие оттенки, повышает восприимчивость зрителей и как бы *уничтожает черту* между ними и актерами (курсив мой. – А. Р.)» [10, 237].

Особенность оформления сцены, когда режиссер стремился максимально приблизить к публике игровые места и саму игровую площадку, подметил Коптяев, который о сценографии «Тристана» написал следующее: «Небольшая часть корабля в первом акте, какой-то тюремный, узенький двор – во втором и, наконец, несколько каменных глыб – в третьем (декорации г. Шервашидзе). Все это страшно *суживает сцену*, лишает постановку *широты и перспективы* ... (курсив мой. – А. Р.)» [8, 176] И еще: «Второй акт („Тристана“; курсив далее мой. – А. Р.) инсценирован не без добродушного сарказма. Вообразите небольшой двор у *громadных стен замка* с массивными воротами; вправо начинается парк... Все похоже на обстановку наших тюрем. Тристан и Изольда сидят на каких-то кочках: не то дерн, не то – неснесенный лед...» [8, 176] То же самое свойство мейерхольдовской сценографии в «Тристане»

отметил и Е. М. Браудо: «Интересной и правильной с точки зрения вагнеровского театра представляется ... идея г. Мейерхольда *смонтировать* все действие драмы на *одной определенной глубине сцены* (курсив мой. – А. Р.)» [3, 187].

Речь здесь идет о мейерхольдовской идее *трехпланной сцены*, которая стала результатом творческой переработки концепции *рельефной сцены*, предложенной режиссером Мюнхенского художественного театра Георгом Фуксом. Мейерхольд вслед за Фуксом отрицал *ренессансную сцену-коробку* и применительно к театру драматическому, и применительно к театру оперному; не устраивал режиссера такой тип архитектоники сцены потому, во-первых, что разделял театральное здание на собственно сцену-коробку и зрительный зал и исключал, тем самым, прямое взаимодействие актера и публики; и, во-вторых, что сталкивал трехмерные фигуры исполнителей с живописными задниками и другими элементами декорационного оформления (двумерными), нарушая, таким образом, законы перспективы, а с ними – и законы восприятия. Мейерхольд вслед за Фуксом образец для необходимого ему театра, рожденного из духа музыки, видел, прежде всего, в архитектонике сцены *античного театра* (см.: [9, 150]). Более близким по времени идеалом сценической площадки Мейерхольду представлялись подмостки *староанглийского* (елизаветинского или, иначе, шекспировского) театра, потому что, по утверждению режиссера, Людвиг Тик «полагал, что *староанглийская сцена имела некоторое сходство с греческой*» [9, 151]. А в архитектонике шекспировской сцены Вагнеру, по мнению Мейерхольда, «нравилось то, что актеры театра Шекспира играли на сцене, *со всех сторон окруженные зрителями* (курсив мой. – А. Р.)» [9, 150].

Приблизить современную сцену к искомому идеалу взялся Г. Фукс, предложивший *рельеф-сцену*, где под рельефами подразумеваются *пра-тикабли-рельефы* – это «те части материала, дополнительного к декорациям, которые не иллюзорны для глаз зрителя, но *овеществлены*; они дают актеру возможность прикасаться к ним – служат как бы *пьедесталом для скульптуры* (курсив мой. – А. Р.)» [9, 153]. Иными словами, это *жесткие станки*, которые способны, при необходимости, сломать плоский пол традиционной сцены и в ее архитектонике смогут служить своего рода постаментами для сценической скульптуры – актерских одиночных фигур и целых группировок действующих лиц. «Таким образом, – писал постановщик „Тристана“, – *первый план, превращенный в „рельеф-сцену“ и сильно отдаленный от живописи, поставленной во втором плане, дает возможность избежать той обычной*

неприятности для эстетического вкуса зрителя, когда *тело человеческое* (три измерения) стоит рядом с *живописью* (два измерения) (курсив мой. – А. Р.)» [9, 153]. Практическая задача, стоявшая перед Мейерхольдом, состояла в том, что рельеф-сцена в Мюнхенском художественном театре составляла неотъемлемую часть архитектуры этого заново построенного здания, а постановщик «Тристана» должен был перенести оперу Вагнера на подмостки Мариинского театра, которые были оформлены в виде традиционной ренессансной сцены-коробки.

Именно поэтому Мейерхольд идею *рельеф-сцены* Фукса трансформирует в идею *трехпланной сцены*, которая открывала возможность *приспособить, адаптировать* ренессансную сцену-коробку Мариинского театра к требованиям, предъявляемым к сценической площадке движущимся театром, разработкой которого занимался Мейерхольд в традиционалистский период творчества, и создать структуру, близкую к архитектонике сцены античного театра. *Первый план* сцены – это выдвинутый далеко в зрительный зал *просцениум*. *Второй план* – собственно *рельефная сцена* – часть сцены, располагающаяся перед порталным проемом и непосредственно за ним, которая, при необходимости, с помощью пратикаблей (жестких станков) была 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. Постановщик «Тристана» писал: «Если на авансцену, находящуюся вне занавеса, положить ковер, придав ему значение колоритного пятна, созвучного с боковыми сукнами, если прилегающий к авансцене план превратить в пьедестал для группировок, построив на этом плане „сцену-рельеф“, если, наконец, задний проспект, помещенный в глубине, подчинить исключительно живописной задаче, создав из него выгодный фон из для человеческих тел и их движений, – то недостатки ренессансной сцены будут в достаточной мере смягчены» [9, 154]. А еще таким образом можно было добиться создания эффекта *единого театрального пространства*, не разделенного, как в здании ренессансного типа, на собственно сцену и зрительный зал (подробнее см.: [15, 27–30]). И, тем самым, приблизиться к идеалу сценической площадки – сцене-арене древнегреческого театра, на которой игру актеров могли непосредственно воспринимать зрители, расположенные в амфитеатре античного театра; или – сцене елизаветинского театра,

и хотя зрители мейерхольдовского «Тристана» не могли окружить сцену Мариинского театра со всех сторон, все как это было, по утверждению режиссера, со сценой шекспировского театра (см.: [9, 150]), но показанный Мейерхольдом «Тристан» хотя бы не был отделен от зрительного зала Мариинского театра порталным проемом сцены-коробки.

Другое дело, что полноценной трехпланной сцены при постановке «Тристана» на подмостках Мариинского театра Мейерхольду достигнуть не удалось. Между зрительным залом и сценой располагалась оркестровая яма, режиссер для устройства далеко вперед выдвинутого просцениума не мог закрыть ее помостом, как он это сделал, например, при переносе на сцену Александринского театра мольеровского «Дон Жуана» (1910) или лермонтовского «Маскарада» (1917).

Мейерхольд высоко ценил трехактное строение драматургического материала, что было свойственно испанской 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.: [14, 91–93]). Трехактное членение оперы Вагнера, таким образом, вполне устраивало режиссера и было сохранено в сценической версии «Тристана». В каждом из трех актов мейерхольдовской постановки архитектура сцены представляла собой разделение на два плана. В первом акте игра шла на передней части сцены, функцию задника выполнял большой парус, манипуляции с которым, в полном соответствии с приемом «часть вместо целого», призваны были породить у публики ассоциации с кораблем, на котором происходит действие. Во втором и третьем актах узкая полоска авансцены в качестве игровой площадки соседствовала соответственно с крепостной стеной замка короля Марка и крепостным мостом и другими элементами замка Тристана.

Общими для драматического и оперного театров оказались и подходы Мейерхольда к сценическим исканиям в сфере исполнительского искусства. Вот что было написано по этому поводу постановщиком «Тристана» в «Примечаниях к списку режиссерских работ»: «*Позы, движения, жесты* актеров обращены в самое средство выразительности и *подчинены законам ритма*. Позы, движения, жесты возникают из слова с его выразительными свойствами, и, наоборот, слова являются завершителями пластических построений (курсив мой. – А. Р.)» [10, 237].

Если вынести за скобки пение, то основой актерского искусства в опере является, по мнению Мейерхольда, *пантомима*. Когда постановщик «Тристана» утверждает, что в основу сценической версии

оперного произведения должна быть положена музыкальная партитура, а не либретто, Мейерхольд подразумевает прежде всего *пластику поз* оперного исполнителя и его *движенческие навыки*, выстроенные в соответствии с темпо-ритмической структурой партитуры: «Актер музыкальной драмы должен постичь сущность партитуры и перевести все тонкости оркестрового рисунка на язык пластического рисунка. И вот актеру музыкальной драмы предстоит добиться мастерства в телесной гибкости. Тело человеческое – гибкое, подвижное, встав в ряды „выразителей“ вместе с оркестром и обстановкой, начинает принимать активное участие в сценическом движении. Человек вместе с согармонической обстановкой и соритмичной музыкой являет собой уже *произведение искусства*. В чем же тело человеческое, гибкое для служения сцене, гибкое в своей выразительности, достигает высшего своего развития. В танце. Ибо танец и есть движение человеческого тела в ритмической сфере. ... оперные артисты должны учиться жесту не у актера бытового театра, но у балетмейстера» [9, 148].

С. А. Ауслендер написал о движении исполнителей в мейерхольдовском «Тристане» следующее: «... там, где нужны были *быстрые движения*, Мейерхольд дал их: вся пламенность встречи была в этом одном жесте, жесте, которым Тристан окутал своим плащом Изольду, когда роковой пурпур его одежд смешался с более нежным, но однотонным ее платьем, быстрая же сцена последнего акта, когда верный Курвенал один защищает мост от отряда короля, была поставлена с таким подлинным пылом, что Смирнов (исполнитель роли Курвенала А. В. Смирнов во время схватки случайно получил повреждение; курсив мой. – А. Р.) на генеральной репетиции был уведен со сцены с небутафорской раной на лбу» [1]. Подробно разработанный пластический рисунок был присутствующим не только отдельным исполнителям ведущих партий, но, как свидетельствовал все тот же Ауслендер, и участникам массовых сцен: «Хор не болтался без толку..., и там, где должен был служить лишь *фоном трагедии*, оставался в *торжественной неподвижности* мудрым и вещим *созерцателем событий*, беспристрастным и к любви и к смерти; там же, где *движение подсказывается* самим *ритмом*, Мейерхольд придумал много интересных деталей: так, работа с канатом, лазание по веревочной лестнице и др. (курсив мой. – А. Р.)» [1] Если учесть, что статичная поза – это *частный случай* движения, то не вызывает удивления такое описание: «Сцена, когда, выпив любовный напиток, сами того еще не знающие любовники *застыли* с помутившимися от внезапного безумия глазами и потом какой-то чужой роковой силой были брошены в объятия друг другу, незабываемо великолепно. Дуэт второго действия,

весь исполненный такой страстной, почти нечеловеческой, уже предчувствующей смерть истомы, сам по себе подсказывает *неподвижность*, и прекрасны, величественны, нежны были *позы* Тристана на камне и склонившейся у ног его Изольды (курсив мой. – А. Р.)» [1].

Мейерхольд считал, что использование на неглубокой сцене актеров в качестве своего рода скульптур создадут *пластические группировки* наподобие *барельефов* (см.: [9, 151]). И. И. Соллертинский утверждал, что в работе над вагнеровским «Тристаном» Мейерхольд требовал «... *скульптурного*, тщательно дозированного жеста, ритма, угадываемого не только в движениях, но и в застывшей *неподвижности* (курсив мой. – А. Р.)» [16, 319]. О «скульптурности» поз и о «барельеф-хоре» писал Коптяев (см.: [8, 175, 176]). А. Н. Бенуа заметил: «Я считаю кн. Шервасидзе хорошим приобретением для императорской сцены. ... Появление Мейерхольда в опере я тоже в свое время приветствовал и теперь еще в этом не раскаиваюсь. Он и в „Тристане“ создал десяток *групп*, таких красивых и *стройных*, что я, живописец, моментами досадовал на невозможность остановить действие и сделать набросок (курсив мой. – А. Р.)» [2, 180]. Вот пример скульптурности группировки, который приводит А. Н. Бенуа: «Тристан лежит, как жертва на алтаре, жертва дню, свету, и его томление по ночной Изольде, по забвению, по мраку становится особенно жутким под этим белым неумолимым небом, на этом высоком каменном жестком престоле» [2, 183]. И еще: «Г. Мейерхольду ... захотелось построить плач Изольды над трупом своего любовника в виде группы „Пьеты“» [2, 184]. О скульптурной выразительности группировок Е. М. Браудо высказался так: «Г. Мейерхольд прекрасно оттенил всю внутреннюю силу вагнеровского жеста, и сцена любовного напитка, момент, когда Тристан закрывает Изольду плащом от „хи́мер дня“, группа воинов с Мелотом во главе (в конце второго акта), застывшая в неподвижном зловещем молчании, готовая броситься на преступников любви, – все это сделано прекрасно и производило впечатление» [3, 187]. А. Н. Бенуа подчеркивал значение *скульптурных группировок* в *завершающих фрагментах действия*: «Очень правилен принцип строить группы завершающих моментов. Как музыка после томительных исканий, перебросов, сплетений, блужданий выходит к концу на простор, лад и ясность, так точно и действие на сцене после тревожной суеты и стремительных порывов должно вылиться в *гармоничную застылость, пластически выражающую смысл* всей драмы (курсив мой. – А. Р.)» [2, 184]. Бенуа не согласен с тем, как именно выстроил такую группу Мейерхольд в финальной сцене спектакля, когда Изольда принимает смерть не рядом с Тристаном, как того требовал

здравый смысл, но сам принцип скульптурного завершения, по мысли Бенуа – верный.

Ранее уже было сказано, что в статье «К постановке „Тристана и Изольды“ ...» Мейерхольд сформулировал *концепцию оперной режиссуры*. Стоит только отметить, что 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.: [9, 146]). О том, что изложенная в статье «К постановке „Тристана и Изольды“ ...» мейерхольдовская концепция оперной режиссуры подразумевала только *музыкальную драму*, подтверждается и теорией Фукса, который считал невозможным в рамках рельеф-сцены разместить массовые сцены и хоры, свойственные опере, для которой считал более подходящей традиционную сценическую площадку, широкую и глубокую (см.: [17, 204–205]).

Спектакль «Тристан и Изольда» стал предтечей мейерхольдовского *традиционализма*, предложенная режиссером идея трехпланной сцены опиралась на творческую переработку архитектоники сцены древнегреческого театра и интерпретацию сцены елизаветинского театра Людвигом Тиком. Сценография спектаклей Мейерхольда 1910–1918 гг., поставленных с императорской оперной труппой на сцене Мариинского театра и с драматической труппой на сценах Александринского, Михайловского и Мариинского театров – это *вариации* на тему трехпланной сцены, что особенно очевидно по архитектонике сцены мейерхольдовских постановок «Дон Жуана» (1910) и «Маскарада» (1917).

Концепция *пантомимы* как основы пластической игры оперного актера парадоксальным образом соединяет концепцию Неподвижного театра символистского периода творчества Мейерхольда (Студия на Поварской, Театр на Офицерской; 1905–1907) с мейерхольдовскими исканиями движенческого театра, рожденного из духа музыки, в традиционалистский период 1910–1918 гг. Основа связи – именно музыка, которая явилась, по утверждению И. И. Соллертинского, *субстанцией творчества* Мейерхольда. Суть идеи, согласно которой основой для инсценизации оперы служит партитура, а не либретто, заключается именно в том, что особенности движений оперного актера и его пластических поз определяются темпами, ритмами и другими музыкальными характеристиками партитуры. На почве драматического театра идея

музыки как композиционной основы пластики найдет свое выражение в концепции «Учителя Бубуса» (1925) как *комедии на музыке*, в *музыкальном реализме* «Ревизора» (1926) и шире – в таких *спектаклях на музыке*, как «Лес» (1924), «Горе уму» (1928), «Свадьба Кречинского» (1933), «Дама с камелиями» (1934), «33 обморока» (1935) и др.

Литература, источники

1. Ауслендер Сергей (Ауслендер С. А.). Петербургские театры (Аполлон. 1909. №2) // Критика 1. С. 186.
2. Бенуа А. (Бенуа А. Н.). Художественные письма. Постановка «Тристана» (Речь. 1909. 5 нояб.) // Критика 1. С. 178–185.
3. Браудо Евгений (Браудо Е. М.). Любовь и смерть (Тристан и Изольда в поэмах Средневековья и в музыкальной драме Рихарда Вагнера // Критика 1. С. 187–190.
4. Волков 2.
5. Гликман И. Д. Глава 1 «Тристан и Изольда» // Гликман. С. 39–99.
6. Гозенпуд. С. 274–288.
7. Комментарии. Александринский театр. Мариинский театр. Студийные постановки // Критика 1. С. 455.
8. Коптяев А. (Коптяев А. П.). Возобновленный «Тристан» (Биржевые ведомости. Утр. вып. 1909. 1 нояб.) // Критика 1. С. 175–178.
9. Мейерхольд В. Э. К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре 30 октября 1909 года // Статьи 1. С. 143–161.
10. Мейерхольд В. Э. Примеч. к списку режиссерских работ // Статьи 1. С. 255–256.
11. Реж. работы В. Э. Мейерхольда. I. Завершенные постановки // Статьи 1. С. 600.
12. Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. 527 с.
13. Ряпосов.
14. Ряпосов 2.
15. Ряпосов АТ.
16. Соллертинский.
17. Фукс.

СПЕКТАКЛЬ В. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА «КАМЕННЫЙ ГОСТЬ» (МАРИИНСКИЙ ТЕАТР, 1917)

Премьера постановки оперы А. С. Даргомыжского «Каменный гость» состоялась на сцене Мариинского театра 27 января 1917 г. (режиссер В. Э. Мейерхольд, художник А. Я. Головин, дирижер Н. А. Малько) (см.: [1]).

И. Д. Гликман в Главе 5 «Каменный гость» монографии «Мейерхольд и музыкальный театр» рассматривает ряд важнейших вопросов, связанных с изучением истории постановки оперы, а именно: предыстория постановки «Гостя» на Мариинской сцене; взгляды Мейерхольда на пушкинскую драматургию и ее место в контексте творчества Гоголя, Лермонтова, Тургенева и Чехова; спектакль МХТ 1915 г. по пушкинским маленьким трагедиям («Моцарт и Сальери» и «Пир во время чумы» в постановке А. Н. Бенуа совместно с К. С. Станиславским и «Каменный гость» в постановке А. Н. Бенуа совместно с В. И. Немировичем-Данченко) и полемика Мейерхольда о подходах к инсценизации Пушкина в статье «Бенуа-режиссер» (1915); место пушкинской маленькой трагедии и Дон Гуана в эволюции «вечного сюжета» о сеvilьском озорнике; история обращения А. С. Даргомыжского к пушкинской драматургии, принцип неизменности пушкинского текста при сочинении оперы «Каменный гость»; полемика вокруг места и времени действия «Гостя»; рецепция мейерхольдовского спектакля критикой и публикой; и др. (см.: [3])

А. А. Гозенпуд в книге «Русский оперный театр между двух революций. 1905–1917» обращает внимание примерно на тот же круг проблем, связанных с мейерхольдовской постановкой оперы «Каменный гость» (см.: [4]).

Н. Д. Волков традиционно центром внимания сделал проблему просцениума и, шире, архитектоники сцены применительно к задаче постановки камерной оперы А. С. Даргомыжского, не обошел вниманием первый биограф Мейерхольда и взгляды режиссера на пушкинскую драматургию в контексте творческой полемики с Бенуа (см.: [2; 463–469]).

К. Л. Рудницкий в книге «Режиссер Мейерхольд» подчеркивал, что спектакль «Каменный гость» на сцене Мариинского театра был тесно связан с мейерхольдовским «Дон Жуаном» (1910) как постановкой, которой открывался традиционалистский период творчества режиссера, и подводил черту в сценической реализации темы сеvilьского озорника. Кроме того, постановка «Гостя» открывала возможность

перевести полемику с Бенуа в практическую плоскость и на деле показать, какие методы и подходы Условного театра применимы к сценической реализации пушкинского произведения (см.: [13; 195–198]).

В представленной здесь статье ставится задача изучения спектакля «Каменный гость» с точки зрения заложенных в нем приемов *режиссерской методологии* Мейерхольда, другими словами – не спектакль является центром интереса, но выдвигается задача поставить исследование мейерхольдовской сценической версии оперы Даргомыжского в контекст собственных работ по изучению режиссерской методологии Мейерхольда – *драматургии спектакля* (см.: [14; 15; и др.]) и *приемов и методов* режиссерских исканий на сцене Александринского театра в традиционалистский период творчества (см.: [16]).

Опера Даргомыжского (1813–1969) предполагалась к постановке силами Мейерхольда и Головина на сцене Мариинского театра в 1913 г., к столетию со дня рождения композитора, но работа над спектаклем затянулась, и опера «Каменный гость» на Мариинской сцене увидела свет только в 1917 г., сорок пять лет спустя после первого представления в 1872 г. (см.: [2; 464])

А. П. Коптяев в рецензии на мейерхольдовский спектакль отметил, что Даргомыжский, во-первых, стремился в своей опере точно передать пушкинские стихи; и, во-вторых, остался верен автору маленькой трагедии в том, что сохранил центральное положение фигуры Каменного гостя в пушкинском трагическом сюжете (см.: [7; 336]). На этой основе Мейерхольд, по мнению того же критика, в своей сценической трактовке подчеркнул «суеверный» (так у Коптяева. – А. Р.) характер сюжета (см.: [7; 336–337]). В другом отзыве на премьеру спектакля можно прочитать следующее: «Нарочито подчеркнут мистицизм „Гостя“, едва намеченный у Пушкина и Даргомыжского; на первое место выдвинуты какие-то мрачные, могильные тона... Траурное настроение сразу получаешь уже при входе в зрительный зал. Занавес поднят, и на сцене красуется особое сооружение, которое является как бы рамой для всех *четырёх картин*. На сцене устроена *громадная усыпальница*, с боковыми колоннадами, со ступеньками, ведущей с крошечной сцены на просцениум (сцена закрыта черной занавесью), с симметрично расположенными статуями, со свешивающимися мрачными полотнищами, в которых переплетаются мрачные черно-фиолетовые краски с серебром. На этом *траурном фоне* разыгрывается и действие драмы, тоже в мрачных, блеклых, унылых тонах (курсив мой. – А. Р.)» [1; 342]. О сценографическом решении оперы обозреватель журнала «Театр и искусство» написал так: «Этнографическая правда вообще отсутствует в постановке „Каменного

гостя“ на Мариинской сцене: ничто не говорит о том, что действие происходит в Испании» [1; 342]. Стоит отдать должное проницательности Коптяева, который, при полном неприятии мейерхольдовской трактовки «Гостя», верно подметил суть затеянной Мейерхольдом и Головиным *стилизации*: они «... занялись не столько этнографически верной Испанией, сколько *маскарадно-условной*, т. е. *Испанией под углом зрения Пушкина тридцатых годов* (курсив мой. – А. Р.)» [7; 337]. При этом тот же Коптяев вряд ли был прав, когда писал о стилизации устройства сцены под средневековый театр XVII века, который, по мнению критика, был присущ и Испании (см.: [7, 336–337]). Режиссера, конечно, привлекал испанский театр «золотого века» своей открытой условностью, но в данном конкретном случае архитектура сцены определялась иными соображениями.

В традиционалистский период творчества Мейерхольда эксперименты по инсценизации оперы были неотрывны от мейерхольдовских режиссерских исканий в рамках драматического театра и стали их непосредственным продолжением. В «Примечаниях к списку режиссерских работ» Мейерхольд писал о своих театральных экспериментах 1905–1912 гг. следующее: «Актеры в некоторых случаях ставятся возможно ближе к зрителю. Это освобождает актера от случайных бытовых подробностей ... Это дает мимике актера свободу более изысканной выразительности. Это помогает голосу актера давать более тонкие оттенки, повышает восприимчивость зрителей и как бы *уничтожает черту* между ними и актерами (курсив мой. – А. Р.)» [10; 237].

В оперных спектаклях на сцене Мариинского театра Мейерхольд продолжил свои эксперименты, связанные с отказом от традиционного разделения театрального здания на сцену-коробку и зрительный зал и вынесением действия на авансцену, как можно ближе к публике. Вот что написал В. Г. Каратыгин об устройстве сцены: «... камерный характер „Каменного гостя“ нашел себе верное выражение в сокращении размеров сцены. Она уменьшена вдвое. „Рама“, образуемая зазором между истинными границами Мариинской сцены и сценическими контурами, установленными специально для оперы Даргомыжского, заполнена матерчатым убранством, сверху свешивающимся длинными фестонами. Темные блеклые тона этой „рамы“, равно как мрачный характер последней декорации, рассчитаны, очевидно, на психологическую связь с трагической развязкой драмы. Уменьшенная сцена позволила режиссеру устроить „просцениум“, соединенный со сценой несколькими ступенями» [5; 340]. Коптяев так высказался о просцениуме к театральной версии оперы: «Сцена должна быть маленькой, но зато к ней приставлен

просцениум, на который иногда выходят актеры (курсив мой. – А. Р.)» [7; 337]. Тот же рецензент в связи с колористическим решением оформления зафиксировал следующее: «... просцениум со стильной колоннадой по бокам. Занавесы просцениума выдержаны в *траурном стиле*. Ласкает глаз удачное сочетание красок декораций просцениума и занавеса. Зеленые цвета удачно сочетаются с малиновым и серебряными кантами. Везде – *символ смерти*. Даже комната Лауры – и та сделана в тонах „увядающей розы“ (курсив мой. – А. Р.)» [7; 238].

Речь здесь идет о мейерхольдовской идее *трехпланной сцены*, которая стала результатом творческого переосмысления концепции *рельефной сцены* Георга Фукса и которая создала возможность *приспособить, адаптировать* ренессансную сцену-коробку Мариинского театра к искомому режиссером идеалу сценической площадки *пластического, движенческого театра*, на создание которого в традиционалистский период творчества были направлены усилия Мейерхольда как режиссера императорской сцены и как Доктора Дапертутто в студийных работах. *Первый план* сцены представлял собой *просцениум*, выдвинутый далеко в зрительный зал. *Второй план* могла составлять *рельефная сцена*, то есть та часть сцены, которая была расположена перед порталным проемом и сразу за ним; *рельефная сцена* могла при необходимости с помощью пратикаблей (жестких станков) нарушить плоский характер традиционных подмостков и служить пьедесталом для фигур актеров. *Третий план* составлял *живописный задник*, который не служил задаче воспроизведения сценической иллюзии некоего конкретного места действия; функция задника в данном случае – создать живописный фон действия. Задник должен был быть повешен, по возможности, как можно ближе к порталному проему и, тем самым, вывести действие из пределов сцены-коробки и перенести игру актеров на просцениум и рельефную сцену.

В статье «К постановке „Тристана и Изольды“ на Мариинском театре 30 октября 1909 года» Мейерхольд писал: «Если на авансцену, находящуюся вне занавеса, положить ковер, придав ему значение колоритного пятна, созвучного с боковыми сукнами, если прилегающий к авансцене план превратить в пьедестал для группировок, построив на этом плане „сцену-рельеф“, если, наконец, задний проспект, помещенный в глубине, подчинить исключительно живописной задаче, создав из него выгодный фон из для человеческих тел и их движений, – то недостатки ренессансной сцены будут в достаточной мере смягчены» [9; 154]. Более того, именно посредством *трехпланной сцены* оказалось возможным преодолеть разделение театра ренессансного типа на сцену-коробку

и зрительный зал и объединить сцену и зрительный зал в *единое театральное пространство* (подробнее см.: [16; 27–30]). Мейерхольд накануне премьеры «Каменного гостя» сообщил журналистам: «Сцена разделена на *три плана*: 1) просцениум, 2) сцена на возвышении и 3) ступени, служащие соединительным звеном между сценой и просцениумом. Линии просцениума связаны со сценой не только ступенями, но еще и особенным порталом, давшим возможность большой занавес упразднить, а взамен дать другой, малый, придающий спектаклю особую интимность. ... Благодаря введению просцениума, нам удалось сделать так, что на сцене одновременно чувствуется близость кладбища и близость того города, куда стремится Дон Жуан (курсив мой. – А. Р.)» (цит. по: [6; 496]). А. П. Коптяев подметил следующую особенность декорационного оформления «Каменного гостя» Мейерхольдом и Головиным: «... [постановка] ... сведена к *миниатюрной сцене*, что само по себе при прекрасных декорациях г. Головина хорошо рекомендует режиссерские вкусы. Далее: [постановка] ... стремится к *мистической таинственности*. Последняя кладет свою тень даже на самую веселую картину (у Лауры) оперы, которая поставлена в ... блеклых, условных тонах... Получился даже род своеобразного *фатума: сходное расположение комнат любовниц Жуана (Лауры и Донны Анны)* (курсив мой. – А. Р.)» [7; 237]. Вот как объяснял такое решение Мейерхольд: «Вторая картина (у Лауры) и четвертая (у Донны Анны) – связаны некоторым *единством планировок*. Хотелось подчеркнуть, что Лаура и Донна Анна представляют собой *различные маски одной и той же эротической сущности* (курсив мой. – А. Р.)» (цит. по: [6; 496]). В спектакле «Дон Жуан» (1910), как известно, свет в зрительном зале не гасился полностью и соединялся с освещением сцены с помощью свечей, расположенных люстрах над просцениумом и в напольных шандалах по бокам сцены. В мейерхольдовской версии «Гостя» освещение служило еще и задачам структурирования действия, Коптяев засвидетельствовал: «Перед началом каждой картины зрительный зал погружается в темноту, затем дается полный свет, на одну секунду освещающий зрительный зал и сцену, и снова свет тушится» [7; 238].

В. Г. Каратыгин написал о связи оформления сцены и музыкального исполнения так: «Сдержанные и скромные по формам и краскам декорации Головина не отвлекают внимания публики от главного: певцов и оркестра. ... приятность коллективной работы гг. Мейерхольда и Головина уже в том, что ее результаты, за малыми исключениями (к последним автор рецензии относил, например, *слуг просцениума*; курсив мой. – А. Р.), дают только фон для существа оперы, музыки и пения, служат

только „аккомпанементом“ к ним» [5; 340]. Действительно, в «Каменном госте», как и в мейерхольдовском «Дон Жуане», были использованы *слуги просцениума*, но использованы по-новому, хотя и занимали более скромное место в действенной структуре постановки. Коптяев о *слугах просцениума* написал следующее: «В антрактах из-за колонн просцениума выходят мальчишки, одетые капудинами. Эти сценические служки переставляют бутафорские аксессуары» [7; 338].

Опера Даргомыжского состоит из четырех картин. Мейерхольд считал идеальным трехактное строение драмы, что было отличительной чертой испанской драматургии и, соответственно, испанского театра «золотого века». Первый акт, по мнению режиссера, должен включать в себя экспозицию и завязку действия; во втором акте происходит развитие действия, которое завершается ложной развязкой; третий акт должен быть отдан собственно развязке (подробнее см.: [15; 91–93]). В сценической версии «Каменного гостя» четыре картины оперы Мейерхольд превратил в трехактный спектакль: две первые картины оперы режиссер соединил в первый акт постановки, третью картину – во второй акт, четвертую картину – в акт третий (см.: [2; 467]). Такое решение Мейерхольд обосновывал «... условиями оперного театра, имеющего дело с требующими отдыха оркестровыми музыкантами» [8; 277]. Суть дела, как представляется, все-таки в другом, а именно – в законах восприятия: в начале спектакля, пока зрители еще свежи, им легче воспринимать две картины оперы сразу, другие два акта, с учетом накапливающейся усталости публики, были сделаны существенно короче и включали лишь по одной картине. Трехактным сделал режиссер «Маскарад» – спектакль, который вышел в свет 25 февраля 1917 г., то есть месяц спустя после премьеры «Каменного гостя». Впоследствии, далеко за пределами традиционалистского периода творчества, трехактными будут такие знаковые мейерхольдовские постановки, как «Лес» (1924), «Мандат» (1925), «Ревизор» (1926), «Свадьба Кречинского» (1933), «33 обморока» (1935) и др.

Результаты экспериментов по поиску исполнительской техники актера драматического театра постановщик «Каменного гостя» пробовал применить и на оперной сцене при работе с исполнителями вокальных партий. В «Примечаниях к списку режиссерских работ» Мейерхольд об искомой технике своего *пластического, движенческого театра* писал следующее: «Позы, движения, жесты актеров обращены в самое средство выразительности и *подчинены законам ритма*. Позы, движения, жесты возникают из слова с его выразительными свойствами, и, наоборот, слова являются завершителями пластических построений (курсив мой. – А. Р.)» [10; 237].

Движенческий театр не только не отвергает, но предполагает использование *статических поз* исполнителей и *статических группировок* участников хора, поскольку статика есть *частный случай* движения. Так, например, обозреватель журнала «Театр и искусство» в рецензии на «Каменного гостя» отмечал: «В сценической постановке много обычных для В. Э. Мейерхольда трюков, так не идущих к Пушкину, много ненужных деталей, какая-то *нарочитая искусственность*, обращающая живых людей в *манекенов* (курсив мой. – А. Р.)» [1; 342]. Много споров вызвало предложенное режиссером сценическое решение фигуры Каменного гостя. Вот что в этой связи отметил Коптяев: «В третьей картине (сцена на кладбище) памятник Командору расположен посередине сцены, в *профиль к зрителю* (курсив мой. – А. Р.)» [7; 337]. И еще: «Статуя Командора изображена в виде молящейся коленопреклоненной фигуры. Эту фигуру представлял один из статистов, которому пришлось простоять на коленях, не шевелясь, в течение получаса» [7; 338]. Обоснование такого решения дано Мейерхольдом в статье «Бенуа-режиссер»: «... важно, чтобы с самого начала сцены у памятника Дон Жуан и Дона Анна вели свой диалог в присутствии *третьего лица*, столь же *каменного*, сколько и *живого* Командора. Статую Командора ... должен изображать актер. Неподвижность живого тела, изображающего мрамор, вызвана произвести на зрителя тот *специфически-театральный ужас*, которого так ждет Пушкин от волшебства драмы (курсив мой. – А. Р.)» [8; 276]. Каратыгин высказался о связи архитектоники сцены и размещении на ней солистов и хора таким образом: наличие просцениума и ступенек, ведущих к основной сцене, «... давало г. Мейерхольду возможность достижения разнообразных расположений и группировок действующих лиц» [5; 340].

Манипуляции с сокращением размеров собственно игровой площадки и с изменением ее структуры привело, по словам А. Н. Римского-Корсакова, к тому, что «... сцена при громадных пространствах зрительного зала и при значительном объеме просцениума не может не производить впечатление коробочки, т. е. впечатление сдавленности и тесноты. Вместе с „траурным“ мишурным занавесом эта коробочка получила вид какого-то театрального „*траурных марионеток*“ (курсив мой. – А. Р.)» [12; 347]. И еще: «Артисты старались по мере возможности следовать указке г. Мейерхольда и *изображать кукол* вместо живых людей (курсив мой. – А. Р.)» [1; 342]. Движенческие задачи, которые режиссер предлагал оперным исполнителям, чаще всего вызывали отторжение у авторов критических отзывов на мейерхольдовского «Каменного гостя». Так, например, Римский-Корсаков с удивлением отмечал, что «... режиссер заставляет Жуана натягивать ботфорты во время его

фразы: „Милый Лепорелло, я счастлив“...» [12; 349] И еще: «Фальшива ... мысль Жуанова коленопреклонения перед Донной Анной („Я не Диего, я Жуан“), как и фальшива мысль каменных „объятий“ Командора (наряду „с пожатием каменной десницы“)» [12; 349]. Но были в рядах зрителей и рецензентов исключения, как, например, Коптяев, который о финальном появлении Каменного гостя высказался так: «... изображен коридор, en face к зрителю, откуда и направляется *медленными шагами* страшная статуя, прямо на Дон Жуана, что производит *очень жуткое впечатление* (курсив мой. – А. Р.)» [7; 337]. В интервью, которое Мейерхольд давал накануне премьеры «Гостя», режиссер пояснял смысл такого постановочного решения следующим образом: «Появлению Командора предшествует *выбег* Дон Жуана, который в противоположность беспощадной сосредоточенности статуи *дан в рисунке нервных трепетных зигзагов* (курсив мой. – А. Р.)» (цит. по: [6; 496]).

Мейерхольд воспринимал камерную речитативную оперу Даргомыжского как современную форму *музыкальной драмы* в вагнеровском понимании произведений такого рода. Постановка Мейерхольда и Головина была стилизована в соответствии с представлениями об Испании эпохи 1830-х годов – времени, когда в России было мало что известно о реальной Испании, и в пушкинском «Каменном госте» Испания предстает в романтическом ореоле далекой и экзотической страны. Подобный подход к инсценизации оперы А. С. Даргомыжского соответствовал общему принципу работы режиссера над русской классикой, а именно: мейерхольдовские постановки «Грозы» и «Маскарада», вышедшие в свет до и после премьеры «Гостя», решены были в жанре романтической драмы.

В полном соответствии с трактовкой оперы Даргомыжского как современной формы музыкальной драмы, архитектура игровой площадки спектакля была выполнена на основе *концепции трехпланной сцены*, при сокращенном зеркале сцены первый план решен в виде просцениума, третий план – в виде поднятой над основной сценой игровой площадки-пратикабля, второй план – в виде лестницы-пратикабля, соединяющей просцениум и верхнюю сцену.

Четыре картины оперы А. С. Даргомыжского были Мейерхольдом преобразованы в трехактный спектакль, структурные элементы постановки отделялись друг от друга световыми эффектами, а ее условный характер подчеркивался введением слуг просцениума: место арапчат из мейерхольдовского «Дон Жуана» здесь заняли юноши, облаченные в маскарадные костюмы в духе монашеского ордена капуцинов.

Трагический характер сюжета «Каменного гостя» был подчеркнут мрачными тонами декоративного решения Головина и мизансценами

Мейерхольда, особенно в финальной картине, где мерная походка Командора, который, словно античный фатум, надвигался из глубины площадки прямо на зрителей, сопоставлялся по контрасту с нервными зигзагами Дон Жуана, убегающего от Каменного гостя. Статика пластических поз отдельных исполнителей и группировок участников хора и динамика движений тех и других выстраивались постановщиком в соответствии с музыкальными характеристиками партитуры Даргомыжского, т. е. постановщик на практике реализовывал сформулированную в статье «К постановке „Тристана и Изольды“ ...» концепцию оперной режиссуры.

Литература, источники

1. Ал-ый. Мариинский театр (Театр и искусство. 1917. 5 февр.) // Критика 1. С. 341–343.
2. Волков 2.
3. Гликман. С. 198–241.
4. Гозенпуд. С. 345–354.
5. Каратыгин В. Г. Мариинский театр. «Каменный гость» (Речь. 1917. 30 янв.) // Критика 1. С. 339–341.
6. Комментарии. Александринский театр. Мариинский театр. Студийные постановки // Критика 1. С. 454–502.
7. Коптяев А. (Коптяев А. П.). Премьера «Каменного гостя» в Мариинском театре (Биржевые ведомости. Веч. вып. 1917. 27 янв.) // Критика 1. С. 336–338.
8. Мейерхольд В. Э. Бенуа-режиссер (1915 г.) // Статьи 1. С. 266–284.
9. Мейерхольд В. Э. К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре 30 октября 1909 года // Статьи 1. С. 143–161.
10. Мейерхольд В. Э. Примеч. к списку режиссерских работ // Статьи 1. С. 237–257.
11. Реж. работы В. Э. Мейерхольда. I. Завершенные постановки // Статьи 2. С. 602.
12. Римский-Корсаков А. (Римский-Корсаков А. Н.). «Каменный гость» на Мариинской сцене (Музыкальный современник. 1917. №4) // Критика 1. С. 343–351.
13. Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. 527 с.
14. Ряпосов. С. 36–75.
15. Ряпосов 2.
16. Ряпосов АТ.
17. Соллертинский. С. 308–322.
18. Фукс.

**ПРОБЛЕМЫ СЦЕНИЧЕСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ
«ПРОЛЕТАРСКОЙ» ОПЕРЫ НА СЦЕНЕ ГАТОБА:
«ЛЕД И СТАЛЬ» (1930) И «БРОНЕНОСЕЦ ПОТЕМКИН» (1937)**

Перед советскими музыкальными театрами в 1930-е гг. как никогда остро стояла задача создания спектаклей на современные темы: на оперную сцену должны были выйти новые герои – революционеры, большевики, рабочие и крестьяне. Новые герои не могли существовать в рамках старой оперной эстетики, не могли выражаться языком «Аиды» и «Трубадура», поэтому от композиторов ждали новых музыкальных форм, соответствующих революционному духу времени, а от постановщиков – создания современных музыкальных спектаклей.

Деятельность оперных театров в этот период затруднялась обилием всевозможных партийных указаний и инструкций. Зачастую оперные театры, отдавая предпочтение проверенной временем классике, были поставлены в условия вынужденной работы над новыми произведениями. «Создание героического революционного музыкального спектакля – одна из самых насущных и трудных задач, стоящих перед советскими композиторами, – писал музыковед М. Гринберг в 1937 г. – Рассказать в ярких художественных образах народу его героическое прошлое, воспитать массы на примерах жизни и борьбы лучших героев, которыми так богата история нашего революционного движения, возбуждать любовь к родине, чувство патриотизма – какое благодарное дело для советских художников! И как ничтожно мало сделано советскими композиторами в этой области» [7; 134].

В конце 1930-х гг. создание советской оперы оставалось все еще основной проблемой. Поиск нового стиля в советской опере, интонационного строя, шел различными путями. Известный постулат В. Э. Мейерхольда – отталкиваться не от либретто, а от музыки, противопоставляя оперный театр театру натуралистическому, больше не соответствовал сценической практике, уступая место театру «жизненных соответствий». Утверждение на оперной сцене реалистического метода продвигали ученики К. С. Станиславского и драматические режиссеры, тяготевшие в оперных постановках к определенному типу образности, определению причинно-следственных связей в системе спектакля, достигая сочетания драматического психологизма с исторической достоверностью.

В этой связи интерес представляют премьеры двух опер советских композиторов, поставленных в 1930-е гг. на сцене Государственного

академического театра оперы и балета (ГАТОБ) в Ленинграде. Постановки опер «Лед и сталь» (1930) и «Броненосец Потемкин» (1937) свидетельствуют о сложных поисках нового сценического языка в музыкальном театре, стремлении советских режиссеров участвовать в создании нового, современного спектакля.

В эпоху конструктивизма и индустриализации театра одним из ярких представителей новой композиторской волны стал В. М. Дешевов (1889–1955). Его опера «Лед и сталь» сегодня известна лишь узкому кругу специалистов. Написанная специально по заказу ГАТОБа и поставленная 17 мая 1930 г., эта первая «пролетарская» опера имела принципиальное значение для развития советского оперного искусства.

Выпускник Санкт-Петербургской консерватории и ученик А. К. Лядова (1855–1914), Дешевов был участником Ассоциации современной музыки (АСМ), возникшей в 1924 г. Идеологом АСМ в Ленинграде был Б. В. Асафьев. Он считал, что знакомство с творчеством современных западных композиторов послужит стимулом для советских авторов, станет для них школой мастерства. АСМ выдвигала Дешевова как талантливое композитора нового направления, им были написаны балет «Красный вихрь» (1924) и индустриальный опус «Рельсы» (1926). Дешевов заведовал музыкальной частью в драматических театрах Ленинграда и, как писал современник композитора В. М. Богданов-Березовский: «Вынужденный пользоваться чрезвычайно сжатыми инструментальными ансамблями, он научился из небольшого состава инструментов, путем различного их комбинирования и видоизменения техники подачи звука – извлекать самые разнообразные эффекты» [3]. Практика работы в драматических театрах сказалась на творчестве композитора: его музыка была иллюстративна, эксперимент в оперной драматургии понимался им как отказ от «оперной специфики». Руководство бывшего Мариинского театра, заказывая музыкальное произведение на современную тему, поставило перед композитором сжатые сроки: восемь месяцев на выполнение заказа.

Для сюжета новой оперы, получившей название «Лед и сталь», было выбрано реальное событие – Кронштадтское восстание 1921 г., повествующее о вооруженном выступлении флота против большевиков. Тема для рубежа 1920-х – 1930-х гг. современная и актуальная, к тому же были живы очевидцы этих событий. Главные надежды возлагались на драматургов, которые смогли бы ускорить процесс создания советской оперы – написать либретто на предложенный сюжет.

В театр были приглашены современные писатели Л. Сейфуллина, К. Федин, Б. Лавренев: «Они с ужасом уставились на меня, – вспоминал

режиссер С. Э. Радлов, – как это они будут писать либретто, но, когда я им объяснил, что мы хотим новый жанр, они согласились» [12; 7]. Либретто Б. Лавренева, написанное «сочным» бытовым языком, подробно отражало жизнь рабочего класса. Опера-хроника была поделена на четыре акта. Первый акт – барахолка, рынок в Ленинграде; второй – митинг на металлическом заводе; третий – ночь перед штурмом в Стрельне; четвертый – сам штурм в Кронштадтском форту. Первый акт погружал слушателей в хаос «черного» рынка – здесь и камергер, продающий свои парадные штаны, старухи, торгующие разной всячиной, барыни, предлагающие покупателям панталоны, и другие подозрительные деклассированные элементы, пытающиеся продать кокаин. Текст был насыщен жаргонным языком того времени, как сказали бы наши современники, в духе документального театра «вербатим»:

«– Маманя, купите штаны, позументом обошью, будет сарафан на завидки Аксюше!

– Камергерские штаны на все стороны равны, налетай, покупай!

– Кому надо, кому надо порошок для нюха, лишает ног и брюха, очищает зрение, приводит во ободнение!», или блатные попевки такого рода «Алеша – ша, Возьми полотно ниже!» [5; 98–99].

На барахолке появляется комсомолка по имени Муся, главная героиня, которая, не выдержав разгула «мелкобуржуазной стихии», резко обрывает одного из активистов, призывающих бить комиссаров. Провокаторы провоцируют толпу схватить Мусю. В результате массовых беспорядков на барахолке убиты два чекиста. Второе действие разворачивается уже на металлическом заводе и демонстрирует митинг и забастовку рабочих. Третья сцена – кинематографическая смена перспективы, показывает то штаб большевиков, то взбунтовавшихся матросов Кронштадта. И, наконец, финал оперы происходит в ставке контрреволюционеров, где звучат, согласно партитуре, семнадцать взрывов: Муся, пробравшись в стан врага, взрывает пороховой склад, положив свою жизнь на торжество советской власти.

Музыкальные задачи новой оперы дирижер В. А. Дранишников определял как «борьбу с романтически-статичной формой оперного спектакля». В основу были положены отображения повседневной жизни, что сближало оперу с представителями западного «натурализма». Многие критики ассоциировали музыкальные гармонии Дешеева с операми композиторов А. Берга и Ф. Шрекера. Дранишников заявлял, что в этой революционной по форме и содержанию опере присутствует «весь калейдоскоп новой, неслышанной прежде, полной и ярко пульсирующей человеческой жизни» [12; 5]. Здесь и металлический завод,

и барахолка, и митинг рабочих, речи монархистов, лозунги коммунистов и причитания крестьян. Охват речевых возможностей ставил новые задачи перед артистами: содержание оперного спектакля «драматизировалось». В опере Дешеева не было образных характеристик героев, к тому же многочисленность эпизодических персонажей не направляла действие, а производила впечатление документального фильма. С музыкой «Льда и стали» в театр входила озвученная современность, композитором был найден ключ к новому музыкальному языку – уличные интонации получали право на театральное существование. В этой связи вставал вопрос о том, как ставить такое произведение. Музыковед И. И. Соллертинский в статье «Проблемы музыкального театра» писал: «Оперная драматургия развивается не из себя, не продолжая старые оперные традиции, но ориентируется на живой драматический театр своего времени» [8].

Поставил спектакль С. Э. Радлов, пришедший работать в музыкальный театр из драмы. Выпускник историко-филологического факультета Петербургского университета, он посещал Студию на Бородинской (1914–1917), которой руководил Мейерхольд, и активно увлекался «Старинным театром» Н. Н. Евреинова. В сфере интересов Радлова был античный театр, экспрессионизм и комедия дель арте. На сцене бывшего Мариинского театра при участии Б. В. Асафьева он поставил свои знаменитые спектакли, вызвавшие нешуточный резонанс в театральных кругах Ленинграда: «Любовь к трем апельсинам» (1926), «Воццек» (1926) и «Борис Годунов» (1928). Теперь на смену сказочному, литературному и историческому сюжетам театр должен был взяться за современную тему, положив тем самым начало реформы оперного театра. «Главные принципы этой реформы, – писал Радлов, – дать вместо „оперы“, т. е. пения в костюмах и париках на фоне декораций – драматический спектакль на музыке; вместо певца, делающего подходящий грим и жесты – артист, играющий образ и отношение к образу; вместо хора – как неподвижной, чисто музыкальной единицы – коллектив, несущей на себе всю динамику действия». Приступая к постановке «Льда и стали», Радлов собирался создать новую форму оперного спектакля на «новом содержании», другими словами, поставить революционный по тематике и стилистике современный спектакль. Сам режиссер называл стиль спектакля – *конструктивным реализмом*. Радлов подчеркивал: «Реализма, а не натурализма. Мы не копируем жизнь, мы не фотографируем событий. То, чего мы хотели добиться – это правды ощущений, волнений, сомнений, тревоги, решимости владевших пролетариатом в исторические дни» [12; 7].

Уже в процессе репетиций «Льда и стали» устраивались массовые обсуждения партитуры Дешевова. Представители фабрик и заводов, присутствующие на заседании художественного совета, отмечали исключительную доходчивость музыки, говорили фразы типа: «Музыка эта поднимает, дает силу» и «Завод ожил передо мной». Путиловский завод организовал шефство над постановочной бригадой и провел для артистов экскурсии для изучения заводской обстановки. Радлов задался целью поставить документальный спектакль, оперу-хронику, призывал артистов уйти от условного «оперного жеста». Динамика спектакля была организована, по словам Асафьева, от «воплощения бытового фона („обывательского хаоса“) к героическому порыву и подвигу» [1; 308]. Центральным персонажем документальной оперы стала комсомолка Муся. По замыслу создателей, она представляла героя новой формации, носителя светлой мечты о построении нового будущего. Эту роль сыграла знаменитая артистка Софья Преображенская. В образе Муси, по ее собственным воспоминаниям, привлекали «зачатки волевой и героической женщины» (цит. по: [11; 117]). Именно такие роли Преображенская впоследствии с успехом воплощала на сцене ГАТОБа. Работа над образом комсомолки во многом предвосхитила ее самую знаменитую роль – Жанну Д'Арк в спектакле «Орлеанская дева» (1945), отмеченную Сталинской премией первой степени. Как и Жанна Д'Арк, Муся была выходцем из народа, выражалась она простым языком, фразами «гнусь, ты!», «шельма», «дудки» и пр. Несмотря на талант Преображенской, обывательский образ Муси не поднимался до уровня трагедийной героини, к тому же он не имел музыкального развития в партитуре – персонаж терялся в толпе густонаселенных обитателей «Льда и стали».

К сожалению, многочисленные рецензии на спектакль не описывают подробностей сценического текста, внимание критики в основном было сосредоточено на оценке музыки Дешевова. Известно, что в постановке было множество сценических эффектов: гремели взрывы и вздымались воды Финского залива. Художник А. В. Рыков создал конструктивный стиль оформления с элементами реализма: туманный горизонт и развалины барахолки, серые тона цехов, берег Финского залива. Батальная концовка и залпы снарядов, разрывающих лед – производила на зрителей сильное впечатление. Несмотря на мастерски придуманные сценические эффекты, критики в унисон заявляли, что вместо ожидаемой музыкальной трагедии на выходе получилась драматическая хроника.

Фраза режиссера Радлова, размещенная в буклете спектакля: «Вместо оперы – драматический спектакль на музыке», – отрицала саму

специфику оперного искусства. Поэтому спектакль вызвал множество вопросов в музыкальных кругах Ленинграда. Критики сетовали на отсутствие полноценного героя, и даже принимая во внимание доводы АСМ, что «герой оперы – ленинградский пролетариат», разноплановая толпа, представленная индивидуальными характеристиками, не имела в себе объединяющей динамической действующей силы. В. М. Богданов-Березовский писал о том, что влияние АСМ выразилось в спектакле не только в натуралистических приемах, но и в общем экспрессионизме колорита (гримасы участников барахолки, тревожно-возбужденное настроение ночи перед штурмом вместо героического порыва), стремление к внешней сценической динамике и к гипертрофии движения поющих (см.: [4]). Анализируя сцену барахолки, рецензент журнала «Рабочий и театр» писал: «Перед нами не стихия „обывательского хаоса“, как это кажется Борису Асафьеву, а скорее – хаотическая обывательщина. Не производит впечатление и финал I акта – бунт матросов – где много выстрелов, но мало музыки» [6]. Аналогичного мнения был и И. И. Соллертинский: «Четыре короткие сценки, из коих первые три – жанрово-бытового характера с легкой гротескной окраской, а четвертая – отрывок из романтической мелодрамы с батальным апофеозом, все это драматургически скучно и серо, и ни на какую обобщенность претендовать не может» [8А]. Несмотря на жесткую критику как музыки, так и самого спектакля, 16 декабря 1930 г. опера «Лед и сталь» была поставлена в Москве в оперном театре Станиславского (режиссеры С. Турмачев и Б. Вершилов, художник П. Вильямс, дирижер Б. Хайкин). Официальная критика продолжала обвинять Дешевого и АСМ в формалистических ухищрениях вместо решения пролетарских проблем. После нескольких представлений, оба спектакля были сняты с репертуара.

Проблема создания советской оперы высокого художественного уровня продолжала обостряться, особенно она актуализировалась перед годовщинами октябрьской революции, когда власть обязывала советские оперные театры выпускать к праздничной дате современные спектакли. М. А. Гринберг писал: «Новые оперные произведения, которые изредка попадали на советскую сцену, были, в большинстве случаев, „оперы-однодневки“, не представлявшие ни идейной, ни художественной ценности. Так бесславно были поглощены летой все эти „Прорывы“, „Красные пики“, „Лед и сталь“ и прочие» [7; 135].

К приближающейся годовщине революции 1937 г. ГАТОБ анонсирует премьеру новой советской оперы «Броненосец Потемкин» украинского композитора Олеса Чишко (1895–1976). Премьера оперы состоялась

21 июня 1937 г. Как и в опере «Лед и сталь», в центре сюжета – историческое событие, основанное на реальных фактах вооруженного мятежа воинского флота в 1905 г. Вступивший в строй броненосец «Князь Потемкин-Таврический» был на тот момент самым новым и мощным кораблем Черноморского флота. Поводом матросского восстания послужил инцидент с обедом, команда возмутилась качеством борща, приготовленного из испорченной говядины, матросы взяли за оружие и разоружили офицеров. Броненосец «Потемкин» стал символом революции 1905 г.

О. Чишко до 1931 г. официально служил в Одесском оперном театре артистом, а также пробовал себя в роли композитора – руководил «композиторской мастерской». В 1930 г. он приезжает в Ленинград на практику в аспирантуру Консерватории, где в компании с композиторами И. Дзержинским и В. Соловьевым-Седым работает над проблемой сочинения советской оперы. Захваченный волной популярности знаменитого одноименного фильма С. Эйзенштейна (1925), Чишко изначально предложил оперу о «Броненосце Потемкине» в Одесский оперный театр, но, после поездки в Ленинград, заручился согласием о постановке оперы в ГАТОБе и вместе с либреттистом С. Спасским приступил к работе. «В декабре я совершенно закончил клавишную оперу, – пишет в воспоминаниях композитор. – Казалось – все готово. Но вот художественный руководитель театра А. М. Пазовский после премьеры „Сказки о царе Салтане“ вплотную подошел к моей опере. И тут открылись новые стороны работы. Началась шлифовка, сжатие одних мест, расширение других» [14]. Рождение советской оперы проходило, как правило, под патронажем музыкальных театров, адаптирующих разного качества партитуры к постановочному замыслу. Правок не избежала и опера «Броненосец Потемкин».

Композитор, родившийся в украинском селе, с детства знал и любил народные песни, поэтому все работы Чишко были пронизаны украинскими напевами. «Песня, мелодия – его стихия. Мелодии его оперы пластичны, напевны, удобны для голоса. Лирика Чишко мягкая, теплая, очень напоминающая лирику народных украинских песен. Песни и хоры – самое примечательное и сильное в музыке „Броненосца Потемкина“. Чишко выступает здесь во всеоружии знания народной песни, хоровой литературы» [7; 137–138], – подмечает М. А. Гринберг в рецензии на постановку. Чишко не подражает народным песням, а как бы мыслит песенными оборотами, по-новому интерпретирует народный мелос. Для «Броненосца» композитор использует форму большой оперы – романтический драматизм. В дальнейшем это послужит

поводом для критики его работы. Советские музыковеды отмечали обилие в партитуре Чишко оперных штампов, «фанфарной шумихи», когда барабаны и фанфары в оркестре заменяют подлинный героический пафос событий. По музыке «Броненосец» получился очень неровным: яркие музыкальные картины (сцена на молу, первый митинг, финал оперы) чередовались с проходными музыкальными эпизодами, решенными в речитативном плане – драматическая напряженность событий редко находила поддержку в оркестре.

Для постановки оперы был приглашен московский режиссер И. Я. Судakov. Выпускник 2-ой Студии МХТ, в 1924 г. он поступил на службу в МХАТ, где стал одним из активных строителей современного репертуара, лично работал с авторами. В 1933 г. Судakov возглавил Московский театр рабочей молодежи (ТРАМ), продолжая ставить спектакли во МХАТе и работать как приглашенный режиссер в других советских театрах. Судakov был вызван в ГАТОБ для срочной работы над выпуском балета Б. В. Асафьева «Партизанские дни» (1937) – премьеры нового балета В. Вайонена была под угрозой срыва, требовалась доработка отдельных сцен спектакля. Театральная газета «За советское искусство» пишет: «Для исправления отмеченных недостатков приглашен для консультации режиссер И. Я. Судakov, давший благоприятный отзыв о спектакле, но также считающий необходимым внести в спектакль некоторые коррективы» [7А]. В процессе работы над драматическими сценами в балете «Партизанские дни» руководство театра предлагает режиссеру осуществить постановку и новой оперы Чишко. Приступая к работе, Судakov так определял сверхзадачу постановки: «Мы имеем дело с так называемым монументальным спектаклем, который отмечен чертами высокого внутреннего подъема, большой внутренней значимости. Решительно от всех участников этого спектакля потребуется не только все их актерское мастерство, но и напряжение всех сил ... Наша цель – показать подлинный революционный героизм, зритель потребует от нас образ с живой плотью и кровью. Эта цель требует огромной сосредоточенности, огромной серьезности и убедительности, не терпит никакой фальши, ни малейшего наигрыша жестом или интонацией» [9; 2]. Другими словами, режиссер работал над советской оперой в драматическом плане, в традициях мхатовского реализма, где не было место оперным условностям.

Действие начинается в Севастополе сценой сходимки матросов и бастующих рабочих. Режиссер определял, что эта сцена, да и весь первый акт целиком, пронизаны «ожиданием и ощущением близости врага» и требовал ритмической точности от артистов: «К ритму, к верной

жизни на сцене два пути. Первый путь – прямо пойти от музыки. Музыка дает ритм, то есть я могу механически воспринять этот ритм, или я могу этот ритм получить внутренним путем, от осознания обстановки. Ритм предгрозовья, ожидания, настороженности – все приглушенно, но живет очень нервно – это один большой кусок ожидания каких-то решений, каких-то сдвигов» [9; 2], – писал режиссер в экспликации спектакля. Центральная сцена второго акта – восстание матросов на корабле и захват власти в их руки. Поводом к восстанию служит червивое мясо, из которого матросам варят борщ. Судаков призывает артистов в этой сцене не играть буквально: «Здесь мясо с червями есть не случайность, а проявление какой-то системы отношения начальства к матросу как к скотине ... И мы должны показать, что не просто прибегает матрос и кричит: „Мясо с червями“, а „смотрите, смотрите, видите – черви, вы чувствуете, чувствуете?“». Под этими словами должен чувствоваться *подтекст* (курсив мой. – Д. И.)» [9; 2]. По воспоминаниям очевидцев премьеры, в этой сцене в зрительном зале раздавался «легкий смешок». Бытовая «кухонная» сцена резко контрастировала с героическим тоном постановки, слишком непривычно с оперной сцены звучали речитативы моряков о червях, снижая героический монументальный пафос спектакля. В третьем акте «Потемкин» направляется в Одессу. К броненосцу приближается эскадра кораблей, которая должна была уничтожить восставший броненосец, но вместо залпов пушек звучат гудки восторженных приветствий морякам: «Всю команду охватывает бешеный восторг и тут должен быть такой заключительный хор, звучание оркестра, – пишет режиссер, – чтобы это действительно было салютом в века, салютом памяти корабля, который победил силой своего революционного духа» [9; 3].

Работая над постановкой «Броненосца Потемкина» Судаков показывал революционные массы монументальными, эпичными, грозными в своих застывших формах, не нарушая «ораториального» строения оперы. Режиссерский замысел полностью отражался в художественном решении спектакля Исааком Рабиновичем. Художник был одним из ведущих представителей украинского авангарда первой трети XX в., его раннее творчество было проникнуто интересом к кубизму и конструктивизму. В дальнейшем его манера смягчилась, но, при этом, Рабинович так и не стал полновластным приверженцем социалистического реализма. Для его театральных работ характерны яркая зрелищность, сочетание архитектурно-объемной декорации с эмоциональной, декоративно насыщенной живописью. Море идущего по волнам броненосца было передано Рабиновичем с большим мастерством: оно словно «дышало»

и живописно было изображено в мрачных в темных красках и тонах. Это придавало всему спектаклю пессимистическую окраску. И только в финале – радость матросов «Потемкина» от того, что корабль «Владислав» поддерживает их, сопровождалось на сцене яркой вспышкой света. Палуба корабля, кают-компания, бушующее море, одесский мол с далекой морской перспективой – оформление Рабиновича было выполнено лаконично и эффектно. Впечатляла и последняя сцена спектакля, когда «Потемкин» ожидает встречу с целой эскадрой кораблей и ему на встречу идет другой корабль – «Ростислав», на борту которого матросы салютуют своим братьям-потемкинцам, все рецензенты спектакля отмечали решение этой сцены как большой успех художника.

Образы спектакля вызвали много споров и нареканий. В постановке были заняты ведущие артисты труппы ГАТОБа: Качура – Г. Орлов, Голиков – Б. Фрейтков, Вакулинчук – В. Луканин, Матюшенко – Г. Нэлепп, Груня – С. Преображенская. Как и в работе над другими советскими операми, героические персонажи получались ненастоящими, «плакатными», а отрицательные – ходульными, напоминающими традиционных оперных злодеев. По воспоминаниям современников, исключение составлял лишь доктор «Потемкина» в исполнении артиста Павла Журавленко, который в двух-трех фразах своей роли сумел найти выразительные приспособления для создания характерного образа доктора. Кроме Журавленко, критики отмечали образ матроса Матюшенкова, созданный Нэлеппом, и ставили в вину композитору, что он дал персонажу мало индивидуальных красок, в результате чего получилась «все та же кожаная куртка, лишенная теплоты и сердечности схема» [10]. Особняком в спектакле выделялся образ Груни, созданный Преображенской. Ее героиня появлялась в спектакле всего дважды – в первом действии она поет в дуэте с мужем Вакулинчуком колыбельную их будущему сыну, а во втором – встречает тело своего возлюбленного похоронным плачем. О работе актрисы над этой ролью писало много современников, в том числе и дирижер спектакля А. М. Пазовский, отмечая, что из второстепенного персонажа артисткой был создан центральный героический образ спектакля: «... вот Груню запела С. П. Преображенская, и то, что было создано ею, явилось полным откровением не только для постановщиков спектакля, но, пожалуй, и для самого автора оперы» [13; 25]. Один из участников спектакля вспоминал сцену репетиции оперы в рабочем кабинете дирижера: «Когда Преображенская спела арию, наступило долгое молчание. Судakov, отвернувшись, смотрел в окно, как бы не желая показать свое лицо. Пазовский, казалось, был сосредоточен на каком-то такте

партитуры...» (цит. по: [11; 122]). Дирижер вспоминает, что Преображенская словно пела одно, а думала о другом, и это «другое» превратило простую колыбельную песню в выразительный монолог женщины-революционерки. Во второй сцене – у гроба Вакулинчука – в ее голосе было «столько высокого и напряженного драматизма, такая широкая и непрерывная линия нарастания чувства – от оплакивания любимого, отчаянья, горя, злой тоски до суровой решимости бороться и мстить, что становятся незаметными композиционные просчеты этой сценки-эскиза, и небольшой эпизод прощания Груни с погибшем Вакулинчуком вырастает в значительнейшую кульминацию спектакля» [13; 25]. Преображенская «переинтонировала» слабый музыкальный материал так, что в нем появилась новая героическая интонация, волевая активность мелодического рисунка.

В. М. Богданов-Березовский, определяя в рецензии недостатки партитуры оперы Чишко, тем не менее принял спектакль как победу постановочного коллектива театра, отдельно отмечая заслугу режиссера и художника: «Я считаю, что И. Я. Судаков – главный создатель спектакля. И работа с актерами, и работа с массой на сцене дала результаты, редкие для оперного театра. ... Художник Рабинович сильно „поднял“ спектакль. Это бесспорно. Он дал море, которое скрыл Чишко. Он дал замечательное оформление корабельных сцен, световые перспективы, он превосходно разрешил сцену встречи с эскадрой. Рабинович дал образец плодотворного, активно-творческого сотрудничества с режиссером и дирижером» [2; 36]. Музыкальные критики по-разному приняли спектакль – было много вопросов к композиторской технике, но, в отличие от «Льда и стали», постановка «Броненосца Потемкина» стала настоящим событием на советской оперной сцене. В следующем сезоне И. Я. Судаков с той же постановочной командой сделал новую версию спектакля для Большого театра, а после премьеры в Москве опера «Броненосец Потемкин» вошла в репертуар региональных оперных театров СССР.

Режиссеры драматического театра в 1930-е гг. были открыты экспериментам на музыкальной сцене, вели творческие поиски в деле реформирования оперного театра, отсюда – их неподдельный интерес к современному материалу, обусловленный не вопросами идеологии (хотя, она, конечно, играла важную роль), а художественными поисками нового сценического языка. В контексте развития советского оперного искусства XX в. постановки опер «Лед и Сталь» и «Броненосец Потемкин» в ГАТОБе имели определенное значение, фиксируя интонационный язык эпохи, продвигая идею создания современного

искусства – музыкального спектакля, отвечающего духу времени и продолжающего реформаторские поиски отечественной оперной режиссуры.

Литература, источники

1. Асафьев Б. В. Об опере. Избранные статьи. Л., 1976. 336 с.
2. Богданов-Березовский В. Диалог об опере, ее авторе и постановке // Театр. 1937. № 8. С. 33–36.
3. Богданов-Березовский В. В. М. Дешевов // Жизнь искусства. 1929. № 33. С. 6.
4. Богданов-Березовский В. Уроки «Льда и стали» // Рабочий и театр. 1930. № 34. С. 4.
5. Богданов-Березовский В. М. Советская опера. М.; Л., 1940. 265 с.
6. Грес С. Лед и сталь // Рабочий и театр. 1930. 26 мая. С. 8.
7. Гринберг М. Музыкальный героический спектакль // Театр. 1937. № 5. С. 134–140.
- 7А. Дело чести всех работников театра // За советское искусство. 1937. 20 апр. С. 2.
8. Соллертинский И. Проблемы музыкального театра // Жизнь искусства. 1929. №28. С. 3.
- 8А. Соллертинский И. В чем причина неудачи? // Рабочий и театр. 1930. № 32. С. 8.
9. Судаков И. Салют героическим потемкинцам (Из режиссерской экспозиции спектакля) // За советское искусство. 1937. 1 мая. С. 2–3.
10. Коган М. Советская опера есть! // Театр. 1938. № 2. С. 53.
11. Корыхалова Н. Софья Преображенская. СПб., 1999. 224 с.
12. Лед и сталь. Материалы к постановке оперы. ГАТОБ, 1930. 15 с.
13. Пазовский А. Дирижер и певец. М., 1959. 157 с.
14. Чишко О. Путь к Потемкину // Театр. 1937. № 3. С. 36.

**СПЕКТАКЛЬ Д. БЕРТМАНА «ЦАРСКАЯ НЕВЕСТА»
(МОСКОВСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР
«ГЕЛИКОН-ОПЕРА», 1997)**

Для уже заявившего о себе различными прочтениями оперной классики режиссера Дмитрия Бертмана работа над постановкой «Царской невесты» стала очередной возможностью продемонстрировать свои театральные устремления и возможности. Обнаружив в опере Н. А. Римского-Корсакова увлекательную пьесу интриги и напряженного действия, режиссер взялся за создание спектакля, выявляющего новые смыслы известного сюжета и меняющего привычное звучание партитуры.

Премьера постановки оперы «Царская невеста» состоялась на сцене театра «Геликон-Опера» 6 сентября 1997 г. (режиссер Д. Бертман, дирижер К. Тихонов, художники И. Нежный и Т. Тулубьева). 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 Бертмана опирается на рецензионный материал и сохранившиеся фото и видеоматериалы, дающие представление о постановке.

Главным в режиссерском прочтении оперы Римского-Корсакова явился отнюдь не исторический контекст эпохи Ивана Грозного, а то, что герои оперы – современники Шекспира. Интерпретируя сюжет «Царской невесты», режиссер следует логике этого временного соответствия, раскрывая сюжетную ситуацию историко-бытовой драмы в жанре трагедии: «Версия „Царской невесты“, поставленная Дмитрием Бертманом ..., не является подчеркнуто режиссерской, в ней соблюден исторический визуальный ряд и нет принципиальных вмешательств в сюжет. Хотя, безусловно, она не соответствует распространенной трактовке этой оперы в качестве народно-государственной драмы, а поставлена как *подчеркнуто частная история человеческих страстей* (курсив мой. – А. С.)» [4].

В попытке создать спектакль в соответствии с канонами шекспировского театра постановщик соединил оперное действие с драматическим. «„Мы решили пойти по пути раскрытия души русского человека, современника шекспировских героев, чья страсть и любовь парят над чернотой деревянной Руси грозного царя“. (Из программного

буклета.)», – приводит слова режиссера в своей рецензии Г. Снитовская, продолжая: «На сцене и вправду крошечная тьма. Черный колорит господствует на протяжении всего действия. Он превалирует в покоях Грязного, в Александровской слободе, в доме Собакиных и в Царских палатах» [8; 3].

Оформление спектакля в его соотношении с мизансценами действующих лиц Г. Кимеклис описывает следующим образом: «Сценографы Игорь Нежный и Татьяна Тулубьева не вынесли на сцену ничего лишнего или шокирующего: тяжелый бархатный задник с проемами, в клубящемся мраке которого нависают колокола, мерцают свечи. Угрюмая металлическая решетка, огромный кованый сундук, грубые деревянные лавки. Под стать этой сдержанности рисунок большинства ролей и мизансцен, которые артисты „Геликона“ воплотили с безупречным профессионализмом, певческим и драматическим» [5]. Создавая пространство спектакля, художники пытались отразить атмосферу бытия героев с использованием характерных черт эпохи царствования Иоанна Грозного. В описании сценической обстановки, которую приводит А. Попова, можно обнаружить дополнительные детали: «Немногочисленные сценические аксессуары художник стремился использовать по максимуму. Так, внушительных размеров сундук служит одновременно столом (в первом акте за ним Грязной пытается утопить свою страсть в вине, в третьем – празднуют скорую свадьбу Марфа и Лыков) и постелью любовников (сцена Грязного с Любашей), а финале становится предсмертным ложем для Марфы» [6]. Еще один предмет, который служит сквозным мотивом и на который указывает рецензент, – золотое кандило (лампада), «явившееся олицетворением непорочной христианской любви. В опере ее носителями стали Марфа и Лыков: в момент кульминации чувств героев на подсвечнике загораются две свечи, но гореть им суждено недолго: в конце второго акта жаждущая мести Любаша ломает свечи. Роль сопутствующей действию утвари – кубков, букетов цветов, флаконов с приворотным зельем и ядом – сведена к необходимому минимуму» [6].

Рассказ о постановке оперы художник И. Нежный начал словами из арии Любаши «Не погуби души моей Григорий», поясняя: «Мы решили делать спектакль о душе. Отказаться от всего лишнего, всего бытового, и в тоже время не прибегать к какой-то знаковости ..., а сделать черный кабинет» (цит. по: [11]). Сосредоточившись на внутреннем мире персонажей, художник обошелся почти минималистическими средствами, дав режиссеру возможность максимально воплотить на сцене свое видение оперы Римского-Корсакова. «На фоне черного кабинета

черные костюмы – только с деталями, чтобы лица как бы парили в этом черном пространстве, обрамленные бармами и украшениями» (цит. по: [11]). Сочетание черного колорита с шитыми узорами в костюмах персонажей неоднократно подчеркивалось критиками: «Чернота и в обликах опричников во главе с Малютой Скуратовым. ... Но будем пристальны к героям: перед нами проходят Грязной, Любаша, Марфа с Дуняшей, Иван Лыков, Собакин и другие... В их дорогах, в черном колорите, одеждах, слегка стилизованных под эпоху, как звезды во мраке ночи, сияют драгоценные камни, радугой переливается бисерное шитье орнаментов» [8; 3]. Более подробное описание колористического решения в постановке можно найти в рецензии А. Поповой: «Расшитые узорами мужские кафтаны, женские длинные рубахи и кокошники в целом выглядят достаточно строго. Основные идейные мотивы постановки получили отражение в *четырёх цветах*: *иссиня-черный* напоминает о неизбежности трагического исхода событий (герои бертмановской „Царской невесты“ не в силах изменить свою судьбу, за ними неотступно следует тень рока), *красный* – о любовной страсти и крови, *белый* – символизирует невинность и чистоту, *золотой* – вездесущую царскую власть, которая в конечном счете губит всех персонажей оперы (курсив мой. – А. С.)» [6].

Сохранившиеся видеозаписи с фрагментами спектакля дают более подробное представление о постановке. Первая сцена открывается колокольным боем, отбиваемым Юродивым-Звонарем: «Этот пластический персонаж в исполнении Юрия Устюгова сопровождает наших героев от первого до последнего момента. Он придуман постановщиками спектакля, его нет у Римского-Корсакова. Юродивый звонит в колокола в начале каждого действия» [7]. По мнению рецензентов, Юродивого режиссер придумал и искусственно ввел в спектакль, заимствуя из оперы Мусоргского: «Фигура блаженного пророка, еще со времен „Бориса Годунова“ ставшая символом страданий русского человека, возникает на заднем плане во всех драматургически важных местах оперы: диалоге-поединке Любаши с Бомелием, эпизоде отравления Марфы Грязным, сцене прихода бояр, сообщающих результаты царских смотрин» [7], что, по мнению авторов рецензии, «переносит „Царскую невесту“ в жанр, близкий к „народным драмам“ Мусоргского» (курсив мой. – А. С.)» [12].

Данное суждение представляется не совсем верным, ведь основной сюжетной линией в спектакле явилась *любовная драма*, приобретающая общечеловеческие черты. В бертмановском сюжете «Царской невесты» ощутимо стремление не столько снять корсаковский «историзм»,

сколько предельно упростить, переработать сюжетную линию без оглядки на эпоху, а главное, на сложившееся в веках сакрально-возвышенное и одновременно почтенно-боязненное отношение к Иоанну Грозному. В данном контексте особенно важной становится композиционная перестановка, которой в спектакле подвергаются отдельные фрагменты оперы Римского-Корсакова. Так, режиссер убрал из партитуры композитора весь жанрово-фольклорный материал. Изъятию подверглось большинство номеров, отражающих картины жизни русского народа – пляски, хоры опричников, девушек, гостей в доме Собакиных. И в противовес догадкам рецензентов, список купированных сцен отчетливо доказывает перемещение народной тематики в спектакле Бертмана на задний план.

Оттого введение актера миманса в качестве безмолвного наблюдателя за развивающимися страстями более правомерно рассмотреть в качестве необходимой составляющей *режиссерского сюжета*, подробно (пусть и весьма оценочно) описанного А. Хрипиным: «Спектакль придуман как *кошмарно-бредовое сновидение* некоего малахольного юродивого звонаря, который на досуге между звонами почитывает некий старинный фолиант, обливаясь горячими слезами и, корчась в эпилептических спазмах, погружается в состояние ступора. В его воспаленном сознании мелькают некие картины-фантомы. А снится юродивому не что иное, как „Царская невеста“ (курсив мой. – А. С.)» [10; 19–20]. Сюжет спектакля, таким образом, являет собой *монодраму* Юродивого – все, что происходит на сцене, увидено словно бы глазами Юродивого – увидено в его сновидениях: «остальные – бред, мечта, призрак бледный, пустота...». Иными словами: «„Жизнь есть сон“, – утверждал Кальдерон. „Опера есть сон“ – перефразировал Бертман» [10; 20].

Теперь, когда первоначальные смыслообразующие координаты заданы, начинается экспозиция спектакля, и вниманию зрителя предстает Грязной (С. Костюк), сидящий на сундуке, застеленном алым бархатом вместо простыни. Здесь же алые подушка и одеяло. Только очнувшись от сна, Грязной сокрушается о своих чувствах к Марфе. Наиболее подробно начальные сцены спектакля описала Г. Снитовская, однако премьерный спектакль был представлен не первым составом исполнителей, и описание сцены рассказывает об исполнении партии Грязного С. Моискальковым. Что, тем не менее, может помочь составить общее представление о режиссерском прочтении роли Грязного в спектакле: «У исполнителя Грязной поистине натура необузданная, едва ли коварная – к предательству Лыкова его скорее ведет безумство неразделенной любви, а не зловещий расчет. И, может быть, неспроста не очень-то милы

ему сотоварищи – „кромешники“, вспомним, с какой затаенной неприязнью прозвучало: „А вот и гости“ ... Дорогих друзей гостей встречают с иной интонацией. Грязной способен на большое чувство, и разум его протестует, и сердце вскипает от внезапно вспыхнувшей любви. Она, как меч, рассекла его душу и уже не знает оглядки» [8; 4].

Затем в комнату входят опричники и, выстроившись за сундуком (с уже убранной постелью и используемым как стол), принимают угощения от Грязного, расхаживающего по авансцене и разливающим всем вино из графина. Одетый в черное одеяние под стать всем пришедшим, Малюта (С. Топтыгин) сильно пьян. Он находится в центре композиции, опираясь на двух склонившихся под тяжестью его плеч опричников, поднимает кубок за государя. Лыков (А. Пономарев) предстает в темно-красном бархатном кафтани и берет с большим страусиным пером, который Малюта со смехом сдвигает ему на лоб, прося рассказать о заморье. «Внимание привлек и Малюта Скуратов – Сергей Топтыгин. Привычно: опричник – исчадие ада, но здесь в нем порой проглядывает человек – вот он беседует с Любашей и вдруг слышит восторженный рассказ Лыкова о заморском житье – как это? Славно только у нас. Мгновенье – и словно пружина стремительно раскрутилась в человеке – он весь напрягся и вкуче со своими „кромешниками“ уже готов к черному делу» [8; 4].

В следующем фрагменте, сохранившемся на записи, – сцена пустеет, и на вновь застеленном постелью сундуке Любаша (Л. Костюк) умоляет Грязного позабыть Марфу. Одевая Любашу в белую рубаху до пола, режиссер усиливает эффект от ее монолога, повествующего о загубленной девичьей судьбе. Контраст белого костюма Любашы с окружающим черным пространством вызывает сострадание и глубокое переживание. Для усиления эмоционального эффекта сцена разговора Любашы и Грязного переносится режиссером в постель, где, целуя и обнимая возлюбленного, Любаша предлагает ему свою любовь и умоляет не покидать ее. Так, белая рубаха Любашы становится «островком» ее чистой любви к Грязному в черном устрашающем пространстве сцены, давящем на героев своей тяжестью. Е. Ардабачкая дуэт Любашы и Грязнова описывает так: «Постельная сцена скромна не по времени: она (Любаша) в ночной сорочке с длинными рукавами и без декольте до пола, он (Григорий) с обнаженным всего лишь торсом. Вместо постели – на сундуке. Она обнимает его за шею сзади. Он отмахивается: прочь, муха!» [1] Оставшись одна, Любаша поднимает алую подушку, проводя последнюю часть своего ариозо, устрашающе глядя на нее, а затем, бросив ее назад на ложе, срывается с места и убегает прочь, испуганная

неожиданным появлением Юродивого, до этого молча наблюдавшим за всем происходящим поодаль от героев.

Второй акт открывается разговором Марфы (М. Андреева) и Дуняши (В. Лямина), отдыхающих на скамейке и с букетами полевых цветов в руках. Так, хохоча и, то передавая, то забирая букет назад, проводит свою арию Марфа: «В ее облике – тихая ласка, ясный свет души. Образ овечьей чистотой целомудрием первой любви. Стремительное развитие образа разворачивается лишь в финале, и динамизм здесь достигается раскрытием уже больной души. ... Прекрасно провела артистка (Е. Березовская, другая исполнительница. – А. С.) и сцену явления Царя. Он словно пронзил ее взглядом, и мертвенный лиловый луч упал на девушку. И в этом безжизненном свете на мгновение замерла Марфа – какая осмысленная пауза, наполненная ужасом и предчувствием трагедии» [8; 3].

Описывая возобновление спектакля, осуществленное в 2015 году под открытым небом на площади церкви Вознесения Господня в Коломенском, В. Шадронов указывает, что «царь Иван в начале второго акта (середина первого действия) проезжает на лихом коне ... и с соколом на руке» [12]. Вряд ли было возможно такое решение явления Ивана Грозного в премьерном спектакле Бертмана, но уместно предположить, что царь там все же появлялся. Свидетельство тому можно найти в рецензии В. Шадропова, утверждающего что «в камерной, театральной версии „Царской невесты“ ... Бертман вводит в действие Ивана Грозного во плоти» [12].

После встречи Марфы с царем следует квартет Дуняши, Марфы, Лыкова и Собакина (Н. Галин). «Иван Лыков занимает в спектакле малое сценическое время, образ его, по замыслу авторов, скромен и неярк. Но Анатолий Пономарев, исполнитель партии молодого боярина, обладатель легкого, светлого голоса, сумел сделать эту роль заметной» [8; 4]. Молодые беседуют о предстоящей свадьбе, а затем оставляют ее для сцены с Любашей. «В версии артистки ее героиня – не жалкая, покорная жертва измены. В ней много душевных сил, она готова сразиться с судьбой. И развитие образа идет от угнетенности – к действию. У Костюк Любаша поистине *шекспировская героиня*, а не „исполнительница русского романа“. Очень сильная сцена осознания Любашей опасности при взгляде на Марфу („она меня красивей и косы длинней моих“) – мгновенный обморок, а следом – *слепая ревность* и *страшная месть* (курсив мой. – А. С.)» [8; 4]. Появляется Бомелий, «блестяще сыгранный Сергеем Яковлевым, наглый, уверенный в себе оболститель, чопорный и тщеславный» [7], одетый в длинный черный халат без рукавов,

открывающий обнаженный торс исполнителя. Впрочем, костюм Бомелия – только подготовительный штрих к страшному торгу Бомелия и Любаши – в момент отказа Любаши от предложенной «цены» за зелье Бомелий набрасывается на нее, готовый надругаться: «она [Любаша], точно непокорная сильная птица, бьется в западне, и лишь подлая угроза колдуна донести опричнику заставляет ее смириться с неизбежным. Трудностей в партии много, но певица чувствует себя довольно свободно при чередовании тесситуры верхних и нижних регистров. У Костюк хорошая артикуляция, зрителю понятен текст партии, ощущается сила звучания, голос свободно парит над оркестром» [8; 4]. Наконец получив зелье, Любаша становится на скамью, со словами «ты на меня красавица не сетуй» вновь заключаемая в объятия Бомелия. Вдруг на сцену выбегает Юродивый, и на зрителя обрушивается хор глумящихся над ним опричников «То не соколы в поднебесье слетались»: «Юродивый безропотен и невинен, как и Марфа, потому опричники и его подвергают оскорблениям: вешают Юродивому-Звонарю на шею колодку. И в то время, как Любашу увлекает Бомелий, Юродивый в своем странном танце пытается освободиться» [7] из колодок – как и она из диких объятий Бомелия.

Второе действие спектакля открывает короткое вступление, в ходе которого все герои предстоящего акта вереницей проходят друг за другом, берут старинные книги из открытого сундука, стоящего в центре сцены, а затем, раскрывая их, усаживаются на длинную скамью, занимающую весь передний план сцены. Так решено трио Грязного, Лыкова и Собакина, ожидающих прихода Домны Сабуровой (О. Резаева). В момент начала реплики каждого из персонажей все сидящие на скамье перелистывают одну из страниц в своих книгах, лежащих у них на коленях. Подробно описание начала второго действия спектакля (третий акт оперы, имеющий у композитора подзаголовок «Дружко») можно найти в рецензии Т. Смольской: «Последовательно возникающие ансамбли [развивающие сюжет спектакля] связаны не выходом каждый раз на сцену действующих лиц, а некой статикой – присутствием на сцене сразу всех участников этого большого ансамбля. И, как часто бывает в спектаклях Д. Бертмана, какая-либо характерная деталь максимально подчеркивает объемность сцены. В „Дружко“ это длинная скамья, где сидят все участники сцены. И бедная Марфа, которой предстоит выпить кубок с отравленным вином, и любимый царский опричник Грязной, понимающий фатальность своей любви к Марфе, просватанной за Лыкова, и ничего не подозревающая купчиха Домна Сабурова, и ее дочь Дуняша, подруга Марфы. Скамья объединяет и правых, и виноватых,

все оказываются одинаково обманутыми в конце действия, в момент прихода царских опричников во главе с Малютой Скуратовым, сообщающих волю царя Ивана Васильевича Грозного, пожелавшего Марфу к себе в супруги» [7].

Согласно сохранившимся видеозаписям и фотографиям премьеры, в сцене величания молодых скамья накрывается белой скатертью и используется как стол, на обоих концах которого стоят старинные подсвечники и два кубка, поднесенные Грязным Лыкову и Марфе, в одном из них отравлен для Марфы. Особенно важным драматургическим акцентом в сцене отравления девушки становятся действия Юродивого: «он пытается уберечь Марфу от рокового кубка с ядом – мечется как загнанный в клетку зверь за решеткой дома Собакиных, желая предупредить бедную Марфу» [7]. Выпив зелье, еще в сцене величания Марфе становится плохо, она начинает опираться на скамью, чтобы удержаться на ногах, как вдруг на сцене появляются опричники с вестью о ее избрании в невесты государя. «Интересна своей искренностью Дуняша – Виктория Лемина, она готова порадоваться за подругу, но не забудет и о себе, хочется ей „и царства, и барства“. Не потому ли дикий вопль вырывается из уст ее при объявлении выбора Царя: едва ли это страх за Марфу, скорее разочарование – надеялась стать царицей» [8; 4].

Четвертый акт открывается арией Собакина, сокрушающегося о болезни дочери: «Он не готов к горю, что принесла злая судьба, и страдания его искренни и человечны. Красивый густой голос певца восхищает, партия исполнена отменно» [8; 4]. Наконец, после прихода Грязного на сцене появляется Марфа, «завернутая в подобие „смирительной рубашки“ ярко-алого цвета с предлинными рукавами, в парике, имитирующем выпадение волос под воздействием Бомелиева зелья» [12]. Последнюю арию Марфа поет, «лежа на смертном одре-сундуке» [1]. В сцене сумасшествия Марфы художник выбирает наибольший контраст черного и алого, где ярким карминным акцентом к черному пространству сцены становится рубашка Марфы. Символика данного цветового решения усиливает эмоциональный эффект от происходящей на сцене трагедии, нагнетая внутреннее напряжение спектакля, которое обрушится на зрителя в своей пиковой точке страшного разрешения в последней сцене спектакля – хоре «Слава». «Помещенная Бертманом в конец оперы, после кровавых событий, она прозвучала как грозный гимн царской власти, неумолимый и беспощадный – но от которого кровь стынет в жилах» [12]. Кульминационной точки развития достигает и раскрытие образа Юродивого: «„Крещендируя“ от действия к действию, в финале образ Юродивого дорастает до *центрального*: вокруг

него собираются главные герои оперы (живые и мертвые) и возвещающий „черную“ славу царю хор (курсив мой. – А. С.)» [6].

Как и большинство работ постановщика, спектакль «Царская невеста» явился результатом нового режиссерского подхода к постановке. Работая в тесном контакте с дирижером К. Тихоновым, Бертман добивался равноправного положения в оперном спектакле музыки и слова, выявляя новые смыслы драмы и меняя привычное звучание партитуры. Единство достижения общих постановочных задач оркестра и исполнителей в своей рецензии подчеркивает Т. Смольская: «Оркестр „Геликона“ – поистине героический коллектив, который в условиях отсутствия оркестровой ямы ... находится в гармонии с артистами, а мастерство солистов помогает услышать всю тонкость и изящество оркестровки Римского-Корсакова» [7]. В воплощении режиссерского замысла огромную роль также сыграли исполнители, явившиеся у Бертмана главным центром постановки: «Для Ларисы Костюк (Любаша), Марины Андреевой (Марфа), Сергея Костюка (Григорий Грязной), Сергея Яковлева (Бомелий) театр Бертмана поистине стал школой самосовершенствования. Добавим к этому оркестр под управлением профессора Кирилла Тихонова, слаженный хор (хормейстер Татьяна Громова) и получим музыкальное полотно, достойное его создателя. Хотя, рискуя навлечь на себя упреки ортодоксов, авторы *отсекли* в партитуре все, что делало драматургическое развитие оперы вялым и аморфным (курсив мой. – А. С.)» [5].

Истолкованная в трагедийном ключе «Царская невеста» потеряла свою историческую наполненность, но вызвала интерес публики новизной интерпретации, к чему, собственно, и стремился постановщик. В основу этого спектакля, как и других работ режиссера, легла идейная концепция, определявшая и общую музыкальную и сценографическую трактовку, и решение отдельных ролей, что, несмотря на ряд промахов, позволило поставить спектакль в жанре, выводящем «любовно-бытовую историю на уровень широких трагических обобщений», и придающим «ей масштабность, свойственную драмам Шекспира и Расина» [5].

Тем не менее, суждения большинства критиков о том, что Бертманом была поставлена «шекспировская трагедия», кажутся преувеличенными. Если бы сюжет решался режиссером в духе шекспировской *трагедии характеров*, то имела бы место перипетия, где главный герой «*совершает ложный шаг*, на который его толкает ... *„фальшь в душе“*» (курсив мой. – А.С.)» [2]. Очевидно, что подобные повороты в действии имеют место в опере Римского-Корсакова, и в основу режиссерского прочтения могли бы лечь личные драмы Грязного и Любаши,

что в действительности превратило бы историко-бытовую драму в *шекспировскую трагедию* – в *трагедию характеров*. Но этого не происходит в спектакле, наоборот – «все сюжетные линии сходятся к образу Марфы» [8; 3]. Именно она предстает главным трагическим персонажем в спектакле Бертмана.

Значительна в вопросе определения жанра и выбранная для последней сцены разрешения трагедии подблюдная песня «Слава»: «Погибла Любаша, убит Лыков, поник в руках опричников Грязной, опустил буйную голову Собакин, на смертном одре безумная Марфа. Звучит трагическая музыка... И все участники финала вдохновенно и исто-во поют молитву, славу Царю. „Нельзя молиться за царя Ирода“, – пел персонаж в другой прославленной опере. Но жизнь показывает – можно, и молились и века, и десятилетия назад. Молились, порой с ужасом, а порой с обожествлением и восторгом» [7]. Учитывая сосредоточение режиссера на *истории человеческих страстей* и лишь пунктиром намеченную линию царской власти, указывающую не столько на конкретный политический строй, сколько на *неподдающуюся изъятию* драматургическую основу произведения Римского-Корсакова, Царя в представленной режиссерской версии следует рассматривать не как символ тоталитарной власти, но как *символ рока*, жертвой которого и падет главная героиня спектакля – Марфа. Не в силах изменить предначертанную судьбу, но и не пытаясь этого сделать, Марфа становится жертвой трагедии, которую с определенной натяжкой можно отнести к *трагедии рока*. Иными словами, спектакль Бермана *совместил* элементы и *трагедии характеров*, и элементы *трагедии рока*, что не позволило выкристаллизоваться в чистом виде ни одному из указанных типов трагедии и лишило спектакль подлинного трагедийного уровня.

На основании проведенного изучения постановки Бертмана можно сделать вывод: несмотря на видимую успешность его режиссерской версии, отмеченной попытками найти новое сценическое решение «Царской невесты», переосмыслить действие, оживить музыкальную трактовку, изменить работу артистов по созданию образов, опера не смогла получить достойного воплощения в жанре трагедии по причине сопротивления музыкально-драматического материала замыслу режиссера. Заслуга режиссерского прочтения состоит в том, что введение в оперу трагического содержания сделало переживаемую героями драму более *осязаемой* и *выразительной* для современного зрителя, но и лишило жанровую природу спектакля однородности.

Литература, источники

1. Ардабачкая Е. У царской невесты «Золотая осень» // Комсомольская правда. 1997. 20 сент. № 173. С. 6.
2. Бентли Э. Жизнь драмы. М.: Айрис-пресс, 2004. [Электронный ресурс]. URL: http://teatr-lib.ru/Library/Bentley/life_dr/ (дата обращения: 07. 02. 2018).
3. Боброва Н. Царская невеста под голубой луной // Труд.Ру. 05. 08. 2015. [Электронный ресурс]. URL: http://www.trud.ru/index.php/article/05-08-2015/1327629_tsarskaja_nevesta_pod_goluboj_lunoj.html (дата обращения: 15. 05. 2017).
4. Жилкина М. «Геликон-опера» обновляет состав «Царской невесты» // Operanews.ru. 03. 06. 2012. [Электронный ресурс]. URL: <http://operanews.ru/12060307.html> (дата обращения 15. 05. 2017).
5. Кимеклис Г. Любовь в древней Руси // Московские новости. 1997. 14–21 сент. (№ 37). С. 20.
6. Попова А. Театр «Геликон-опера» представил в Коломне оперу «Царская невеста» // Независимая газета. 30. 06. 2016. [Электронный ресурс]. URL: http://www.ng.ru/culture/2016-06-30/100_brideopera.html (дата обращения: 11. 05. 2017).
7. Смольская Т. «Царская невеста» в Геликоне // Экран и сцена. 1997. 23–30 окт. № 43. С. 3.
8. Снитовская Г. Свеча во мгле // Музыкальная жизнь. 1997. № 12. С. 3–4.
9. Сыч С. «Царская невеста» завоевала «Геликон» // Аргументы Недели. № 2 (544) от 19. 01. 2017. [Электронный ресурс]. URL: <http://argumenti.ru/culture/n573/519172> (дата обращения: 10. 05. 2017).
10. Хрипин А. Опера в поисках театра. Зарисовки на фоне сезона // Музыкальная жизнь. 1998. № 4. С. 19–20.
11. Царская невеста. Постановка театра «Геликон-опера». [Видеозапись] // RuSeasonsTv. 30. 04. 2015. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=en06KfjfkZM> (дата обращения: 22. 05. 2017).
12. Шадронов С. «Царская невеста» Н. Римского-Корсакова, «Геликон-опера» в Коломенском, реж. Д. Бертман, дир. Е. Бражник // LiveJournal. 01. 08. 2015. [Электронный ресурс]. URL: <http://users.livejournal.com/-arlekin-/3155513.html> (дата обращения: 28. 04. 2017).

**СПЕКТАКЛЬ К. СЕРЕБРЕННИКОВА «ФАЛЬСТАФ»
(МАРИИНСКИЙ ТЕАТР, 2006)**

15 февраля 2006 г. на сцене Мариинского театра состоялась премьера постановки оперы Дж. Верди «Фальстаф», авторами спектакля стали режиссер Кирилл Серебренников, дирижер Валерий Гергиев, художник Николай Симонов, хореограф Алла Сигалова. Для Серебренникова, на тот момент известного своими телевизионными и кинематографическими проектами, многочисленными видеоклипами и рекламными роликами, драматическими спектаклями в Центре драматургии под руководством А. Казанцева и М. Рощина, Театре им. А. С. Пушкина, МХТ им. А. П. Чехова и «Современнике», спектакль «Фальстаф» стал первым обращением к оперной режиссуре. Осуществить постановку оперы Дж. Верди на Мариинской сцене ему предложил художественный руководитель театра Валерий Гергиев, ранее уже сотрудничавший с молодыми оперными режиссерами Дмитрием Черняковым и Василием Бархатовым, и предоставил дебютанту абсолютную свободу в претворении вердиевской оперы.

Театральные и в целом художественные приемы, используемые здесь режиссером, оказались чрезвычайно разнообразны. Вплетая в художественную ткань спектакля актуальные выразительные средства драматического театра и современного теле- и киноэкрана, постановщик наполнил сценический ряд активными включениями видео проекций, сочетая эстетику музыкальных клипов и рекламных роликов с исконно театральными приемами «театра в театре», simultaneity сценического действия и пластической характеристики персонажей. Придумав собственный свехсюжет, Серебренников по-новому прочитал историю ее главного героя, перевернул сам жанр вердиевского произведения, превратив комедию в трагифарс.

Время действия оперы режиссер перенес в XX век с его узнаваемыми ассоциациями и размытыми реалиями. Несмотря на то, что сам Серебренников в многочисленных интервью петербургской и московской прессе говорил о том, что героев Верди из Виндзора эпохи царствования короля Генриха IV он переместил в 1970-е гг. (см.: [7, 28]), четких примет принадлежности к той или иной исторической эпохе в пространстве XX века в «Фальстафе» нет. Скрытые постмодернистские цитаты, в избытке наполняющие художественную ткань спектакля наряду с винтажным глянцем 1970-х, создают в сознании

зрителя ассоциативные отсылки на американские вестерны гангстерских 1920-х гг., итальянский неореализм 1940-х – 1950-х гг. и даже русский псевдогламур последнего десятилетия 2000-х. Слитые воедино, они служат здесь лишь напоминанием о том, что в современном оперном театре соблюдение узких временных рамок в авторских сценических версиях классических оперных партитур само по себе уже стало приметой вчерашнего дня.

I картина I действия превращена режиссером в типичный гостиничный номер в духе претенциозных классических советских отелей. Грязно-белые панели стен, декорированные ложными пилястрами и лепниной под высоким потолком, длинный массивный стол из темного дерева, густо заставленный рядами полупустых бутылок, засаленная красная тахта и такое же кресло с покосившейся ножкой, – такой визуальный ряд в режиссерской интерпретации Серебренникова приобретает прописанная в либретто самим композитором декорация традиционной английской таверны.

Дорогой, но давно потерявший былой блеск помятый черный костюм, несвежая рубашка точь-в-точь в цвет стен, стоптанные туфли, – в таком виде мы впервые встречаем здесь главного героя, явно потерявшего за последние пару десятков лет былое величие, однако сохранившего при этом галантность немного старомодных, но вместе с тем истинно светских манер. Справиться с бездной его обаяния оказывается не в силах даже молоденькой буфетчице, появляющейся в этой «резиденции» с солидным двухметровым счетом, который любитель крепко выпить и хорошенько закусить должен был немедленно оплатить. Однако вместо того, чтобы требовать от Фальстафа законной уплаты долга, она, позабыв обо всем, с удовольствием отравляется в его объятья.

Окружение Фальстафа – настоящие забулдыги Бардольфо и Пистоль – типичные асоциальные типажи, профессиональные бездельники и пьяницы, очевидно, сопровождающие его исключительно ради бесплатной выпивки. Привычное для них развлечение – разве что огреть бутылкой по голове вдруг подвернувшегося недотепу (так, кстати, они и поступают с доктором Каюсом), свистнуть чужой бумажник или поиграть в ножички на полированном столе. Увидев для себя возможность поживиться за счет своего незабвенного патрона, они с радостью выкладывают все его секреты тому, кто хорошенько за это заплатит.

Кажется, искренне дорожит Фальстафом только забавная троица чертей в обтягивающих белых майках и растянутых тренировочных

штанах с накладными животами, любовно сопровождающая его повсюду. Во втором действии пузатая нечисть даже купает своего упитанного хозяина в большой белой ванне с резиновым утенком в облаке пены. Их роль в спектакле Серебренникова имеет очевидную смысловую нагрузку, исполняя функции, принадлежащие в традиционных постановках оперы мальчику-пажу, они, кроме того, становятся пластической характеристикой реплик самого Фальстафа, часто утрированно-фарсовой, комедийно заостренной иллюстрацией его скрытых фантазий. Как, например, в 1 картине I действия, когда, нацепив на себя разноцветные бусы и пышные бутафорские юбки, они попеременно изображают «неприступных красавиц» (вердиевских веселых кумушек) Алису и Мэг, похитивших покой, а вместе с ним и сердце старого донжуана.

Сами же «веселые кумушки» у Серебренникова проводят все свое время в ультрамодном косметическом салоне, прекрасно заменяющем им традиционный вердиевский сад. Сценография 2 картины I действия сразу же вводит в атмосферу жизни этой весьма состоятельной публики. Начищенные до блеска зеркала, белоснежные гляцевые кресла, гигантские серебристые фены в стиле хай-тек, вьющийся вокруг услужливый персонал вышколенных стилистов, – все здесь располагает к максимальному уровню комфорта и обслуживания богатых клиенток, способных выложить целое состояние (разумеется, своих миллионеров-мужей) ради новой прически и яркого маникюра. Салон красоты – часть их имиджа, образ жизни, в котором нет ничего важнее, чем модные бренды, дорогие украшения и последние сплетни, обсуждением которых они, пресыщенные скукой и видимым отсутствием каких бы то ни было страстей, с удовольствием занимаются. Вот и на этот раз, усевшись в удобные кресла, сплетницы обсуждают последнюю новость: некто сэр Джон Фальстаф прислал им любовные записки, даже не потрудившись изменить содержания. Текст «пылких признаний» в письмах слово в слово совпадает. Явно оживившиеся дамочки со смехом цитируют изысканное послание Фальстафа и решают от нечего делать разыграть старого толстяка.

Вывести мерзавца на чистую воду не терпится и супругу Алисы – Форду. В спектакле Серебренникова это типичный итальянский мафиози, владелец миллионного состояния, коллекции шикарных автомобилей и внушительной толпы охранников-головорезов в дорогих черных костюмах, вооруженных с головы до ног. Яростно боксмирующий в красном шелковом халате в не менее элитном спортивном клубе для мужчин, Форд, наделенный режиссером чуть ли ни параноидальной

ревностью, как того и требует либретто, решает не мешкая разобраться с виновником своих терзаний.

Параллельно разворачивающееся на сцене действие с разработанными до мельчайших подробностей причинно-следственными связями и детально продуманными психологическими мотивировками в сценическом поведении персонажей, не только обеспечивает стремительный темп развитию комедийной интриги, но и уже в начале спектакля расставляет важные для режиссера смысловые акценты сверхсюжета оперы.

В «Виндзорских проказницах», послуживших сюжетной канвой оперы Верди, Фальстаф оказывается в маленьком провинциальном городке, превращаясь в одного из участников незамысловатого фарса, главными действующими лицами которого выступают «два равно уважаемых семейства» Фордов и Пейджей. «Эти полудворяне-полумещане, новые поднимающиеся „господа Англии“, самодовольно деловитые, горделиво солидные, сытые и бесконечно ограниченные» [18, 627], представляют собой богатейшую коллекцию характерных типов, в которых, по сути, и заключено основное комическое содержание пьесы. Неудавшийся пройдоха Фальстаф, попадающий в их грубые ловушки, ошеломленный и одураченный, в финале терпит фиаско и беспомощно опускает руки, предлагая победителям делать с ним все, что они захотят. Несмотря на синтетизм образа Фальстафа, наделенного либреттистом оперы дополнительными чертами героя шекспировских хроник, основные персонажи комедии практически без изменений были перенесены им в оперную партитуру Верди.

Ориентируясь в большей степени как раз на сюжетную коллизию «Виндзорских проказниц», Серебренников переводит уже заложенный в ней конфликт противостояния Фальстафа и окружающей его среды в главную проблематику спектакля. Однако, выстраивая систему их взаимоотношений в новых, максимально приближенных к восприятию современного зрителя условиях, он кардинальным образом смещает временные рамки разворачивающихся на сцене событий. Следуя одному из основных постулатов постмодернистской теории театра, режиссер перемещает своих героев в пространство XX века.

Вместо того чтобы вести размеренное, захолустное существование: охотиться на диких гусей, ходить в гости к соседям, чинно беседовать с пастором, персонажи Серебренникова превращаются в современных представителей высшего общества. Они коротают время в салоне красоты, где им делают маникюр и расслабляющий массаж манерные стилисты, не вылезают из косметологических кабинетов,

сплетничают, тратят деньги, хвастаются дорогими украшениями, посещают фитнес-центры, тренируются в спортивных клубах, ездят на элитных авто, участвуют в криминальных разборках, держат прислугу и целый штаб секьюрити, – словом, живут интересами, схожими с гламурными обитателями столичной светской тусовки. Быт и нравы этой скупающей буржуазной публики, ее социальные типы и амплуа, привычки, ставшие ритуалами, оказываются в центре внимания режиссера. Своего главного героя – толстого, смешного, нелепого, старомодного, но вместе с тем живого и настоящего, – Серебренников помещает в ультрамодную, выхоленную среду, блестяще упакованный мир глянца и финансового успеха. Попадая туда, Фальстаф, персонаж совершенно другой эпохи, старый плут и греховодник с благородным прошлым и совсем несовременными идеалами, становится объектом изощренных издевательств со стороны представителей сильных мира сего, от скуки решивших поглумиться над старым недотепой. А сам он, слепо веря в собственную неотразимость, наивно принимает их жестокие игры за чистую монету, каждый раз с завидным постоянством попадая в расставленные ими сети.

В 1 картине II действия покой ничего не подозревающего Фальстафа, беспечно нежащегося в ванне с белоснежным облаком пены и небольшой растрепанной книжкой в руках, нарушает самая проницательная из светских дам – миссис Куикли. Уверенной и энергичной походкой она направляется к нему, ничуть не смущаясь его обнаженной натуры, деловито осматривается, явно оценивая обстановку, и даже, пересиливая свое омерзение, берет с краешка ванны резинового утенка, от писка которого мигом отскакивает в сторону с таким испуганным видом, будто увидела живую мышь. Причина ее визита – важное поручение от миссис Форд: в час, когда муж покинет дом, Алиса с нетерпением будет ждать свидания с Фальстафом. Свой нежный привет шлет и прекрасная Мэг, ее тоже пленил сэр Джон. В поведении «кумушки», внешне чрезвычайно галантном и почтительном, сквозит явная усмешка, насквозь фальшивое смирение и угодливость, ведь она намерена одурачить героя, и, нужно сказать, блестяще справляется со своей задачей. Мошеннице без труда удастся обвести Фальстафа вокруг пальца. Обрадованный заманчивой перспективой наконец-то увидится с прекрасными дамами, словно доверчивое дитя, он от всей души благодарит ее и даже норовит одарить страстным поцелуем в награду за столь приятные вести.

Яркой пластической иллюстрацией реплик героини, вводимой здесь режиссером в качестве визуального подкрепления ее музыкальной

партии, становится использование классического приема «театра в театре». Во время монолога Куикли на сцене появляется специальный фургон, внутри которого томится балерина в воздушной розовой пачке, символизирующая невыносимые страдания и любовь Алисы, и точно такая танцовщица в голубом – влюбленная Мэг. По-настоящему смешная, детально проработанная сцена оказывается выстроенной по законам скорее драматического, нежели оперного театра. Характеризуя Серебренникова, прежде всего, как режиссера драмы, она выявляет общие черты его постановочного стиля – склонность к броским сценическим эффектам, яркой визуальной среде, бурлеску, жанровым заострениям и захватывающим подчеркнuto театральным трюкам.

Эти черты проявляются и в картине первого свидания Фальстафа с Алисой, которая у Серебренникова проходит в гигантском гардеробе с бесчисленными стойками для роскошных платьев, шляпок, туфель и прочих дамских вещей. Именно в этот гардероб въезжает ревнивец Форд, совсем как в американских вестернах времен сухого закона, на блестящей черной машине со значком марки «Ford», а заодно вооруженными гангстерами в придачу, переворачивающими все вверх дном в поисках любовника неверной супруги. Патологическая ревность Форда подчеркивается в спектакле гротескно-фарсовым решением его знаменитой арии из 1 картины II действия, когда в воспаленном воображении «обманутого мужа» возникают фантомы невест в белоснежных подвенечных платьях и серебристых противогазах. С упоением предаваясь вдохновенным мечтам о праведной мести, Форд в лучах кровавого света хватается гигантскую бензопилу и по очереди расправляется с вереницей бесстыдных жен.

Сцена в сточной канаве, в которую выкидывают вместе с грязным бельем обиженного Фальстафа прямо под носом Форда, представляет собой типичный уличный кинотеатр, с мигающей неоновой вывеской дешевого бара, припаркованными ретро-автомобилями и прогуливающимися вокруг проститутками. На огромный экран, полностью занимающий задник сцены, режиссер транслирует видеопроекцию черно-белого кинофильма с сюжетом, явно перекликающимся с историей самого Фальстафа, которого настырная мадам Куикли, замаскированная, словно секретный агент в длинный плащ и черные солнцезащитные очки, мастерски одурачивает здесь во второй раз. Несмотря на кадры старого голливудского триллера, классические для США автомобили марки «Ford» и столь часто тиражированный образ американского открытого кинозала, нельзя не обратить внимание на узнаваемые мотивы киноработ Ф. Феллини в духе итальянского неореализма, переданная

режиссером в его знаменитых кинолентах «Ночи Кабирии» (1957), «Сладкая жизнь» (1960) и др. Агрессивная визуальная среда к финалу спектакля обретает черты пугающего фантасмагорического шоу, наполненного чуть ли не цирковыми аттракционами. Так, например, исполняя свою арию в III действии, Фентон катается на велосипеде, а Наннетта в образе королевы фей оказывается сидящей на высоком автомобильном подъемнике прямо под колосниками.

Традиционный Виндзорский парк представляет собой заброшенную городскую стоянку с массивной железной конструкцией из металлических подпорок для утилизации все тех же авто, густо населенную персонажами в облегающем черном лаке, украшенном блестящими цепями и намордниками, с накладными буффонными телесами, плетками и мужским кордебалетом, заменяющим режиссеру традиционных привидений и сильфид. Фальстафа, оказывающегося главным героем этого дикого шоу, с силой опрокидывают на огромную железную кровать, расположенную по центру сцены, и, не давая бедняге опомниться, с остервенением потирают в руках массивные кожаные хлысты, готовясь к расправе. Натешившись вволю, участники маскарада снимут карнавальные маски, причудливую бутафорию и предстанут перед зрителями в строгих фраках и роскошных вечерних туалетах. Элегантные дамы, сверкая бриллиантами, рука об руку со своими мужьями будут пить шампанское и смеяться над старым наивным дураком, который так легко попался в их ловушку. Очень скоро они вернутся обратно в свой блестящий, фальшивый мир, в котором нет ничего важнее, чем модная одежда, дорогие украшения и новые сплетни, совершенно позабыв о главном объекте своих насмешек. В заключение потехи растерянный и замученный, он останется один и устало упадет на землю, в то время как довольные участники жестокого маскарада неспешно разойдутся по домам.

Наивный, смешной, трогательный, нелепый, противостоящий всем своим естеством этому ультра современному и абсолютно пустому миру дорогих автомобилей, роскошных косметологических центров, элитных спортивных залов, стервозных дамочек и успешных мужчин, Фальстаф в финале умирает, и вместе с ним гаснут огни заключительного вердиевского парафраза, выведенного режиссером на мигающее электронное табло в виде точной копии рекламного логотипа «Coca-cola»: «Tutto nel mondo e burla» – «Все в мире шутка!» Серебренников убивает своего героя, словно, нарочно заставляя нас по-другому взглянуть на его историю, и сама опера Верди вдруг перестает казаться такой уж «комической».

В воплощении подобного замысла огромную роль играет исполнитель заглавной партии, который и являлся у Серебренникова главным центром спектакля. В Марининском театре это был Виктор Черноморцев, обладатель натуральных ста с лишним килограммов, густого баритона и невероятного фальстафовского обаяния, для которого роль Фальстафа стала одной из самых больших актерских удач. Критики, писавшие о премьере спектакля, были единодушны, написав: «работа Виктора Черноморцева в заглавной роли великолепна» [17, 36–37]. Или так: «Виктор Черноморцев просто специально родился, рос (до нужных для его героя размеров) и наращивал мастерство, чтобы сыграть эпохальную роль Фальстафа» [21]. Или: «Главным образом, премьере повезло с исполнителем заглавной партии Виктором Черноморцевым, который явил в этом театре едва ли не уникальное тождество актера и роли» [9]. Или: «Господин Черноморцев отлично справился не только с самой партией, но и с поставленными ему актерскими задачами» [8]. Наконец, «сэр Джон Фальстаф ... в исключительно грациозном и завораживающем своей душевной мягкостью исполнении Виктора Черноморцева превращает спектакль в пронзительную исповедь нежного старомодного сердца» [14]. Наряду с ним прекрасные актерские работы в спектакле создали Василий Герелло, пародирующий страсти Отелло в роли Форда; Татьяна Павловская – стервозная, злобная Алиса; редко выступающая в России Лариса Дядькова в образе настырной интриганки миссис Куикли; Ольга Трифонова и Андрей Иллюшников, мастерски разыгрывающие забавную любовную парочку Наннетты и Фентона. «Именно исполнительский состав держит спектакль в тоне музыки Верди, так же как и стремительные, бравурные темпы Гергиева, с сарказмом раскручивающего музыкальную пружину действия, – отмечала в «Российской газете» И. Муравьева, – достичь звукового баланса с певцами и слаженных многоголосных ансамблей удалось, правда, ближе к финалу, зато заключительная fuga ... прозвучала настоящим совершенством» [14].

Оркестр Гергиева на премьере, несмотря на некоторые неточности в исполнении сложнейших вердиевских ансамблей, отчасти возникавшие расхождения с солистами, вызвал очень много восторженных отзывов: «Валерий Гергиев провел спектакль легко, добавляя где нужно остроты, но особенно упиваясь ностальгическими мелодиями, которых Верди в своей последней опере написал не так уж и мало» [9]. Или так: «Отличный уровень продемонстрировал в „Фальстафе“ Валерий Гергиев со своим оркестром. Конечно, виртуозные вердиевские ансамбли были сшиты на живую нитку, но если вспомнить, как все это звучало

на прошлогодней премьере в Большом, то здесь можно будет говорить почти что о высшем пилотаже» [13]. Или: «Маэстро Гергиев всерьез и по полной воплощает трудную музыкальную двойственность «Фальстафа»: у него последняя опера Верди – и жизнь, и призрачное наваждение» [17, 36–37].

Спектакль Серебренникова стал одной из самых громких премьер Мариинского театра в 2006 году и, разумеется, прошел под особенно пристальным вниманием петербургской и московской театральной критики, вызвав немало дискуссий, откровенно резких замечаний и довольно неоднозначных отзывов. Впрочем, как и всегда, мнения оперных экспертов разделились. Одни называли новый спектакль режиссера «самым современным мылом, щиплющим и раздражающим глаз и нервы» [14], не забывая добавить при этом, что «пену от него надо еще уметь взбить так, как это удастся Кириллу Серебренникову. А особенно – его сэру Джону Фальстафу» [14], другие, напротив, отмечали, что «„Фальстаф“ стал прежде всего оживленным театральным спектаклем, во всяком случае публика на премьере аплодировала не сольным выступлениям певцов, а режиссерским находкам, что в опере случается довольно редко» [8].

Мнения строгих рецензентов совпадали лишь в том, что в своем первом оперном спектакле Серебренников остался, прежде всего, верен самому себе: «Главное достоинство этого спектакля, – писала в „Известиях“ Е. Бирюкова, – в том, что он действительно выглядит спектаклем Кирилла Серебренникова, а не робкой попыткой освоения новых пространств» [2]. Соглашался с этим и Д. Морозов, отмечавший в «Культуре»: «Оперный дебют Серебренникова провальным, как нередко случается у режиссеров драмы, не назовешь, хотя и триумфальным тоже. Серебренников и в постановке оперы Верди предстал прежде всего ... Серебренниковым. Здесь есть его излюбленные типы, типичные для него приемы, приколы и аттракционы. Фантазия режиссера работает иногда вместе с музыкой, иногда параллельно или автономно, напрямую, впрочем, нигде не идя поперек» [13].

«Фальстаф» стал первой в творческой биографии режиссера оперной постановкой, вместившей в себе характерные черты русского театрального постмодернизма: эклектику, цитирование, комбинирование, стилизацию, жанровое смещение акцентов, театральность, эпатажность, репродуктивность, ориентацию одновременно и на массовость, и на элитарность, пародийность, смешение фактографичности с гротеском, серьезного, трагического начала с иррациональным, фарсовым, игровым.

Литература, источники

1. Баловник судьбы / К. Серебренников; интервью [взяли] Ж. Зарецкая, О. Манулкина // Афиша. Все развлечения Москвы. 2006. №23. 1 дек. С. 30.
2. Бирюкова Е. Пошутить последним // Известия. 2006. 17 февр.
3. Богоявленский С. Верди и Шекспир // Шекспир и музыка. Л., 1964. С. 109–170.
4. Борисова М., Рудица Р., Третьякова Е., Высоцкий В. «Фальстаф»: Мнения о премьере // Мариинский театр. 2006. №1–2. Март. С. 5.
5. Вильям Шекспир в творчестве советских художников театра: Альбом. М., 1975.
6. Гоби Т. «Фальстаф» // Гоби Т. Мир итальянской оперы. М., 1989. С. 185–198.
7. Давыдова М. Смерть в до мажоре // Эксперт. 2006. № 10. 13 марта. С. 28–30.
8. Должанский Р. Смерть в до мажоре // Коммерсант. 2006. №29. 17 февр. С. 11.
9. Дудин В. Путешествие из комедии в трагедию: «Фальстаф» Верди в Мариинском театре // Независимая газета. 2006. №36. 21 февр. С. 6.
10. Кардаш Н. О событиях 223-го сезона Мариинского театра. В частности, об опере Дж. Верди «Фальстаф» в постановке реж. К. Серебренникова // Страстной бульвар, 10. 2006. №2 (92). С. 26–35.
11. Конкин А. С высоты пережитого: В Мариинске дают «Фальстафа» // Российская газета. 2006. № 3997. 15 февр. С. 18.
12. Ленская О. «Фальстаф», модный и неожиданный // Вечерний Петербург. 2006. №24. 10 февр. С. 8.
13. Морозов Д. Поворот Фальстафа: Маринка досрочно открыла «Золотую маску» // Культура. 2006. №49. 14–20 дек. С. 1.
14. Муравьева И. Мыльная опера: Мариинский театр показал в Москве «Фальстафа» // Российская газета. 2006. № 4244. 11 дек. С. 9–10.
15. Оперы Джузеппе Верди. Путеводитель. М., 1970. 424 с.
16. Потапова Н. Сэр Джон Фальстаф водворился в Петербурге // Музыкальная жизнь. 2006. №5. С. 11–12.
17. Рудица Р. Facciam festa tuttavia?: «Фальстаф» К. Серебренникова в Мариинском театре // Петербургский театральный журнал. 2006. № 43. С. 36–37.
18. Смирнов А. «Виндзорские насмешницы» и образ Фальстафа у Шекспира // Шекспир У. Полн. собр. соч. Т. 4. С. 624–636.
19. Соллертинский И. И. Шекспир и мировая музыка. М., 1962. 47 с.
20. Соловцова Л. Джузеппе Верди. М., 1986. 399 с.

21. Третьякова Е. Никто не заметил потерю Фальстафа: Кирилл Серебренников поставил последнюю оперу Верди в Мариинском театре // Культура. 2006. № 8. 22 февр. С. 9.
22. Троянская Т. Форд на «Форде»: «Фальстаф» в Мариинском театре // Театр. Новые Известия. 2006. №4. Апр. С. 9.
23. «Фальстаф» Кирилла Серебренникова. Об опере режиссер К. Серебренников // Коммерсант. 2007. №182. 5 окт. С. 40.
24. Циликин Д. Назло мужу сяду в ложу: Оперная режиссура в Мариинском театре. В частности, о спектакле К. Серебренникова // Театр. 2006. №3. Нояб. С. 14–17.
25. Шоу Б. «Фальстаф» // Шоу Б. О музыке. М., 2000. С. 221–227.



АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ

АДЕЛЬ ГРАНЦОВА: ПЕТЕРБУРГСКИЙ ПЕРИОД (1866–1873)

Обстоятельства приглашения Адели Гранцовой в Санкт-Петербург

18 сентября 1866 г. в Большом театре Санкт-Петербурга открылся очередной театральный сезон. Начало было положено торжественное: в Большом театре состоялся парадный спектакль в честь прибытия в российскую столицу датской принцессы Дагмар, невесты наследника цесаревича Александра Александровича. Жанр парадного спектакля традиционно сочетал оперу (первое действие оперы Дж. Мейербергера «Африканка» с участием итальянских певцов) и балет (второе действие «Фиаметты»), в котором танцевали лучшие силы петербургской балетной труппы – Прасковья Лебедева, Александра Кеммерер, Лев Иванов, Тимофей Стуколкин, Николай Гольц. Предстоящий театральный сезон казался вполне обыкновенным, в нем не обещалось никаких громких событий – бенефисы артистов, запланированные премьеры у Мариуса Петипа и Артура Сен-Леона, продолжение Дирекцией императорских театров успешной политики «импортозамещения» – положение первых балерин занимали отечественные таланты Прасковья Лебедева и Мария Суровщикова-Петипа. В репертуаре петербургского Большого театра шли постановки Ж. Перро («Эсмеральда», «Жизель», «Катарина, дочь разбойника» и др.), М. Петипа («Сатанилла», «Голубая георгина» и др.) и А. Сен-Леона («Конек-горбунок», «Золотая рыбка», «Фиаметта», «Валахская невеста», «Метеора» и др.). По свидетельству Александра Плещеева, в 1866 г. «балет смотрели с удовольствием» [8, 202].

Тем не менее, в декабре 1866 г. Петербург ждала сенсация: 13 декабря в балете «Жизель» дебютировала Адель Гранцова, протеже Сен-Леона, переведенная в российскую столицу из московского Большого театра, где она провела полтора сезона, с октября 1865 г. Приезд Гранцовой в Петербург и ее прием в северной столице значительно отличался от московского. Чуть больше года назад в Москву приехала никому не известная танцовщица из незначительного в хореографическом отношении городка Ганновер. Теперь, спустя лишь год, Гранцова оказалась в Санкт-Петербурге в статусе любимицы московской публики, а также балерины с европейской репутацией. Летом 1866 г. она с успехом выступала на сцене Парижской Оперы в балетах «Жизель» и «Ручей», где удостоилась лестного сравнения с Марфой Муравьевой, покорившей

недавно французскую столицу: Б. Жувен в газете «Фигаро» написал, что Гранцова танцует «как будто бы в башмаках Муравьевой» (цит. по: [10, 86]).

Да и в Петербурге Гранцова была уже знакома профессиональному сообществу: осенью 1865 г. она остановилась здесь по дороге в Москву на несколько дней. Тогда в Большом 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: «Специалисты единогласно признали, что г-жа Гранцова соединяет в себе все достоинства перво-классной танцовщицы: грацию, легкость, оконченность, замечательную выработку технических трудностей, выразительную мимику» [11].

Таким образом, зимой 1866 г. в Петербург приехала молодая и уже состоявшаяся балерина. Но обстоятельства ее перевода из одной столицы в другую вызывают вопросы. Прежде всего: год назад Гранцова была приглашена в Москву, дабы «укрепить» там балет, много потерявший в связи с переводом в Петербург Прасковьи Лебедевой. И вот, лишь год спустя, Гранцова переезжает в Петербург, где продолжает танцевать москвичка Лебедева. Почему Дирекция так неразумно распределяет художественные силы? Ведь, с отъездом Гранцовой из Первопрестольной, в балетной труппе московского Большого театра не осталось явного творческого лидера, каким справедливо считалась Гранцова.

Как ни странно, перевод героини этого очерка в Санкт-Петербург оказался весьма спонтанным и неожиданным и для самой балерины, и для москвичей, и для столичных зрителей. Причина, как в большинстве непонятных случаев, была в женщине. Этой женщиной оказалась московская балерина Анна Иосифовна Собошанская.

В сезоне 1865 / 1866 гг. в московском Большом театре первенство в балетной труппе делили две ровесницы – немка Гранцова (23 года) и москвичка Собошанская (24 года), ученица Карло Блазиса, которая с первых же дней после выпуска из Театрального училища (1862) заняла положение балерины. Она и Прасковья Лебедева несли на себе весь репертуар московского Большого театра – в ее послужном списке к 1866 г. уже были главные партии в балетах «Жизель», «Фауст», «Орфа», «Газельда», «Два дня в Венеции», «Метеора», «Фиаметта». Нагрузка на нее была значительна, однако критики звездой первой величины ее не признавали: Собошанская считалась «полезной» балериной. По мнению исследователя балета Е. Я. Суриц, «она была пассивной исполнительницей, а не натурой творческой, и потому охотно мирилась

с любимыми требованиями, тем более с полным отсутствием таковых. ... Еще в самом начале карьеры Собещанской один из критиков назвал ее „танцовщицей второго сорта“ ... Заняв ведущее положение, она, тем не менее, этой второсортности преодолеть не смогла. Не хватило таланта, да и время не способствовало легкому развитию талантов» [9, 137]. Однако она пользовалась благосклонностью высшего начальства, и именно эта благосклонность сыграла решающую роль в том, что Гранцова оказалась в Санкт-Петербурге.

История берет свое начало летом 1866 г., когда министр императорского двора граф Адлерберг по служебным делам оказался в Москве. В частной беседе с министром балерина московских императорских театров Собещанская посетовала на невнимательное отношение к ней местной дирекции: все премьерные спектакли отдают иностранной танцовщице, а ее, русскую артистку, задвигают, принося тем самым госпоже Собещанской моральные страдания... Самой же Собещанской хочется немногого: иметь в свой бенефис третье, всего лишь третье, представление готовящегося к премьере балета Сен-Леона «Конек-Горбунок». Если бы господин министр Императорского двора дал на то дозволение... Господин министр искренне посочувствовал страдающей балерине Собещанской и дозволение дал. Более того, как порядочный мужчина, написал на ее прошении «согласен». И, уехав из Москвы, в перипетии постановки «Конька-Горбунка» более не вникал.

Репетиции спектакля вышли на финишную прямую и 1 декабря 1866 г. в московском Большом театре состоялась премьера балета «Конек-Горбунок», которую доверили танцевать Гранцовой. Свою роль она исполнила с огромным успехом. Московские критики восхищались талантом балерины: «Не исчисляя всех па, аттитюд и поз Царь-Девы, нельзя промолчать о танце „Соловей мой, соловей“ и не поблагодарить г-жу Гранцову за ее заботливое старание превосходно усвоить прием русской пляски» [12]. Второе представление «Конька-горбунка», состоявшееся 4 декабря, было дано в бенефис Гранцовой, и вновь она удостоилась восторженных откликов журналистов.

А на третье представление «Конька-Горбунка» неожиданно предъявила права Собещанская, причем она желала станцевать его в свой бенефис. Ответ директора императорских театров графа А. М. Борха московской балерине был иезуитски безупречен: конечно, госпожа Собещанская получит третье представление «Конька-Горбунка» в свой бенефис. Но так как госпожа Гранцова «главную роль из упомянутого балета (Царь-Деву) выговорила для себя» [3, 50б.], то спектакль

пойдет в бенефис Собещанской, только «без занятия в оном Собещанскою главной роли» [3, 50б.]. Разумеется, балерина сочла себя оскорбленной: получить в свой бенефис новый балет и не танцевать в нем главную партию – такого еще не случалось! И тогда в Петербург министру Императорского двора полетела телеграмма от балерины, в которой Собещанская напоминала графу Адлербергу о данном им обещании, присовокупляя рассказ о моральных страданиях. Неизвестно, какие чувства испытывал министр Императорского двора граф Адлерберг, получивший телеграмму. Но слово министра надо держать. Между Министерством императорского двора и Дирекцией императорских театров началась переписка.

Директор императорских театров Борх повторил изложенные доводы. По правде говоря, они не кажутся убедительными, тем более, на практике «исключительного права владения ролью» не существовало: ни одна балерина до сих пор не обладала монополией на ту или иную роль – такое возникнет лишь в конце XIX века во времена всесильной Матильды Феликсовны Кшесинской. Также господин директор пекся о чувствах немецкой балерины, которая, как он считал, «должна будет почесть себя еще более и справедливее оскорбленною, когда принадлежащая ей и ею уже исполненная пред публикою роль ... передана будет другой танцовщице, талант которой не может быть признан одинаковым с талантом Гранцовой» [3, 50б.-6]. Единственная официальная возможность Собещанской станцевать роль Царь-Девы – если заболит Гранцова. Но Гранцова чувствовала себя прекрасно и, к досаде Собещанской, болеть не собиралась.

Министр доводы директора принял, но как мужчина он не мог не сдержать данного им слова, тем более, подкрепленного подписью. Нужен был благородный выход из ситуации. И тут директору императорских театров пришла в голову блестящая комбинация: не изволит ли господин министр «разрешить после второго представления в Москве балета „Конек-Горбунок“ с Гранцовой пригласить сию последнюю приехать недели на полторы в Петербург для дебютов на здешнем театре, которые не могут не быть и для публики неинтересными, и затем, во время отсутствия Гранцовой из Москвы, назначить третье представление балета „Конек-Горбунок“ в бенефис Собещанской с занятием в оном главной роли» [3, 6]. Директор с явным облегчением согласился на принятую меру, но повод для волнения все же оставался: «если г-жа Гранцова не сможет приехать в Петербург, то я должен взять назад слово, данное мною Собещанской по незнанию, и лишить права пользоваться роль Царь-Девы в свой бенефис» [3, 5]. А этого графу Адлербергу

явно не хотелось. К счастью для господина министра Гранцова незамедлительно исполнила распоряжение директора императорских театров и прибыла в Санкт-Петербург. На полторы, как она думала, недели. Но провела здесь следующие шесть лет.

К приезду Гранцовой в петербургской балетной труппе ярко сияли две звезды – 28-летняя Прасковья Лебедева, блиставшая в балетах Артура Сен-Леона и 30-летняя Мария Суровщикова-Петипа, выступавшая, главным образом, в постановках мужа Мариуса Петипа. П. Лебедева, переведенная в петербургскую труппу из Первопрестольной годом раньше, перед началом сезона 1865 / 1866 гг., была встречена на берегах Невы восторженно. «Ее называли „звездой первой величины“ и удивлялись, как могла вырастить Москва подобную танцовщицу» [9, 131]. М. Суровщикова-Петипа находилась на закате карьеры. Никогда не считавшаяся виртуозной танцовщицей, в последние годы выступлений она значительно располнела, и не была в состоянии танцевать сложные балеты с большим количеством танцев. Появление в разгар сезона третьей балерины – А. Гранцовой – могло бы составить в петербургской балетной труппе изрядную конкуренцию. Но конкуренции не случилось.

Начало сезона 1866 / 1867 гг. принес П. Лебедевой творческие неудачи, изменился тон хвалебных прежде рецензий: «К г-же Лебедевой петербургские балетоманы заметно охладели, танцы ее не вызывают уже тех жарких восторженных аплодисментов, которыми поощряли ее в прошлом году» (цит. по: [9, 131]). Зимой, во время представления балета «Сатанилла», балерина получила тяжелый ожог глаз и не могла танцевать несколько месяцев. Вынужденный перерыв в профессиональной деятельности принес Лебедевой счастье в личной жизни: вскоре газеты объявили о замужестве артистки, за которым последовал профессиональный дефолт: она ушла со сцены. П. Лебедевой было лишь 29 лет, и она покинула театральные подмостки в зените славы и расцвете таланта. Неудачи не обошли стороной и М. Суровщикову-Петипа, в репертуаре которой в сезоне 1866 / 1867 гг. оставалось лишь два балета – «Флорида» и «Дочь фараона». Танцуя и без того облегченную хореографию, она в декабре 1866 г., во время выступления в балете «Дочь фараона», упала, сильно ушибив голову и ногу (подробнее о М. С. Суровцевой-Петипа см.: [6, 202]), вследствие чего и без того нечастые выступления балерины еще более сократились.

Явившаяся в Санкт-Петербург А. Гранцова оказалась здесь очень кстати: она оперативно ввелась в репертуар, исполнив за полтора месяца главные роли в «Жизели», «Метеоре» и «Коньке-Горбунке». Исполняла блистательно, о чем свидетельствуют сухие цифры финансовых отчетов

Дирекции императорских театров. 22 января 1867 г. балет «Метеора» был дан без первой танцовщицы и принес сбор в 611 руб., 24 января участие в нем Гранцовой собрало выручки 1430 руб. 29 января она выступила в балете «Конек-Горбунок», и в кассе оказалось 1965 руб., два дня спустя, 31 января, сбор от спектакля «Конек-Горбунок» с участием Матильды Мадаевой составил лишь 549 руб. (см.: [3, 260б.])

Гранцова была необходима петербургской балетной труппе. Директор Императорских театров 4 января 1867 г. доносит министру Императорского двора: «Полезно было бы заключить с нею контракт» [3, 260б.-270б.]. Удивительным и довольно неожиданным в этой истории представляется тот факт, что условия контракта выдвинула сама Гранцова, а Дирекция их приняла. И это была очередная важная победа балерины: отныне не она смиренно ожидала контракта, соглашаясь на более низкие суммы гонораров по сравнению с другими балеринами. Теперь она могла диктовать потенциальному работодателю свои условия сотрудничества. Так началось шестилетнее царствование Гранцовой в Санкт-Петербурге.

Служба Гранцовой в Санкт-Петербурге (1866–1873).

Декабрь 1866 – февраль 1867 гг.

Будучи балериной московских императорских театров, А. Гранцова по контракту получала жалованье 6143 руб. серебром в год, 35 руб. поспектакльной платы и один бенефис с обеспечением 2000 руб. Данная сумма была вполне стандартной для приглашенных иностранных балерин и танцовщиков. Ушли в прошлое легендарные гонорары Марии Тальони, получавшей в Петербурге в 1837–1842 гг. по 40000–50000 руб. серебром за сезон и по 1000 руб. за спектакль [7, 349]. Давно уже никто не получал жалованье Фанни Эльслер, танцевавшей в российской столице в 1848–1850 гг., – 10000 руб. серебром за сезон (см.: [1, 4]). В 1850-е – 1860-е гг. иностранные гастролерши довольствовались «средней ставкой» в 6000 руб. серебром в год и 35 руб. поспектакльной платы, как, например, Екатерина Фридберг, выступавшая в Петербурге в 1857–1858 гг. (см.: [2, 4]). Таким образом, московский контракт А. Гранцовой не выбивался из рамок общепринятых.

13 декабря 1866 г. Гранцова дебютировала в Петербурге. Для первого выступления она выбрала «Жизель» и, по словам С. Н. Худекова, «очаровала всех» [10, 86]. Столица приняла балерину безоговорочно: «Это одна из знаменитых виртуозок нашего времени, в отношении

технического развития и чистоты отделки не имеет теперь соперниц» [14]. Но вскоре после дебюта Гранцова тяжело заболела нервной горячкой и вышла на сцену только через месяц. За это время балетоманы окончательно укрепились в симпатиях к танцовщице и ее первый выход после болезни в «Метеоре» в январе 1867 г. был отмечен таким восторженным приемом, какой обычно оказывают «своей» артистке, пользующейся долгой и прочной любовью зрителей: «При выходе ее, во второй картине первого акта, рукоплескания не умолкали минут пять. Затем с каждым актом восторг публики возрастал все более и более, и в четвертом акте, после *Pas d'exécution* перешел в настоящую бурю аплодисментов и криков „браво!“». Мы не говорим о бесчисленных вызовах после каждого па и аплодисментах, сопровождавших чуть ли не каждое движение артистки. Отныне г-жа Гранцова решительно сделалась любимицей петербургской публики и – надо сказать правду – вполне это заслужила: всякий беспристрастный зритель скажет, что такого соединения грации, изумительного искусства, легкости и отчетливости в исполнении Петербург не видал со времени Фанни Эльслер» [15]. Последовавшие затем выступления Гранцовой в «Коньке-Горбунке» любовь и признание петербуржцев укрепили: «Такую силу, отчетливость и грацию, какими обладает г-жа Гранцова, мы встречали в очень немногих из наших танцовщиц былого времени, а в настоящее время она у нас положительно лучше всех» [16]. Похвала тем более ценная, что спектакль шел в репертуаре третий сезон, и воспоминания о Марфе Муравьевой, создательнице партии Царь-Девы, еще были свежи и ярки.

Настоящим триумфом балерины стал ее бенефис, состоявшийся 19 февраля 1867 г. Критики тут же назвали его главным «хореографическим праздником» [8, 205] театрального сезона. Праздновала успех и Дирекция Императорских театров – бенефис принес рекордный за сезон сбор 2837 руб. 75 коп. (см.: [3, 30]) Гранцова танцевала фрагменты из балетов «Фиаметта», «Конек-Горбунок» и «Метеора». После каждого акта театр содрогался от оваций. Гранцову буквально засыпали цветами: «На сцену полился из литерных лож целый цветочный дождь, наводнивший сцену букетами ...; сосчитать их нет возможности» [17]. Гранцова, не привыкшая к такому бурному изъятию чувств, «до такой степени была растрогана, что залилась слезами» [18]. Балерине поднесли брошку в виде бриллиантовой звезды, изготовленную ювелиром Фаберже, стоимостью 1700 руб. На спектакле присутствовала императорская фамилия, а по окончании император Александр II «вышел на сцену и удостоил артистку несколькими лестными словами» [18]. Но помимо высочайшего благоволения, наверное, самым дорогим знаком внимания

был подарок артистке от балетной труппы, которая признала немецкую танцовщицу своей: «Спектакль закончился за кулисами. Гольц от лица артистов возложил на голову Гранцовой венок» [8, 205].

Петербург был окончательно покорен. Вероятно, учитывая успех в столице и понимая, что вследствие болезней Лебедевой и Суровицкой-Петипа ей придется нести на себе основную репертуарную нагрузку, Гранцова дерзнула выставить свои условия Дирекции императорских театров. Тем более, у нее уже имелось приглашение от Парижской Оперы выступить на прославленной сцене летом – осенью 1867 г. Гранцова просила заключить с ней контракт с 5 ноября 1867 г., когда она вернется из Парижа, до начала великого поста 1868 г. с жалованьем 8000 руб. серебром, поспектакльными 50 руб., полубенефис, обеспеченный в 2000 руб. Дополнительными условиями были выдвинуты – танцевать премьеру нового балета Сен-Леона и выступать только в Санкт-Петербурге (см.: [3, 27]). Условия эти директор императорских театров граф Борх счел вполне приемлемыми. А, учитывая растущий успех балерины в Европе, в рапорте к министру Императорского двора он рекомендовал заключить контракт с Гранцовой сразу на два сезона, присовокупляя: «в настоящее время кроме Гранцовой другой замечательной танцовщицы за границей вовсе нет» [3, 27об]. Контракт был подписан. Петербургские журналисты ликовали: «Артистка воскресит счастливые для балета времена, и театр не останется в потере, так как наперед можно предсказать, что публика станет усердно посещать балетные спектакли» [17].

Дирекция составила довольно интенсивный график сценических выступлений Гранцовой: по контракту она обязывалась танцевать «одну неделю один раз, одну неделю два раза, и три раза на Масляной неделе» [3, 36]. То, опять же, была довольно распространенная в России практика: если балерина «делала кассу», то театральная дирекция стремилась извлечь из ее выступлений максимальную прибыль. Так было и в случае с Фанни Эльслер шестнадцатью годами ранее, в 1850 г., когда директор, видя беспримерный успех балерины у публики, которая валом валила на спектакли с ее участием, вознамерился заставить танцевать Эльслер по 4 раза в неделю!

Декабрь 1867 – февраль 1868 гг.

Гранцова вернулась в Петербург 23 ноября 1867 г. поездом из Парижа. 5 декабря она вышла к петербургским зрителям в «Метеоре». Ее встретили «взрывом восторженных аплодисментов, не умолкавших в продолжение нескольких минут и целым потоком сыпавшихся букетов

и цветов» [19], а по окончании спектакля «г-жа Гранцова была вызываема много раз, и ей аплодировала не только публика партера, но даже музыканты оркестра; дамы в ложах махали платками» [19].

Репертуар Гранцовой этого сезона по-прежнему состоял из трех балетов Сен-Леона: «Метеоры», «Конька-Горбунка» и «Фиаметты», где она исправно вызывала шумные и бурные овации и уходила со сцены после вариаций «при громе рукоплесканий» [19]. В новом балете Сен-Леона «Золотая рыбка» Гранцова не была занята, а других спектаклей хореограф в этом сезоне больше не сочинил. Между тем, в контракте Гранцовой обязательным условием было участие в премьере. Вместо сочинения нового балета Мариус Петипа возобновил в бенефис танцовщицы «Корсар» (25 января 1868 г.), в котором она летом блистала в Парижской Опере.

Петербург с нетерпением ожидал первого выступления Гранцовой в «Корсаре»: балеты Сен-Леона, интересные с точки зрения танцевального мастерства, все же не представляли богатого актерского материала. Между тем, роль главной героини «Корсара», бесстрашной гречанки Медоры, помимо танцев, включала довольно большое количество мимических сцен. А так как Гранцову знали почти исключительно как хорошую танцовщицу, но мало представляли как актрису, ее выступление в «Корсаре» было серьезным экзаменом на звание балерины, которая должна сочетать виртуозность и актерские способности. Гранцова с честью выдержала это испытание, она «обратила внимание не только бесподобными танцами, но и мимикой, чего многие не ожидали» [8, 208]. Критики, описывая триумф балерины в «Корсаре», упоминали подарки от публики – два браслета, диадема. Сбор со спектакля составил 3900 руб. 5 коп. (см.: [5, 6]) Но главным подарком этого возобновления не только для Гранцовой, но и для балета, стала знаменитая сцена «Оживленный сад», которую М. Петипа сочинил специально для танцовщицы. Эта развернутая бессюжетная композиция с участием огромного женского кордебалета, корифеек, солисток и балерины венчала танцевальное повествование «Корсара». Сам хореограф, по свидетельству С. Н. Худекова, признавал свое сочинение удачным: «Об этих танцах Мариус Петипа говорил, что он гордился их постановкою» [10, 90]. Образ балерины-цветка в центре роскошного сада стал символом классического балета Петипа. Этот образ родился благодаря чарующему танцу Гранцовой.

Декабрь 1868 г.

Второй сезон двухлетнего контракта (1868–1869) в Петербурге оказался для Гранцовой очень и очень непростым. Когда поздней осенью

1868 г. балерина вернулась в Россию, город бурлил, пораженный выступлениями француженки Генриетты Дор, которую взял под творческое покровительство Мариус Петипа. Дор дебютировала 3 сентября в «гранцовском» «Корсаре» и наповал сразила петербуржцев бесподобной техникой танца. В октябре Петипа поставил для Дор балет «Царь Кандавл» (премьера 17 октября 1868 г.), в котором было исполнено наисложнейшее па, вошедшее в анналы как «па Дор». Но прямого соперничества между балеринами не получилось: в ноябре Г. Дор отправилась из Петербурга в Москву, где Петипа работал над переносом «Царя Кандавла». Для первой встречи с публикой, состоявшейся 5 декабря, Гранцова выбрала в «Метеору». Вскоре она приступила к репетициям нового балет Сен-Леона «Лилия». Балетоманы с нетерпением ожидали: какой ответ виртуозной Дор даст их любимица Гранцова. Но на одной из репетиций немецкая балерина повредила ногу, и до конца сезона больше на сцену не вышла. 24 февраля 1869 г. врачи засвидетельствовали: «Болезнь г-жи Гранцовой есть следствие несчастного случая, приключившегося при исполнении ею служебных обязанностей» [3, 67]. «Генерального сражения» не получилось, а Сен-Леон отменил премьеру «Лилии», дожидаясь, когда его любимица залечит травму. Гранцова не выступала в Петербурге почти год.

За это время в петербургскую балетную труппу из Театрального училища были выпущены Александра Кеммерер, Екатерина Вазем, Евгения Соколова, они начали очень быстрое восхождение к вершинам мастерства. Именно с их именами будет прочно связана история петербургского балета 1870-х – 1880-х гг. Русские танцовщицы активно вводились в репертуар, в том числе, «посягая» и на роли Гранцовой. Так, в отсутствие немецкой балерины во «Фиаметте» дебютировали Кеммерер и Соколова, в «Коньке-Горбунке» – Вазем и Кеммерер. Тем не менее, несмотря на то что Гранцова несколько месяцев не танцевала и находилась на больничном, с ней заключили новый контракт на следующие два года (февраль 1869 – февраль 1871 гг.), и вновь на условиях балерины, которая пожелала повысить гонорар. По этому договору жалованье Гранцовой увеличивалось почти в два раза: 15000 руб. серебром за сезон, по 50 руб. за спектакль и бенефис в каждый сезон с обеспечением в 2000 руб. (см.: [4, 1])

Октябрь – ноябрь 1869 г.

Давно ожидаемая встреча двух соперниц, Гранцовой и Дор, наконец-то произошла осенью 1869 г. Их творческое сражение обещало

быть интересным. 21 октября Гранцова станцевала премьеру «Лилии» Сен-Леона. Это был первый балет, сочиненный специально для нее, но «Лилия» не вошла в число творческих удач хореографа. Журналисты назвали новое творение балетмейстера «хореографическим винегретом» [10, 89]. Гранцовой роль также не принесла интересного материала, а оригинальная задумка Сен-Леона – танец, когда балерина выбивает мелодию ногами на гигантском музыкальном инструменте, и вовсе шокировал публику: «Романс (в 3 действии), исполненной г-жой Гранцовой ногами на инструменте из колокольчиков, производил весьма тяжеловесное впечатление. <...> Это не делает чести балетмейстеру, который сочиняет такие па, доказывающие бедность его фантазии и отсутствие вкуса» [20].

Прием же, сделанный публикой Гранцовой, был, как и раньше, восторженный. Сам Сен-Леон в письме к Нюиттеру замечает, что это был «настоящий русский вечер» (цит. по: [10, 90]) – в лучших традициях русского радушия балерину засыпали цветами. Очевидцы свидетельствовали: «Тут были букеты всевозможных величин и достоинств: от букетов-монстров до букетов лилипутов; подбирала их Гранцова, подбирал кордебалет, в заключение вышел некий китаец и стал мести их щеткой. ... Наконец все затихло, но только Гранцова появилась снова, чтобы начать танцы, как опять сцена покрылась цветочным ковром; а так как танцевать на нем, по-видимому, было не совсем удобно, то снова принялись подбирать этот ковер в несколько рук, и остатками мести пол – и так продолжалось столько раз, что стало, наконец, неостроумно» [8, 213–214].

Генриетта Дор, словно отвечая на «Лилию», выучила партию Аспиччи в балете Петипа «Дочь фараона», которую в первый раз исполнила в свой бенефис 16 ноября. Французенка, по словам рецензентов, «энергично мимировала» [8, 214], а огромный успех ей принесла русская пляска в сарафане и кокошнике.

Петербург поделился на две партии: одни восхваляли виртуозную технику французенки, другие отдавали должное грациозному и мягкому танцу Гранцовой. Но творческое соревнование, увы, было коротким: станцевав за полтора месяца тринадцать спектаклей «Лилии», 17 декабря во время репетиции балета «Фиаметта» в Театральном училище Гранцова вновь получила травму. Об этом случае балерина писала в Париж своему педагогу мадам Доминик: «Я всегда замечала, что пол в танцевальной зале Театрального училища слишком скользок; неоднократно просила, чтобы переменили доски; мне это обещали, но кончалось одним только обещанием. Каждую неделю пол усердно мыли

с мылом, благодаря чему он делался невозможным для танцевальных упражнений... И вот вчера я поскользнулась и сильно ушиблась» (цит. по: [10, 103]). Лишь в январе 1869 года Гранцова приступила к репетициям: «18 числа января ... занималась уже у Иогансона в классе уроками для новых па» [4, 7]. Но до конца зимнего сезона балерина поправиться не успела.

Два года (1868–1869) были для артистки не слишком удачными: ее преследовали травмы; спектакли, в которых она выступала, не имели большого успеха. К тому же, Артур Сен-Леон, благодаря которому Гранцова состоялась как балерина, принял решение не продлевать контракт с Дирекцией императорских театров и вернулся в Париж, где, поставив свою «лебединую песнь» – «Коппелию», вскоре умер, не дожив до 50 лет. В Петербурге утвердился Мариус Петипа, который, как свидетельствовали современники, недолго любил балерину.

Ноябрь 1870 – февраль 1873 гг.

Гранцова вернулась в Петербург в октябре 1870 г. Она осталась единственной иностранной балериной в России: Г. Дор после окончания двухлетнего контракта вернулась во Францию. После долгого вынужденного перерыва, вызванного болезнями и травмами (Гранцова не выходила на сцену 8 месяцев!), она с головой ушла в работу и танцевала, танцевала, танцевала... Основу репертуара по-прежнему составляли балеты ее покойного учителя Сен-Леона – «Лилия» и «Метеора», но Гранцова расширяла творческие горизонты. Она обратилась к романтическому репертуару Жюль Перро, исполнив заглавную партию в романтическом балете «Катарина, дочь разбойника» (первое выступление состоялось 1 ноября 1870 г.). Драматическая роль бесстрашной разбойницы не очень удалась Гранцовой, ее бесспорный лирический дар не нашел опоры в образе полнокровной витальной итальянки. Зато новый триумф ожидал балерину в балете «Жизель», в котором Гранцова не появлялась перед петербуржцами 4 года, с момента своего дебюта в 1866 г. Рецензии на это выступление были однозначными: Гранцова в партии Жизели – одна из величайших балерин современности и «светило балетного мира» [21].

В бенефис Гранцовой, состоявшийся 17 января 1871 г. и принесший сбора 1945 руб. 45 коп. (см.: [5, 6]), Петипа поставил очень удачный балет «Трильби», который для самого хореографа стал первым спектаклем, сочиненным им в ранге главного балетмейстера императорских театров. Роль шотландской девушки Беттли, которую накануне свадьбы

искушал влюбленный в нее дух домашнего очага Трильби, очень удалась Гранцовой. Петипа учел особенности артистки и не «перегрузил» роль развернутыми и тяжеловесными пантомимными эпизодами, но насытил ее разнообразными классическими танцами. Новый балет выгодно представлял Гранцову-балерину: «танцы ее отличаются воздушно-стью и замечательной мягкостью» [22]. Чествование балерины после спектакля, как водится, вылилось в очередное грандиозное празднество: «Бенефициантке поднесли брошь с бриллиантами и крупной жемчужинной работы Зефтигена, ценой в 2000 р.; при этом подан ей был футляр из пунцового бархата со списком подписавшихся на подарок; по окончании спектакля бенефициантку вместе с г. Петипа вызывали несчетное число раз» [21].

В феврале 1871 г. Дирекция вновь продлила с Гранцовой контракт на два года на прежних условиях (см.: [5, 2]). Эти два года без сомнения можно назвать расцветом творческой деятельности балерины. Зрелость таланта и обаяние личности Гранцовой превращали каждое ее выступление в событие. Если несколькими годами ранее ее воспринимали лишь как танцовщицу, легкую и воздушную, и вскользь говорили о ее актерских способностях, то именно в эти два года она состоялась и как актриса.

Состоялся и некий художественный «перелом»: Гранцова подошла к ролям серьезным и драматическим – она достигла высот в партии Жизели, исполнила сложнейшие в актерском плане балеты Жюль Перро «Фауст» и «Эсмеральда». За исполнение роли Эсмеральды она удостоилась звания «хореографическое чудо» [24]. Крупной победой стала сложнейшая в актерском плане роль Маргариты в «Фаусте» Ж. Перро, которую Гранцова исполнила в свой бенефис 6 февраля 1872 г. Помимо общепринятого и многократно высказанного мнения, что балерина является «хореографической звездой первой величины» [25], Гранцову впервые единодушно признали выдающейся актрисой: «должны признать в таланте г-жи Гранцовой не одну только виртуозность, но и немалую долю драматизма» [25]. А по свидетельству А. Плещеева, в драматических эпизодах балерина «растрогала нервы публике» [8, 219]. Свидетельством «растроганных нервов» стали многочисленные подношения: бриллиантовая с рубиновыми глазами бабочка и массивная золотая цепь.

Итоговым спектаклем Гранцовой в России стала премьера «Камарго» (17 декабря 1872 г.), в котором балетмейстер Мариус Петипа создал хореографический портрет Гранцовой – балерины, посвятившей себя искусству. Все газеты наперебой сообщали о поднесенных

балерине подарках. Балетом «Камарго», данным утром 20 февраля 1873 г., Адель Гранцова попрощалась с радушной петербургской публикой, увозя в своем сердце самые сентиментальные воспоминания о своих семи годах в России, а в чемодане – последние подарки, поднесенные ей во время бенефиса: великолепнейшие бриллиантовые серьги, состоящие из 4 бриллиантов (2 бриллианта по 6 карат и 2 бриллианта по 2 карата), стоимостью 3870 руб., изумрудный перстень, целое кружевное платье... (см.: [26]) Зрители, наполнившие торжественный зал Большого Каменного театра, и с энтузиазмом аплодировавшие танцовщице, еще не знали, что новая иностранная балерина приедет в Петербург лишь через 12 лет, в 1885 г., и ею будет Вирджиния Цукки.

За семь лет, что Гранцова танцевала в Петербурге, сменились балетные векторы. Романтизм окончательно ушел со сцены. Закончился короткий, но блестящий век Артура Сен-Леона, с моцартианской легкостью сочинявшего один балет за другим, щедро рассыпая в нем хореографические сокровища. На петербургской балетной сцене окончательно и надолго утвердился рассудительный Мариус Петипа, с расчетливой основательностью танцевального кутюрье кроившего спектакли по лекалам Сен-Леона. Выросло новое поколение балерин, способных подчинить эмоциональную романтическую горячность и взволнованность безупречным формулам классического танца, – Екатерина Вазем, Александра Вергина, Евгения Соколова. Начались «тектонические сдвиги» разнообразных хореографических опытов Мариуса Петипа, которые приведут к новой балетной эпохе – академическому балету, названному его именем. Балерина Адель Гранцова, несмотря на краткость сотрудничества с будущим гением хореографического театра, сыграла значительную роль в движении Петипа по этому пути.

Литература, источники

Архивы

1. Об ангажементе на сезон 1849 г. танцовщицы Фанни Эльслер и балетмейстера Перро // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 12486.
2. О службе состоявшей при с.-петербургских театрах и уволенной танцовщицы Катерины Фридберг // РГИА. 497. Оп. 2. Ед. хр. 16188.
3. Дело об ангажементе к здешним театрам танцовщицы московских театров г-жи Гранцовой // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 20428.

4. Дело об ангажементе танцовщицы Адель Гранцовой на два сезона // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 21747.
5. Дело об ангажементе танцовщицы Гранцовой // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 22493.

Книги и статьи в сборниках

6. Боглачев С. В., Боглачева И. А. Мария Сергеевна Суровщикова-Петипа // Балетмейстер Мариус Петипа. Статьи, исследования, размышления. Владимир, 2006. С. 287–325.
7. Материалы по истории русского балета / Сост. М. Борисоглебский. Т. I. Л., 1938.
8. Плещеев А. Наш балет. СПб., 1899.
9. Суриц Е. Я. Балет московского Большого театра во второй половине XIX века. М., 2012.
10. Худеков С. Н. История танцев. Часть IV. Пг., [1918].

Материалы периодической печати

11. Голос. 1865. 19 окт.
12. Московские ведомости. 1866. 6 дек. С. 3.
13. П-н. Петербургский театр // Антракт. 1866. 16 нояб. С. 9.
14. М. Р. Театральная летопись // Сын Отечества. 1866. 21 дек. С. 1.
15. Смесь // Антракт. 1867. 26 янв. С. 8.
16. Бенефис г. Иогансона // Петербургская газета. 1867. 2 февр. С. 3.
17. Петербургская хроника // Голос. 1867. 21 февр. С. 2.
18. Театральный нигилист. Бенефис // Петербургская газета. 1867. 21 февр. С. 2.
19. Петербургская хроника // Голос. 1867. 7 дек. С. 3.
20. Петербургская хроника // Голос. 1869. 23 окт. С. 2.
21. Театральные новости // Петербургская газета. 1870. 8 окт. С. 3.
22. Театральный курьер. «Трильби», балет соч. Г. Петипа // Петербургский листок. 1871. 19 янв. С. 2.
23. Театр и музыка // Петербургская газета. 1871. 20 янв. С. 3.
24. Театр и музыка // Петербургская газета. 1872. 5 окт. С. 2.
25. Театральное эхо // Петербургская газета. 1872. 8 февр. С. 3.
26. Театральное эхо // Петербургская газета. 1872. 19 дек. С. 3.

БАЛЕТНЫЕ ОБРАЗЫ АДЕЛЬ ГРАНЦОВОЙ

О том, как танцевала Гранцова, судить сейчас, полтора века спустя, трудно: приходится вычлениать из восторженных статей театральных рецензентов (а именно они составляют основной корпус весьма внушительной библиографии, посвященной Гранцовой) крупницы, которые бы донесли до нас образ этой балерины, ее характерные особенности и те неповторимые моменты, которыми она так пленяла многочисленных зрителей Москвы, Парижа, Петербурга, Берлина... В этом свете особенно ценными замечаниями представляются воспоминания выдающейся балерины Екатерины Оттовны Вазем. В своих мемуарах Вазем не обошла вниманием, кажется, ни одной личности хореографического мира, которую ей довелось лично видеть. Ее замечания точны и язвительны. В нескольких фразах балерина мастерски очерчивает образ исполнителя и дает емкую, порой беспощадную характеристику. Вот, к примеру, заметки о Вильгельмине Сальвиони, которая выступала в Петербурге в 1867 г. вместе с Гранцовой: «Это была уже немолодая, дебелая танцовщица с довольно тяжеловесным танцем, хотя и с развитой мимикой. ... Публике она явно не понравилась» [2, 132–133]. Или о Надежде Богдановой: «Она была именно больше прославленной, чем выдающейся сценической величиной. ... Танцовщицей она оказалась довольно заурядной, и занимать на нашей сцене первенствующее место могла разве лишь потому, что в конце 50-х гг. у нас других сколько-нибудь выдающихся русских балерин не было» [2, 126]. Но когда речь заходит о Гранцовой, Вазем теряет присущую ей лаконичность повествования – немецкой балерине она посвятила 3 страницы своих мемуаров против нескольких строчек, которыми петербургская прима наделяла других героинь своего повествования. И сразу же начинает с высокой ноты: «В Петербург приехала лучшая из всех когда-либо виденных мной танцовщиц, немка Адель Гранцова. Это была действительно выдающаяся балерина» [2, 129].

Вазем очень точно сформулировала творческое кредо Гранцовой, отметив ее сильные и слабые стороны: легендарную невесомость – «Блестящая представительница жанра *à grand ballon*, т. е. „воздушно-го“, она летала по сцене с совершенно изумительной легкостью» [2, 129] и не очень сильный актерский дар – «К сожалению, как мимистка она была не очень выразительна» [2, 130]. И справедливо замечала, что уникальное дарование Гранцовой требовало постановки для нее

специальных балетов, в которых танцовщица могла бы раскрыться самым убедительным образом. Артур Сен-Леон, благодаря которому и состоялась творческая судьба Гранцовой и досконально знавший сильные и слабые стороны ее таланта, сочинил для Адели лишь один балет («Лилия»), который не имел успеха и счастливой сценической судьбы. Второй балетмейстер, Мариус Петипа, поставил для героини этого очерка два балета – «Трильби» и «Камарго», которые пользовались любовью публики, но тоже не очень долго шли на сцене. Основу репертуара Гранцовой составляли спектакли, сочиненные для других исполнительниц. За семь лет выступлений в России Гранцова исполнила 11 балетов – «Фиаметта», «Метеора», «Жизель», «Конек-Горбунок», «Корсар», «Лилия», «Катарина, дочь разбойника», «Трильби», «Фауст», «Эсмеральда», «Камарго» в постановках А. Сен-Леона, М. Петипа, Ж. Перро. Рассмотрим эти спектакли чуть подробнее.

Гранцова в балетах Артура Сен-Леона

Сен-Леон стал для Гранцовой (и не только для Гранцовой) Пигмалионом: именно он заметил 15-летнюю девушку на задворках танцевальной провинции, именно он заставил ее поверить в себя, именно он рекомендовал ее лучшим европейским театрам – в Парижскую Оперу, московский Большой театр и в петербургскую императорскую труппу. Гранцова исполнила главные партии в четырех балетах Сен-Леона: «Фиаметта», «Метеора», «Конек-Горбунок» и «Лилия». Менялась география мест действия (в «Фиаметте» сюжет разворачивался в Тироле, в «Метеоре» – в Шотландии, в «Коньке-Горбунке» – в России, в «Лилии» – в Китае), сами же балеты строились по одной и той же схеме. Незамысловатый сюжет служил поводом для разнообразных танцев, классических и характерных, пантомимные сцен кратко «комментировали» происходящее на сцене. Прима много танцевала, мимических же сцен в балетах Сен-Леона было немного и интересом, как, скажем, в постановках Перро, не отличались. Но для Гранцовой балеты Сен-Леона подходили идеально – скромные мимические способности (впоследствии развившиеся) она компенсировала танцевальной свободой, легкостью и воздушностью исполнения, добавляя природную грацию.

«Фиаметта»

Экзамен на звание балерины Гранцова сдавала в балете «Фиаметта», в котором танцовщица дебютировала на сцене московского Большого

театра 15 ноября 1865 г. Спектакль был хорошо знаком москвичам: его премьера состоялась двумя годами ранее, 12 ноября 1863 г., а в главной роли они наслаждались талантами Анны Собоцанской и Прасковьи Лебедевой.

В эклектичном сценарии были намешаны мифологические и аллегорические персонажи (Амур, Меркурий, Терпсихора, Кокетство, грации, нимфы, музы), цыгане и тирольцы, граф, княжеская фамилия, офицер и Фиаметта – фантастическое существо, рожденное из пламени любви. Запутанный и местами малопонятный сюжет о наказании кутилы-аристократа Стернгольда, не верившего в любовь, представлял собой прекрасную канву для танцев. Фиаметта, создание Амура, приняв облик земной девушки, влюбляла в себя беспутного юношу, мечтавшего поправить финансы с помощью женитьбы на богатой наследнице. В финале граф прозревал, но поздно: его невеста выходила замуж за любимого человека, а Фиаметта исчезала в пламене огня.

Главная женская партия была объемна и сложна: по словам современников, балерина почти не сходила со сцены: в афише спектакля значится, что Гранцова принимала участие в семи танцевальных номерах. Афиша балета «Фиаметта» в Большом театре (Москва) 15 ноября 1865 (номера с участием балерины): I действие. 1. *Cadenza, pas et Final*, г-жи Гранцова, Савицкая, Борегар, восп. Авилова и проч. танцовщицы. II действие. 2. *Introduction*, г-жи Гранцова, Герман, Реймер, Егорова, Малышева. 5. *Zingara bercense*, г-жа Гранцова, персонажи и кордебалет. 6. *Chanson a boire*, г-жа Гранцова и прочие танцовщицы и танцоры. 8. *Apparition des Fantomes*, г-жи Гранцова, Карпакова 1, восп. Горохова и г. Бекефи. 9. *Scene dansante*, г-жа Гранцова и г. Соколов. III действие. 11. *Grand pas d'action*, г-жи Гранцова, Карпакова, Поменова, гг. Соколов, Литавкин 2, Бекефи, Титов. Причем, героиня представляла в двух различных ипостасях: фантастическим видением, манящим миражом и чувственной женщиной, соблазняющей графа-волокиту.

Рождение Фиаметты из огня (номер «*Cadenza*») было эффектным: из жертвенника вырывались языки пламени, которые, утихнув, являли миру прекраснейшую из женщин. В своем первом появлении в образе волшебного существа Гранцова поразила всех необычайным, прямо-таки фантастическим апломбом, умением замирать в красивой позе на самом острие носка: «Стоя на чем-то вроде цоколя, с пальцами, вытянутыми, как на острие стрелы, она решается с редкой удачей на одну из опаснейших аттитуд» [4, 120]. Вместе с тем, технически сложный танец демонстрировал безуильную технику балерины: критики отмечали

«изумительную точность» и восторженно констатировали: «Работы не видно нигде!» [14].

Представая перед Стернгольдом в образе цыганки, Фиаметта разжигала в графе страстные чувства. Пронизанную «сладостной негой и поэтической грацией» [12] «*Zingara Bercense*» («Цыганскую колыбельную») Гранцова исполняла со «страстью и увлечением» [21]. В «*Chanson a boire*» («Застольная песнь») под соло виолончели она в буквальном смысле слова опьяняла юношу. В этом номере балерина выполняла очень сложный и рискованный трюк: «г-жа Гранцова становится на табурет и, поддерживаемая г. Ивановым, на одном носке делает двойной пируэт» [21]. Любопытное наблюдение говорит о высокой технике танца балерины – по утверждениям журналистов, на такой трюк до Гранцовой не отваживалась ни одна другая балерина.

Фантастическая сущность Фиаметты раскрывалась в эпизодах видений (*Apparition des Fantomes* и *Grand pas d'action*). В них Гранцова продемонстрировала свою легендарную элевацию, способность невесомо парить в воздухе: «Верхом совершенства ... были вариации и кода, исполненные ею в *pas d'action* последнего действия; г-жа Гранцова является тут поистине созданием неземным, бесплотным. Она порхает по сцене как бы не касаясь вовсе подмостков. С времен Тальони никто не запомнит подобной воздушной танцовщицы» [21].

По мнению театралов, роль Фиаметты очень подходила таланту Гранцовой – врожденные мягкость и благородство танца она одинаково хорошо использовала в образах фантастического существа и полнокровной, энергичной цыганки. Этот балет танцовщица исполняла на протяжении почти всех семи лет своих выступлений в России, всегда с большим успехом. Петербургский корреспондент в 1868 г. писал: «Позволим себе заметить, что „Фиаметта“ (поставленная четыре года назад. – О. Ф.) делает только сборы в те вечера, когда в нем участвует г-жа Гранцова, до приезда которой роль Фиаметты исполнялась г-жою Кеммерер, и театр постоянно был пуст» [21].

«Метеора, или Долина звезд» (об этом спектакле подробнее см.: [7, 114–130]) стала вторым балетом Сен-Леона, в котором Гранцова выступила в России. Дебют ее состоялся 3 декабря 1865 г. в московском Большом театре. И вновь сюжет не блистал оригинальностью: накануне свадьбы жениху являлась новорожденная звезда Метеора, в которую он влюблялся. Во время бракосочетания Метеора увлекала чужого жениха за собой, он падал в пропасть и попадал в царство звезд: там отныне он, Метеор, будет вечным спутником Метеоры. И этом балете образ

главной героини раскрывался в двух планах – фантастическом и реалистическом. Метеора-звезда владычествовала на небосклоне среди других звезд и светил, появляясь перед зрителями в классических *Grand pas scénique* и *Grand pas des étoiles*. В образе кокетливой земной девушки-садовницы она танцевала перед главным героем деми-характерный танец «Метаморфоза».

И в «Метеоре» Гранцовой постоянно сопутствовал успех. Ее дебют в этом балете в Москве признали событием: «Это архизвезда первой величины» [15], – восторженно заявил критик «Русских ведомостей». Два года спустя, в январе 1867 г., ее увидели в этой роли строгие петербуржцы, которые также горячо приняли балерину: «Прием, сделанный ей публикою, был восторженный. При выходе ее, во второй картине первого акта, рукоплескания не умолкали минут пять. Затем с каждым актом восторг публики возрастал все более и более, и в четвертом акте, после *Pas d'exécution* перешел в настоящую бурю аплодисментов и криков „браво!“». Мы не говорим о бесчисленных вызовах после каждого па и аплодисментах, сопровождавших чуть ли не каждое движение артистки. Отныне г-жа Гранцова решительно сделалась любимицей петербургской публики и – надо сказать правду – вполне это заслужила: всякий беспристрастный зритель скажет, что такого соединения грации, изумительного искусства, легкости и отчетливости в исполнении Петербург не видал со времени Фанни Эльслер» [20].

«Конек-Горбунок» стал первой российской премьерой Адель Гранцовой. Балет, поставленный Сен-Леоном в Петербурге 3 декабря 1864 г. для Марфы Муравьевой, через два года был перенесен в Москву (1 декабря 1866 г.) с Гранцовой в главной роли. Гранцова стала первой иностранной балериной, выступившей в этом «самом русском балете». Хотя «Конек-горбунок» Сен-Леона и был обруган русской прогрессивной театральной критикой, которая не находила в этом балете «подлинной народности», публика его очень любила и за обилие самых разнообразных танцев, и за очень выразительную главную женскую роль, Царь-девицу. Эта партия, пожалуй, впервые в отечественном балете представляла полноценный танцевальный образ русской красавицы – мечтательной и кокетливой, меланхоличной и безудержно-веселой, скромной и горячо влюбленной. При этом роль решалась по преимуществу танцевальными средствами, а пантомимных эпизодов у балерины было, к счастью для Гранцовой, немного.

Танцы балерины в «Коньке-горбунке» были, по отзывам критиков, весьма трудны. Гранцова словно рассыпала бисер в сложнейшей

вариации, во время которой она практически не сходила с пуантов: в рецензиях особо отмечали «стальную твердость ее носков» [19]. Удалой жизнерадостный характер героини прорывался в вариации на мотив «Камаринской», в которой Гранцова щеголяла «двойными кабриолями» [19] – очень сложное прыжковое движение из арсенала мужского танца. Центральным номером «Конька-горбунка» было адажио балерины на мотив алябьевского «Соловья». Именно в нем заключалась главная поэтическая тема балета – тема всепобеждающей женской любви, верности и нежности. Гранцова смогла почувствовать и в полной мере выразить в танце неподдельный лиризм русской красавицы, ее скромность и чистоту. Театральные рецензии были переполнены похвалами в адрес немецкой балерины и, что особенно ценно: все критики, в один голос, сошлись, что образ Царь-девицы Гранцова воплотила с большой чуткостью и «русскостью»: «Нельзя промолчать о танце „Соловей мой, соловей“ и не поблагодарить г-жу Гранцову за ее заботливое старание превосходно усвоить прием русской пляски» [18].

Балет Сен-Леона «Лилия» (21 октября 1869 г.) стал единственным спектаклем, который балетмейстер сочинил специально для Гранцовой. После премьеры растроганная балерина подарила хореографу «богатый бриллиантовый браслет» [24]. Дорога к спектаклю была долгой и мучительной: намеченный к постановке в 1867 г., он увидел свет лишь два года спустя, в 1869-м – мешали многочисленные травмы балерины и болезни хореографа. Сен-Леон мечтал создать для Гранцовой поэтический балет о «китайской сильфиде» – взаимную любовь девушки-цветка Лилии и принца Ган-Чуинга разрушала ревнивая Сиуман, со смертью Лилии умирало и ее царство цветов, а принц закалывал себя. Но поэзия оказалась погребенной под неуклюжим либретто, нагромождением ситуаций, огромным количеством танцев и сомнительными эффектными «придумками», место которым, по общему мнению и критиков, и самих артистов, было лишь в цирке: «Танцы соединяют в себе самые благоприятные китайские условия для высоких душевных побуждений» [24], иронизировал журналист «Петербургского листка».

Тем не менее, образ, созданный Гранцовой, пленял и завораживал: ее героиня Лилия воплощала хрупкую и недолговечную красоту, обреченную на гибель из-за человеческой злобы и ненависти: «Чистота, грация, необыкновенная воздушность – поистине изумительны, и смело можно сказать, что г-жа Гранцова по части хореографии сказала последнее слово» [27]. Танцевальная партитура роли отражала кратковременность существования героини: рождение феи из цветка (*Grand pas* во II акте),

взаимная любовь Лилии и принца Ган-Чунга («Романс» в III акте), смерть Лилии («Вальс смерти» в IV действии). Ее «выходная вариация» строилась на полетных движениях и больших прыжках. Финальный «Вальс смерти» был самым драматичным номером: «Во время этой сцены, при каждом куске стебля, который постепенно отрывает Сиуман, Лилия теряет силы и падает увядшая и умирающая к ногам Гана» [5, 29–30]. Исследователь творчества Сен-Леона А. Л. Свешникова пишет об этом эпизоде: «Музыка ... соло Гранцовой представляла череду замирающих люфт-пауз и внезапно врывающихся, будто метущихся пассажиров» [7, 255]. На контрастном материале строилось и соло балерины: мелкая техника танца на пуантах словно отражала затихающее биение сердца, жажда жизни прорывалась в больших прыжках, злой рок кружил героиню в турах, пока она не падала замертво... Но в памяти зрителей остались, к сожалению, не эти поэтические танцы, в которых так успешно отразился хореографический талант Гранцовой, а замысловатый трюк, придуманный Сен-Леоном, на который, в итоге и списали неудачу балета.

В третьем действии героиня исполняла номер под названием «Романс». Для него балетмейстер придумал и сконструировал специальный инструмент, представлявший собой «громадную шпильвенцию» [24] с колокольчиками. В вариации балерина ногами извлекала звуки из этого «органа». Но ожидаемого эффекта не случилось: публика, по словам зрителей, «пришла в ужас, видя, как балерина играла ногами на инструменте из колокольчиков, что приличествовало скорее балагану» [8, 225]. Е. О. Вазем вспоминала: «Просто жалко было видеть эту чудесную балерину, низведенную до положения музыкального эксцентрика» [2, 131].

Несмотря на очень теплый прием Гранцовой – публика завалила сцену цветами так, что пришлось прервать спектакль, чтобы очистить сцену от лепестков, – «Лилия» успеха не имела. Этот балет оказался последней петербургской постановкой Сен-Леона: в январе 1870 г. он уехал в Париж ставить «Коппелию», где внезапно скончался от сердечного приступа 2 сентября 1870 г.

Гранцова в балетах Жюль Перро

Романтические хореографические драмы Ж. Перро занимали значительное место в репертуаре петербургской балетной труппы. Из двух десятков постановок, которые он осуществил в годы руководства императорским балетом (1848–1859), в 1860-е – 1870-е гг. в репертуаре бережно сохранялись истинные жемчужины его творчества, выдержавшие испытание временем – балеты «Катарина, дочь разбойника»,

«Эсмеральда», «Фауст» и «Наяда и рыбак». В них актерское начало органично соединяется с танцевальным и требует зрелого исполнительского дара. Гранцова подошла к балетам Ж. Перро в пору творческого расцвета, и потому эта встреча шедеврами романтической хореографии стала важным этапом в ее творческой судьбе.

Репертуар Гранцовой состоял из трех балетов Ж. Перро – «Катарина, дочь разбойника» (дебют 1 ноября 1870 г.), «Фауст» (6 февраля 1872 г.) и «Эсмеральда» (3 октября 1872 г.).

Но ее выступление в балете «Катарина, дочь разбойника» прошло практически незаметно: Гранцова была любимицей и петербургской публики, и петербургских журналистов, поэтому они предпочли промолчать, чем писать отрицательные рецензии – о дебюте удалось обнаружить лишь одну заметку в «Петербургской газете» [25]. Весьма деликатно и очень осторожно критик дал понять, что, увы, не все роли посильны таланту балерины. «Она и на этот раз подтвердила уже выраженное нами мнение, что для нее мимика не составляет оружия победоносного, и напрасно она в настоящем сезоне подвизается на этом поприще; с мимикой ей не совладать, и победительницей не выйти» [25]. И пусть ее похвалили за исполнение «Романески» и «исполненную огня» вариацию в *Grand pas scénique*, пусть эта вариация была повторена по единодушному требованию зрителей, все же Гранцова вряд ли была убедительна в роли отважной и жизнелюбивой итальянской разбойницы. Более того, публика проголосовала ногами: кажется, впервые спектакль с участием Гранцовой не посещался зрителями, обозреватель «Петербургской газеты» удивлялся: «Даже участие г-жи Гранцовой не привлекает публику в театр, и зала его почти пуста ..., как, например, 10 ноября, во вторник ... в балете „Катарина“, идущем всего в третий раз!» [26] Гранцова поражение приняла и сосредоточилась на репетициях «Трильби», премьеры которого состоялась менее чем через два месяца.

Более значительный след в творческой судьбе Гранцовой оставил «Фауст». Дебют в этом балете был для Гранцовой из категории «вынужденных»: по контракту ей полагался новый балет в ее бенефис. Однако в сезоне 1871–1872 гг. Петипа показал «Дон Кихота» (ноябрь 1871 г.), премьеру которого станцевала молодая солистка Александра Вергина. Средств на новый балет уже не было. Петипа предложил возобновить «Фауст». Эта ситуация вызвала законное недовольство немецкой балерины, и она сочла «несколько оскорбительным являться перед публикой в старых балетах» [1, 9]. Директор постарался убедить танцовщицу,

что возобновляемый для нее «Фауст» – это прекрасный вариант: петербургская публика обожает этот спектакль, а талант балерины раскроется еще больше в драматической роли Маргариты, в которой, кстати, немало трудных танцев. Бенефис Гранцовой и ее дебют в «Фаусте» действительно стал событием, принес в кассу театра 3917 руб. 55 коп. [1, 10], и это был финансовый рекорд выступлений Гранцовой в России.

«Фауст» шел в Петербурге с 1854 г., в 1869-м состоялось 100 представление этого балета, и в роли Маргариты Петербург уже видел Габриэль Иелла, Надежду Богданову, Клодину Кукки и др. Балет был действительно сложен для балерины: образ Маргариты решался в двух планах: обаятельной «земной» Гретхен и фантастической Маргариты, посланной Мефистофелем для овладения душой Фауста. Партитура роли отличалась особенной танцевальной насыщенностью: балерина принимала участие в танцевальных ансамблях. Также одной из особенностей «Фауста» (как, впрочем, и всех хореографических драм Ж. Перро) было тесное слияние танца и пантомимы: танец дополнял действие и логично вытекал из него.

Дебюта Гранцовой ждали: «Завтра, в воскресенье, 6 февраля, на Большом театре, идет в бенефис нашей первой балерины, г-жи Адель Гранцовой, один из лучших балетов Перро “Фауст“, в котором трудную в мимическом отношении роль Маргариты исполняет в первый раз бенефициантка» [33].

Состоявшийся спектакль стал, по отзывам журналистов, «одним из наиболее блестящих балетных бенефисов» [34] театрального сезона, сопровождался (как почти и все выступления балерины) бурными овациями, цветочным дождем и ценными подарками. Гранцову в очередной раз ждал бесспорный триумф. В многочисленных танцевальных эпизодах с участием Маргариты Гранцовой «поражали все те же качества, а именно: элевация, виртуозность и мягкость движений» [6, 219].

Гранцовой удалось изменить о себе мнение как о слабой актрисе: беспристрастный рецензент «Петербургской газеты» отметил: «Мы далеки от мысли, чтобы считать г-жу Гранцову за идеал мимической актрисы ..., тем не менее, должны признать в таланте г-жи Гранцовой не одну только виртуозность, но и немалую долю драматизма» [34]. Пантомимные сцены в «Фаусте», проникнутые правдоподобием и жизненностью, балерина отрепетировала тщательно и добросовестно, и игра ее была проста и естественна. Особенно удались балерине две сцены. В финале второго акта, когда Гретхен полностью отдается любовному чувству к Фаусту, а на нее обрушивается с упреками и проклятиями Валентин, Гранцова была очень трогательной и трепетной, рецензенты даже заметили слезы в глазах балерины. Сложнейшую сцену сумасшествия

в тюрьме Гранцова провела с большой эмоциональностью и почти полным погружением в образ. По словам А. Плещеева, артистка в этом эпизоде «растрогала публику» [6, 219]. Правда, критик «Петербургской газеты» обратил внимание на некоторый промах балерины: «Маргарита показывает жестами, что она подошла к реке, в которую и кинула ребенка; ... труп ребенка поплыл, разумеется, по течению, несчастная мать бросилась его ловить, но, чтобы эта сцена приближалась к действительности, нужно было г-же Гранцовой ловить труп своего ребенка по одному направлению, а она его ловила не только по течению, но и против течения воды, что казалось неестественным» [34]. Но этот момент не умалил успеха балерины, которая доказала, что она способна выступать в серьезных драматических ролях.

Второй серьезной драматической ролью стала для Гранцовой «Эсмеральда». К ней танцовщица шла постепенно: еще во время выступлений в Москве она принимала участие в бенефисе Анны Собошанской (7 января 1866 г.), где исполнила 2 акт балета. Сцену, когда на нее нападает Квазимодо по приказу Клода Фролло, последующая встреча с Фебом и мечты цыганки о прекрасном офицере Гранцова исполнила превосходно: «Мы понимали ее немые разговоры, движения, взгляды, аттитюды; мы видели эту борьбу несчастной женщины, уже полюбившей и преследуемой искателями ее любви» [17], – и удостоилась похвал московской публики, традиционно предпочитавшей именно актерский театр: «Мимика ее чрезвычайно выразительна, а танцы были просто восхитительны» [16].

В Петербурге Гранцова не спешила вводиться в «Эсмеральду»: ее первое выступление состоялось лишь 3 октября 1872 г. Конечно, балерина трезво оценивала свои профессиональные качества и старалась не браться за роли, не соответствовавшие ее индивидуальности. Интерпретация роли Эсмеральды могла быть разной: Фанни Эльслер подчеркивала страстный и независимый характер цыганки, Карлотта Гризи – невинность и кротость юной девушки, впервые полюбившей. Гранцовой был ближе образ Гризи, чистоту и наивность ее героини она вывела на первый план, подкрепив их новыми танцами сочинения своего отца – да, такая практика считалась нормальной. В сцене на балу в честь помолвки Флер де Лис и Феба Эсмеральда танцевала дуэт с Гренгуаром. Знаменитый драматический *Pas de six* (Эсмеральда, Гренгуар и 4 цыганки) в постановке Петипа появится в спектакле в 1885 г., а до того времени, если у исполнительницы главной роли было припасено «свое» па, то его легко вставляли в спектакль. Такое «па» было и у Гранцовой, его она привезла из Ганновера, с ним она впервые вышла в московском

спектакле. Московской патриархальной публике это па понравилось: «Па это столько трудно, сколько и очаровательно; оно требует такой элевации, такого баллона, какие мы только и видели, что у г-жи Гранцовой» [17].

Дебют в партии Эсмеральды прошел успешно, но прием был сдержанным, далеким от обычного восторженного. Все же, вероятно, правда образа была не такой убедительной – все рецензенты сосредоточились, в основном, на танцах, минуя описание важнейших пантомимных сцен, на которых держался каркас спектакля. Давая оценку актерскому мастерству балерины, критики обошлись общими вежливыми похвалами: «Мимировала г-жа Гранцова с толком» [35].

О танцах же они составили более подробное мнение. Разумеется, не обошлось без стандартных славословий: «Г-жа Гранцова по-прежнему изумляла знатоков своим замечательным хореографическим ансамблем: элевацией, пуантами, мягкостью движений, чистотой, законченностью и грацией» [35].

Для будущих историков «Эсмеральды», несомненно, любопытной покажется информация о *Pas de dix* (танец с участием десяти танцовщиков, исполняли: балерина, солист и 8 корифеек), вставленном в эпизод на балу у Флер де Лис в исполнении Эсмеральды, Гренгуара и 8 цыганок – он, несомненно, является одним из этапов к знаменитому действенному *Pas de six* 1885 г. Номер 1872 г. представлял курьезное сочетание имен самых разных хореографов: *entreé* и адажио принадлежали Петипа, кода – Сен-Леону, балеринская вариация – отцу Гранцовой. Женская вариация, сочиненная очень посредственно, имела драматическое содержание – в ней несчастная цыганка жаловалась на свою судьбу и горько оплакивала измену любимого. Но вариация получилась чересчур слащавой, и интеллигентной петербургской публике она категорически не понравилась: «К чему такой артистке как г-жа Гранцова ... прибегать к таким приторным приемам как складывание ручек, жантильничанье (старание быть милым, обратить на себя внимание, выказывая себя в приятном виде) глазками, падения на колени, заигрывания с публикой и т.п.; все это уже не танцы, а паточные леденцы, до которых падки только дети или грубая масса, а не люди, у коих развито эстетическое чутье» [36]. Тем не менее, опыт не прошел незаметно для Петипа – в 1885 г., при возобновлении «Эсмеральды» для Вирджинии Цукки он сочинит действенный *Pas de six*, и знаменитая вариация-монолог цыганки зазвучит пронзительно, страстно и печально. Катастрофическая неудача Гранцовой в результате переосмысления привела к появлению хореографического шедевра.

Балеты Жюля Перро не стали для Гранцовой тем сокровищем, каким они были, скажем, для Фанни Эльслер, Карлотты Гризи и других танцовщиц эпохи романтизма, которые нашли в них свою актерскую индивидуальность. Для Гранцовой встреча с шедеврами Перро принесла расширение репертуара, открыла возможность испытать себя в иной актерской манере, познакомиться с иным хореографическим языком.

Гранцова в балетах Мариуса Петипа

После неожиданной смерти Артура Сен-Леона в возрасте 49 лет пост первого балетмейстера императорских театров занял Мариус Петипа. 1860-е гг. прошли в атмосфере соперничества двух хореографов. Его результаты не могли не радовать петербургскую балетную публику и театральную дирекцию: ежегодно показывались премьеры, не всегда, конечно, высокие по художественному уровню, однако хореографическая жизнь была ключом. Понятно, что у каждого балетмейстера были свои «любимцы», которые вдохновляли на постановку. Сен-Леон протезировал Марфе Муравьевой, затем – Прасковье Лебедевой и, наконец, героине этого очерка – Адели Гранцовой. Петипа сочинял балеты для своей жены, Марии Суровщиковой-Петипа, а также европейским звездам, которые почитали петербургскую сцену своим присутствием – Каролине Розати и Генриетте Дор. Для них Петипа сочинил свои первые большие многоактные балеты «Дочь фараона» и «Царь Кандавл», имевшие бесспорный успех.

Эстетика танца Гранцовой не была близка Мариусу Петипа – в 1860-е гг. его идеалом была крепко стоящая на ногах балерина, по преимуществу, «земная», с отлично выработанной пальцевой техникой партерных движений, уверенными вращениями, и развитыми мимическими способностями. Тем не менее, Гранцова была на положении первой балерины, Петипа – первого балетмейстера, и он обязан был сочинять для нее новые балеты. И, несмотря на то, что Петипа, по воспоминаниям артистов, Гранцову недолюбливал, он, как большой художник, тонко почувствовал ее художественную натуру, создав для нее два очень удачных балета, в которых творческая индивидуальность танцовщицы отразилась в полной мере. Помимо сочинения новых балетов («Трильби» и «Камарго»), Петипа возобновлял для бенефисов Гранцовой балеты Жюля Перро – «Корсар» (25 января 1868 г.) и «Фауст» (6 февраля 1872 г.). И если «Фауст» Петипа оставил без хореографической редакции, то в «Корсаре» создал для нее пленительный шедевр, который и до сих пор является танцевальной кульминацией этого старинного балета – сцену «Оживленный сад».

В *«Корсаре»* Гранцова вышла из-под опеки Сен-Леона: впервые она сотрудничала с другим балетмейстером. Сотрудничество это было вызвано болезнью Сен-Леона и невозможностью поставить для бенефиса Гранцовой новый балет. Дирекция Императорских театров поручила Петипа возобновить *«Корсар»*, в котором Гранцова только что с успехом выступила на сцене Парижской Оперы и даже заслужила похвалы маститого Теофиля Готье.

Возобновление вряд ли представляло для Петипа большую трудность: премьера спектакля состоялась 10 лет назад, в январе 1858 г. в постановке Жюлья Перро, а сам Петипа исполнял (как, впрочем, и при нынешнем возобновлении) главную партию благородного разбойника Конрада. Афиша сообщала, что танцы «вновь сочинены Мариусом Петипа», но то была сложившаяся практика, и процент обновленной хореографии назвать сложно. Одно известно бесспорно: именно для этого спектакля была сочинена знаменитая сцена «Оживленный сад» на музыку Делиба.

Партия Медоры традиционно сочетала классический танец, пантомиму и действенные танцевальные эпизоды (см.: [11]). Героинка не была близка артистическому темпераменту Гранцовой, да и ролей с напряженным драматическим содержанием у нее почти (кроме «Жизели») не было. Поэтому некоторая часть петербургских зрителей высказывала сомнения – сможет ли балерина достойно воплотить образ Медоры, особенно после незатейливых с точки зрения артистизма балетов Сен-Леона. «Распространяться о „Фиаметте“ считаем излишним. ... Гораздо интереснее будет посмотреть на г-жу Гранцову в „Корсаре“, который представляет широкое поле для мимической актрисы» [13]. Или: «Петербург также пожелал видеть г-жу Гранцову в роли Медоры, и желание это тем более понятно, что артистка подвизалась у нас исключительно в бессодержательных и не отличающихся богатством вымысла балетах Сен-Леона, в которых ... балерина могла только танцевать, но не играть пантомимой» [22], – писал за несколько дней до спектакля «Голос».

Дебют в *«Корсаре»* не стал для Гранцовой убедительной победой в актерском плане. Как мимистка она еще испытывала затруднения, хотя некоторую часть проблем уже преодолела упорными репетициями. Строгий (а временами и очень пристрастный к Гранцовой) критик «Голоса» отмечал: «Не одни проблески, но несомненное мимическое дарование выказала она вчера в трудной и для опытной мимической актрисы роли Медоры. ... Вообще пантомима г-жи Гранцовой сделалась вполне естественной и осмысленной» [22]. Критики оценили в игре балерины и «отсутствие мелодраматических приемов и рутинных

эффектов», и «большую энергию» [22], но все же им больше приглянулись «кокетливые» сцены с Сеид-пашой в исполнении Гранцовой. Замечание любопытное, ибо в «кокетливости» немецкая танцовщица до сих пор замечена и «упрекаема» еще не была. Безусловной победы артистка все же не одержала – по мнению многих критиков, в роли Медоры негласное первенство осталось за уже сошедшей со сцены Марией Суровщиковой-Петипа: «Г-жа Гранцова положительно произвела фурор в этот вечер, хотя, как мимическая актриса она далеко уступает грациознейшей г-же Петипа» [23].

Гранцова в новой роли подчеркнула лирический характер своей героини. Танцевальная часть, как всегда, не вызвала никаких трудностей у Гранцовой: «В отчетливости танцев, легкости и трудностях, которые она выделяет ногами, г-жа Гранцова положительно не имеет соперниц» [23], и ее исполнение – «верх совершенства, образец чистоты, а также легкости, положительно недоступной ни одной из современных танцовщиц» [22]. По окончании спектакля балерина выходила на поклонны 16 раз.

Квинтэссенцией темы любви и красоты в «Корсаре» стал «Оживленный сад», сочиненный Петипа в третьем акте. Большой ансамбль, в котором было задействовано более 80 участников, танцевально повествовал о всепобеждающей силе обаяния и чувственности. Тема расцветающей женственности воплотилась в «Оживленном саду» с невероятной художественной силой, сразу поставив эту сцену в категорию вечных хореографических шедевров. Под звуки мелодического вальса Делиба сцену постепенно заполняют танцовщицы с цветочными гирляндами в руках. Несложные комбинации движений из *pas ballonnée*, *pas balance*, *pas de basque* рождают танец. В мерном колыбании рядов кордебалета создается образ роскошно цветущего сада, оживленного каким-то неожиданным волшебством. И в центре этого цветника – единственная, неповторимая, та волшебница, чей талант оживляет этот сад – Балерина. Адажио, составляющее смысловой центр картины, не имеет аналогов в истории балета: оно исполняется балериной соло, без поддержки кавалером. Долгие апломбы в позе аттитюд чередуются с медленными поворотами, в которых она словно дает возможность полюбоваться совершенством формы; неожиданные, капризные *pas de chats* в центр круга, образованного маленькими воспитанницами балетной школы, «гасятся» пленительными *port de bras*, а простейшее движение – мельчайшие *pas de bougé*, когда балерина «рисует ногами целые узоры, не выходя из положенных на пол цветущих гирлянд» [22], – становятся кульминацией номера. Уверенная и нежная, кокетливая и исполненная чувства собственного достоинства – такой увидел Петипа Адель Гранцову, и таким представлялся для него идеал Женщины.

«Трильби» (подробнее о балете см.: [10]). Их первым совместным большим балетом стал «Трильби» (премьера 17 января 1871 г.), очаровательный балет, который острая на язык Е. О. Вазем, весьма критично относившаяся к деятельности Петипа, называет «поэтичным» и «действительно удачным» [2, 114]. В свое время сюжет новеллы Шарля Нодье «Трильби» вдохновил Адольфа Нурри на сочинение либретто «Сильфиды». 40 лет спустя после премьеры наступил черед «Трильби» выпорхнуть на балетную сцену.

Гранцова исполнила партию швейцарской крестьянки Беттли, чье жилище оберегал дух домашнего очага Трильби. Озорной дух влюблялся в земную девушку, забыв о невесте Колибри. Погрузив Беттли в сон, он увлекал героиню в свой волшебный мир, превращал ее в фантастическую птичку и пытался внушить к себе любовь девушки, чтобы она отвергла земного жениха. Его усилия оказывались тщетными, но они занимали полтора действия трехактного балета и представляли собой самые «восхитительные» [28] танцы.

Выходная вариация Гранцовой в образе волшебной птички называлась символично – «Метаморфоза». Все критики, видевшие «Трильби», называли это соло в числе самых трудных па. В нем Гранцова «действительно уподоблялась какой-то волшебной птичке» [32]. А «изумительные прыжки Гранцовой», которая, по воспоминаниям Вазем, взлетала «как настоящая представительница царства пернатых» [2, 130], очень дополняли образ крылатой чародейки. Другую сторону идеальной возлюбленной, чувственность, воплощал «Танец с розой»: Трильби дарил очарованной Беттли розу, с которой она исполняла «па, полное неги и грации» [31]. Танец под названием «Чародейка», исполнявшееся под соло скрипки, выявлял романтическую и мечтательную натуру героини: в «прекрасных поэтических па» [29] балерина очаровывала публику «грациозными движениями» [30]. В финальной эффектной коде Гранцова окончательно покоряла зал бравурными кабриолями.

В третьем, заключительном акте балета, праздновалась свадьба Беттли и Вильгельма. Главная героиня успешно преодолевала наваждение, которое на нее насылал Трильби и становилась добродетельной и верной женой. Балет завершали «веселые» [28], по определению критика «Голоса», «Свадебные танцы» с участием балерины (Гранцова), премьеры (Лев Иванов), четырех солистов и артистов кордебалета. Гранцова была восхитительно хороша в роли счастливой земной девушки, ее танец отличали «воздушность и замечательная мягкость ..., легкость ... и природная грация» [30]. В сольной вариации Гранцова «удивляла своими воздушными пируэтами ... и тою виртуозностью, до которой,

кажется, еще не доходила ни одна из самых знаменитых танцовщиц» [28]. Балерина «буквально летала по воздуху», а «ее пируэты вызвали крики восторга» [29].

В «Трильби» Петипа выгодно подчеркнул артистическую самобытность Гранцовой – ее фантастическую легкость, невесомость и, в то же время, жизнерадостную полнокровность, проявившейся в виртуозной финальной вариации. Он нашел идеальный образ, в котором Гранцова чувствовала себя свободно и естественно: чистая девушка, противостоящая искушениям и остающаяся верной своему сердцу. В следующем балете «Камарго» перед героиней выбор стоял более трудный: искусство или личные чувства.

«Камарго» (17 декабря 1872 г.: подробнее о балете см.: [9]) был поставлен для ежегодного бенефиса Гранцовой. Последнего, как оказалось позже.

Балет о балерине, как ни странно, не такой частый гость на хореографической сцене. История знает немало балетов, главные героини которых – профессиональные танцовщицы («Эсмеральда», «Путешествующая танцовщица»), но там речь шла о персонажах выдуманных. Выдающаяся балерина XVIII века Мария Камарго впервые стала центральным лицом новой постановки и как историческая личность, и как прославленная танцовщица.

Содержание балета довольно незамысловато. «У старика Камарго две дочери – Мария, обожающая танцы, и Мадлен, обожающая графа де Мелена. Граф де Мелен обожает не только обеих девиц Камарго, но еще и испанскую грандессу. Мария Камарго распутывает, однако, эту интригу, пугая де Мелена ревнивым мужем испанки дон Германдесом, и при помощи короля Людовика XV выдает свою сестру замуж за легкомысленного графа; сама же под руководством балетмейстера Вестриса вступает в королевскую балетную труппу» [37], – так разъяснял содержание либретто критик газеты «Санкт-Петербургские ведомости».

Образ главной героини получился полифоничным: историческая Мария Камарго – юная парижанка, веселая, любящая жизнь и беззаботная; Камарго-ученица – танцовщица, мечтающая посвятить себя искусству, и Камарго-балерина, достигшая вершин мастерства. По похожему принципу танцевальной полифонии строилась и партитура роли: основными выразительными средствами, которые воплощали образ Марии-парижанки, были пантомима, жанровый и характерный танец; Камарго-балерина отличалась в безупречной классике. Но Петипа не был занудным педантом, свято соблюдающим заданные им самим

принципы – он с легкостью гения их нарушал. Три образа одной героини не существовали по отдельности – они пересекались и взаимодополнялись – ведь это была столь многогранная на сцене и в жизни Мария Камарго. Так, Мария-парижанка, прибыв на маскарад, с легкостью танцевала там с безымянным кавалером бессюжетный классический вальс, а Камарго-балерина неожиданно венчала дивертисмент классических вариаций характерной пляской. Отметим, что подобная «многослойность» образа главного персонажа в балетах Петипа встречается впервые именно в балете «Камарго». Наверное, это был самый «авангардный» на тот момент спектакль Мариуса Петипа.

Образ Марии Камарго как обычной парижской девушки, задорной и жизнелюбивой, решался, в основном, средствами пантомимы, жанрового и характерного танцев. Первое представление героини происходило в комическом номере «Ловля бабочек»: Мария Камарго врывается в сад, где происходил чинный аристократический прием, увлеченная ловлей бабочек и сбивала сачком парик у одного из приглашенных. Как далек этот шуточный номер от торжественного выхода балерины в спектаклях позднего Петипа! Вместе с тем он сразу сообщает о характере главной героини – ее веселость, непосредственность и нежелание подчиняться установленным правилам.

В следующей картине, «Маскарад в Сен-Жерменском предместье», Мария Камарго выходила перед шумной толпой в «грациозном плавном» [29] вальсе, в котором ее партнером был Павел Гердт. Этот лирический номер резко контрастировал с неудержимым карнавальным весельем и противопоставлял героиню, мечтающую о большой сцене, обыденному миру. Финал же вальса, описанный обозревателем «Санкт-Петербургских ведомостей»: «Балерина, держась за танцующего г. Гердта, стоя на пуантах, делает ... чистейшие маленькие батманы» [37], удивительным образом напоминает о финале другого адажио, одного из самых знаменитых в мировой хореографии – дуэта Одетты и Зигфрида в «Лебедином озере» в постановке Льва Иванова. И, думается, эти совпадения неслучайны! В финале же маскарада Мария составляла единое целое с ликующей толпой горожан, влетала на сцену в «увлекательном краковяке, полным удали и огня» [29].

Важное место в пластической партитуре роли занимали пантомимные сцены – их в «Камарго» было немало. Центральным эпизодом был финал первой картины второго акта: Марию, сбежавшую с графом де Меленом, находили отец, сестра и учитель танцев. Они, зная о ветреном характере графа и его истинных намерениях относительно юной красавицы, раскрывали девушке глаза. В бурной (и довольно комичной)

сцене выяснения отношений «слова» Марии звучали неожиданно патетически и серьезно: «С нынешнего дня я отрекаюсь от света и хочу посвятить себя исключительно искусству!» [3, 19–20]. Эти слова имела полное право произнести и сама Адель Гранцова...

Образ Камарго-ученицы раскрывался в танцевальных уроках. Тема эта имеет давнюю хореографическую традицию: зрителям всегда было интересно «подсмотреть» обратную сторону профессионального мастерства, поэтому танцам в рамках спектакля «учили» все балетмейстеры, начиная от Новерра. Урок танца в балете был нескольких видов. Первый: грациозная и талантливая ученица на лету схватывала указания учителя и становилась еще более грациозной и талантливой («Воспитанница Амура» Филиппо Тальони). Второй: неуклюжая, но талантливая и самобытная ученица неловко путалась в простых па в начале урока, чтобы к концу в совершенстве постичь мастерство классического танца («Своенравная жена» Жозефа Мазилье – Жюля Перро). Урок первого типа предполагал прелестную пластическую зарисовку, решенную средствами классического танца. Урок второго типа – жанровый деми-классический номер преимущественно комического характера: старания балерины выглядеть неуклюжей в классических па всегда вызывали дружный смех зрителей. Существовал и третий тип урока, в котором обыгрывался эффектный прием «зеркала»: движения балерины, находящейся перед тюлем, имитирующим зеркало, «отражала» безымянная кордебалетная танцовщица, находящаяся по ту сторону рамы. Такие сцены встречались в балетах Дидло, Блаша, Перро...

В новом балете Петипа предложил два урока танца! Первый Камарго получала от учителя Вестриса в самом начале балета (оставим на совести либреттиста А. – В. Сен-Жоржа этот большой исторический анахронизм – в момент начала карьеры Камарго Вестрис даже и не родился!). Это был урок первого типа – ученица демонстрировала недюжинный талант и способности. Урок начинался с неторопливых па менуэта и гавота. «Но темпы кажутся ученице слишком медленными, она переходит в аллегро и вихрем летает перед всеми присутствующими» [3, 8]. Из ехидной реплики, брошенной критиком газеты «Сын отечества», «от радости Мария начинает плясать канкан» [41], можно предположить, что лейтмотивом второй, быстрой части, были *emboîté*. Выскажем и другое наблюдение: в этом небольшом номере Петипа танцевально «зашифровал» краткую историю балета – от танцевального *lento* до *prestissimo*, от медленных менуэтов, гавотов и сарабанд – к живому задорному канкану. Второй урок танца проходил перед зеркалом. Еще один урок танца (во втором действии) использовал старинный трюк с зеркалом. Медленные позы кантиленного

адажио в исполнении Гранцовой «отзеркаливала» другая танцовщица, чье имя осталось неизвестным. Номер очень понравился зрителям, которые наградили балерину и ее безымянное «отражение» бурными аплодисментами. Для Петиша «Камарго» стал первым балетом, где он использовал прием «балет в балете», в дальнейшем он неоднократно будет к нему обращаться («Приказ короля», «Синяя борода» и др.).

Наиболее развернутым в новом спектакле получился образ Камарго-балерины – он раскрывался в трех больших танцевальных эпизодах. Во втором акте Мария Камарго солировала на празднике у герцога Мэнского в двух дивертисментах – в «Лете» танцевала партию Сильфиды, в картине «Зима» исполняла характерную пляску. В заключительном третьем действии Камарго уже в ранге примы царила в «Мифологических танцах», даваемых в Версале.

В «Лете» Гранцова представляла Сильфиду – легендарная роль Марии Тальони, пусть даже и в таком опосредованном виде, но все же вошла в творческий репертуар балерины. Здесь Гранцова пленяла зрителей пластичностью поз, знаменитым «тальониевским» апломбом и легкокрылой воздушностью. В адажио балерина, поддерживаемая Павлом Гердтом, выполняла «два тура на пуантах в *arabesque baissé*» [38] (*arabesque baissé* в переводе на современную терминологию – арабеск с наклоненным вниз корпусом). Отдельные хореографические фразы адажио заканчивались позировками, требующими от исполнительницы незаурядной устойчивости: «Эффектен эквилибр на пуантах, когда г-жа Гранцова стоит, как вкопанная, на букете цветов» [38], – поражался критик «Петербургской газеты», а рецензент «Голоса» изумленно уточнял: «Стоит более минуты, никем не поддерживаемая» [40]. В вариации, под аккомпанемент скрипки Ауэра, Гранцова «выделявала различные пуанты и батманы, чистота которых поражала умы записных балетоманов» [37], а также изумляла зрителей легким бегом на пальцах. Казалось, легкий ветерок, прихотливо дующий то в одну, то в другую сторону, подхватывал Сильфиду – Гранцову, носил ее по сцене, и «от ее движений склонялись цветы» ... [37]

Контрастным, как и должно быть, было соло балерины в эпизоде «Зима». Ему предшествовала череда классических вариаций Снега, Льда, Инея и Метели. Камарго предстала в образе Царицы Ледников, в паре с Дедушкой Зимой (Николай Гольц) она танцевала эффектную русскую пляску. Немке Гранцовой, исполнявшей русский танец в рамках роли француженки Камарго, удалось очаровать многочисленных зрителей Санкт-Петербургского Большого театра: номер вызвал всеобщий восторг, и его заставили повторить на бис.

В «Мифологических танцах» Камарго вышла в роли другой романтической героини – Ундины. Кульминацией роли был классический дуэт Ундины и Тритона (Павел Гердт), насыщенный виртуозными воздушными поддержками. Их утрированное, но очень яркое описание находим в газете «Сын Отечества»: «Г-жа Гранцова была вызываема: станет на пальцы, сделает пируэт, откинёт ножку в стороны и в таком положении откинётся навзничь на руки г. Гердта 1 – ей аплодируют. А когда он, схватив за талию и подняв в воздух горизонтально, в таком положении начнет таскать по сцене – ей аплодируют еще больше» [41]. В финале вариации эффектен был бег Гранцовой на пальцах через всю сцену. В коде танцовщица, «держась за г. Гердта, делала изумительные *entrechats six de volé*» [38] (*grand assemblé* с заноской с большим продвижением вперед).

Балет «Камарго» стал последним триумфом Гранцовой в России и своеобразным итогом ее творческой деятельности: «Необычайная воздушность, бархатистая мягкость, чистота и законченность, и все это, соединенное с грацией и женственностью, рельефно выделяются в ... танцах. Несомненно, г-жа Гранцова ... имеет полное право на название хореографического чуда XIX века» [38]. Этим спектаклем она попрощалась с русской публикой в феврале 1873 г. Никто не подозревал, что этой удивительной балерине осталось лишь несколько лет жизни, и что ее успех в России так и останется наивысшей точкой ее недолгой карьеры.

Для Петипа же «Камарго» – своеобразный манифест об идеальной балерине, универсальной и всемогущей, прекрасно знающей историческое наследие и уверенно чувствующей себя в остросовременном репертуаре (канкан в начале 1870-х был ультрамодным и новым танцем), блестящей классической виртуозки и зажигательной в характерных танцах и всецело посвятившей себя искусству. Последний балет, который Петипа сочинил для Адель Гранцовой, для самого Мастера стал одним из важнейших отправных звеньев его дальнейших художественных поисков на пути к вершинам академической классики.

После Петербурга

Зимой 1873 г. Гранцова покинула Россию. Преданные поклонники устроили ей торжественные проводы. Они следили за выступлениями своей любимицы в европейских театрах – столичные газеты довольно часто публиковали сообщения о триумфах Гранцовой в театрах Вены, Дрездена, Берлина... И надеялись, что Дирекция Императорских театров вновь пригласит ее в Петербург. Тем большим шоком оказалось для всех известие о внезапной смерти 34-летней балерины.

В самом начале лета 1877 г., 1 июня «Петербургский листок» сообщил неожиданное известие: в Берлине скончалась Адель Гранцова. Первое известие было коротким: «Гранцова скончалась от последствий неискусно проведенной операции, вызывавшей через несколько недель необходимость второй операции, после которой больная умерла от истощения сил» [42]. Смерть молодой 34-летней женщины, готовящейся выйти замуж (Гранцова намеревалась объявить о помолвке после болезни), потрясла русских почитателей ее таланта. Вскоре газеты запестрели подробностями. Сообщалось даже, что Гранцовой ампутировали ногу. Но на самом деле балерине занесли инфекцию в процессе лечения лишая, и она умерла от заражения крови.

Все журналисты, берлинские и петербургские, с яростью нападали на доктора Беккера, который стал виновником смерти балерины. Выяснилось, что он не был врачом и не имел профильного образования: «Доктор Беккер, виновник трагической смерти балерины Адель Гранцовой ..., именующий себя профессором, вовсе не имеет права на это звание, т. к. нигде не получил научного образования. Некоторые компетентные медики заявили, что над несчастной больною совершено невежественным шарлатаном страшное преступление» [43]. Берлинская газета «Tribune» сообщила, что он является физиологом, специалистом по лечебной гимнастике. Гранцова дружила с семейством доктора и часто бывала в его доме. Как-то она спросила его совета по поводу застарелого лишая на левой голени, против которого не действовали никакие средства. Беккер, объяснив болезнь сгущением крови, пообещал излечить танцовщицу. Он сделал несколько надрезов, и затем еще два дня повторял эту операцию. В результате наступило сильное кровотечение, а затем – заражение крови. У Гранцовой возникло рожистое воспаление правой ноги, и только после этого она обратилась к более компетентным докторам, но было уже слишком поздно. На ноге появились многочисленные нарывы, которые доктора вскрыли во время операции. Вскоре заражение перекинулось и на левую ногу. Доктора, видя ужасающее состояние больной, все же решились на повторную операцию, во время которой Гранцову усыпили хлороформом. Но силы танцовщицы были истощены. Вечером 26 апреля 1877 г. Гранцова скончалась в берлинской больнице св. Августы...

Легенда о Гранцовой, ее чарующем и обворожительном танце, долго сохранялась в сердцах петербургских балетоманов. Ей посчастливилось стать музой двух выдающихся балетмейстеров второй половины XIX века – Артура Сен-Леона и Мариуса Петипа. В том,

как они воспользовались ее даром, видна принципиальная разница в подходе каждого из хореографов в работе с балериной. Сен-Леон в творчестве был *дирижером*, а балерина для него – один из инструментов его танцевального «оркестра». Петипа же в искусстве был *композитором*, сочинявшим симфоническую партитуру, в которой балерина была главной темой и толчком для создания этого произведения.

Личная тема Гранцовой и сегодня продолжает «звучать» на балетной сцене в «Оживленном саду» «Корсара», вариации Жизели во 2-м акте, бравурной вариации из «Трильби», традиционно исполняемой в «Пахите»...

Литература, источники

Архивы

1. Дело об ангажементе танцовщицы Гранцовой // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед.хр. 22493.

Книги и статьи в сборниках

2. Вазем Е. О. Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867–1884. СПб., 2009.
3. Камарго: Балет сочинения балетмейстера М. Петипа и А. Сен-Жоржа: [Либретто]. СПб., 1873.
4. Левинсон А. Мастера балета. СПб., 1913.
5. Лилия: Фантастический балет в четырех актах и пяти картинах. СПб., 1869.
6. Плещеев А. А. Наш балет. СПб., 1899.
7. Свешникова А. Л. Петербургские сезоны Сен-Леона (1859–1870). СПб., 2008.
8. Балетоман (Скальковский К.). Балет, его история и место в ряду изящных искусств. СПб., 1882.
9. Федорченко О. Балет Мариуса Петипа «Камарго» (1872) // Пермский ежегодник-95: Хореография. История. Документы. Исследования. Пермь, 1995.
10. Кривенко Е. (Федорченко О. А.). Балет «Трильби» // Мариус Петипа. Владимир, 2006. С. 61–68.
11. Федорченко О. Эволюция партии Медоры в балете «Корсар» // Вестник Академии русского балета. 2016. № 3 (44). С. 94–101.

Материалы периодической печати

12. W. Театральные заметки // Русский инвалид. 1864. 14 февр. С. 4.
13. Бенефис г. Иогансона // Голос. 1865. 16 янв.

14. Балетные новости // Русская сцена. 1865. № 11. С. 3.
15. Москвич. Московские заметки // Русские ведомости. 1865. 7 дек.
16. Московские заметки // Русские ведомости. 1866. 13 янв. С. 6.
17. Дмитриев А. Театральная хроника // Современная летопись. 1866. 30 янв. С. 12.
18. Московские ведомости. 1866. 6 дек.
19. О. И-въ. Г-жа Гранцова // Петербургский листок. 1866. 24 дек.
20. Смесь // Антракт. 1867. 26 янв. С. 8.
21. Г-жа Гранцова в «Фиаметте» // Петербургская газета. 1868. 23 янв. С. 3.
22. Петербургская хроника // Голос. 1868. 27 янв.
23. Балетолобов. Бенефис г-жи Гранцовой // Петербургская газета. 1868. 27 янв.
24. Лилия, или Черт знает что такое // Петербургский листок. 1869. 23 окт.
25. Театральные новости // Петербургская газета. 1870. 3 нояб.
26. Театральные новости // Петербургская газета. 1870. 12 нояб.
27. Театральные новости // Петербургская газета. 1870. 5 дек.
28. Петербургская хроника // Голос. 1871. 19 янв.
29. Петербургская летопись. Балет // Биржевые ведомости. 1871. 19 янв. С. 3.
30. Театральный курьер. «Трильби», балет, соч. г. Петипа // Петербургский листок. 1871. 19 янв. С. 2.
31. Театр и музыка // Петербургская газета. 1871. 21 янв. С. 2.
32. «Трильби» (Балет) // Всемирная иллюстрация. 1871. 8 мая (№ 123). С. 299.
33. Театральное эхо // Петербургская газета. 1872. 5 февр. С. 3.
34. Театральное эхо // Петербургская газета. 1872. 8 февр. С. 2.
35. Театральное эхо // Петербургская газета. 1872. 5 окт.
36. Петербургская газета. 1872. 7 нояб.
37. Театральная летопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1872. 19 дек.
38. Театральное эхо // Петербургская газета. 1872. 19 дек. С. 3.
39. Петербургская летопись // Биржевые ведомости. 1872. 19 дек. С. 4.
40. Петербургская хроника // Голос. 1872. 20 дек. С. 3.
41. П.С. Театральная летопись // Сын Отечества. 1873. 10 февр. С. 7.
42. Театральный курьер // Петербургский листок. 1877. 1 июня.
43. Театральный курьер // Петербургский листок. 1877. 5 июня.

МАСТЕРСТВО АКТЕРА ОПЕРНОГО ТЕАТРА В СТАТЬЯХ А. И. ПИОТРОВСКОГО

Адриан Иванович Пиотровский (1898–1937) – незаслуженно забытое имя советской художественной культуры 1920-х – 1930-х гг. Непросто определить точно основную сферу его деятельности. Выдающийся ученый-эллинист, педагог, драматург, переводчик, теоретик театра и кино, режиссер и театральный деятель – вот основные области применения его творческих способностей.

Широта исследовательских интересов Пиотровского в изучении разных областей культуры и искусства может показаться неправдоподобной не слишком внимательному наблюдателю. Однако более глубокое изучение его критического наследия и теоретических работ позволяет выявить тесную взаимосвязь этих интересов, которые не только не мешали друг другу, но и позволяли взглянуть на, казалось бы, детально изученные явления под новым углом зрения. Возможно, некоторые положения, высказанные Пиотровским в своих работах, могут показаться спорными с точки зрения современного искусствоведения, однако не стоит забывать, что мнение непосредственного участника театрального процесса 1920-х – 1930-х гг. имеет ценность как исторический документ. Но Пиотровский не просто театральный критик. Некоторые его теоретические работы только сейчас получают научное осмысление (см., напр.: [4]). Таковы особенности методик, при помощи которых Пиотровский подходил к изучению музыкального театра новейшей эпохи, и задача данной статьи проанализировать и показать своеобразие подхода ученого к такому компоненту музыкального театра, как мастерство оперного актера.

Из современников Пиотровского данным вопросом занимались такие ученые, как П. А. Марков (см.: [3]), Б. В. Алперс (см.: [1]), В. М. Богданов-Березовский (см.: [2]). В современной науке о театре этой проблеме уделяли внимание такие исследователи, как Е. В. Третьякова (см.: [18]) и К. А. Учитель (см.: [19]), однако в этих работах Пиотровский упоминается лишь как исследователь литературной составляющей оперного спектакля.

Данная статья показывает отношение Пиотровского к мастерству актера оперного театра. В его работах, больше ориентированных на изучение сюжета музыкального спектакля, высказываются важные положения, касающиеся метода построения роли актером-певцом, которые

подробно не рассматривались в предшествующей исследовательской литературе.

В рецензии на спектакль по опере Ф. Шрекера «Дальний звон» (ГАТОБ, 1925, реж. С. Э. Радлов) Пиотровский пытается выявить соответствие актерского мастерства оперных певцов музыкальной партитуре спектакля: «Движения отдельных актеров ... не психологичны и не бытовы, они условны, но не как затвердевший выразительный штамп, а как условное соответствие жеста звуку. Это одинаково относится и к персонажам романтическим (Грета, Фриц) и гротескным (сводня, трактирщик и т.д.). Интонации разнообразятся от песни и речитатива к говору, крику, смеху, опять-таки в соответствии с нарочитыми разрывами мелодии у Шрекера» [5]. Условность движений исполнителей представляется ученому необходимой для более полного раскрытия музыкального содержания оперы, что характеризует его как чуткого исследователя, четко соотносящего создаваемый актером образ характеру музыки композитора, являющегося ярким представителем авангардной оперы. Такая техника построения образа отражает условность режиссуры С. Э. Радлова, которая продолжает линию спектаклей, свойственной музыкальным постановкам В. Э. Мейерхольда.

Особый интерес, по мнению Пиотровского, представляют спектакли, поставленные Музыкальной студией В. И. Немировича-Данченко. Решение проблемы хора, одной из основных в оперной постановке, было достигнуто не только благодаря умелой расстановке сил режиссурой, но и в силу слаженной работы исполнителей, сумевших создать гармоничный пластически-звуковой коллективный образ. «... главная победа спектакля («Кармен», 1925), – это разрешение задачи чувственно-выразительной игры актеров на фоне подвижного хора, а, следовательно, и вообще задача хора в музыкальной драме. [Б. С.] Великанов и [О. В.] Бакланова (в сцене ревности, в сцене убийства) достигают выразительности поистине трагической, выразительности, еще бесконечно увеличиваемой пантомимами хора. Сам же хор, кроме случаев, где злополучный символический груз связывает его, дает классические образцы одновременно и эмоционально богатого и пластически прекрасного массового движения» [9]. Одна из основных проблем оперного спектакля – проблема хора, решена в этом спектакле в качестве *индивидуализированной массовки* и решена, как видно из приведенной цитаты, весьма успешно. В. И. Немирович-Данченко смог усилить актерскую игру хоровыми сценами, что, по мнению Пиотровского, способствовало созданию спектакля, который мог стать образцом для оперных режиссеров, идущих по пути создания монументального

зрелища. Актеры, сумевшие показать индивидуальное мастерство, складывающееся из вокальных, пластических и зрелищных компонентов, не забывают и о согласовании своей роли с хором, основная задача которого сосредоточена на синхронной двигательной активности, подкрепленной мощным голосовым сопровождением.

Анализируя спектакль по оперетте О. Штрауса «Рикетта» в Театре Музыкальной комедии (режиссер С. Э. Радлов), Пиотровский отмечает возможность средствами актерской игры разрушить штамп этого упрощенного жанра, присущий большинству опереточных персонажей. «К Рикетте – [И. М.] Орловой это, впрочем, не относится. Салонного жеманства нет в ее исполнении, точном, задорном, нравящемся не слащавой томностью, а легкостью в преодолении трудностей, разнообразием интонаций, находчивостью в жестах. Ее танцы и песни – не опереточный штамп, а естественное средство синтетического актера» [14]. Соответствие актерского исполнения музыкальной партитуре спектакля высоко оценивается ученым. Дополнение веселой песни точным жестом делает образ, создаваемый актрисой, особенно убедительным. Этот пример, приведенный исследователем, наглядно иллюстрирует возможности создания целостного персонажа на сцене в жанре, который чаще всего не вызывает пристального интереса музыковедов.

Наиболее детально отражены взгляды Пиотровского на мастерство актера музыкального театра новейшего времени в рецензии на постановку «Кармен» Ж. Бизе в Музыкальном театре им. Немировича-Данченко: «Не драматический актер, умеющий строить образ средствами драматической игры, но бессильный полно передать его в пении, и не солист-виртуоз мог бы создать по-настоящему смысловой, идейно полноценный оперный спектакль; такой спектакль может осуществить только оперный актер, строящий сценический образ в специфике всего великолепия, силы и блеска поющего человеческого голоса, т. е. специфике полноценного вокального мастерства. Интонация, тембр, самая подача звука, акцентировка гласных и согласных – все это средства идейного осмысления оперного пения, средства построения сценического образа в опере. Так же, как и жест оперного актера, являющийся зрительным выражением музыкальных образов, по-видимому, подчинен совсем иным законам выразительности, чем жест актера в драме» [11].

Описывая создание актером образа в опере, ученый отмечает его зависимость от музыки, которой должна принадлежать ведущая роль в спектакле такого типа. Правдиво построенный образ в музыкальной драме не имел ничего общего с реализмом драматического актера, а полностью исходил из музыкального рисунка партитуры. Основная

нагрузка при создании такого образа, как справедливо отмечал Пиотровский, приходилась на вокальное мастерство певца-актера, а пластика, грим и костюм имели хотя и важную, но все же дополнительную значимость. Соответствие персонажа партитуре в данном случае строилось по законам гармонической согласованности, в отличие от авангардного спектакля, построенного на законах контрапункта и противопоставления.

Оценивая опыты постановки советской оперы, Пиотровский пытается разобраться в возможностях актеров музыкального театра. В рецензии на спектакль «Беглец» (по одноименной опере Н. М. Стрельникова; ГАТОБ им. Кирова, 1933, режиссер А. Б. Винер) он пишет: «[Р. Л.] Изгур (Альбина), [С. П.] Преображенская (Ядвига), [В. Г.] Ульянов (Оголин) дали полноценные вокальные сценические образы и к ним хочется присоединить [Г. М.] Нэлеппа (Мигурский), отлично певшего, но не сумевшего преодолеть фальши самого сценического образа этого героя, „колеблющегося между долгом и любовью“. Во всяком случае, в первый, пожалуй, раз высококвалифицированные певцы нашли в опере советского композитора ценный вокальный материал» [13]. Здесь ученый отмечает новое качество музыкального произведения, которое давало возможность для создания актерского образа в оперном спектакле. Такая позиция Пиотровского продолжает линию на многоаспектность сценической работы. Изображение Нэлеппом переживаний героя в спектакле не совпадало, по мнению критика, с возвышенным пафосом, заложенным в партитуре. Различный подход актеров к обрисовке своих персонажей разрушил единство ансамбля в постановке.

В 1930-е гг. при толковании классического оперного наследия Пиотровский уделяет внимание технике обрисовки актером своего героя, приближающегося к стилю социалистического реализма, понимаемого в музыкальном спектакле, прежде всего, как стиль монументальный. Вот как он описывает успех отдельных исполнителей в спектакле по опере Н. А. Римского-Корсакова «Садко»: «... наиболее подошел (но именно только подошел) к такому реалистическому стилю сказки Нэлепп – „Садко“, не только прекрасно певший, но и наметивший свежий образ не былинного добра-молодца, не „златокудрого гусяра“, а упругого, с порывистыми движениями, с легкой походкой и мужественной интонацией, сказочного морехода, открывателя заморских кладов. Да еще [М. О.] Рейзен „варяжский гость“ дал почувствовать, сколько образной правдивости и, значит, реалистической силы может быть раскрыто в сказочных мелодических ходах» [15]. Отмечая отдельные удачи некоторых актеров, сумевших создать на сцене убедительный образ,

выраженный не только игрой голоса, но и соответствующей пластикой и дополненный костюмом, критик указывает на невосприимчивость основных сил труппы к новым реалистическим тенденциям в сценическом искусстве музыкального театра, предполагающими драматизацию оперы, ведение непрерывного действия на сцене. Как полагал Пиотровский, герой сказочного реалистического спектакля должен быть близок образу простого человека из народа, а не «златокудрого гусяря», который предается несбыточным мечтаниям. Социальные акценты в постановке, как указывает ученый, оказались смещенными в сторону сатирического показа боярского Новгорода, и выразительность фигуры главного героя оказалась недостаточной.

Наиболее интересные наблюдения, касающиеся актерской техники, сделаны Пиотровским в рецензии на оперу «Пиковая дама», поставленную В. Э. Мейерхольдом (МАЛЕГОТ, 1935). «Актер может внутри одной большой музыкальной фразы замедлить свое движение, сделать паузу, возобновить движение не в несоответствии с музыкой, а сознательно как бы отставая от нее или опережая ее. Так, Герман (Н. И. Ковальский. – А. Т.) рассекает большими паузами свое, построенное на едином музыкальном дыхании, движение по лестнице. Так рассечен паузами и переходами его заключительный монолог. Так преодолевается схема, сценический образ вырастает из музыки, как живой, как бы свободно развивающийся и полнокровный и поэтому реалистический образ. Но его развитие оторвано от музыки» [12]. Соответствие пластического рисунка образа, создаваемого исполнителем на сцене, не воспринимается ученым как прямое следование за движением музыкального рисунка, но опирается на него. Реализм, создаваемый в таком условном жанре, как опера, не понимается исследователем как реализм драматического произведения, а выражается в более разнообразной трактовке режиссером музыкальных фрагментов, создающей ощущение самостоятельной сценической жизни персонажа.

Рассмотрение взглядов Пиотровского на мастерство актера музыкального театра можно продолжить в изучении его рецензии на спектакль Казахского оперного театра по опере Е. Г. Брусиловского (режиссер К. Жандарбеков). Здесь критик выступает не как исследователь, а как зритель, очарованный искусством актеров, приехавших с окраины нашей страны. «... пусть мы не понимаем языка, на котором они говорят, пусть несколько своеобразным может показаться как бы рассчитанный на бескрайнюю ширь степей тембр голоса этих певцов и певиц. Пусть необычны виртуозные движения рук, в которые более чем в пляску ногами вкладывают свое мастерство танцовщицы и танцовщики

этого театра. Но когда Куляш Байсеитова (исполнительница роли Жибек. – А. Т.) поет свою замечательную песню „Гак-Ку“, когда любуешься сильными и упругими движениями Курманбека Жандарбекова (Бекежан) и Канабека Байсеитова (Тулеген), когда в причитаниях старой матери Тулегена (артистка [У. А.] Турдукулова) как бы звенит вековая печаль казахских матерей, когда в плясках, полных поэзии, юности и задора, кружится по сцене Шара Жандарбекова, – тогда нельзя не признать, что эти молодые актеры – по-настоящему талантливые дети великого и талантливого народа» [16]. Искусство, близкое народному, всегда интересовало ученого как возможный источник обогащения выразительных средств академического театра. В данном случае он отмечает соответствие танцевальных движений актеров музыкальной партитуре спектакля. Близость танца, на основе которого создается академический спектакль, к танцу народному позволяет создать неповторимый национальный колорит в постановке Казахского оперного театра. Здесь мастерство актера, как явствует из приведенной цитаты, выражается в умении исполнителей выдержать стиль фольклорной традиции и не поддаваться искушению использовать наработки европейского театра. Своеобразие такой актерской техники открывало, по мнению исследователя, возможности для взаимообогащения выразительных средств западного и восточного музыкального театра.

Подводя итоги рассмотрению взглядов Пиотровского на актерское мастерство музыкального театра новейшего времени, следует отметить, что они охватывали все разнообразие музыкального искусства 1920-х – 1930-х гг. Четко не разграничивая условный стиль авангардной оперы («Дальний звон» Ф. Шрекера) и классическую оперу («Пиковая дама» П. И. Чайковского), исследователь все же понимал их отличительные особенности и оценивал как явления различных направлений. Уже первые рецензии Пиотровского середины 1920-х гг. показывают его интерес к актерскому мастерству певца не только как вокалиста, но и как актера, умеющего подчеркнуть музыкальный момент точным жестом и выверенным движением. Более поздние статьи Пиотровского показывают усложнение требований к созданию исполнителем музыкального образа на сцене. Мейерхольдовские постановки, созданные в соответствии с режиссерским видением художественной сущности музыки, требовали от актера-певца не только индивидуального мастерства, но и умения не выходить за рамки сценического замысла постановщика, идущего к спектаклю не только от внешнего музыкального рисунка, но и пытающегося раскрыть художественную сущность произведения в целом. Постановки, созданные на основе системы Московского Художественного

театра, также нашли отражение в трудах Пиотровского, считавшего спектакль, ориентированный на жизненную достоверность, достойным пристального внимания. Наиболее ценным представляется в позиции ученого интерес его к изучению особенностей актерского мастерства представителей национальных театров, дополняющий картину культурного разнообразия в области музыкального театра 1920-х – 1930-х гг. и намечающего возможные пути обогащения выразительных средств в создании образа актером музыкального театра.

Не являясь глубоким знатоком специфических особенностей создания музыкального спектакля, Пиотровский, тем не менее, достаточно глубоко исследовал особенности его построения. Более детальное изучение его трудов как свидетельств непосредственного очевидца наиболее интересного периода в развитии отечественного музыкального театра, представляет несомненный интерес для современных исследователей.

Литература, источники

1. Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т. М., 1977.
2. Богданов-Березовский В. М. Советская опера. Л.; М., 1940.
3. Марков П. А. О театре: В 4 т. М., 1974–1977.
4. Матвиенко К. Н. Кинофикация театра: история и современность: дисс... канд. искусствоведения / С.-Петреб. Гос академия театр. искусства. СПб., 2010.
5. Пиотровский А. «Дальний звон» – спектакль // Жизнь искусства. 1925. № 20. С. 14.
6. Пиотровский А. «День и ночь» [Ш. Лекока]. (Гастроли Камерного театра) // Красная газета. Веч. вып. 1927. 5 мая. С. 4.
7. Пиотровский А. «Желтая кофта» // Красная газета. Веч. вып. 1925. 31 дек. С. 4.
8. Пиотровский А. Завоевание танца. Героика якобинского Парижа на советской балетной сцене // Красная газета. Веч. вып. 1932. 9 нояб. С. 3.
9. Пиотровский А. «Карменита и солдат» // Красная газета. Веч. вып. 1925. 11 сент. С. 4.
10. Пиотровский А. Новый «Онегин» (Госопера) // Красная газета. Веч. вып. 1929. 15 апр. С. 4.
11. Пиотровский А. Об оперном спектакле, о Театре Немировича-Данченко, о постановке «Кармен» и о прочем // Рабочий и театр. 1933. № 3. С. 3.
12. Пиотровский А. «Пиковая дама». Ленинградский Малый оперный театр // Советское искусство. 1935. 17 февр. С. 4.

13. Пиотровский А. Право на песню. «Беглец» [Н.М. Стрельникова] в Театре оперы и балета // Вечерняя Красная газ. 1933. 27 мая. С. 3.
14. Пиотровский А. «Рикетта» // Красная газета, веч. вып. 1925. 17 декабря. С. 4.
15. Пиотровский А. Сказка в опере. «Садко» в Театре оперы и балета // Вечерняя Красная газета. 1934. 10 мая. С. 2.
16. Пиотровский А. Театр цветущего Казахстана. «Кыз-Жибек» в Казахском оперном театре // Смена. 1937. 21 апр. С. 4.
17. Теплов А. А. Адриан Пиотровский – театральный критик, теоретик театра, драматург: дисс... канд. искусствоведения / Рос. ин-т истории искусств. СПб., 2018.
18. Третьякова Е. В. Проблемы сценического воплощения советской оперы. Опыт МАЛЕГОТа в 1920–1930-е годы: дисс... канд. искусствоведения / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. Л., 1985.
19. Учитель К. А. Ленинградский Малый оперный театр (1927–1948): организация и творчество: дисс... канд. искусствоведения / С.-Петреб. Гос академия театр. искусства. – СПб., 2005. 148 с.

СОКРАЩЕНИЯ

- Волков 1. – Волков Н. Мейерхольд: В 2 т. М.; Л., 1929. Т. 1. 404 с.
- Волков 2. – Волков Н. Мейерхольд: В 2 т. М.; Л., 1929. Т. 2. 494 с.
- Гликман. – Гликман И. Д. Мейерхольд и музыкальный театр / Ленинградская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Л., 1989. 351 с.
- Гозенпуд. – Гозенпуд А. А. Русский оперный театр между двух революций. 1905–1917. Л., 1975.
- Критика 1. – Мейерхольд в русской театральной критике. 1892–1918 / Сост. и комм. Н. В. Песочинского, Е. А. Кухты, Н. А. Таршис. М., 1997. 527 с.
- Ряпосов. – Ряпосов А. Ю. Драматургия мейерхольдовского спектакля: Постановка проблемы // Режиссура: взгляд из конца века: Сб. науч. ст. / РИИИ. СПб., 2005. С. 36–75.
- Ряпосов 2. – Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 2. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж: Монография / РИИИ. СПб., 2004. 288 с.
- Ряпосов АТ. – Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Режиссер-новатор и «большой театр»: приемы и методы мейерхольдовской режиссуры исканий и Александрийский театр. Saarbrücken (Deutschland / Германия), 2012. 180 с.
- СХ. – Советские художники театра и кино: Сб. статей. М., 1984.
- Соллертинский. – Соллертинский И. В. Э. Мейерхольд и русский оперный импрессионизм // История советского театра: очерки развития. Т. 1. Л., 1933. С. 308–322.
- Статьи 1. – Мейерхольд В. Э. Статьи, речи, письма, беседы: В 2 ч. / Сост., редакция текстов и комм. А. В. Февральского. М., 1968. Ч. 1. 350 с.
- Статьи 2. – Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. 643 с.
- Фукс. – Фукс Г. Революция театра. История Мюнхенского Художественного театра / Пер. с нем. СПб., 1911. 287 с.

АВТОРЫ ВЫПУСКА 2

Изотов Дмитрий Владимирович – кандидат искусствоведения, главный специалист по гастрольно-фестивальной деятельности Санкт-Петербургского государственного театра «Мастерская».

izotov.spb@gmail.com

Плахотина Татьяна Юрьевна – кандидат искусствоведения, ведущий редактор литературно-драматической части Михайловского театра.

fluffy87@bk.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

Теплов Александр Александрович – кандидат искусствоведения, заведующий научной библиотекой РИИИ.

teplov.alex858@gmail.com

Федорченко Ольга Анатольевна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора источниковедения РИИИ.

olgafedorcenco@gmail.com

Научное издание

«МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР: СПЕКТАКЛЬ, РОЛЬ, ОБРАЗ»

Выпуск 2

Отв. редактор – А.Ю. Ряпосов

ЦНИТ «АСТЕРИОН»

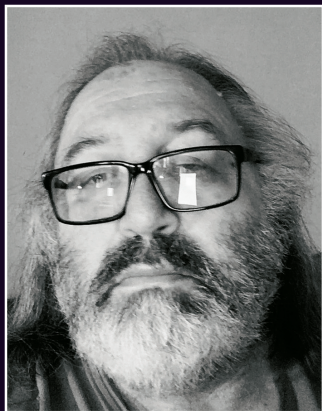
Заказ № 051. Подписано в печать 06.05.2020. Бумага офсетная.

Формат 60х84 $1/_{16}$. Объем 6,75 п.л. Тираж 100 экз.

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

✉: asterion@asterion.ru 🌐 <http://www.asterion.ru>

📠: https://vk.com/asterion_izdatelstvo



*А. Ю. Ряпосов,
составитель и редактор
научного сборника
«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 2 является логическим продолжением Выпуска 1 исследовательской серии «Музыкальный театр: спектакль, роль, образ» (СПб.: СПб.: Астерион, 2019. 108 с.) и включает научные работы, проделанные на секторе источниковедения Российского института истории искусств (РИИИ) в 2018–2019 годах.