



*А. Ю. Рясов,
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 4 является логическим продолжением Выпуска 1 (СПб.: Астерион, 2019. 108 с.), Выпуска 2 (СПб.: Астерион, 2020. 108 с.) и Выпуска 3 (СПб.: Астерион, 2022. 304 с.) исследовательской серии «Музыкальный театр: спектакль, роль, образ» и включает научные работы, проделанные на секторе источниковедения Российского института истории искусств (РИИИ) в 2022–2023 годах.

«МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР: СПЕКТАКЛЬ, РОЛЬ, ОБРАЗ»

Выпуск 4



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

Выпуск 4

Санкт-Петербург
2024

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное
научно-исследовательское учреждение
«Российский институт истории искусств»
(ФГБНИУ «РИИИ»)

Исследовательская серия

ВЫПУСК 4

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

Санкт-Петербург

 *Астерион*

2024

ББК 85.335.41

УДК 792

М 89

Рецензенты: кандидат искусствоведения, доцент кафедры театрализованных представлений и праздников СПбГИК Е. А. Слесарь; старший научный сотрудник РИИИ Ю. Е. Галанина.

Рекомендовано к печати Ученым советом РИИИ 04.12.2023 г.

Музыкальный театр: спектакль, роль, образ. Выпуск 4 / Российский институт истории искусств; Отв. редактор А.Ю. Ряпосов. – СПб.: Астерион, 2024. – 238 с. – (Исследовательская серия)

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

ISBN 978-5-00188-475-0 (Выпуск 4. 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 4 является логическим продолжением Выпуска 1 (СПб.: Астерион, 2019. 108 с.), Выпуска 2 (СПб.: Астерион, 2020. 108 с.) и Выпуска 3 (СПб.: Астерион, 2022. 304 с.) исследовательской серии «Музыкальный театр: спектакль, роль, образ» и включает научные работы, проделанные на секторе источниковедения Российского института истории искусств (РИИИ) в 2022–2023 годах.

© А.Ю. Ряпосов – составление,
редактура, 2024

© Авторы статей, 2024

© ФГБНИУ «РИИИ», 2024

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

ISBN 978-5-00188-475-0 (Выпуск 4. Музыкальный театр: спектакль, роль, образ)

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ.....	4
СПЕКТАКЛИ	5
<i>Ряпосов А. Ю.</i> Спектакль В. Э. Мейерхольда «Борис Годунов» (Мариинский театр, 1911).....	6
<i>Ряпосов А. Ю.</i> Спектакль В. Э. Мейерхольда «Учитель Бубус» (ТИМ, 1925): «комедия на музыке» как продолжение и развитие мейерхольдовской концепции оперной режиссуры	33
<i>Изотов Д. В.</i> «Мазепа» П. И. Чайковского: идеологема «врага» на советской оперной сцене	59
<i>Кривоногова Е. В.</i> Оперы-драмы Сергея Прокофьева на сцене Мариинского театра	95
АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ	105
<i>Федорченко О. А.</i> Фанни Эльслер: петербургская история.....	106
<i>Федорченко О. А.</i> Хореографические образы Жюля Перро.....	166
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ	232
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ.....	237

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Выпуск 4 исследовательской серии «Музыкальный театр: спектакль, роль, образ» продолжает научные сюжеты предшествующих выпусков (1-го, 2-го и 3-го) и направлен на изучение оперного и балетного театра методами театроведения. В центре внимания данного научного проекта режиссерское и балетмейстерское искусство, а также вокальное и танцевальное мастерство исполнителей оперных и балетных партий.

Материалы Выпуска 4 исследовательской серии «Музыкальный театр: спектакль, роль, образ» распределены по двум разделам – «Спектакли» и «Аналитические статьи».

Раздел «Спектакли» включил в себя четыре статьи.

Статья А. Ю. Ряпосова «Спектакль В. Э. Мейерхольда “Борис Годунов” (Мариинский театр, 1911)» продолжает серию работ данного автора, которые направлены на изучение мейерхольдовской режиссерской методологии на материале оперных постановок Мейерхольда. Непосредственным предметом исследования сценической версии «Бориса Годунова» на сцене Мариинского театра в 1911 году является изучение влияния накопленного Мейерхольдом опыта постановочной работы в драматическом театре на мейерхольдовскую оперную режиссуру, а также – анализ структуры сценического образа царя Бориса в исполнении Ф. И. Шаляпина. В статье А. Ю. Ряпосова «Спектакль В. Э. Мейерхольда “Учитель Бубус” (ТИМ, 1925): “комедия на музыке” как продолжение и развитие мейерхольдовской концепции оперной режиссуры», наоборот, изучается влияние накопленного Мейерхольдом опыта постановочной работы в оперном театре на искания режиссером музыкальной основы действия в драматическом театре.

Д. В. Изотов статьей «“Мазепа” П. И. Чайковского: идеологема “врага” на советской оперной сцене» продолжил свои исследования, посвященные изучению оперного театра сталинской эпохи.

Статья Е. В. Кривоноговой «Оперы-драмы Сергея Прокофьева на сцене Мариинского театра» укладывается в рамки научных интересов автора, анализирующего оперную режиссуру Мариинского театра 1900-х – 2000-х годов.

Раздел «Аналитические статьи» представлен двумя большими работами специалиста по истории русского романтического балета XIX века О. А. Федорченко – статьями «Фанни Эльслер: Петербургская история» и «Хореографические образы Жюльетты Перро».

*А. Ю. Ряпосов, заведующий сектором
источниковедения РИИИ, доктор
искусствоведения*



СПЕКТАКЛИ

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

Премьера спектакля «Борис Годунов» в постановке Всеволода Эмильевича Мейерхольда (1874–1940) состоялась на сцене Мариинского театра 6 января 1911 года. Опера М. П. Мусоргского была представлена в редакции Н. А. Римского-Корсакова, партию царя Бориса исполнил Федор Иванович Шаляпин (1873–1938); дирижер постановки – А. К. Котутс, художник-постановщик – А. Я. Головин.

Впрочем, изначально спектакль не планировался как *оригинальная* постановка, что нашло отражение, например, в рецензии А. Н. Бенуа «Возобновление “Бориса”»¹. Предполагалось, что Мейерхольд перенесет на сцену Мариинского театра спектакль, который был показан в Париже в 1908 году в рамках «Русских сезонов» С. П. Дягилева (подготовкой постановки занимались С. П. Дягилев и А. Н. Бенуа; режиссер – А. А. Санин; дирижер – Ф. М. Blumenфельд; шесть эскизов оформления представил А. Я. Головин, декорации по этим эскизам писали К. Ф. Юон, Е. Е. Лансере, С. П. Яремич и Б. И. Анисфельд; автором декорации сцены у фонтана стал А. Н. Бенуа; эскизы костюмов выполнил И. Я. Билибин; за бутафорию и реквизит отвечал Д. С. Стеллецкий; среди исполнителей ведущих партий, помимо Шаляпина, стоит назвать В. И. Касторского (Пимен), И. А. Алчевского (Шуйский), Д. А. Смирнова (Самозванец), Н. С. Ермоленко (Марина) и др.). Постановка осуществлялась в редакции Н. А. Римского-Корсакова, но с определенными изменениями, поскольку центром спектакля должны были стать сцена венчания Годунова на царство, поставленная с максимальным размахом и роскошью, и партия царя Бориса в исполнении Шаляпина. Соответственно, и спектакль в Мариинском театре 1911 года задумывался Дирекцией императорских театров прежде всего именно под участие в спектакле Шаляпина².

При постановке дягилевского спектакля 1908 года в лучших традициях *русского мейнингентства* Московского Художественного театра (МХТ) был применен *метод исторической реконструкции*³, а именно: создатели сценической версии оперы М. П. Мусоргского тщательно

¹ См.: Бенуа А. Возобновление «Бориса» («Речь», 1911, 9 января) // Мейерхольд в критике 1892–1918. С. 226–232.

² См., напр.: Гозенпуд 1905–1917. С. 289.

³ См. подробнее: Ряпосов При XX в. С. 18–27.

изучали историческую эпоху Годунова, работавший над костюмами к постановке И. Я. Билибин считался знатоком исторической старины; С. П. Дягилев и А. Н. Бенуа разыскивали и приобретали старинные ткани, подлинные кокошники и сарафаны, расшитые золотом и блестками головные платки; А. А. Санин, проявивший себя еще в период раннего МХТ как мастер *индивидуализированной массовки*, когда для каждого участника народной сцены придумывалась мини-роль с характерными деталями костюма, с какой-то репликой, выкриком, возгласом или пластическим жестом, применил в дягилевском спектакле свое умение организовать напряженную и яркую жизнь толпы, особенно в сценах народного волнения или мятежа⁴.

Шаляпин с момента первого своего выступления в роли царя Бориса на сцене Частной оперы С. И. Мамонтова в 1898 году постоянно работал над образом Годунова, и к 1908 году добился создания величественного и вместе с тем трагического образа Бориса как яркой индивидуальности, сильной личности и подлинного царя, чьи благие помыслы и благородные устремления разбивались о совершенный им проступок – причастность к убийству царевича Димитрия (Шаляпин, как и Пушкин, разделял версию Н. М. Карамзина о трагической вине Годунова, изложенную в «Истории государства Российского»). А. А. Гозенпуд отметил, что в парижском спектакле «впервые исполнялась сцена с курантами», которая неизменно производила на публику сильнейшее впечатление⁵.

Вот как описывал эту сцену А. Н. Бенуа в статье «Возобновление «Бориса»»: «Гениально здесь (автор имел в виду оперу М. П. Мусоргского. – А. Р.) придуман бой часов (куранты), шипение и переливы «немецкой штуки», то грозные, то баюкающие, так к концу коварно светлеющие, так коварно заманивающие. И вдруг момент – когда Борис воочию видит свое преступление, когда он лицом к лицу оказывается с убитым: «Что там в углу?!» Сыграла немецкая машинка свою песенку, подло и безответно молчит, а Борису, да и нам остается лишь вопить «чур, перечур» и, как жалким детям, взывать к Отцу: «Ты хочешь смерти нашей!»⁶ Совершенно очевидно, что описание содержания данной сцены, приписываемого автором критического отзыва композитору, являлось в определенной степени и отражением игры Шаляпина в роли Годунова.

⁴ См., напр.: Гозенпуд 1905–1917. С. 208–209.

⁵ См.: Там же. С. 217.

⁶ Бенуа А. Возобновление «Бориса» («Речь», 1911, 9 января) // Мейерхольд в критике 1892–1918. С. 229.

Судя по всему, при исполнении Шаляпиным партии царя Бориса в спектакле Мариинского театра 1911 года мало что существенно изменилось по сравнению с версией 1908 года, вот отзыв из рецензии на постановку В. К. Фролова: «Участие г. Шаляпина, выступившего в своей коронной роли Бориса, повысило интерес к этому спектаклю до крайних пределов. Все сцены, где появлялся наш высокоталантливый артист-художник, вызывали напряженное внимание публики, и в зале воцарялась глубокая тишина. Кульминационным пунктом в исполнении г. Шаляпиным драматической роли Бориса был по-прежнему знаменитый монолог “Достиг я высшей власти” с последующими сценами галлюцинаций, принятием схимы и смертью. Более реального и в полном смысле слова художественного воплощения личности несчастного царя трудно себе и представить. Перед нами был живой Годунов, властолюбивый, гордый, любящий и страдающий в своей злополучной переменчивой судьбе, невольно вызывающий глубокое к себе сочувствие»⁷.

Стоит согласиться с Е. В. Третьяковой, утверждавшей, что в постановке А. А. Санина имело место «<...> явственно желание *воссоздать* как можно более подробно и – главное – объективно жизнь людей, находящихся на разных ступенях социальной лестницы. Страдания участников конфликта здесь вызывали равное сочувствие, каждому из них было найдено *глубокое внутреннее оправдание* (курсив мой. – А. Р.)»⁸. Иными словами, в дягилевском спектакле была представлена «судьба человеческая», пусть и в разном масштабе разворачивающихся трагедий: с одной стороны, показана трагедия, подробно и детально проработанная у шаляпинского Годунова, а с другой – изображены трагедии, намеченные эскизно для каждого человека из народа, но переданные строго индивидуально.

А. А. Гозенпуд возражал против общепринятого мнения о том, что спектакль «Борис Годунов» 1911 года – якобы неудача Мейерхольда, причиной чему была спешка в работе и ограниченность в творчестве в силу необходимости использовать декорационное решение для дягилевской постановки 1908 года⁹; автор книги «Русский оперный театр между двух революций. 1905–1917» справедливо обращал внимание на то, что в спектакле «Русских сезонов» были пропущены сцены в кор-

⁷ В. Л. <В. К. Фролов> «Борис Годунов» с Шаляпиным («Петербургский листок», 1911, 7 января) // Мейерхольд в критике 1892–1918. С. 224–225.

⁸ См.: Третьякова. С. 110–111.

⁹ См.: Гозенпуд 1905–1917. С. 288.

чме и в уборной Марины, и А. Я. Головиным в 1911 году для них были сделаны новые декорации, как и для сцены у фонтана. В. К. Фролов свидетельствовал, что по «<...> его же (Головина. – А. Р.) рисункам сделаны костюмы и бутафория»¹⁰.

Вместе с тем, Гозенпуд утверждал, что, во-первых, *реалистическую* оперу М. П. Мусоргского невозможно было поставить средствами мейерхольдовского *Условного театра*; и, во-вторых, что спектакль Дягилева, Бенуа и Санина возобновлялся на Мариинской сцене для Шаляпина, и Мейерхольд должен был подчинить общее решение постановки давно сложившейся манере исполнения шаляпинской партии царя Бориса. Свидетельство последнему, по мнению автора книги «Русский оперный театр между двух революций. 1905–1917», – знаменитое столкновение оперной звезды и режиссера на генеральной репетиции «Бориса Годунова», когда Шаляпин в сцене венчания Бориса на царство потребовал убрать установленный на планшете барьерчик, который закрывал публике облик шаляпинского Годунова ниже колен¹¹, и Мейерхольд безоговорочно выполнил это требование, причем сразу и собственноручно.

Этот эпизод описал в своих воспоминаниях В. М. Бебутов (1885–1961) следующим образом: «Я приглашен Всеволодом Эмильевичем на генеральную “Бориса Годунова” в его постановке с участием Шаляпина. Сижу, затаив дыхание. <...> Вот наконец площадь соборов. Виколепная по композиции и краскам декорация А. Я. Головина. От собора, из которого сейчас выйдет Шаляпин, по площади Кремля тянется красная дорожка. Дабы отгородить царя от народа, Головин поставил вдоль красной дорожки низенькую (фута полтора) переборку. Шаляпин выходит из собора. Золотой идол в царском облачении. Бармы. Парча с драгоценными камнями. Шапка Мономаха. Посох. Он остановился. Сейчас запоет, и мы будем слушать его чудесный бас и кованую лепку слов. Но что это? Шаляпин останавливает жестом оркестр. Трижды ударяет посохом о злосчастную переборку, которая закрывает от зрителя его ноги до икр, и бросает в темноту зрительного зала фразу: “Винovat! На спектакле это придется убрать”. Мейерхольд с Головиным в ложе над оркестром. Художник замялся – ему, видимо, жаль этой детали. Тогда Мейерхольд с легкостью балетного танцовщика поднимается, опирается на барьер и делает, говоря балетным языком, перекидное

¹⁰ В. Л. <В. К. Фролов> «Борис Годунов» с Шаляпиным («Петербургский листок», 1911, 7 января) // Мейерхольд в критике. 1892–1918. С. 226.

¹¹ См.: Гозенпуд 1905–1917. С. 289–290.

жете (jeté). Вот он на сцене. Сам, без помощи рабочих сцены, открывает крепко пришитую гвоздями к полу сцены переборку и бросает ее за кулисы. Шаляпин благодарит его милостивым жестом (в образе) и продолжает репетицию. Переполненный зрительный зал, который в тревоге замер во время этой заминки, издает вздох облегчения»¹². (Есть более короткий вариант описания данной сцены в статье А. С. Суворина «На репетиции “Бориса Годунова”»¹³).

И. Д. Гликман тоже не мог не остановиться на столкновении Шаляпина и Мейерхольда¹⁴. Автор книги «Мейерхольд и музыкальный театр» не считал причинами неудачи мейерхольдовского «Бориса Годунова» две *необходимости* – *необходимость* работы с предназначенным для дягилевского спектакля оформлением А. Я. Головина и *необходимость* учитывать сложившуюся за без малого полтора десятилетия выступлений Шаляпина в роли царя Бориса манеру исполнения артистом партии Годунова.

Внимание Гликмана привлекло иное обстоятельство, а именно – высказывание из воспоминаний В. М. Бебутова, согласно которому в «Борисе Годунове» Мариинского театра 1911 года «<...> постановщика (Мейерхольда; курсив далее мой. – А. Р.) удовлетворили только *массовые сцены*. Они решены в монолитном единстве группы, “без мейнингенской индивидуализации”, как говорил Всеволод Эмильевич. Мне очень запомнились великолепные *барельефные композиции* массовых сцен первых картин, польские сцены, обряд пострижения, а в остальном – это была *помпезная гастроль* Шаляпина, который возвышался как памятник над барельефами постамента»¹⁵.

Вряд ли стоит безоговорочно доверяться этому мнению 26-летнего Бебутова – ученика и адепта режиссуры Мейерхольда. Как не стоит полагаться и на точку зрения А. Н. Бенуа, который считал, что единственным достоинством мейерхольдовской версии оперы «Борис Годунов» 1911 года являлось участие Шаляпина в спектакле Мариинского театра¹⁶.

В высказывании Бебутова о «гастроли Шаляпина» Гликман обнаружил ситуацию, когда в рамках одной постановки имело место существование двух спектаклей – *спектакля Шаляпина и спектакля*

¹² Бебутов В. Неутомимый новатор // Встречи с Мейерхольдом. С. 75.

¹³ См.: А. С. <А. С. Суворин> На репетиции «Бориса Годунова» («Новое время, 1911, 6 января) // Мейерхольд в критике 1892–1918. С. 223.

¹⁴ См.: Гликман 1989. С. 111.

¹⁵ Бебутов В. Неутомимый новатор // Встречи с Мейерхольдом. С. 75.

¹⁶ См.: Бенуа А. Возобновление «Бориса» («Речь», 1911, 9 января) // Мейерхольд в критике 1892–1918. С. 229–230.

Мейерхольда. И корни неудачи мейерхольдовского «Бориса» 1911 года, поставленного на Мариинской сцене, автор книги «Мейерхольд и музыкальный театр» увидел в том, что режиссеру постановки не удалось достичь *стилистического единства* и слить воедино *два спектакля* – спектакль шалыпинский и спектакль мейерхольдовский¹⁷.

Гликман утверждал: «Мейерхольду понадобились долгие годы, чтобы в полной мере осмыслить тему “Бориса Годунова”. Только через четверть века он приступил во всеоружии к постановке пушкинской трагедии на сцене своего театра»¹⁸. Речь шла о драматическом спектакле «Борис Годунов» (ГосТИМ, художник В. А. Шестаков, композитор С. С. Прокофьев), работа над которым происходила в 1936 году; предполагалось, что постановка будет приурочена к 100-летию со дня гибели А. С. Пушкина на дуэли, но, когда спектакль был уже практически готов, Мейерхольд принял решение не выносить его на публику; пушкинскую юбилейную дату режиссер отметил концертным исполнением маленькой трагедии «Каменный гость» (ГосТИМ, 10 февраля 1937 г.; композитор В. Я. Шебалин) и радиоспектаклем «Русалка» (Всесоюзный радиокомитет, Москва, 24 марта 1937 г.; композитор В. Я. Шебалин).

Стоит заметить, что наличие в рамках одной постановки «Бориса» двух спектаклей – шалыпинского и мейерхольдовского – это отнюдь *не причина* неудачи «Годунова» на Мариинской сцене в 1911 году, но ключ к поиску *сущности* данного спектакля, к поиску ответа на вопрос *о месте и роли постановки* оперы М. П. Мусоргского в творчестве режиссера Мейерхольда, что и является *целью* представленного здесь исследования, которое носит *историко-теоретический* характер.

Научная новизна этого исследования связана не с открытием новых источников, а в выдвижении *научных гипотез*, способных задать новые вопросы давно существующим источникам и извлечь из них новое знание о мейерхольдовской постановке «Бориса Годунова» 1911 года на сцене Мариинского театра, считающейся в существующей литературе *неудачей* Мейерхольда.

Методологически исследование опирается на разработанную ранее автором данной работы серию трудов, посвященных мейерхольдовской *режиссерской методологии*, а именно: «Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург: структура образа и драматургия

¹⁷ См.: Гликман 1989. С. 106.

¹⁸ Там же. С. 112.

спектакля» (2001)¹⁹, «Режиссерская методология Мейерхольда. Режиссер-новатор и “большой театр”: приемы и методы мейерхольдовской режиссуры исканий и Александринский театр» (2012)²⁰, «Режиссерская методология Мейерхольда. Брошюра “Амплуа актера”: структура, содержание, смысл» (2019)²¹ и «Режиссерская методология Мейерхольда. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театраль-ный монтаж» (2022)²².

При *театроведческом* анализе работы Шаляпина над образом Бориса следует иметь в виду не только и не столько искусство Шаляпина-певца, сколько мастерство Шаляпина-актера, которое надлежит рассматривать с точки зрения *структуры сценического образа* и с точки зрения *способа актерского существования*.

Для достижения поставленной *исследовательской цели* следует решить следующие задачи:

1. Прояснить, каков смысл и содержание наличия в постановке «Бориса Годунова» 1911 года двух спектаклей – шаляпинского и мейерхольдовского; установить, на какой основе сосуществовали эти два спектакля; было ли данное сосуществование органичным или дисгармоничным.

2. В исследовательской литературе считается, что *реалистическая* опера М. П. Мусоргского не могла быть воплощена методами мейерхольдовского Условного театра. По умолчанию получается, что Шаляпин своим выдающимся исполнением партии царя Бориса и в дягилевской постановке 1908 года, и в мейерхольдовском спектакле 1911 года – сценически в полной мере воплотил центральный образ оперы Мусоргского, а значит – Шаляпин-актер существовал в роли Годунова в *реалистической манере*. Но стоит задаться вопросом: а так ли это?

3. Определить играемую Шаляпиным *структуру сценического образа* царя Бориса и сформулировать, какой *способ актерского существования* был положен в основу работы над ролью Годунова.

4. Сформулировать в рамках сценической версии «Бориса Годунова» 1911 года основные характеристики другой составляющей постановки – мейерхольдовского спектакля.

5. Установить итоговый смысл постановки «Бориса Годунова» на Мариинской сцене в 1911 году.

¹⁹ См.: Ряпосов 2001.

²⁰ См.: Ряпосов 2012.

²¹ См.: Ряпосов 2019.

²² См.: Ряпосов 2022.

6. Наметить пути влияния найденных Мейерхольдом при работе над сценической версией оперы М. П. Мусоргского постановочных приемов и подходов на мейерхольдовскую режиссерскую методологию в сфере драматического театра и, в частности, на постановочные принципы работы над спектаклем «Борис Годунов» в 1936 году по трагедии А. С. Пушкина.

И. Д. Гликман в книге «Мейерхольд и музыкальный театр» упоминает сложные взаимоотношения, которые поначалу сложились у Мейерхольда с премьером санкт-петербургской императорской драматической труппы и выдающимся комедийным актером К. А. Варламовым (1848–1915) при работе над постановкой в 1910 году на сцене Александринского театра мольеровского «Дон Жуана», когда Мейерхольду пришлось изменить многое в своем программном спектакле, открывавшем *традиционалистский период* мейерхольдовского творчества (1910–1918), подстраиваясь под особенности артистической манеры Варламова – исполнителя роли Сганареля. Автору книги «Мейерхольд и музыкальный театр» виделись определенные параллели в отношениях Мейерхольда с Варламовым и Мейерхольда с Шаляпиным, но суть этого параллелизма Гликманом не раскрывается²³.

В период между увольнением из Театра В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской осенью 1907 года и началом работы осенью 1908 года в качестве режиссера и актера санкт-петербургской императорской драматической труппы, а также в качестве режиссера санкт-петербургской императорской оперной труппы, – у Мейерхольда было время на подведение итогов и осмысление опыта работы в *символистский период творчества* (1905–1907), в том числе и противоречивых итогов сотрудничества с В. Ф. Комиссаржевской в Театре на Офицерской в 1906–1907 годы. Это подведение промежуточных итогов раннего периода творчества Мейерхольда-режиссера вылилось в написание очень известной статьи «Театр (К истории и технике)» для сборника статей «“Театр”. Книга о новом театре» (СПб.: Шиповник, 1908)²⁴ и в публикацию в журнале «Золотое руно» (М., 1908. №7-9. С. 108-110) менее известного текста, названного «Из писем о театре»²⁵.

²³ См.: Гликман 1989. С. 100-101.

²⁴ См. издание: Мейерхольд В. Э. К истории и технике Театра // Мейерхольд 1. С. 105-142.

²⁵ См. издание: Мейерхольд В. Э. III. (1908 г.) [«Из писем о театре»] // Мейерхольд 1. С. 170-174.

Все имеющиеся в наличии на момент написания статьи «Из писем о театре» артистические силы в России Мейерхольд разделил: 1) на носителей прошлого; 2) на современных сценических деятелей; 3) на зачинателей будущего. Последних автор статьи «Из писем о театре» связывал со студийным движением, Мейерхольд был убежден, что новые (новаторские) театры должны непременно рождаться из студии (опыт XX века показал, что механизмы создания новых театров могут быть самыми различными, но собственный путь исканий Мейерхольд видел именно в студийных экспериментах и реализовал эту творческую установку в 1920-е годы посредством создания мастерских ГВЫРМ, ГВЫТМ и ГЭКТЕМАС).

Артистов *носителей прошлого* и артистов – *современных сценических деятелей* – автор статьи «Из писем о театре» относил к работникам «больших» театров, имея в виду театры *императорские* (казенные, государственные) и театры *частные* (как, например, Театр В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской); театры эти Мейерхольд называл «большими» в противовес студийным коллективам, которые, в силу своего экспериментального характера, не могли иметь обширный актерский состав и тяготели к камерности. Поскольку автору статьи «Из писем о театре» предстояло с осени 1908 года работать в «больших» театрах – Александринском, Мариинском и Михайловском (мейерхольдовские драматические спектакли шли преимущественно на сцене Александринского театра, но некоторые были показаны на сцене Михайловского театра, а постановка пьесы «Два брата», приуроченная к 100-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова, была представлена 10 января 1915 года на сцене Мариинского театра), Мейерхольд утверждал, что и в «больших» театрах есть место для творчества режиссера-новатора, но это творчество имеет определенные *ограничения* и носит *специфический характер*.

Мейерхольд видел силу «больших» театров и их привлекательность для публики в старых актерах-мастерах. Для характеристики специфики творчества этих старых мастеров автор статьи «Из писем о театре» предложил *амбивалентный, гротескный* образ: Мейерхольд отметил, что талантливые актеры-мастера «больших» театров наработали на репертуаре А. Н. Островского, на трагедиях классиков, на пьесах характеров и пьесах романтического пафоса «потрескавшиеся от времени маски»²⁶. Если учесть, что в современном театроведении самым компактным определением термина «маска» является «постоянный образ

²⁶ Там же. С. 171.

актера», то перед нами, с одной стороны, маски, которые стали *одеревеневшими* или *окостеневшими* до такой степени, что они лишились возможности к изменениям своих черт или свойств и даже местами потрескались; но, с другой стороны – эти маски стали *масками-раритетами*; то есть это маски, которые уже сами по себе являются *предмета́ми искусства*.

Именно поэтому Мейерхольд предложил не пытаться изменять сложившиеся за долгие годы сценической службы артистические образы, а использовать наработанные старыми актерами-мастерами маски как *готовые произведения искусства*. При этом новаторского решения спектакля, по мнению автора статьи «Из писем о театре», режиссер способен достичь, помещая артистическую маску-раритет в необычную сценическую среду, в неожиданный театральный контекст. Мейерхольд утверждал: «Кажется весьма значительной роль колоритных пятен, игра взаимоотношений линий, выразительность группировок. Идею произведения можно выявить не только диалогом искусно созданных актерами образов, но еще и *ритмом* всей картины, той, которую *положит на сцену красками* декоратор, и той, которую определит *расположением пратикаблей* (жестких станков; курсив мой. – А. Р.), *рисунком движений, соотношением группировок* режиссер»²⁷.

Классическим примером работы Мейерхольда с вполне сложившейся артистической маской является постановка спектакля «Дон Жуан» (Александринский театр, 1910; художник А. Я. Головин), где роль Сганареля исполнил К. А. Варламов. Выдающийся комический актер и премьер Александринского театра на мейерхольдовские репетиции не ходил, поскольку играл роль Сганареля в предыдущих постановках мольеровской высокой комедии, роль свою знал и ни в каких репетициях, по мнению Варламова, не нуждался. Спектакль строился Мейерхольд на движении, пластике и танце, в центре постановки блистал Ю. М. Юрьев (1872–1948), в его исполнении Дон Жуан был представлен легким и порхающим по жизни воплощением вечной юности (неудивительно, что свою рецензию на мейерхольдовского «Дон Жуана» А. Н. Бенуа назвал «Балет в Александринке»²⁸). Между тем, Варламов был не просто одним из артистов, которых называли толстяками Александринского театра, но самым толстым из них, что было обусловлено множеством самых разных причин, в том числе и проблемами со здоро-

²⁷ Там же. С. 172.

²⁸ См.: Бенуа Александр. Балет в Александринке («Речь», 1910, 19 ноября) // Мейерхольд в критике 1892–1918. С. 205–211.

вьем. Как следствие, Варламов в роли Сганареля не только не мог порхать по сцене, но и простое перемещение по планшету шагом давалось артисту с большим трудом. К тому же, в мольеровском «Дон Жуане» Сганарель произносит несколько пространных монологов, но у Варламова, как это часто бывает у актеров в возрасте, память давала сбои, и на правах премьера Варламов давно не учил никакие тексты, целиком полагаясь на подсказки суфлеров.

Мейерхольд пытался жаловаться на Варламова директору императорских театров В. А. Теляковскому (1860–1924), но повлиять на ведущего актера императорской труппы, а тем более снять его с роли не мог даже директор Конторы императорских театров. И тогда Мейерхольд начал работать с Варламовым по тем самым принципам, что изложил в статье «Из писем о театре». Раз актеру трудно было ходить, на авансцене слева и справа были поставлены скамеечки, на которых Варламов мог сидеть. Если ему нужен был суфлер, то за скамеечками были поставлены ширмы с окошечками, прикрытыми занавесками. В начале каждого действия суфлеры в костюмах, стилизованных под эпоху Короля-Солнце, и с суфлерскими экземплярами пьесы выходили на сцену, проходили за ширмы, также оформленные в духе эпохи Людовика XIV, зажигали свечи, отодвигали занавеску и, когда это было необходимо, открыто, не скрываясь от публики, суфлировали Варламову²⁹.

В мейерхольдовском спектакле «Свадьба Кречинского» (Александринский театр, 1917; сопостановщик А. Н. Лаврентьев, художник Б. А. Альмединген) роль Расплюева играл еще один премьер санкт-петербургской императорской драматической труппы В. Н. Давыдов (1849–1925), и в тех сценах постановки по комедии А. В. Сухово-Кобылина, где был занят Давыдов-Расплюев, Мейерхольд не изменил ни одной мизансцены из предыдущих постановок «Свадьбы Кречинского» с участием Давыдова³⁰.

Как уже было сказано ранее, партию царя Бориса в опере М. П. Мусоргского Шаляпин начал исполнять с 1898 года и проделал большую творческую работу над ролью, дополняя, усложняя и совершенствуя сценический образ Годунова. К моменту выхода в свет спектакля Мариинского театра «Борис Годунов» 1911 года Шаляпин играл роль царя Бориса в разных постановках без малого полтора десятка лет, достигнув в создании сценического образа Годунова определенной завершенности и очень высокого художественного уровня, близкого к совершенству

²⁹ См. подробнее: Ряпосов Рри XX в. С. 74-75.

³⁰ См. подробнее: Ряпосов I. С. 63-66.

подлинного произведения-шедевра артистического искусства. Вмешиваться в сценическое создание Шаляпина-Бориса для Мейерхольда не имело никакого смысла, у режиссера при постановке на Мариинской сцене оперы М. П. Мусоргского был свой фронт работ. Но сначала разберем шаляпинского Годунова с точки зрения *структуры сценического образа и способа актерского существования*.

В Шаляпине, как известно, *идеал* оперного артиста видели, с одной стороны, К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко, а с другой – так считал и В. Э. Мейерхольд.

Исследователь Чун Се Ик в своей диссертации «Актерский метод Ф. И. Шаляпина» отметил, что Шаляпин был не только выдающимся *певцом*, но и замечательным *актером*, ведь Станиславский считал, что в творчестве Шаляпина органично слиты три искусства – *вокальное, музыкальное и сценическое*; а Немирович-Данченко подчеркивал умение Шаляпина создать художественные *портреты* играемых им персонажей³¹ – и к сценическому образу шаляпинского Бориса Годунова это имеет первейшее отношение.

Автор диссертации «Актерский метод Ф. И. Шаляпина» утверждал, что Шаляпина с основателями и режиссерами Московского Художественного театра роднил *аналитический* подход к созданию сценических образов³². Применительно к центральному герою оперы «Борис Годунов» речь в первую очередь шла, во-первых, об изучении Шаляпиным *исторических источников*; и, во-вторых, о выстраивании *роли* царя Бориса как *целостного спектакля*. «В театре Шаляпин, – утверждал Мейерхольд, – всегда был *сам своим режиссером* (курсив мой. – А. Р.)»³³.

Шаляпин в отношении режиссуры занимал *двойственную* позицию. С одной стороны, как отмечал Чун Се Ик, опираясь на воспоминания В. А. Теляковского, относящиеся к 1910 году, Шаляпин добивался невмешательства режиссуры Мариинского театра в манеру исполнения им оперных партий, включая и партию царя Бориса. Но, с другой стороны, Шаляпин требовал предоставить ему определенные *права* делать замечания занятым в спектакле с его участием артистам и хору и добиваться от них исполнения этих требований³⁴. Иными словами, Шаляпин не собирался быть обычным *гастролером* в спектакле Мариинского театра 1911 года, каким представил его в своих воспоминаниях В. М. Бе-

³¹ См.: Чун Се Ик. С. 7-8.

³² См.: Там же. С. 8.

³³ Цит. по: Гладков 2. С. 332.

³⁴ См.: Чун Се Ик. С. 9.

бутов. Шаляпин при исполнении партии Годунова не просто выступал *режиссером собственной роли*, но и соотносил свою игру в роли царя Бориса с другими компонентами постановки Мариинского театра, в частности – с тем самым злополучным барьером на сцене, который не вписывался в рамки *шаляпинского спектакля* по исполнению партии Годунова и который Шаляпин потребовал убрать.

Шаляпин помимо собственно роли царя Бориса прорабатывал и другие партии оперы М. П. Мусоргского; актер вспоминал об этом следующим образом: «Борис Годунов до того нравился мне, что, не ограничиваясь изучением своей роли, я пел все роли, все партии: мужские и женские, от начала до конца»³⁵. Вот еще одно высказывание Шаляпина: «<...> не зная произведения от первой его ноты до последней, я не могу вполне чувствовать стиль, в котором оно задумано и исполнено, – следовательно, не могу почувствовать вполне и стиль того персонажа, который меня интересует непосредственно. Затем, полное представление о персонаже я могу получить только тогда, когда внимательно изучил обстановку, в какой он действует, и атмосферу, которая его окружает. Окажется иногда, что малозначительная как будто фраза маленького персонажа – какого-нибудь “второго стража” у дворцовых ворот – неожиданно осветит важное действие, развивающееся в парадной зале или в интимной опочивальне дворца. Нет такой мелочи, которая была бы мне безразлична»³⁶.

Б. В. Асафьев вспоминал: «Если исполнялся “Борис Годунов” (в дружеском кругу, в концертном варианте; курсив далее мой. – А. Р.), то Шаляпин пел и Бориса, и Пимена, и Варлаама. <...> персонажи <...> буквально *портретно* возникали перед слушателями со всем рожденным внутренним миром»³⁷. Тут важно отметить, что *портрет* воплощаемого Шаляпиным персонажа складывался, в данном случае, из *речевой (певческой) манеры*.

Соглашаясь с автором диссертации «Актерский метод Ф. И. Шаляпина» в том, во-первых, что *аналитический метод* был присущ и Шаляпину-актеру, и Шаляпину-режиссеру собственной оперной партии; и, во-вторых, что Шаляпин прорабатывал музыкально-драматическое действие собственного героя на основе *причинно-следственной логики* поведения своего персонажа; но при этом сомнение вызывает

³⁵ Шаляпин Ф. И. Страницы моей жизни // Шаляпин 1. С. 139.

³⁶ Шаляпин Ф. И. Маска и душа. Мои сорок лет на театрах (главы из книги) // Шаляпин 1. С. 253.

³⁷ Асафьев 1955. С. 182.

следующее утверждение Чун Се Ика: «Причинно-следственные связи *мотивов и действий* служили (Шаляпину; курсив мой. – А. Р.) базой для тончайшей прорисовки *психологического рисунка роли*»³⁸.

Вопрос заключается в том, какое *содержание* автор диссертации «Актерский метод Ф. И. Шаляпина» вкладывает в термин «психологический рисунок роли»?

Очевидно, что при исполнении Шаляпиным оперной партии он вряд ли мог воспроизводить *причинно-следственные связи* «мотив – действие – эмоция», присущие *театру психологического реализма* в том виде, как он разрабатывался в МХТ – МХАТ, ведь при сценическом воплощении *музыкально-драматического произведения* ведущей характеристикой действия выступает *ритм*, и, по утверждению М. О. Янковского, именно *ритмичность* лежала в основе истолкования Шаляпиным оперного образа³⁹. Поющий актер при исполнении оперной партии может совместить *ритм*, диктуемый *музыкальной партитурой*, и *психологический рисунок роли* на основе *причинно-следственной логики* поведения персонажа не путем воссоздания *тончайших движений души* своего героя (на это попросту нет времени, их не успеть «внедрить», «вписать» в темпо-ритмическую структуру музыки), но путем организации череды *устойчивых психологических состояний* в самом широком спектре (эйфория, восторг, радость, грусть, тоска, отчаяние и пр.) и в разном диапазоне длительности. В шаляпинской книге «Маска и душа» можно найти высказывание автора о том, что «душевное состояние» своего героя актер должен «почувствовать и вообразить»⁴⁰.

Надо отдать должное автору диссертации «Актерский метод Ф. И. Шаляпина», который не стал приписывать Шаляпину-актеру стремление достичь *перевоплощения* в роль – в том понимании феномена «перевоплощение», какое было присуще Станиславскому⁴¹.

Мейерхольд утверждал: «Он (Шаляпин. – А. Р.) сумел удержаться как бы на гребне крыши с двумя уклонами, не падая ни в сторону уклона натурализма, ни в сторону той оперной условности, которая пришла к нам из Италии XVI века, когда для певца важно было в совершенстве показать искусство производить рулады, когда отсутствовала связь между либретто и музыкой. В игре Шаляпина всегда *правда*,

³⁸ Чун Се Ик. С. 10.

³⁹ См.: Янковский. С. 77.

⁴⁰ Шаляпин Ф. И. Маска и душа. Мои сорок лет на театрах (главы из книги) // Шаляпин 1. С. 261.

⁴¹ См.: Чун Се Ик. С. 10.

но не жизненная, а театральная. Она всегда приподнята над правдой жизни – это несколько разукрашенная правда искусства»⁴².

Шаляпин-актер не стремился к *слиянию* с воплощаемым им сценическим образом, между Шаляпиным и играемым им персонажем существовала *дистанция*, определенный *зазор*; вот что утверждал выдающийся оперный артист в этой связи: «<...> актер стоит перед трудной задачей – задачей *раздвоения* на сцене. Когда я пою, воплощаемый образ предо мною всегда *на смотру* (так у Шаляпина; курсив мой. – А. Р.). Он перед моими глазами каждый миг. Я пою и слушаю, действую и наблюдаю. Я никогда не бываю на сцене один... На сцене два Шаляпина. Один *играет*, другой *контролирует*. “Слишком много слез, брат, – говорит корректор актеру. – Помни, что плачешь не ты, а плачет персонаж. Убавь слезу”. Или же: “Мало, суховато. Прибавь”»⁴³. И еще одно свидетельство Шаляпина: «Я ни на минуту не расстаюсь с моим *сознанием* на сцене. Ни на секунду не теряю способности и привычки *контролировать* гармонию действия. Правильно ли стоит нога? В гармонии ли положение тела с тем переживанием, которое я должен *изображать*? Я вижу каждый трепет, я слышу каждый шорох вокруг себя. У неряшливого хориста скрипнул сапог, – меня это уже кольнуло. “Бездельник, – думаю, – скрипят сапоги”, и в это время пою: “Я умираю-аю...” (курсив мой. – А. Р.)»⁴⁴

Мейерхольдовская идея, согласно которой в игре Шаляпина всегда правда, но – «<...> правда не жизненная, а *театральная*»; правда, которая «<...> всегда *приподнята* над правдой жизни – это несколько разукрашенная *правда искусства* (курсив мой. – А. Р.)»⁴⁵, – дает ключ к толкованию В. Л. Дранковым сути расхождений в методологиях Станиславского и Шаляпина. Дранков утверждал, что «<...> создавая характер, Шаляпин всегда *шел от образа* (курсив мой. – А. Р.)»⁴⁶. Иными словами – Шаляпин не следовал основополагающему принципу системы Станиславского «идти к роли от себя». Шаляпин заявлял, что необходимо «<...> нести правду через *актера-творца*, а не через *актера-человека*,

⁴² Мейерхольд В. Э. К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре 30 октября 1909 года // Мейерхольд 1. С. 144.

⁴³ Шаляпин Ф. И. Маска и душа. Мои сорок лет на театрах (главы из книги) // Шаляпин 1. С. 265.

⁴⁴ Там же. С. 266.

⁴⁵ Мейерхольд В. Э. К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре 30 октября 1909 года // Мейерхольд 1. С. 144.

⁴⁶ Дранков. С. 112.

вот это и называется *искусством*. В этом, мне кажется, мы расходимся с Костей Станиславским (курсив мой. – А. Р.)»⁴⁷.

Чун Се Ик в отрицании Шаляпиным принципа «идти к роли от себя» и в предложении «нести правду через *актера-творца*, а не через *актера-человека*» видел сходство в методологиях Шаляпина и Михаила Чехова⁴⁸.

Такая аналогия вполне имеет право на существование, но, как представляется, в плане анализа *структуры сценического образа*, воплощаемого Шаляпиным, и *способа актерского существования*, присущего этому оперному артисту, более плодотворным является проведение параллелей с *мейерхольдовской методологией* актерской игры.

Так, в связи с рассматриваемой темой приемов и подходов Шаляпина к сценическому воплощению роли стоит напомнить одну из ключевых и программных идей Мейерхольда, согласно которой актер на сцене должен не переживать чувства и эмоции персонажа, а *работать*, то есть играть так, чтобы *заставить* переживать зрителя, *вынудить* его поверить, что играемый актером персонаж испытывает соответствующие чувства и эмоции⁴⁹. Шаляпин высказывал сходную мысль: «Не важно, что я переживаю “внутри”, – важно, как я *изображаю внешне* то, что должно переживать действующее лицо (курсив мой. – А. Р.)»⁵⁰.

Мейерхольд, согласно ранее приведенной формулировке, воспринимал исполняемый Шаляпиным образ Бориса Годунова как давно сложившуюся и устойчивую *маску*. Попробуем разобраться, какова была *структура* этой маски, из каких *элементов* она была сложена и как *функционировала*.

М. О. Янковский утверждал: «Поиски *внешней выразительности* образа – характерная черта в творчестве Шаляпина. <...> после освоения партитуры он начинает искать *внешние черты* образа. *Изобразительное, живописно-пластическое* начало является моментом в процессе его создания (курсив мой. – А. Р.)»⁵¹. Сам Шаляпин подметил следующее: «Как бы ни был хорошо нарисован автором персонаж, он всегда останется *зрительно смутным*. В книге или партитуре нет картинок, нет красок, нет измерений носа в миллиметрах. Самый искусный художник слова не может пластически объективно *нарисовать* лицо,

⁴⁷ Цит. по: Там же. С. 112.

⁴⁸ См.: Чун Се Ик. С. 14.

⁴⁹ См. подробнее: Ряпосов Рри XX в. С. 64.

⁵⁰ Цит. по: Янковский. С. 143.

⁵¹ Там же. С. 93.

передать звук голоса, *описать* фигуру или походку человека (курсив мой. – А. Р.)»⁵².

Для Шаляпина было важно представить на сцене Годунова как *конкретное* лицо, и в процессе создания образа царя Бориса актером использовались исторические и литературные материалы, иконографические источники; прибегал Шаляпин и к консультациям специалистов – в первую очередь, историков. За счет подобного погружения в материал, как свидетельствовал Шаляпин, удавалось обогащать сценический образ Годунова дополнительными чертами: «История *колеблется, не знает* – виновен ли царь Борис в убиении царевича Димитрия в Угличе или невиновен. Пушкин делает его виновным, Мусоргский вслед за Пушкиным наделяет Бориса совестью, в которой, как в клетке зверь, мятется преступная мука. Я, конечно, много больше узнаю о произведении Пушкина и толковании Мусоргским образа Бориса, если я знаю, что это не бесспорный исторический факт, а *субъективное толкование истории*. Я верен, не могу не быть верным замыслу Пушкина и осуществлению Мусоргского – я играю *преступного* царя Бориса, но из знания истории я все-таки извлекаю кое-какие *оттенки игры*, которые иначе отсутствовали бы. Не могу сказать достоверно, но возможно, что это знание помогает мне делать Бориса более трагически-симпатичным... (курсив мой. – А. Р.)»⁵³

При обращении к конкретным историческим фактам Шаляпину было свойственно воспринимать их *творчески*, соотносить реальные свидетельства с целостным образом Годунова, каким он виделся артисту. Вот что заявлял Шаляпин по этому поводу: «Есть монета с его (царя Бориса; курсив далее мой. – А. Р.) портретом. На монете он без бороды. В одних усах. Волосы, кажется, стриженные. Это, вероятно, настоящая историческая правда, но, подумав, я пришел к заключению, что эта *протокольная истина* никому не интересна. Ну, был Борис без бороды. Следует ли из этого, что я должен выйти на сцену бритым? Изобразил ли бы я Бориса блондином? Конечно, нет. Я этим ослабил бы впечатление от его личности. Он монгольского происхождения. От него ждут черной бороды. И я *пожаловал* Борису черную бороду. Те, которые видели меня в роли Бориса, могут судить, в какой степени эта *внешняя деталь* оказалась важной для *силы и красоты образа*»⁵⁴.

⁵² Шаляпин Ф. И. Маска и душа. Мои сорок лет на театрах (главы из книги) // Шаляпин 1. С. 255.

⁵³ Там же. С. 254.

⁵⁴ Там же. С. 256.

Янковский утверждал: «Певец Шаляпин прежде всего ищет возможность создать насыщенный содержанием образ – “типаж”»⁵⁵, – и проводил параллель между творчеством Шаляпина-певца и работой такого, например, художника, как В. И. Суриков (1848–1916), по скрупулезному воссозданию черт изображаемого на картине лица.

Маска шаляпинского Годунова складывалась из грима, костюма, мимики, жеста, пластики поз и движений, наконец – из *речевой (певческой) манеры*, которая служила главным средством передачи *устойчивых душевных (психологических) состояний* царя Бориса.

Имеет смысл привести следующее высказывание Шаляпина: «Я никогда ни на одну минуту не забывал, что грим – это только помощник актера <...>. Как одежда на сцене не должна мешать движениям тела, так грим должен быть устроен так, чтобы не мешать движениям лица. Грим нужен прежде всего для того, чтобы скрыть индивидуальные черты актера. <...> Индивидуальность – вещь чрезвычайно ценная, но только в духе, а не в плоти. Я скажу больше, никакой грим не поможет актеру создать живой индивидуальный образ, если из души его не просачиваются наружу этому лицу присущие духовные краски <...>. *Душевное движение* с гримом не слито, живет вне зависимости от него. Грима может не быть, а соответствующее ему *душевное движение* все-таки будет при *художественном*, а не *механическом исполнении роли*... (курсив мой. – А. Р.)»⁵⁶.

Стоит сказать, что, по мнению Янковского, Шаляпину была свойственна «<...> предельная пластичность и “декоративный” подход к костюму и гриму»⁵⁷. Наконец, Э. А. Старк свидетельствовал: «Мастерство Шаляпина – создавать из своего лица *маски* – неподражаемо (курсив мой. – А. Р.)»⁵⁸.

Маска актера в театре Мейерхольда обладала *двойственностью*: она одновременно была и *устойчива*, и *вариативна*, позволяла *играть ракурсами*⁵⁹. Обуславливалось это тем, что в *пластическом, движенческом* театре Мейерхольда данная маска создавалась преимущественно за счет актерской *пластики*. Впрочем, с мейерхольдовской точки зрения, слово – это тоже *движение* («слова должны падать

⁵⁵ Янковский. С. 86.

⁵⁶ Шаляпин Ф. И. Маска и душа. Мои сорок лет на театрах (главы из книги) // Шаляпин 1. С. 258.

⁵⁷ Янковский. С. 96.

⁵⁸ Старк. С. 123.

⁵⁹ См. подробнее: Ряпосов Рри XX в. С. 76-77.

как капли в глубокий колодец»; слова надо не мямлить, не жевать – слова надо *бросать*)⁶⁰.

Маска шаляпинского Годунова, как представляется, также была и *устойчива*, и *вариативна*, то есть обладала возможностью *играть ракурсами*, но *вариативность* маски шаляпинского царя Бориса определялась в первую очередь *речевой (певческой) манерой*, которая служила главным средством для передачи череды *душевных (психологических) состояний*.

Маска как постоянный образ актера должна была восприниматься публикой целостно, отсюда и категорическое требование Шаляпина убрать со сцены барьерчик, который хоть и совсем незначительно, но препятствовал такому целостному восприятию зрителем.

Мейерхольду только раз довелось работать совместно с Шаляпиным, но режиссер следил за творчеством великого оперного артиста и фиксировал изменения в шаляпинской творческой манере – актерской и режиссерской. Мейерхольд в 1930-е годы вспоминал, что в традиционалистский период творчества, в бытность свою режиссером петербургской-петроградской императорской (государственной) оперной труппы, он ставил задачу «<...> *подчинить* режиссуру и актерскую игру *не тексту либретто*, а *музыке*, искал *сценических решений* в оркестровой *партитуре* (курсив мой. – А. Р.)»⁶¹.

Именно Шаляпин, по утверждению Мейерхольда, подтолкнул его к пересмотру взглядов на оперную режиссуру в послереволюционный период, когда он, «<...> не отказываясь от общей подчиненности партитуре, стал стремиться *освободить* актера-певца от слишком большой скованности музыкой. <...> добивался того, чтобы актерский образ, вырастая из музыки, находился бы с ней не в *метрически точном*, а в *контрапунктическом соответствии* (курсив мой. – А. Р.)»⁶².

Драматический театр, по мнению Мейерхольда, отличается от театра оперного возможностью *импровизации*, поскольку в опере «<...> дирижер не дает раздвинуть временной отрезок и где можно только раздвигать *темпы*. Шаляпин, подлинный актер, чувствовавший *потребность в импровизации*, наверстывал ее в темпах. От этого все его конфликты с дирижерами, когда он пытался *раздвигать темпы*

⁶⁰ См. подробнее: Там же. С. 79.

⁶¹ Цит. по: Гладков А. К. Мейерхольд говорит. Записи 1934–1939 годов. Об опере. Шаляпин // Гладков 2. С. 330.

⁶² Цит. по: Там же. С. 330.

(курсив мой. – А. Р.)»⁶³. Отсюда еще одно утверждение Мейерхольда: «Сила Шаляпина была не в ресурсах голоса или красоты тембра – были голоса и посильнее, и покрасивее, – а в том, что он стал петь не только ноты, но и *текст*. Ему это удавалось потому, что он был так *музыкален*, что *мог себе позволить о нотах вовсе не думать*; поэтому он пел естественнее, чем многие говорят (курсив мой. – А. Р.)»⁶⁴. И далее: «Мало кто знает, как Шаляпин *хозяйничал* в партитуре “Бориса Годунова”. В сцене “брёда” ему нужно было время для замечательной *актерской импровизации*: он тут целый кусок играл без пения, а музыки не хватало. Тогда он попросил повторить в этом месте так называемую музыку “курантов”. Те, кто слышал и видел его в этой роли, должны признать, что получилось замечательно. Я не думаю, что сам Мусоргский стал бы с этим спорить (курсив мой. – А. Р.)»⁶⁵.

Мейерхольд, соединяя в рамках постановки «Бориса Годунова» на сцене Мариинского театра в 1911 году спектакль Шаляпина с собственным спектаклем, поступил практически так, как и предлагал в статье «Из писем о театре» поступать режиссеру-новатору при работе с большим и заслуженным актером-мастером, а именно: выявить идею постановки «<...> *ритмом* всей картины, той, которую *положит на сцену красками* декоратор, и той, которую определит <...> *соотношением группировок* режиссер (курсив мой. – А. Р.)»⁶⁶.

Ю. В. Келдыш так объясняет стремление В. Э. Мейерхольда и А. Я. Головина представить оформление спектакля «Бориса Годунова» в виде мирискуснической *стилизации*: «Художник намеренно отступает в своих декорациях от историко-бытового правдоподобия, соответствия эпохе и месту действия, что несомненно отражало и намерения В. Э. Мейерхольда. С помощью причудливо-фантастических декораций, далеких от обычного представления о Руси XVI века, достигалось известное “остранение”, отрыв действующих лиц от реальной жизненной почвы, определяющей их характеры и поступки»⁶⁷.

В таком «остранении» Б. В. Асафьев видел «вопиющее противоречие», которое трактовалось им как *режиссерский промах*: «Рядом с психологической, утонченной трактовкой Шаляпиным главной роли

⁶³ Цит. по: Там же. С. 331.

⁶⁴ Цит. по: Там же.

⁶⁵ Цит. по: Там же. С. 332.

⁶⁶ Мейерхольд В. Э. III. (1908 г.) [«Из писем о театре»] // Мейерхольд I. С. 172.

⁶⁷ Келдыш Ю. В. Оперный театр // Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1908–1917). Книга третья. Зрелищные искусства. Музыка. М., 1977. С. 333.

возникло, как *окружение его центральной фигуры*, стилизованное живописное претворение Московской Руси. И никто не почувствовал *вопиющего противоречия* между Борисом по Шаляпину – *современным человеком*, интеллигентным преступником, чуть ли не типа Раскольникова, которого следовало бы судить судом присяжных, понимающих толк в психологическом анализе, и указанной *стилилизацией* (курсив мой. – А. Р.)»⁶⁸.

Е. В. Третьякова вполне справедливо увидела в несоответствии, с одной стороны, психологически решенного Шаляпиным Годунова как человека современного и, с другой стороны, стилизованного под русскую старину оформления постановки Мариинского театра 1911 года *не противоречие*, но *концепцию спектакля*⁶⁹.

Стоит отметить, что герои драматических постановок Мейерхольда не хотели смириться с уготованной им участью, в мейерхольдовских программных спектаклях *конфликт* пролегал между героем и роком, между героем и фатумом, героем и судьбой⁷⁰.

В «Борисе Годунове» Мариинского театра 1911 года в качестве рока, фатума, судьбы выступал *неумолимый ход истории*; шаляпинский царь Борис, трактованный как современный человек, противостоял не отдельным людям, но сталкивался с определенным образом организованным *миром*, который подчинялся своим собственным законам и которому не было дела до участи того или иного *конкретного человека*, пусть это и был даже самодержец Годунов (или, по формулировке Третьяковой, в мейерхольдовском «Борисе Годунове» имело место противопоставление «героя и мира»⁷¹).

Намерение противопоставить шаляпинскому царю Борису *целостный мир* обусловило в плане построения Мейерхольдом *группировок* отказ от *мейнингенской индивидуализации* народных сцен и обращение к *групповому решению* оперной массовки. И. Д. Гликман отмечает: «В «Борисе Годунове» Мейерхольд стремился трактовать массовые сцены *суммарно*, сознательно пользуясь методом *деиндивидуализации* “толпы”, как бы объединенной в *коллективную волю* (курсив мой. – А. Р.)»⁷². Одна группа – поводыри с каликами перехожими; другая группа – бояре; и т.д.

⁶⁸ Игорь Глебов. (Асафьев Б. В.). «Борис Годунов» и его «редакции» в свете социологической проблемы // Музыка и революция. 1928. № 7-8. С. 9-10.

⁶⁹ См.: Третьякова. С. 110.

⁷⁰ См. подробнее: Ряпосов Рри XX в. С. 60-61.

⁷¹ См.: Третьякова. С. 110.

⁷² Гликман 1989. С. 114.

К. Л. Рудницкий считал спектакль «Борис Годунов» на Мариинской сцене 1911 года возобновлением дягилевской постановки 1908 года – и возобновлением, которое делалось наспех. На взгляд автора книги «Режиссер Мейерхольд», данную работу постановщик спектакля воспринимал как исполнение служебных обязанностей и не более того, при этом участие в постановке Шаляпина Рудницким никак не оговаривается. По мнению автора книги «Режиссер Мейерхольд», постановщика в этой работе привлекала именно возможность поработать с массовыми сценами как *единым хором* или – хором, разделенным на *отдельные группы*, то есть продолжить на оперной сцене свои опыты по решению массовых сцен как сцен хоровых – опыты, которые были проделаны в драматическом театре, например, в спектакле «Сестра Беатриса» (Театр В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской, 1906)⁷³ (речь идет о *хоре монахинь*, когда каждая участница хора соблюдала *единство* жеста, позы, движения).

В сценах, где не участвовал Шаляпин-Борис, Мейерхольд был достаточно свободен в выборе тех или иных постановочных решений, на что обращал внимание А. А. Гозенпуд, подчеркивая как режиссерские *обретения*, так и *потери*.

Так, например, сцены у Новодевичьего монастыря и в уборной Марины были вынесены на авансцену и игрались при закрытом занавесе, за которым в это время производились перемены декораций, что позволило избежать лишних остановок действия⁷⁴; последовательно и программно этот прием был реализован Мейерхольдом и Головиным в постановке лермонтовского «Маскарада» на сцене Александринского театра в 1917 году.

Существенно на Мариинской сцене была изменена картина венчания Бориса на царство по сравнению с парижской постановкой 1908 года, но изменена вынужденно и не в лучшую сторону, ведь, в отличие от дягилевского спектакля, Мейерхольд в силу цензурного запрета не мог вывести на сцену Мариинского театра священников: «Кадила несли бояре (!). Бориса под руки вели Шуйский и старый боярин. Шествие замыкали рынды»⁷⁵.

Отметим важнейшие моменты влияния мейерхольдовского оперного спектакля «Борис Годунов» 1911 года на драматическую постановку пушкинской трагедии, так и не вынесенную лидером ГостИМа в 1937 году на суд зрителей.

⁷³ См.: Рудницкий 1969. С. 141.

⁷⁴ См.: Гозенпуд 1905–1917. С. 289.

⁷⁵ Там же. С. 290.

1. В спектакле намечалась сюжетная тема *одиночества*, связанная с фигурами двух самозванцев – Григория Отрепьева и царя Бориса (Годунов – в сущности, тоже *самозванец*, поскольку он не имел законных прав на российский престол и занял его путем интриг и преступлений, открыв, тем самым, ящик Пандоры и проложив путь прочим претендентам на царство – Григорию Отрепьеву, Василию Шуйскому, Тушинскому вору и др.). Грусть и печаль одиночества должны были выражены, в том числе, и *музыкально* – посредством песен, заказанных С. С. Прокофьеву (одна – две из них должны были иметь восточный колорит, так как Мейерхольд хотел подчеркнуть татарские корни Годунова, а другие две – три песни предполагали характер русской протяжной песни).

2. Массовые (*народные*) сцены строились Мейерхольдом на сочетании отдельных немногочисленных фигур представителей народа на первом плане и доносящегося из-за кулис *музыкально-шумового звучания*, создаваемого мужским, женским и смешанным хорами, а также оркестром и *шумовыми эффектами*. Музыкально-шумовое звучание позволяло режиссеру обращаться к *воображению* публики, пробуждать ее *фантазию* при создании на сцене эффекта присутствия огромной людской толпы. Звучание реплик из толпы организовывалось *ораториально*. Сочетание актерских фигур и музыки позволяло соединить в одном спектакля и *камерный* характер постановки, и ее *размах, эпичность и масштабность*.

3. Общая атмосфера мейерхольдовского спектакля диктовалась построениями «Скифской сюиты» С. С. Прокофьева, постановка драматического «Бориса Годунова» должна была ориентироваться не на иконопись, а на *скифство и азиатчину*, определявшими *дух войны* в спектакле (и поляки, и русские – все воины, в доспехах и только что с коней). Кипению *страстей* должна была соответствовать *динамика* постановки, ее вихревой темп и разнообразие ритмов.

4. Сценический жанр драматического «Бориса Годунова» Мейерхольд определил как *трагическая сюита в двадцати четырех частях*, рассматривая каждую сцену спектакля одновременно и как *самостоятельную величину*, и как *часть* единого музыкального произведения. Фрагментарность сцен дополнялась *полифонным строением* композиции – переплетением *сюжетных тем и мотивов*, связанных с фигурами Бориса Годунова, Григория Отрепьева, Василия Шуйского, Басманова, Марины Мнишек и др.

5. В мейерхольдовской интерпретации образа царя Бориса прослеживалась и *преemptивность* относительно трактовки Годунова Ф. И. Шаляпиным, и самостоятельный подход режиссера. Шаляпинское

влияние на толкование Мейерхольдом образа царя Бориса сказалось в том, что режиссер хотел представить Годунова как *умного, мужественного и страдающего* царя Бориса, испытывающего *страшные муки совести*. Установка на то, чтобы, вслед за Шаляпиным, проявить азиатские корни Годунова, ставила задачей обнаружить в этом *авантюристе и самозванце* натуру *страстную*.

6. На репетициях Мейерхольд много времени уделял *смене ритмов мизансцен*. При организации фрагмента «Москва. Дом Шуйского» обнаружился *контрапункт* режиссера. Разгоряченные вином гости Василия Шуйского высказывали немало нелестного по отношению к царю Борису, обсуждалась и весть о появлении Самозванца, но у хозяина дома всегда был наготове отрок, которому было приказано читать молитву за царя. Формально молитва, произносимая чистым и пронзительным детским голосом, была адресована Годунову, но внезапно стихшая пьяная толпа в читающем молитве мальчике зримо увидела образ царя истинного – спасенного царевича Дмитрия.

7. Контрапункт был использован Мейерхольдом и при разработке сценического образа Григория Отрепьева, в котором сталкивались и *мотив чистоты*, восходящий к образу спасенного царевича Дмитрия, и *мотивы авантюризма, самозванства*, роднившие Отрепьева с царем Борисом. Контрапункт режиссера можно было обнаружить и в сцене столкновения *страстного* Григория с *холодной и расчетливой* Мариной Мнишек, для которой Отрепьев – лишь ступенька к статусу царицы Руси.

8. Финал также мыслился Мейерхольдом *музыкально* – как смена музыкально-шумового звучания хоров и оркестра, выразивших волнение толпы, на пронзительную тишину «безмолвствующего» народа⁷⁶.

Подводя итоги, можно утверждать следующее:

1. Спектакль «Борис Годунов», поставленный В. Э. Мейерхольдом на Марининской сцене в 1911 году в оформлении А. Я. Голovina, не был *возобновлением* парижской постановки 1908 года С. П. Дягилева, А. Н. Бенуа, А. А. Санина и др., как не была петербургская сценическая версия оперы М. П. Мусоргского 1911 года *гастрольным спектаклем* Ф. И. Шаляпина.

2. Столкновение на генеральной репетиции, с одной стороны, Шаляпина как *режиссера и исполнителя роли* царя Бориса, а с другой стороны – Мейерхольда как *режиссера спектакля* «Борис Годунов» в целом

⁷⁶ См. подробнее: Ряпосов 2022. С. 338-364.

по ничтожному, казалось бы, поводу (требование исполнителя центральной партии оперы убрать со сцены барьерчик, закрывавший от зрителя фигуру Шляпина-Годунова ниже колен) не было *капризом* театрального премьеры, но заключало в себе глубокий и содержательный смысл.

3. Образ царя Бориса, выработанный Шляпиным за более чем десятилетие исполнения главной партии оперы «Борис Годунов» и представлявший собой режиссерски выверенный спектакль, построенный на основе роли Годунова, Мейерхольд воспринимал как сложившуюся и устойчивую *маску*, которая была создана оперным артистом-мастером и которую не стоило менять, а следовало *монтировать* с новаторски решенным *декорационным оформлением* (стилизация под старину Московской Руси) и *актерскими группировками*, лишенными *индивидуализации*.

4. Вопрос о том, является ли «Борис Годунов» М. П. Мусоргского *реалистической* оперой, выходит далеко за рамки настоящего исследования, но с уверенностью можно сказать, что ни шляпинское исполнение партии царя Бориса, ни мейерхольдовский спектакль «Борис Годунов» 1911 года в целом невозможно отнести к произведениям *сценического реализма*.

5. *Способ существования* Шляпина в роли Годунова – *игровой*; создаваемый выдающимся оперным артистом *сценический образ* – актерская *маска*, понимаемая как *постоянный образ актера* и обладающая *сложной структурой*.

6. Мейерхольд не вмешивался в исполнение Шляпиным партии царя Бориса, воспринимая шляпинскую игру как *сложившийся* и *целостный спектакль*, срежиссированный исполнителем роли Годунова.

7. Мейерхольдовский вклад в постановку «Бориса Годунова» на сцене Мариинского театра в 1911 году состоял, во-первых, из согласованного с общим мейерхольдовским замыслом спектакля *оформления* Головина, представившего Московскую Русь посредством мирискуснической *стилизации под старину*; и, во-вторых, из *народных сцен*, лишенных мейнингенской *индивидуализации* и решенных *методом группировок* (группа калек переходящих, группа бояр и т.д.).

8. Стилистические разные, шляпинский и мейерхольдовский спектакли не противоречили друг другу, а *монтировались* Мейерхольдом друг с другом в *целостную сценическую композицию*, обладавшую характерным для мейерхольдовских программных постановок столкновением героя и рока, героя и фатума, героя и судьбы; в случае оперного «Бориса Годунова» это было столкновение «человека и мира» (Е. В. Третьякова).

9. Постановку «Бориса Годунова» на сцене Мариинского театра в 1911 году нельзя причислять к *неудачам* Мейерхольда. Это был спектакль, который стал одним из этапов по освоению постановщиком новой для него области деятельности – *оперной режиссуры*. Другое дело – оперного «Бориса Годунова» 1911 года невозможно отнести и к большим удачам Мейерхольда. Пушкин, как представляется, не был вполне мейерхольдовским автором, что в наибольшей степени проявилось при постановке «Пиковой дамы» (МАЛЕГОТ, 1935), когда сценарная основа спектакля, составленная В. Э. Мейерхольдом и В. И. Стеничем, была ориентирована скорее на лермонтовский «Маскарад», нежели на пушкинскую повесть, но это, впрочем, тема отдельного специального исследования, выходящей далеко за рамки представленной здесь работы.

Литература

1. А. С. <А. С. Суворин> На репетиции «Бориса Годунова» («Новое время, 1911, 6 января) // Мейерхольд в критике 1892–1918. С. 222-224.
2. Асафьев 1955. С. 182-190.
3. Бебутов В. Неутомимый новатор // Встречи с Мейерхольдом. С. 67-83.
4. Бону Александр. Балет в Александринке («Речь», 1910, 19 ноября) // Мейерхольд в критике 1892–1918. С. 205-211.
5. Бону А. Возобновление «Бориса» («Речь», 1911, 9 января) // Мейерхольд в критике 1892–1918. С. 226-232.
6. В. Л. <В. К. Фролов> «Борис Годунов» с Шляпиным («Петербургский листок», 1911, 7 января) // Мейерхольд в критике 1892–1918. С. 224-226.
7. Гладков А. К. Мейерхольд говорит. Записи 1934–1939 годов. Об опере. Шляпин // Гладков 2. С. 329-332.
8. Игорь Глебов. (Асафьев Б. В.). «Борис Годунов» и его «редакции» в свете социологической проблемы // Музыка и революция. 1928. № 7-8. С. 6-13.
9. Гликман 1989. 352 с.
10. Гозенпуд 1905–1917. 368 с.
11. Дранков.
12. Келдыш Ю. В. Оперный театр // Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1908–1917). Книга третья. Зрелищные искусства. Музыка. М., 1977. С. 310-340.
13. Мейерхольд В. Э. К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре 30 октября 1909 года // Мейерхольд 1. С. 143-161.
14. Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра // Мейерхольд 1. 105-142.
15. Мейерхольд В. Э. III. (1908 г.) [«Из писем о театре»] // Мейерхольд 1. С. 170-174.

16. Рудницкий 1969.
17. Ряпосов 2001.
18. Ряпосов 2012.
19. Ряпосов 2019.
20. Ряпосов 2022.
21. Ряпосов Рри XX в.
22. Старк.
23. Третьякова.
24. Чун Се Ик.
25. Шаляпин Ф. И. Страницы моей жизни // Шаляпин 1. С. 45-212.
26. Шаляпин Ф. И. Маска и душа. Мои сорок лет на театрах (главы из книги) // Шаляпин 1. С. 213-303.
27. Янковский.

**СПЕКТАКЛЬ В. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА «УЧИТЕЛЬ БУБУС»
(ТИМ, 1925): «КОМЕДИЯ НА МУЗЫКЕ» КАК ПРОДОЛЖЕНИЕ
И РАЗВИТИЕ МЕЙЕРХОЛЬДОВСКОЙ КОНЦЕПЦИИ
ОПЕРНОЙ РЕЖИССУРЫ**

Всеволод Эмильевич Мейерхольд (1874–1940) поставил спектакль «Учитель Бубус» по одноименной комедии в трех актах А. М. Файко в собственном Театре имени Вс. Мейерхольда (ТИМ) 29 января 1925 года (режиссеры-лаборанты П. Цетнерович и Н. Лойтер). Авторами вещественного оформления спектакля выступили: Мейерхольд (план), И. Ю. Шлепянов (разработка). Музыкальное оформление постановки опиралось на музыку Ф. Шопена и Ф. Листа, партия рояля в живом исполнении – Л. О. Арнштам; в спектакле звучала и джазовая музыка. Роли в премьерных представлениях 29, 30 и 31 января, а также 1 февраля 1925 года исполняли: И. Ильинский (Бубус (актер из-за ссоры с Мейерхольдом ушел из театра и в премьерных спектаклях не смог принять участие, но в роли Бубуса выступал позднее, по возвращении в ТИМ в 1928 году. – А. Р.)), З. Райх (Стефка), Б. Захава (Варфоломей Ван Кампердаф), В. Яхонтов (барон Теша Фейервари), Н. Охлопков (генерал Берковец), М. Коренев (пастор Зюссерлих), М. Кириллов (Валентин), В. Ремизова (Баазе), М. Бабанова (Теа), Т. Ильинская (Тильхен), Е. Бенгис (Ксанта), В. Зайчиков (министр изящных искусств), А. Темерин (министр без портфеля), М. Жаров (секретарь Торговой Палаты)⁷⁷. В связи с выходом спектакля ТИМ выпустил специальную брошюру⁷⁸.

Спектакль «Учитель Бубус», жанр которого был определен Мейерхольдом термином «комедия на музыке», не вошел в число таких мейерхольдовских сценических шедевров 1920-х – 1930-х годов, как «Лес» (1924), «Мандат» (1925), «Ревизор» (1926), «Горе уму» (1928) и «Дама с камелиями» (1934), но *экспериментальная работа*, сделанная Мастером при сценическом воплощении комедии А. М. Файко, стала важным этапом в становлении режиссерской методологии Мейерхольда и оказала влияние на последующие мейерхольдовские постановки.

⁷⁷ См., напр.: Афиша. «Бубус» Москва, Театр имени Вс. Мейерхольда. «Учитель Бубус» 29–31 января, 1 февраля 1925 г. Музейный номер КП 90733 // Бахрушинский музей. Коллекции онлайн. URL: <https://collectiononline.gctm.ru/entity/OBJECT/1510642> (дата обращения 26. 09. 2023).

⁷⁸ См.: Театр имени Вс. Мейерхольда. Учитель Бубус. Три акта Алексея Файко. В постановке Вс. Мейерхольда. Комедия на музыке. М., 1925. 29 с.

«Учителю Бубусу» посвящены исследовательские труды А. А. Гвоздева⁷⁹, К. Л. Рудницкого⁸⁰, Д. И. Золотницкого⁸¹ и др., мейерхольдовская сценическая версия комедии А. М. Файко хорошо изучена именно как *драматический спектакль*.

В центре внимания представленного здесь *историко-теоретического исследования* находится мейерхольдовский термин «комедия на музыке» (и, шире, термин «спектакль на музыке»), изучение которого предполагается вести *на стыке* музыки и драмы. В 1909–1918 годы Мейерхольд в постановочной работе на сцене Мариинского театра в своих оперных спектаклях широко использовал приемы, найденные и проверенные в экспериментах на драматической сцене⁸² – в Театре-студии на Поварской (1905), в Театре В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской (1906–1907), в Александринском и Михайловском театрах (1908–1918), в Театре «Дом интермедий» (1910), в Студии на Бородинской (1913–1917) и в других экспериментальных работах Доктора Дапертутто на петербургских-петроградских малых сценах 1910-х годов. В представленном здесь исследовании ставится обратная задача – на *материале* анализа спектакля «Учитель Бубус» установить, какое влияние на работы Мейерхольда в драматическом театре 1920-х – 1930-х годов оказали его оперные постановки, осуществленные на Мариинской сцене: и дебютный оперный спектакль «Тристан и Изольда»

⁷⁹ См.: Гвоздев А. А. «Бубус» (23 – I – 1925) // Гвоздев 1927. С. 41-43; Гвоздев А. А. «Учитель Бубус» Мейерхольда [1925 г.] // Гвоздев 1987. С. 38-43; Гвоздев А. А. «Агиткомедия на музыке» (КГвв, 1925, 3, 5, 7 февр.) // Мейерхольд в критике 1920–1938. С. 156-161.; Гвоздев А. А. Актер – режиссер – драматург // ЖИ. 1926. №26. С. 11.; и др.

⁸⁰ См.: Рудницкий К. Л. [Спектакль «Учитель Бубус»] // Рудницкий 1969. С. 326-331.

⁸¹ См.: Золотницкий 1978.

⁸² См., напр.: Ряпосов А. Ю. Спектакль В. Э. Мейерхольда «Орфей» (Мариинский театр, 1911) // МузТ 1. С. 6-14.; Ряпосов А. Ю. Спектакль В. Э. Мейерхольда «Электра» (Мариинский театр, 1913) // Там же. С. 14-23.; Ряпосов А. Ю. Идея трехпланной сцены в концепции оперной режиссуры В. Э. Мейерхольда // Опера в музыкальном театре: история и современность. Тезисы Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. М., 2019. С. 166-167.; Ряпосов А. Ю. Спектакль В. Э. Мейерхольда «Соловей» (Мариинский театр, 1918) // МузТвр. С. 48-64.; Ряпосов А. Ю. Спектакль В. Э. Мейерхольда «Тристан и Изольда» (Мариинский театр, 1909) // МузТ 2. С. 6-15.; Ряпосов А. Ю. Спектакль В. Э. Мейерхольда «Каменный гость» (Мариинский театр, 1917) // Там же. С. 16-24.; Ряпосов 2023.; и др.

(1909), и оперные постановки *традиционалистского* периода творчества (1910–1918).

Пьеса «Учитель Бубус» опиралась на классические комедийные приемы, а именно: *qui pro quo* – путаница, когда одного принимают за другого; масса комедийных положений; диалог, комедийный эффект которого достигается тем, что каждый из участников говорит о своем и не слышит собеседника; и др. Действие комедии А. М. Файко происходило в некоей неназванной европейской стране в момент резкого обострения классовой борьбы.

Школьный учитель чистописания и географии Бубус принимал участие в рабочей демонстрации, которая была разогнана вооруженными жандармами. Спасаясь от преследования одного из них, учитель забежал в открытую калитку и оказался в саду, который окружал дом капиталиста и коммерции советника Варфоломея Ван Кампердафа. Спрятавшись за одним из садовых кустарников, Бубус невольно оказывался посвященным в некоторые тайны этого дома.

Молодая женщина «из простых» Стефка, которую Ван Кампердаф привез из Польши и сделал своей содержанкой, была влюблена в блестящего и элегантного красавца – барона Фейервари. Не имея собственных денежных средств, барон вынужден служить коммерции советнику и выполнять его поручения. Ван Кампердаф хотел бы превратить простоватую Стефку в утонченную и рафинированную *de la Grande Courtisane* – современную Аспизию или современную Манон Леско. Религиозно-моральные истины в духе протестантизма Стефке преподавал пастор Зюссерлих, а Фейервари должен был привезти из Парижа профессора Огюстен-Франсуа-Мария Буа-Коллетт из Сорбонны – философа, критика, эстета, законодателя вкуса, глубокого ученого и тонкого артиста, в задачу которого входило придать Стефке парижские утонченность, шарм и блеск. Но в столице Франции барон деньги, выделенные Ван Кампердафом на профессора Буа-Коллетт, растратил на женщин и казино. И теперь Фейервари уговаривает Стефку подождать и потерпеть, пока ему не удастся добыть необходимую сумму денег, чтобы увезти ее из дома коммерции советника.

В гостях у Ван Кампердафа вместе со своими дочерьми Теа и Тильхен проживает Гертруда Бааазе, доктор философии *honoris causa* (почетный доктор философии. – А. Р.) и автор работы «О вечно женственном в философии», охватывающей философские труды от Фалеса до Анри Бергсона. Но заботит почетного доктора Бреславльского университета совсем не проблемы науки, а испытываемые Гертрудой Бааазе финансовые трудности, решить которые она хотела бы, выдав замуж

за Ван Кампердафа одну из своих дочерей. Баазе втолковывала своим дочкам, что для соблазнения коммерции советника любые средства хороши, в том числе – и потеря целомудрия, что никоим образом не должно смущать Теа и Тильхен.

Наконец, происходила первая встреча Бубуса с хозяином дома. Комедийный эффект этого столкновения строился на взаимном испуге и был аналогичен по построению сцене первой встречи Городничего с Хлестаковым в трактире. Напевающий воинственную песенку Ван Кампердаф принимал Бубуса за одного из участников уличных беспорядков, а Бубусу в коммерции советнике виделся представитель власти, преследующий демонстрантов – в том числе и его как участника уличных волнений.

Первым суть происходящего уловил Фейервари и представил Бубуса как привезенного им из Парижа профессора Буа-Коллетт, уверив учителя в том, что подобная афера – единственный способ спасения для него. При этом Бубус, как и Хлестаков в гоголевском «Ревизоре», постоянно попадал в комические положения, «пробалтываясь» о реалиях своей более чем скромной учительской жизни. Между тем стачечная борьба принимала такой накал, усмирить который силовыми методами уже не получалось, и тогда властями было принято решение ввести в правительство несколько представителей протестного движения. Фейервари предложил сделать Бубуса одним из таких народных представителей.

Перспектива стать тем, кто установит в стране классовый мир, поначалу увлекала учителя чистописания и географии, но быстро сменялась более привычным состоянием – страхом перед любыми жизненными изменениями. Под покровом ночи Бубус собирался сбежать из дома Ван Кампердафа и наткнулся на Фейервари, который уже вскрыл нескораемый шкаф коммерции советника и овладел хранящимися там ценностями, поскольку барон тоже хотел сбежать, но только – не с пустыми руками.

Стачечное движение рабочих переросло в вооруженное восстание, шум которого поднимал на ноги всех обитателей дома Ван Кампердафа. Стефка сообщала, что Фейервари обманул ее и бросил, скрывшись с похищенными у коммерции советника деньгами. Не было среди присутствующих и Бубуса, который, судя по открытому окну, выбрал тот же способ бегства, что и Подколесин в гоголевской «Женитьбе». В страхе перед вооруженными восставшими, которые стучали в дверь коммерции советника и требовали ее открыть, Ван Кампердаф и его гости переодевались в одежду прислуги, но это их все равно не спасло – обитателей дома коммерции советника арестовывали и уводили. Командир

отряда восставших Макс Гусбах обнаруживал Бубуса, который все это время прятался за несгораемым шкафом Ван Кампердафа. Макс Гусбах вспомнил, что когда-то был учеником Бубуса, впрочем – не слишком прилежным. Бубус просит включить его в ряды восставших, поскольку он готов вести беспощадную борьбу с произволом и ложью, но единственное, что может предложить ему Макс Гусбах – это работа учителем в одной из низших школ столичного района. Бубус с горечью констатирует, что так и остался не понятым никем...⁸³

К. Л. Рудницкий во вступительной статье к книге воспоминаний драматурга «Записки старого театральщика» отметил: «По замыслу Файко, его “Учитель Бубус” <...> должен был стать “западной” пьесой. Файко намеревался высмеять политику трусливой бездеятельности и пустое красноречие мнимых защитников народных интересов, “социал-предателей”, на словах охотно примыкающих к рабочему движению, а на деле только мешающих ему. Центральный персонаж комедии, учитель Бубус, участвовал в рабочей демонстрации. Демонстрацию разогнали, Бубус испытал “самый подлинный ужас” и спрятался в саду правителя ван Кампердаффа. Одно легкое движение интриги – и вчерашний бунтовщик, “представитель народных масс”, оказывается среди сегодняшних властителей. Еще одно движение интриги – и вот уже Бубуса хотят ввести в правительство. Болтун и трус, Бубус, однако, не может принести никакой пользы правящей партии. Ему опять “стало страшно”, он снова “заколебался”. Происходит революция, но трусливый Бубус не нужен революции, хотя и рвется “встречать вместе с массами историческую зарю этого исторического утра”. Революция от него отворачивается...»⁸⁴

А. М. Файко вспоминал: «Задумал я комедию *легкую*, даже *легкомысленную*, почти *фарс*. Действие было компактное, доминировали сюжетные положения, разные к्वипрокво, небольшое количество действующих лиц. События происходили в послевоенное время (после завершившейся Первой Мировой войны 1914–1918 годов; курсив мой. – А. Р.), в маленьком европейском городе, что, по моему убеждению, должно было придать колориту пьесы интимно-провинциальный характер. Персонажи представляли собой *социальные маски* <...>, хотя и принадлежали к самым различным национальностям Центральной Европы. Например, ван Кампердафф – капиталист; генерал Берковец – представитель военщины;

⁸³ См.: Файко А. М. Учитель Бубус // Файко А. М. Театр: Пьесы. Воспоминания. М., 1971. С. 101-182.

⁸⁴ Рудницкий К. Л. Воспоминания драматурга и его пьесы // Файко А. М. Записки старого театральщика. М., 1978. С. 17-18.

пастор Зюссерлих – представитель клерикальных кругов; барон Фейервари – авантюрист и прожигатель жизни; Гертруда Баазе – доктор философии, просвещенная дама, продающая своих дочерей, и т.д. В центре же вертелась фигура Бубуса – идеалиста и соглашателя, делающегося игрушкой в руках сильных мира сего. Комедия носила *сатирическую окраску*, но не без *лирических интонаций*, которыми главным образом была наделена Стефка – простая девушка из народа, наложница могущественного ван Кампердаффа. Дело кончалось политическим переворотом и полным крушением всех иллюзий бедняги Бубуса»⁸⁵.

Д. И. Золотницкий утверждал, что пьесы А. М. Файко «Озеро Люль» (поставлена В. Э. Мейерхольдом в Театре Революции 7 ноября 1923 года, сорежиссер – А. М. Роом; художник В. А. Шестаков)⁸⁶ и «Учитель Бубус», которые были развернуты «<...> на условном зарубежном материале, выразили <...> тенденции *русского экспрессионизма*; по стилю это были явления *вторичного порядка* (по отношению к современной на тот момент драматургии немецкого экспрессионизма; курсив мой. – А. Р.)»⁸⁷.

Мейерхольду были мало интересны пьесы немецкого экспрессионизма как таковые, мироощущение режиссера имело *символистские корни*⁸⁸. Мейерхольд и в 1920-е, и в 1930-е годы продолжал свои сценические эксперименты, «оставаясь на ковре традиционализма». И комедия Файко «Учитель Бубус» привлекла внимание лидера ТИМ именно своей *вторичностью*, которая могла быть трактована как *традиционализм*.

С одной стороны, комедия Файко содержала современную и актуальную для советского театрального искусства первой половины 1920-х годов тему классовой борьбы и торжествующей мировой революции. С другой стороны, К. Л. Рудницкий отметил: «<...> в «Учителе Бубусе» на помощь *водевилю* были призваны *приемы опереточного либретто*. Венгерский барон Тэша Фейервари с его «*дьявольским темпераментом*», его разбитная любовница – она же содержанка ван Кампердаффа и она же представительница народа – Стефка, предприимчивая мадам Баазе, которая хочет выдать за правителя сразу двух своих дочерей, ее дочери Тильхен и Теа, советники, генералы, пасторы и министры – все они, кажется, только что выпорхнули из *опереточного мирка* (курсив мой. – А. Р.)»⁸⁹.

⁸⁵ Файко А. М. Записки старого театрального. С. 196-197.

⁸⁶ См.: Файко Алексей. Озеро Люль // Встречи с Мейерхольдом. С. 297-308.

⁸⁷ Золотницкий 1978. С. 86.

⁸⁸ См. подробнее: Рыжов Рри ХХ в. С. 59-69.

⁸⁹ Рудницкий К. Л. Воспоминания драматурга и его пьесы // Файко А. М. Записки старого театрального. С. 18.

То есть в пьесе Файко можно обнаружить и водевильно-опереточные мотивы *адольтерной комедии*; и элементы сюжета *авантюрной комедии*; и, наконец, отголоски комедийных ходов *классических драматургических произведений* Н. В. Гоголя – «Ревизора» и «Женитьбы».

Д. И. Золотницкий суть сценического сюжета формулировал так: «Скромный учитель чистописания и географии Бубус, невольный попутчик рабочей демонстрации, случайно проникнул в дом капиталиста ван Кампердафа и пробовал примирить враждующие классы. Соглашатель пришелся кстати: ван Кампердаф создавал ему политическую карьеру. Наивный миротворец, пробуя встать “над схваткой”, превращался в фигуру *трагикомическую* (курсив мой. – А. Р.)»⁹⁰. И еще: «В пьесе фигурировали персонажи с голландскими, венгерскими, немецкими, польскими именами: фабрикант ван Кампердаф (Б. Е. Захава), аферист барон Тэша Фейервари (В. Н. Яхонтов), эксцентрично философствующая дама Гертруда Баазе (В. Ф. Ремизова) с не менее эксцентричными дочерьми Теа и Тильхен (М. И. Бабанова и Х. А. Локшина), союз меча и креста представляли генерал Берковец (Н. П. Охлопков) и пастор Зюссерлих (М. М. Коренев). То, что для драматурга было способом зашифровки места действия и характеристикой космополитической среды, для режиссера стало поводом к игре *социальных масок* (курсив мой. – А. Р.)»⁹¹.

Мейерхольд в одном из предпремьерных интервью утверждал, что при сценическом истолковании «Бубуса» его интересовала тема *учительства*⁹², которой режиссер стремился придать *лирические* черты. Такое истолкование образа учителя Бубуса в спектакле успешно воплотил Б. В. Бельский – актер, сменивший покинувшего труппу ТИМ И. В. Ильинского. Золотницкий отметил следующие особенности исполнения роли учителя Бельским: «Недоумевающий интеллигент твердил с рассеянной улыбкой: “Это – очевидно”. Актер отрывал и жалкое в Бубусе, и *сложно-человеческое*, настраивая на *сочувственные* раздумья, даром что “учительство” под конец оборачивалось *горестным фарсом* (курсив мой. – А. Р.)»⁹³.

А. М. Файко вспоминал: «Дело в том, что Мейерхольду всегда было присуще *априорное решение* спектакля, <...> образ которого он <...> носил в своей голове *независимо* от литературного произведения,

⁹⁰ Золотницкий 1978. С. 86-87.

⁹¹ Там же. С. 87.

⁹² См.: Н. Л. Как Мейерхольд ставит «Бубуса». (Беседа с Всеволодом Мейерхольдом) // ВМ. 1925. 15 янв. С. 2.

⁹³ Золотницкий 1978. С. 87.

долженствующего вызвать к жизни очередной режиссерский *opus*. <...> Вероятно, и бамбук, обрамлявший всю сцену, и рояль в музыкальной раковине над сценической площадкой, и пианист во фраке за этим роялем, и вспыхивающие зигзаги электрореклам, и ковер цвета “grenat” (“гранат” (франц.), гранатового цвета; курсив мой. – А. Р.), устилающий всю сцену, – все это накапливалось задолго, грезилось, манило, вынашивалось, назревало и, наконец, потребовало выхода и воплощения. Не хватало лишь мелочи, пустяка, а именно – пьесы. Для этой цели <...> подходил <...> “Бубус” – он <...> укладывался на приготовленное ложе (не будем называть его обязательно прокрустовым) <...>. Не бамбук возник для “Бубуса”, а “Бубус” приспособился к бамбуку, или, вернее, бамбук царил на сцене независимо от пьесы и вообще чего-либо иного, как кантовская “вещь в себе” <...>⁹⁴. Утверждение Файко о том, что его пьесу «Учитель Бубус» Мейерхольд использовал как материал для сочинения спектакля, в котором нашло воплощение уже имевшееся в арсенале режиссера театральное содержание, во многом было справедливым.

В мейерхольдовском докладе «Учитель Бубус» и проблема спектакля на музыке⁹⁵, прочитанном для коллектива Театра имени Вс. Мейерхольда 1 января 1925 года, более трети предлагаемого слушателям материала было посвящено *опере* – в первую очередь, той линии оперного искусства, что, по мнению Мейерхольда, была представлена творчеством К.-В. Глюка, Р. Вагнера, А. Н. Скрябина и С. С. Прокофьева⁹⁶.

Невозможно не заметить, что излагаемый в докладе «Учитель Бубус» и проблема спектакля на музыке материал, посвященный оперному искусству, по основным своим положениям тесно пересекался с идеями, которые были сформулированы Мейерхольдом в статье «К постановке “Тристана и Изольды” на Мариинском театре 30 октября 1909 года»⁹⁷ и которые представляют собой мейерхольдовскую *концепцию оперной режиссуры*.

Автор статьи «К постановке “Тристана и Изольды” на Мариинском театре 30 октября 1909 года» утверждал: «Если отнять у оперы слово, представляя ее на сцене, мы получим, в сущности, вид *пантомимы*. В пантомиме же каждый эпизод, все движения этого эпизода (его пластические модуляции), как и жесты отдельных лиц, группировка

⁹⁴ Файко А. М. Записки старого театрального. С. 198.

⁹⁵ См.: Мейерхольд В. Э. I. «Учитель Бубус» и проблема спектакля на музыке (Доклад, прочитанный 1 января 1925 г.) // Мейерхольд 2. С. 64-93.

⁹⁶ См.: Там же. С. 64-72.

⁹⁷ См.: Мейерхольд В. Э. К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре 30 октября 1909 года // Мейерхольд 1. С. 143-161.

ансамбля – точно predeterminedены музыкой – модификацией ее темпов, ее модуляцией, вообще – ее рисунком. В пантомиме ритмы движений, жестов и ритм группировок строго слиты с ритмом музыки; и только при достижении этой слитности ритма, представляемого на сцене, с ритмом музыки пантомима может считаться идеально выполненной на сцене. Почему же оперные артисты в движениях своих и жестах не следуют с математической точностью темпу музыки – тоническому рисунку партитуры? Разве прибавленное пантомимным артистам пение меняет существующее в пантомиме взаимоотношение между музыкой и инсценировкой? Происходит же это, я думаю, оттого что игру свою оперный артист создает преимущественно в плане материала, извлекаемого им не из партитуры, но из либретто»⁹⁸.

Идея Мейерхольда о том, что при инсценировании оперы материал для театральной постановки должен извлекаться *из партитуры*, а не *из либретто*, может интерпретироваться и интерпретируется в очень широком диапазоне трактовок.

Приведем две крайние точки зрения на данный предмет.

Согласно *первой* из них оперный режиссер должен с максимальной полнотой воплотить на сцене оперное сочинение композитора. Работу оперного режиссера в этом случае *оценивают по соответствию или не соответствию* поставленного спектакля оперному произведению композитора. Именно так критика оценивала и оперные постановки самого Мейерхольда, что принципиально противоречило мейерхольдовской формуле «режиссер – автор спектакля» (с 1923 по 1936 годы Мейерхольд в афише каждого своего спектакля, поставленного на сцене ТИМ – ГосТИМ, использовал данную формулировку, *настойчиво обозначая и утверждая свое авторство* в предлагаемом публике сценическом произведении).

Между тем с точки зрения современной науки о театре необходимо со всей определенностью заявить: оперный *спектакль* и *опера* как *музыкальное сочинение* композитора должны сопоставляться не по принципу соответствия или не соответствия первого – второму, но они должны соотноситься друг с другом как *целое с целым* – как произведения, выполненные на принципиально *различных* языках искусства – на языке *сцены* и на языке *музыки*.

Другая крайность интерпретации мейерхольдовской идеи опоры на партитуру при инсценизации оперы – это современная режиссерская практика *актуализации оперы*, когда сплошь и рядом либретто

⁹⁸ Там же. С. 143.

оперы постановщиком спектакля игнорируется полностью. Стремление современных оперных режиссеров следовать за режиссурой драмы и режиссурой кино в присущей им установке на вольное и ничем не ограниченное авторское обращение с драматургическим и сценарным материалом в случае работы с *музыкально-драматическим производением* композитора наталкивается на существенное сопротивление именно в *плане музыкальном*⁹⁹, и современная практика актуализации оперы (особенно – оперы классической) – это всегда определенное соотношение творческих *обретений и утрат*, очень разное в каждом конкретном случае.

Возвращаясь к Мейерхольду, следует особо отметить, что его идея исходить при инсценировке оперы из материала, почерпнутого в партитуре, относилась прежде всего к *пластической игре* оперного актера – к построению его *движений и жестов*¹⁰⁰.

В качестве *идеала* оперного артиста Мейерхольд называл Ф. И. Шаляпина, поскольку он – «<...> один из немногих художников оперной сцены, который, точно следуя за указаниями нотной графики композитора, дает своим движениям *рисунок*. И этот пластический рисунок всегда гармонически слит с тоническим рисунком партитуры. <...> Для актера музыкальной драмы творчество Шаляпина такой же родник, как жертвенник Диониса для трагедии»¹⁰¹.

Мейерхольд утверждал: «<...> оперный артист должен принять *принцип экономии жеста*, ибо жестом ему надо лишь дополнять пробелы партитуры или дорисовывать начатое и брошенное оркестром. В музыкальной драме актер не единственный элемент, образующий звено между поэтом и публикой. <...> Но, конечно, прежде всего через актера музыка переводит меру времени в пространство»¹⁰².

В мейерхольдовском докладе «Учитель Бубус» и проблема спектакля на музыке постановщиком комедии Файко было сделано еще несколько важных заявлений.

Мейерхольд утверждал, что обращение к жанру *мелодрамы* при инсценировке «Бубуса» было продиктовано введением в спектакль музыки, на основе которой выстраивалось драматическое

⁹⁹ См. подробнее, напр.: Богатырёв В. Ю. Режиссер в музыкальном театре: Монография. СПб.: Лань: Планета музыки, 2023. 396 с.

¹⁰⁰ См.: Мейерхольд В. Э. К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре 30 октября 1909 года // Мейерхольд 1. С. 146.

¹⁰¹ Там же. С. 145.

¹⁰² Там же. С. 149.

действие¹⁰³. Мелодрама привлекала внимание лидера ТИМ еще и тем, что являлась жанром *зрительским* – жанром, любимым публикой.

Решая вопросы сценографии, Мейерхольд ставил задачу пробудить у зрителя *ассоциации*, что увиденное ими на сцене, как минимум, происходило западнее Польши, а не наоборот¹⁰⁴.

Обилие музыки в «Бубусе» лидер ТИМ объяснял обращением к традиции старояпонского и старокитайского театров, где шумовой оркестр, по утверждению Мейерхольда, все время *сопровождал* действие¹⁰⁵, что еще раз подчеркивает *традиционалистский* характер экспериментов, проводимых в ходе работы над инсценизацией комедии Файко. Замедленные темпы мейерхольдовского спектакля В. Н. Соловьев также связывал с продолжением лидером ТИМ традиционалистских экспериментов, а именно – обращением к традиционным сценическим формам Японии и Китая¹⁰⁶.

А. А. Гвоздев считал, что благодаря постановке «Бубуса» свершилась «реформа музыкальной комедии»¹⁰⁷, а именно: «Мейерхольд проложил пути к *симфонической структуре* театра (курсив мой. – А. Р.)»¹⁰⁸.

Стоит добавить – к симфонической структуре *драматического* театра.

В. Н. Соловьев об эксперименте в области слова написал следующее: в мейерхольдовском спектакле имело место «<...> подчинение речи мелодическому рисунку сопровождающего текст музыкального отрывка»¹⁰⁹.

Гвоздев очень точно подметил *оперные корни* драматического спектакля «Учитель Бубус»: «Комедия Файко рисовала положение запутавшегося, неустойчивого интеллигента, колеблющегося между двумя борющимися классами и теряющего почву в момент обострения классово-борьбы. Эту пьесу, уклоняющуюся скорее к фарсу, чем к серьезной драме, Мейерхольд поставил как мелодраму в сопровождении лирической музыки. Пианист, видимый для зрителя, сидел на верхней площадке и играл на рояле пьесы Шопена и Листа (46 пьес на три акта). На фоне

¹⁰³ См.: Мейерхольд В. Э. I. «Учитель Бубус» и проблема спектакля на музыке (Доклад, прочитанный 1 января 1925 г.) // Мейерхольд 2. С. 76.

¹⁰⁴ См.: Там же. С. 79-80.

¹⁰⁵ См.: Там же. С. 79-81.

¹⁰⁶ См.: Соловьев Вл. «Учитель Бубус» у Мейерхольда («Жизнь искусства», 1925, №38) // Мейерхольд в критике 1920–1938. С. 167.

¹⁰⁷ Гвоздев А. А. «Бубус» (23 – I – 1925) [1925 г.] // Гвоздев 1927. С. 41.

¹⁰⁸ Гвоздев А. А. Актер – режиссер – драматург // ЖИ. 1926. №26. С. 11.

¹⁰⁹ Соловьев Вл. «Учитель Бубус» у Мейерхольда («Жизнь искусства», 1925, №38) // Мейерхольд в критике 1920–1938. С. 167.

этой музыки речь актера зазвучала как свободный речитатив, связуясь с широко развернутой пантомимой и многообразными перегруппировками действующих лиц. Спектакль проводился по очень сложной партитуре, в которой вещи, свет, звук, музыка, движение, голос и слово играли роль отдельных инструментов оркестра, прокладывая путь к созданию *театральной симфонии*¹¹⁰.

Свой вклад в музыкальное звучание мейерхольдовской версии «Бубуса» вносило и *оформление сцены*. Игровая площадка спектакля должна была представлять круг, что подчеркивалось положенным на подмостки гранатового цвета ковром в форме круга. Передняя часть игровой площадки была открыта зрительному залу, а задняя часть – отделялась от засценического пространства полукруглым занавесом, состоящим из свободно висящих бамбуковых шестов¹¹¹. Исполнителю той или иной роли, чтобы войти в игровое пространство постановки или выйти из него, необходимо было раздвинуть бамбуковые шесты, составлявшие этот своеобразный занавес, что сопровождалось *характерным звуком*¹¹².

Вот что писал Гвоздев по этому поводу: «Мейерхольд нашел способ ввести “звучание” даже в вещественное оформление сцены. Он окружил сценическую площадку бамбуками, висящими в полукруге. При входе и выходе актеров постукивание бамбуковых шестов подчеркивало появление и уход действующих лиц, создавая целую гамму аккомпанирующих шумов, то мягких в созвучии с полутонами лирической мелодрамы, то мощно нараставших в последней сцене, когда красные войска врывались в дом капиталиста. Таким образом, декорация превращалась в *звучащую вещь* и *сливалась* с действием (курсив мой. – А. Р.)»¹¹³.

В засценическом пространстве, строго по оси симметрии планшета, на высоте примерно четырех метров была установлена площадка в виде эстрадной раковины, там располагался рояль, на котором Л. О. Арнштам вживую исполнял пьесы Ф. Шопена и Ф. Листа. Кроме того, верхняя часть засценического пространства была украшена световой движущейся рекламой¹¹⁴.

Центральная часть бамбуковой ограды, соответственно, была высотой около четырех метров, занавес слева и справа был выше и состоял

¹¹⁰ Гвоздев А. А. «Бубус» (23 – I – 1925) [1925 г.] // Гвоздев 1927. С. 41.

¹¹¹ См., напр.: Учитель Бубус // Мейерхольд и художники. С. 186. [Фото 240].

¹¹² См., напр.: Там же. С. 185. [Фото 238].

¹¹³ Гвоздев А. А. «Бубус» (23 – I – 1925) [1925 г.] // Гвоздев 1927. С. 41-42.

¹¹⁴ См., напр.: Учитель Бубус // Мейерхольд и художники. С. 184. [Фото 232].

из бамбуковых шестов длиной пять – шесть метров. Предполагалось, что левая и правая часть занавесов будут составлять форму полукруга, но на деле они представляли собой многогранники: к верхним подвесам были прикреплены несколько горизонтальных штанг, а уже за них цеплялись крюки, присоединенные к верхним концам вертикально висящих бамбуковых шестов¹¹⁵.

На самой игровой площадке располагались крупные вещи: в первом акте – фонтан¹¹⁶; в третьем акте – большой несгораемый шкаф¹¹⁷.

На высоко висящем в глубине сценической коробки экране высвечивались надписи – это были цитаты, подобранные Мейерхольдом из высказываний или печатных работ В. И. Ленина, которыми сопровождался первый игровой выход каждого из действующих лиц «Учителя Бубуса». Справедливости ради необходимо отметить, что подобный способ актуализации персонажей спектакля вызвал неодобрение театральной критики¹¹⁸.

Стоит особо подчеркнуть, что при анализе спектакля «Учитель Бубус» речь идет не о спектакле *с* музыкой и не о комедии *под* музыку, а о спектакле *на* музыке – то есть о спектакле, где музыки может не быть вовсе, но при этом все параметры действия будут основаны на музыкальных характеристиках.

Вот как об этом писал Гвоздев: «Ведя пьесу в крайне замедленном темпе, Мейерхольд широко развил лирические сцены и мелодраматические ситуации, тем самым проведя актера чрез крайне сложную *школу игры*, с учетом пауз *на музыке и без музыки*, с осознанием связи каждого движения и каждой фразы *с ритмом, темпом и тональностью* каждого музыкального отрывка (курсив мой. – А. Р.)»¹¹⁹. И еще: «Для театра <...> эта постановка явилась своего рода *высшей школой режиссерского искусства*, многому научившая актеров, из которых некоторые, как, например, Охлопков в роли генерала, дали законченные сценические образы, а другие, как, например, Яхонтов, развивший на основе метода, показанного в Бубусе, новый жанр “литомонтажа”, впервые почувствовали *изобразительные возможности*, скрытые в *строго организованном сочетании слова, жеста и музыки*. Исполнение роли Стефки подготовило

¹¹⁵ См., напр.: Фотовклейка. Фото 7. Сцена из спектакля «Учитель Бубус» // Встречи с Мейерхольдом. С. 304-305.

¹¹⁶ См., напр.: Учитель Бубус // Мейерхольд и художники. С. 184. [Фото 232].

¹¹⁷ См., напр.: Там же. С. 186. [Фото 240].

¹¹⁸ См., напр.: Садко (Блюм В. И.). «Бубус» (Театр им. Вс. Мейерхольда) // ВМ. 1925. 2 февр. С. 2.

¹¹⁹ Гвоздев А. А. «Бубус» (23 – I – 1925) [1925 г.] // Гвоздев 1927. С. 42.

Зинаиду Райх к выполнению сложных заданий в “Ревизоре” (роль Анны Андреевны) (курсив мой. – А. Р.)»¹²⁰.

Отдавая дань времени и следуя за предпремьерными декларациями лидера ТИМ, Гвоздев утверждал, что разрабатываемая в «Бубусе» исполнительская техника необходима для работы *актера-трибуна* в решении *сатирической задачи* обличения буржуазии¹²¹. Мейерхольдовский спектакль содержал и *сатиру* против утонченности современного западного интеллигента, стремясь показать неустойчивость и нерешительность интеллигентской психики, благодаря которой Бубус запутался «<...> среди власть имущих богачей, генералов, пасторов, докторов философии, среди утонченных носителей мнимовеличественной культуры»¹²². В противовес сделанному в постановках «Озеро Люль» и «Д. Е.», Мейерхольд, по мнению Гвоздева, в «Бубусе» перевел сатирическое действие из *кабаре* в *салон*, где «<...> гордятся музыкальным вкусом и увлекаются балетом, где “уважают” профессоров и почитают пастора, где слушают речи об “общем благе” и разрешают рабочий вопрос, где кейфуют, флиртуют и культивируют “искусство” под охраной столпов общества: финансиста, генерала и пастора»¹²³.

А. М. Файко вспоминал: «Одним из новых режиссерских изобретений Мейерхольда, которые он ввел в работе над “Бубусом”, была так называемая *предыгра*. Он придавал этому новшеству большое значение, требовал его неукоснительного выполнения и писал даже о нем в проспекте к спектаклю наряду с ковром цвета “grenat”, пианистом в музыкальной раковине над сценой и другими находками. Эта предыгра, как я ее понимал, была своего рода *вступлением* ко всякому сценическому действию актера. И так как ни одна решающая реплика или узловая мизансцена не обходилась без этой предыгры, так сказать, *интродукции-пантомимы*, то вся пьеса, в сущности, как бы *дублировалась*, протекая *дважды*, что придавало ей *тяжеловесный, громоздкий, крайне замедленный характер*. Я видел, как моя *облегченная комедия положений* превращается в *заторможенное, претенциозное, ложно значительное представление* (курсив мой. – А. Р.)»¹²⁴.

¹²⁰ Там же. С. 42.

¹²¹ См.: Гвоздев А. А. «Учитель Бубус» Мейерхольда [1925 г.] // Гвоздев 1987. С. 39.

¹²² Там же. С. 40.

¹²³ Там же.

¹²⁴ Файко А. М. Записки старого театральщика. С. 202-203.

Это не так, применение предыгры вовсе не означает удвоение игрового содержания – речь шла о режиссерском *контрапункте* как способе качественного *преображения* игрового содержания.

К. Л. Рудницкий о *предыгре* написал следующее: «<...> паузы использовались для пантомимического и мимического показа актерского отношения к образу. Понятию “подтекст”, родившемуся в стенах Художественного театра, мейерхольдовская “предыгра” противопоставляла что-то вроде “контртекста”. Это была попытка войти в психологию *извне*, средствами пантомимы и мимики *продемонстрировать* душевные движения персонажа, как бы курсивом их обозначить *прежде*, чем персонаж произнесет свою реплику. <...> Психология открывалась не способом перевоплощения (как у К. С. Станиславского. – А. Р.), а способом отстранения, отчуждения от роли»¹²⁵.

Стоит добавить, что разрабатываемый Мейерхольдом *психологизм* поведения действующих лиц достигался *апсихологическими* методами, помимо отмеченных Рудницким – еще и за счет *контрапункта режиссера* – за счет *столкновения* актерских пластики и мимики, с одной стороны, с произносимым актером словом – с другой, то есть – с помощью приема, получившего в мейерхольдовской режиссерской методологии название *прием переключения*¹²⁶.

А. А. Гвоздев уделил феномену *предыгры* очень много внимания.

Критик отмечал: «Средством *переключения игры*, проведенного как метод построения всего спектакля, явилась широко развернутая пантомима, предшествующая произносимому слову. Мейерхольд называет ее *предыгроей* и видит в ней залог новой техники актера. Но, кроме того, той же цели служит и игра ансамбля, по группам разбитая, а также “реплики в сторону” – *á parte* актера. В конечном итоге – игра с вещами, использование света и музыкальная партитура – все это устремляется на помощь новой технике актера-трибуна»¹²⁷.

Гвоздев видел в приеме *предыгры* особый *метод актерского исполнения*: «Смысл его заключается в том, что актер развивает все сценические положения не в плане театральной красоты, но *вскрывает* самые положения и *передает зрителю* через игру *свое к ним отношение*. Это достигается путем широко развитой *немой игры* – *пантомимы*, чрез многочисленные *á parte* – *актерские реплики вне текста*, чрез

¹²⁵ Рудницкий К. Л. [Спектакль «Учитель Бубус»] // Рудницкий 1969. С. 329-330.

¹²⁶ См. подробнее: Ряпосов Рри XX в. С. 80-81.

¹²⁷ Гвоздев А. А. <Агиткомедия на музыке> (КГвв, 1925, 3, 5, 7 февр.) // Мейерхольд в критике 1920–1938. С. 160.

построение игры на группах, где одно действующее лицо своим смехом, жестом, интонациями *переключает* другое. Наконец, к той же цели – *переключению* – ведет и вещественное оформление спектакля, его световая и музыкальная партитуры (курсив мой. – А. Р.)¹²⁸. Этот метод ведет «<...> к построению спектакля в форме *многоголосой* сценической симфонии (курсив мой. – А. Р.)»¹²⁹.

Иными словами, *предыгра* – это одно из проявлений *контрапункта режиссера*.

Цель применения подобного метода, по Гвоздеву – показать *психологию* социальной маски. В основании лежит «<...> *предыгра* и широко развернутый метод “переключения”. Не фарс, а *агиткомедия на музыке* (курсив мой. – А. Р.)»¹³⁰.

Из работ Гвоздева и других исследователей, посвященных «Бубусу», а также из воспоминаний современников постановки, можно извлечь несколько примеров использования Мейерхольдом *предыгры* как приема *переключения*, когда пластика (и / или мимика), соединенная со словом, *переключает* смысл слова.

Пример 1: «Когда капиталист, вернувшись домой, спрашивает: “Где Стефка?”, слуга отвечает: “На уроках у пастора Зюссерлиха”. В этот момент начинает играть за сценой орган и слышится женский голос, поющий церковную песнь. Капиталист (Захава) снимает цилиндр, становится в небрежную позу и в то же время лицо его расплывается в *сладоприятнейшую* улыбку. Одновременно стоящий с ним рядом генерал (Охлопков), вытянувшись в струнку, словно на параде перед церковью, начинает размеренно гоготать, также *сладоприятно преобразаясь* при одном воспоминании о Стефке – куртизанке. Получается бесподобная театральная игра, создающая содержательнейшую картину (курсив мой. – А. Р.)»¹³¹.

Пример 2 (речь идет об игре Б. В. Бельского в роли Бубуса – актера, который сменил И. В. Ильинского, покинувшего ТИМ из-за разногласий с Мейерхольдом накануне официальной премьеры¹³². – А. Р.): «Произнося в последнем акте речь, призывающую “выйти на улицу и соединиться с рабочими”, речь абсолютно ненужную, ибо она обращена к врагам рабочего класса и лишь обличает беспочвенность само-

¹²⁸ Гвоздев А. А. «Учитель Бубус» Мейерхольда [1925 г.] // Гвоздев 1987. С. 40.

¹²⁹ Там же.

¹³⁰ Там же. С. 41-42.

¹³¹ Там же. С. 42.

¹³² См.: Ильинский И. В. Сам о себе. 3-е изд., доп. М., 1984. С. 270-271.

го колеблющегося интеллигента – учителя Бубуса, – Бельский впадает в усиленный пафос оратора, но в то же время он так движется по сцене и так размахивает руками, что его фигура (в жакете и в цилиндре) явно изобличает движения ярмарочного Петрушки. Телодвижения и жест *переключают* здесь слова»¹³³.

Пример 3: «<...> во время речи Бубуса, опьяненного пафосом своего нового положения – “Народного представителя”, – ансамбль танцует фокстрот. <...> И когда речь Бубуса *связуется* с фокстротирующими в незабываемо гротескной позе фигурами (Генерал и Теа), то она *уничтожается без остатка* (курсив мой. – А. Р.)»¹³⁴.

Пример 4: А. А. Гвоздев писал о постановке «Учителя Бубуса»: «Средством *переключения игры*, проведенного как метод построения всего спектакля, явилась широко развернутая пантомима, *предшествующая* произносимому слову (курсив мой. – А. Р.)»¹³⁵. Прием, получивший название «предыгры», выступает как вариант общего способа использования пантомимы – то есть *пластики, не соответствующей словам*.

В. Н. Соловьев пояснял суть дела таким образом: «В области движения в “Бубусе” особо примечательно введение Мейерхольдом приема “предыгры”, ряда сконцентрированных пантомим, с помощью которых зрителю дается разъясняющая предварительная характеристика того или иного действующего лица или даже отдельной сцены. Быстрая маршировка с палочкой взамен ружья Кампердафа четко обрисовывает его как *строгого блюстителя порядка и представителя монархических тенденций* (курсив мой. – А. Р.)»¹³⁶.

В качестве иллюстрации к данному эпизоду воспользуемся фрагментом воспоминаний Э. П. Гарина «С Мейерхольдом»:

«Необыкновенно ярким и впечатляющим приемом предыгры на языке был characterized хозяин дома коммерции советник ван Кампердафф (Б. Захава).

У огромного несгораемого шкафа (так было в спектакле; курсив далее мой. – А. Р.) укрылся от непонятных ему сложностей жизни этого дома, от волнений безработных на улице учитель Бубус, нанятый коммерции советником для пополнения образования своей “воспитанницы” Стефки.

¹³³ Гвоздев А. А. «Учитель Бубус» Мейерхольда [1925 г.] // Гвоздев 1987. С. 42.

¹³⁴ Там же. С. 43.

¹³⁵ Гвоздев А. Агиткомедия на музыке // Мейерхольд в критике 1920–1938. С. 160.

¹³⁶ Соловьев Вл. «Учитель Бубус» у Мейерхольда («Жизнь искусства», 1925, №38) // Мейерхольд в критике 1920–1938. С. 167.

Наконец-то он, Бубус, нашел укромный уголок, здесь его никто не обнаружит, он один, он в безопасности, он может тихо продолжать сомневаться во всем и в себе самом.

Появляется хозяин дома. Он, в противоположность учителю, уверен в себе, весело настроен и ничего и никого не боится. Во всяком случае, у себя дома, в своей крепости.

Ван Кампердафф не видит учителя Бубуса и, полагая, что он один, “наедине сам с собой”, разыгрывает сцену, воображая себя военным. В руках у него трость:

Идут солдаты тах-тах-тах...

Трость начинает играть, как ружье.

Стреляют ружья бах-бах-бах...

Но ритмы шансонетки, которую он слышал, видимо, не так давно, сообщают военному маршу некоторую фривольность.

Гремит задорно барабан...

Ратаплан, Ратаплан, Ратаплан...

Этот фиглярствующий марш учитель Бубус воспринимает как намек: “Меня могут застрелить!”

Вошедший же во вкус игры ван Кампердафф начинает даже вертеть задом.

...Ах, Бабетта, странно это,

Странно это, господа...

И, окончательно спутав кривлянья шансонетки с военным маршем, он высказывает вслух, поясняет основную свою мысль:

Нет, прощать нельзя!

Напуганный кровавадной программой ван Кампердаффа, учитель Бубус обнаруживает себя, и тогда начинается *сцена взаимного испуга*¹³⁷.

Пример 5 и 6 предоставлен Д. И. Золотницким: «Музыкально подавался текст – плыл, как на волнах <...>. Ритмика и мелодика диалога *соотносилась* с музыкальным аккомпанементом. Неожиданная для пьесы

¹³⁷ Гарин Эраст. С Мейерхольдом: Воспоминания. М., 1974. С. 98-99.

музыка романтиков была рассчитана на *иронический эффект*. <...> Авантюрист Фейервари – Яхонтов *плавными и томными движениями* вскрывал сейф ван Кампердафа под элегические звуки Шопена. Теа – Бабанова в *пародийно-эксцентрической манере* танцевала на гранатовом ковре “Умиряющего лебедя” (постановка А. М. Мессерера) (Бабанова танцевала на пуантах; курсив мой. – А. Р.)¹³⁸.

Сотрудничество А. М. Файко и Мейерхольда при работе над «Бубусом» складывалось непросто. Помимо использованного в мейерхольдовской постановке приема предыгры, у драматурга были и другие поводы для огорчений.

Так, например, роль Стефки изначально предназначалась автором комедии для М. Бабановой, но З. Райх захотела взять работу над этим сценическим образом на себя, и Мейерхольд не мог с этим не согласиться¹³⁹.

Не вызывало понимания у драматурга и включение лидером ТИМ *аттракционов* в сценическую ткань «Бубуса». Файко вспоминал: «Мейерхольд прибежал для оживления действия к внешним, почти цирковым трюкам. Так, он в одной из сцен заставил Ильинского – Бубуса *без всяких на то оснований* швырять в зрительный зал мяч, наподдавая его с прощениума ногой. Мяч был, правда, легкий, но достаточно большой и ощутимый для лиц, к которым он прикасался. Веселого оживления не получалось, а времени уходило на эту добавочную игру порядочно (курсив мой. – А. Р.)»¹⁴⁰.

Основанием для введения аттракционов в мейерхольдовскую постановку был не драматургический сюжет комедии Файко, а необходимость выстроить определенный *сценический ритм* спектакля, для чего лидер ТИМ использовал в первую очередь именно *аттракционы*¹⁴¹.

В своих воспоминаниях Файко не обошел вниманием и скандал, разразившийся из-за излишнего внимания, которое на репетициях Мейерхольд уделял З. Райх в ущерб исполнителям остальных ролей. Первой взбунтовалась исполнительница роли Тильхен Т. И. Ильинская, жена И. В. Ильинского. В результате супруги покинули Театр имени Вс. Мейерхольда, роль Бубуса, как уже отмечалось ранее, перешла к Б. В. Бельскому, а роль Тильхен – к Х. А. Локшиной¹⁴².

¹³⁸ Золотницкий 1978. С. 88.

¹³⁹ См., напр.: Файко А. М. Записки старого театральщика. С. 199-200.

¹⁴⁰ Там же. С. 203.

¹⁴¹ См. подробнее: Ряпосов Рри XX в. С. 104-106.

¹⁴² См.: Файко А. М. Записки старого театральщика. С. 205-206.

Файко болезненно переживал недружелюбный прием спектакля критикой – тем более, что во всех неудачах постановки рецензенты обвиняли именно драматурга, а Мейерхольда упрекали лишь за опрометчивый выбор пьесы для постановки. Открытое письмо, в котором Файко отмежевался от режиссерского решения пьесы, лишь усугубило неизбежный разрыв драматурга с Мейерхольдом¹⁴³.

Как справедливо заметила Н. А. Таршис, Х. Н. Херсонский, В. И. Блюм, М. Б. Загорский и другие критики в своих рецензиях оценили мейерхольдовский «Бубус» как постановку *провальную*, поскольку этот «<...> спектакль с его подчеркнуто замедленными ритмами не может быть доступен массовой аудитории»¹⁴⁴.

Критика писала, что в спектакле очень мало присутствовал драматург и слишком много было режиссера¹⁴⁵. П. А. Марков констатировал: «Представление могло называться “Учитель Мейерхольд”»¹⁴⁶. Между тем спектакль «Учитель Бубус» продержался на сцене ТИМа три сезона¹⁴⁷.

Экспериментальная постановка комедии А. М. Файко на сцене ТИМ стала одним из первых шагов Мейерхольда по *программному* внедрению музыки в *структуру драматического спектакля*. И хотя это предмет отдельного исследования, имеет смысл обозначить некоторые принципиальные моменты режиссерских исканий литератора ТИМ – ГосТИМ в этом направлении¹⁴⁸.

Мейерхольд считал *ритм* главным *средством воздействия* на зрителя. И среди качеств, необходимых режиссеру, особо выделял *ритмическое чутье*, без которого невозможно правильно выстроить структуру спектакля. А опираться ритмическое чутье постановщика должно в первую очередь на музыку. Мейерхольд утверждал: «<...> если спектакль построен хорошо, то он построен на *законах музыкальных <...>*. Зритель необходимо должен вовлечься в *ритмическое содержание* спектакля (курсив мой. – А. Р.)»¹⁴⁹.

¹⁴³ См.: Там же. С. 209.

¹⁴⁴ Таршис Н. А. Примечания // Гвоздев 1987. С. 240.

¹⁴⁵ См., напр.: «Бубус» в Театре Мейерхольда // Прожектор. 1925. №5. 15 мая. С. 31.

¹⁴⁶ Марков П. Учитель Бубус (Театр им. Вс. Мейерхольда) // П. 1925. 1 февр. С. 7.

¹⁴⁷ См., напр.: Киселев Н. Н. Комедия А. Файко «Учитель Бубус» // Вопросы языка и литературы. Томск, 1970. С. 25.

¹⁴⁸ В развернутой форме см., напр.: Ряпосов 2022. С. 168–182.

¹⁴⁹ Мейерхольд В. Э. [Об антракте и о времени на сцене]. Лекция в Государственных высших режиссерских мастерских 19 ноября 1921 года // Мейерхольд ТН. С. 47.

Ранее уже отмечалось, что *музыка* в театре служит *отсчетом времени*.

По мнению Мейерхольда, необходимо «<...> приучить актера как *метрически*, так и *ритмически переводить музыку на язык движений*, приучить его к тому, чтобы построить *партитуру движения*, совпадающую с *партитурой музыкальной* (курсив мой. – А. Р.)»¹⁵⁰.

В театре существует проблема соотношения общего *ритма* спектакля и *ритма* актерской игры, *режиссерского сценария* спектакля и *актерского сценария* роли.

Роль дается актеру в виде *отдельных частей*, *отдельных отрывков*.

Руководитель (Мастер) Государственной экспериментальной театральной мастерской (ГЭКТЕМАС) утверждал: «Если актер играет какую-нибудь роль <...>, он может очень удачно играть отдельные части своей роли, может хорошо давать отдельные элементы своей роли, но как только у него откроются глаза и он увидит, что эти части не достигают воздействия на зрителя, он поймет, что оттого и не происходит воздействия, что ему удаются только куски, отдельные части роли»¹⁵¹. Из сказанного логично вытекало следующее положение: «<...> отдельные части (роли. – А. Р.) тогда только произведут то воздействие, которое он (актер. – А. Р.) задумал, если эти отдельные части будут *слиты* в одно, *крепко спаяны*. Но чем цементируются эти отдельные части? *Мыслью* (курсив мой. – А. Р.)»¹⁵². Под мыслью Мейерхольд в данном случае понимает *актерский сюжет*, который положен в основу *актерского сценария* роли: «Отдельные частички <...> роли должна связывать <...> находящаяся в движении мысль художника, чтобы он не давал ходу произвольности воображения, а расположил свой материал с определенной мыслью. У актера эта мысль сейчас же засквозит в глазах, и отдельные разбросанные части будут нанизаны на единый стержень»¹⁵³.

Мейерхольд утверждал: «Актер должен все время “сучить нитку” (актерского сценария роли. – А. Р.), то есть он должен, показывая отдельные части, показывать также, что заставляет его так делать, то есть чтобы зритель увидал, что он *сучит нить*, и сказал: “Вон какая у него задняя мысль” (курсив мой. – А. Р.)»¹⁵⁴.

¹⁵⁰ Там же. С. 49.

¹⁵¹ Мейерхольд В. Э. Создание элементов экспликации. Лекции на режиссерском факультете Государственных экспериментальных театральных мастерских (ГЭКТЕМАС) 28 февраля 1924 года // Мейерхольд ТН. С. 57.

¹⁵² Там же.

¹⁵³ Там же.

¹⁵⁴ Там же.

Спектакль состоит из отдельных кусков, и для того, чтобы эти куски превратились в элементы единого спектакля, многое зависит от актеров, которые должны соотносить собственную игру с *темпом* и *ритмом* всего спектакля, то есть – «сучить нить» своей игры в соответствии с общим *хронометражем* спектакля. Мейерхольд говорил участникам спектакля «Последний решительный» (ГостИМ, 1931): «Все выходы (актеров. – А. Р.) точно указаны хронометражем, каждое опоздание является роковым <...>. Нужно играть модуляции, то есть *переходы* одной части в другую. <...> Для того, чтобы уметь играть модуляции, нужно сосредоточить свое внимание на прошлом, только что сыгранном, и на будущем, которое я намереваюсь играть. <...> Спектакль должен быть построен на большой проработке отдельных элементов как участков *целого ритмического течения, движения* (курсив мой. – А. Р.)»¹⁵⁵.

Если учесть, что «<...> спектакль должен быть построен на большой проработке отдельных элементов, как участков целого ритмического течения, движения»¹⁵⁶, то в задачу исполнителя входит способность каждый отрывок собственной роли играть так, словно бы линия данной роли существовала в виде непрерывной цепи (нити) составляющих ее звеньев. И «<...> актер должен слышать все звенья предыдущего в этой цепи, чтобы включиться со своим следующим звеном»¹⁵⁷.

В связи со сказанным имеет смысл привести цитату из мейерхольдовской статьи «Игра и предыгра», вошедшей в брошюру, приуроченной к выходу спектакля «Учитель Бубус»¹⁵⁸, а именно:

«Предыгра так подготавливает зрителя к восприятию сценического положения, что зритель все подробности такового получает со сцены в таком переработанном виде, что ему для усвоения смысла, вложенного в сцену, не приходится тратить никаких усилий.

<...>

Чрез подаваемые со сцены слова и чрез разыгрываемые сценические положения актер-трибун хочет передать зрителю свое к ним отношение, хочет заставить зрителя вот так, а не иначе, воспринимать развивающееся перед ним на сцене действие.

¹⁵⁵ Мейерхольд В. Э. «Последний решительный». Из бесед с участниками спектакля [1931] // Мейерхольд ТН. С. 70.

¹⁵⁶ Там же.

¹⁵⁷ Там же. С. 71.

¹⁵⁸ См.: Театр имени Вс. Мейерхольда. Учитель Бубус. Три акта Алексея Файко. В постановке Вс. Мейерхольда. Комедия на музыке. С. 14-18.

<...>

Актер-трибун играет не само положение, а то, что за ним скрывается, и то, что им с определенной целью (агитация) вскрывается.

<...> актер-трибун на глазах у зрителя из-под плаща построеного образа показывает природу этого образа, произносит не одни слова, данные драматургом, а как бы корни, слова эти создавшие; <...> актер-трибун <...> *сучит нитку* четких <...> своих намерений, играя не самые положения <...>, а их сердцевину (курсив мой. – А. Р.)¹⁵⁹.

Предыгра, таким образом, – это одно из средств для преодоления *фрагментарности* роли, для извлечения *сути* играемого актерского сюжета из отдельных отрывков роли и воплощения этой сути на сцене.

Общий ритм спектакля собирается режиссером из ритмов отдельных актерских сюжетов, но во время сценической эксплуатации постановки происходит *разрушение* ритма спектакля.

Мейерхольд вынужден был констатировать: «У нас спектакль “Лес” шел раньше с 33 эпизодами и продолжался этот спектакль 4½ часа. Потом эти 4½ часа превратились в 5 и 5½ часа. Мы задумались: не подсократить ли несколько эпизодов? Пересмотрели спектакль и нашли возможным снять семь эпизодов. Спектакль стал продолжаться 4½ часа. Потом смотрим, спектакль опять разбухает. Решили снять еще несколько эпизодов, осталось 23 эпизода и проводили этот спектакль в течении 4 часов. Потом, глядь, опять разбухает спектакль, опять сократили эпизоды до 16. Вы посмотрите, было 33 эпизода, потом 23, потом – 16, и все же эти 16 эпизодов шли 4 часа»¹⁶⁰. Увеличение времени спектакля происходило за счет роста продолжительности отдельных частей, фрагментов или эпизодов постановки, вина чему – актерские «улучшения» и «добавления» при исполнении соответствующих ролей.

Мейерхольд решительно заявлял: «Я вспоминаю слова Гофмана, который говорит: “Всё человечество разделяется на просто людей и на музыкантов”. <...> музыканты отлично знают: то, что должно длиться 30 секунд, должно длиться только 30 секунд и не больше. Конечно, мы же понимаем, мы же не педанты. Может быть и должен быть целый ряд *колебаний* и *отклонений* в игре актера, потому что если сегодня человек пришел с большим запасом сил и в нем вспыхивает большая возбудимость, чем на этом же участке вспыхнула возбудимость вчера, то тут произойдет *колебание*. Ну и что же, пусть эти 30 секунд превращаются

¹⁵⁹ Мейерхольд В. Э. II. Игра и предыгра (1925 г.) // Мейерхольд 2. С. 93-94.

¹⁶⁰ Мейерхольд В. Э. [Вступительное слово к репетиции-уроку]. 25 апреля 1936 года // Мейерхольд ТН. С. 104.

в 35–36 секунд, но, чтобы эти 30 секунд превратились в две минуты? Это безобразие надо *ликвидировать* (курсив мой. – А. Р.)»¹⁶¹.

В данном случае театральную постановку можно уподобить кораблю, подводная часть которого при длительном плавании, особенно в южных морях, обрастает ракушками, за счет чего судно неизбежно теряет ход. И как корабль время от времени ставят в сухой док, чтобы очистить его днище от ненужных наслоений, так и Мейерхольд периодически проводил специальные репетиции с целью *коррекции* постановки – очистки спектакля от тех *наслоений* актерской игры, которые нарушали хронометрию соответствующего эпизода и, следовательно, разрушали изначально заложенный в постановку *ритм*.

Приведем еще одно замечание литератора ТИМ – ГосТИМ: «<...> вторая (после желания исполнителя роли “улучшить” её разного рода добавлениями. – А. Р.) страшная, большая ошибка <...> – это то, что актеры не всегда отдают себе отчет в том, что есть *главная линия* (в режиссерском сюжете. – А. Р.) и что – *второстепенная*. Часто бывает, что на второстепенную линию или, как в искусстве называют, *побочную линию* попадает актер очень сильной индивидуальности, и он второстепенную линию выпячивает до значимости главной линии. Вот это – величайший вред (курсив мой. – А. Р.)»¹⁶².

Еще один важнейший аспект исследования феномена, обозначаемого термином «спектакль на музыке», – это *драматургия* такого спектакля, то есть *композиционные приемы* организации действия, почерпнутые из музыки или аналогичные музыкальным средствам композиции. Но указанный аспект изучения совершенно точно является совершенно особым исследованием, которое предполагает в качестве материала исследования не мейерхольдовский «Бубус», а совершенно другие спектакли.

Литература

1. Афиша. «Бубус» Москва, Театр имени Вс. Мейерхольда. «Учитель Бубус» 29–31 января, 1 февраля 1925 г. Музейный номер КП 90733 // Бахрушинский музей. Коллекции онлайн. URL: <https://collectiononline.gctm.ru/entity/OBJECT/1510642> (дата обращения 26. 09. 2023).
2. Богатырёв В. Ю. Режиссер в музыкальном театре: Монография. СПб., 2023. 396 с.
3. «Бубус» в Театре Мейерхольда // Прожектор. 1925. №5. 15 мая. С. 31.

¹⁶¹ Там же.

¹⁶² Там же.

4. Гарин Э. П. С Мейерхольдом: Воспоминания. М., 1974. 291 с.
5. Гвоздев А. А. «Учитель Бубус» Мейерхольда [1925 г.] // Гвоздев 1987. С. 38-43.
6. Гвоздев А. А. <Агиткомедия на музыке> (КГвв, 1925, 3, 5, 7 февр.) // Мейерхольд в критике 1920–1938. С. 156-161.
7. Гвоздев А. А. «Бубус» (23 – I – 1925) [1925 г.] // Гвоздев 1927. С. 41-43.
8. Гвоздев А. А. Актер – режиссер – драматург // ЖИ. 1926. №26. С. 11.
9. Золотницкий 1978.
10. Ильинский И. В. Сам о себе. 3-е изд., доп. М., 1984. 535 с.
11. Киселев Н. Н. Комедия А. Файко «Учитель Бубус» // Вопросы языка и литературы. Томск, 1970. С. 18-28.
12. Марков П. Учитель Бубус (Театр им. Вс. Мейерхольда) // П. 1925. 1 февр. С. 7.
13. Мейерхольд В. Э. К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре 30 октября 1909 года // Мейерхольд 1. С. 143-161.
14. Мейерхольд В. Э. [Об антракте и о времени на сцене]. Лекция в Государственных высших режиссерских мастерских 19 ноября 1921 года // Мейерхольд ТН. С. 46-54.
15. Мейерхольд В. Э. Создание элементов экспликации. Лекции на режиссерском факультете Государственных экспериментальных театральных мастерских (ГЭКТЕМАС) 28 февраля 1924 года // Мейерхольд ТН. С. 55-62.
16. Мейерхольд В. Э. I. «Учитель Бубус» и проблема спектакля на музыке (Доклад, прочитанный 1 января 1925 г.) // Мейерхольд 2. С. 64-93.
17. Мейерхольд В. Э. II. Игра и предыгра (1925 г.) // Мейерхольд 2. С. 93-94.
18. Мейерхольд В. Э. «Последний решительный». Из бесед с участниками спектакля [1931] // Мейерхольд ТН. С. 69-77.
19. Мейерхольд В. Э. [Вступительное слово к репетиции-уроку]. 25 апреля 1936 года // Мейерхольд ТН. С. 103-107.
20. Н. Л. Как Мейерхольд ставит «Бубуса». (Беседа с Всеволодом Мейерхольдом) // ВМ. 1925. 15 янв. С. 2.
21. Рудницкий К. Л. [Спектакль «Учитель Бубус»] // Рудницкий 1969. С. 326-331.
22. Рудницкий К. Л. Воспоминания драматурга и его пьесы // Файко А. М. Записки старого театральщика. М., 1978. С. 5-47.
23. Ряпосов А. Ю. Спектакль В. Э. Мейерхольда «Орфей» (Мариинский театр, 1911) // МузТ 1. СПб., 2019. С. 6-14.
24. Ряпосов А. Ю. Спектакль В. Э. Мейерхольда «Электра» (Мариинский театр, 1913) // МузТ 1. СПб., 2019. С. 14-23.
25. Ряпосов А. Ю. Идея трехпланной сцены в концепции оперной режиссуры В. Э. Мейерхольда // Опера в музыкальном театре: история и современность. Тезисы Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. М., 2019. С. 166-167.

26. Ряпосов А. Ю. Спектакль В. Э. Мейерхольда «Соловей» (Мариинский театр, 1918) // МузТвр. СПб., 2020. С. 48-64.
27. Ряпосов А. Ю. Спектакль В. Э. Мейерхольда «Тристан и Изольда» (Мариинский театр, 1909) // МузТ 2. СПб., 2020. С. 6-15.
28. Ряпосов А. Ю. Спектакль В. Э. Мейерхольда «Каменный гость» (Мариинский театр, 1917) // МузТ 2. СПб., 2020. С. 16-24.
29. Ряпосов 2022.
30. Ряпосов Рри XX в.
31. Ряпосов 2023.
32. Садко (Блюм В. И.). «Бубус» (Театр им. Вс. Мейерхольда) // ВМ. 1925. 2 февр. С. 2.
33. Соловьев Вл. «Учитель Бубус» у Мейерхольда («Жизнь искусства», 1925, №38) // Мейерхольд в критике 1920–1938. С. 167-168.
34. Таршис Н. А. Примечания // Гвоздев 1987. С. 235-264.
35. Театр имени Вс. Мейерхольда. Учитель Бубус. Три акта Алексея Файко. В постановке Вс. Мейерхольда. Комедия на музыке. М., 1925. 29 с.
36. Учитель Бубус // Мейерхольд и художники. С. 184-186.
37. Файко Алексей. Озеро Люль // Встречи с Мейерхольдом. С. 297-308.
38. Файко А. М. Учитель Бубус // Файко А. М. Театр: Пьесы. Воспоминания. М., 1971. С. 101-182.
39. Файко А. М. Записки старого театральщика. М., 1978. 279 с.
40. Фотовклейка. Фото 7. Сцена из спектакля «Учитель Бубус» // Встречи с Мейерхольдом. С. 304-305.

«МАЗЕПА» П. И. ЧАЙКОВСКОГО: ИДЕОЛОГЕМА «ВРАГА» НА СОВЕТСКОЙ ОПЕРНОЙ СЦЕНЕ

В русской классической опере образ врага встречается довольно часто, причем с акцентом на врагов коллективных, угрожающих благополучному существованию народа и государства. Это и поляки в «Жизни за царя» М. Глинки, где картины русского национального ополчения противопоставлены чужеземной атмосфере польского двора, и танцующие половцы в «Князе Игоре» А. Бородина, и бал короля Сигизмунда в «Борисе Годунове» М. Мусоргского, и восточный танец персидок в его же «Хованщине», предшествующий убийству русского князя – накалял градус опасности для родного отечества.

Родоначальником этой модели – противопоставления «своих» и «чужих» в русской опере по праву считается Михаил Глинка. С его легкой руки в опере «Жизнь за царя» враги впервые были представлены балетной интермедией, положив начало национальной традиции изображать врагов танцующими хотя бы по той причине, что «танец выступал как очевидная антитеза пению»¹⁶³. Если «свои» в опере поют, то «враги» всегда танцуют. Этот художественный прием Глинки получил развитие в русской опере и впоследствии стал музыкальным архетипом, прочно укоренившимся в национальном сознании.

Исследователь архетипов советской культуры Ханс Гюнтер справедливо утверждал: «Как тоталитарное общество не может обойтись без героя, так оно не может существовать и без врага. Враг и герой – явления, обуславливающие друг друга»¹⁶⁴. С первых дней советской власти переосмысление образа врага приобрело масштабный агитационный характер, потому что свергнутые революцией «классовые враги» угрожали построению нового государства. Понятие «враг народа» демонстрировало, что речь идет не об идеологически конкретном враге, а скорее об опасных «вредительских элементах», угрожающих счастливому существованию нового, свободного от «классовых оков» общества. По мере успешного продвижения социализма «вредительская» деятельность, подрывающая основы советской идеологии, набирает обороты, становится все активнее. Это положение стало краеугольным

¹⁶³ Лобанкова Е. В. Танцующие «чужие» как архетип русской оперы // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. №5. С. 54.

¹⁶⁴ Гюнтер Х. Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 743.

камнем диктатуры Сталина. В 1920-е – 1930-е годы экономические провалы, социальные трудности, военные неудачи, общественные и культурные скандалы легко объяснялись происками «врагов».

В военные 1940-е к ним добавились враги «внешние», угрожающие существованию не только социалистического общества, но и всего государства. Сведения, поступавшие с фронтов, свидетельствовали об угрозе, нависшей не только над самим Советским государством, но и над всеми народами, его населявшими. Предстояла схватка не на жизнь, а на смерть, которая неизбежно затронет каждого. В этих условиях переосмысление довоенных стереотипов в отношении образа врага шло достаточно быстро.

«Черная тень легла на нашу землю, – писал А. Н. Толстой в газете “Правда” 18 октября 1941 года, – Вот поняли теперь: что жизнь, на что она мне, когда нет моей Родины? По-немецки мне говорить? Подогнув дрожащие колени, стоять, откидывая со страху голову перед мордастым, свирепо лающим на берлинском диалекте гитлеровским охранником, грозящим добрать кулаком до моих зубов? Потерять навсегда надежду на славу и счастье Родины, забыть навсегда священные идеи человечности и справедливости – всё, всё прекрасное, высокое, очищающее жизнь, ради чего мы живем... Видеть, как Пушкин полетит в костер под циническую ругань белобрысой фашистской сволочи и пьяный гитлеровский офицер будет мочиться на гранитный камень, с которого сорван и разбит бронзовый Петр, указавший России просторы беспредельного мира? Нет, лучше смерть! Нет, лучше смерть в бою! Нет, только победа и жизнь!»¹⁶⁵

После войны официальное искусство сталинской эпохи приступает к работе по переинтерпретации образа врага. Фобии массового сознания подкреплялись фильмами о шпионах, диверсантах и вредителях. Эта тенденция активно проявлялась не только в жанре киноискусства (как самого массового из искусств), но и даже в таком элитарном жанре, как опера. Интересно, что именно в этот период на сцену возвращаются забытые и редко исполняемые оперные произведения русских композиторов. В 1945 году на сцене Большого театра в новой сценической редакции был поставлен «Иван Сусанин» М. Глинки, а в Ленинграде в Театре оперы и балета имени Кирова состоялась грандиозная премьера «Орлеанской девы» П. Чайковского. Главные герои этих опер, костромской крестьянин и дева-воительница Иоанна, не только боролись с врагами, но и приносили себя в жертву ради спасения родины и отечества.

¹⁶⁵ Толстой А. Н. Москве угрожает враг // П. 1941. 18 окт. С. 3.

В числе национальных оперных произведений, получивших вторую жизнь на советской сцене, особняком стоит «Мазепа» П. Чайковского. В сюжете этой опере нет разделения на «своих» и «чужих». Как справедливо замечает музыкальный критик А. В. Парин: «В музыке тоже нет противопоставления враждующих сторон, коннотированных как добро и зло. Военная проблематика развернута в сторону “общей полемики”: конфликт, разрешаемый насилием, в обилии губит человеческие жизни»¹⁶⁶. Центральный герой оперы украинский гетман Иван Мазепа стал на советской сцене едва ли не главным олицетворением образа «врага и супостата», плетущего предательские интриги против собственного народа.

В основу либретто оперы «Мазепа» положена пушкинская поэма «Полтава», рассказывающая о политических событиях на Украине в период правления Петра I. Впервые о замысле написать оперу на этот сюжет Чайковский сообщает директору Санкт-Петербургской консерватории К. Ю. Давыдову. Как композитор Давыдов опередил Чайковского с идеей оперы и даже заказал либретто драматургу В. П. Буренину, но из-за занятости педагогической работой сочинение оперы было отложено. «Мне известно, – писал Чайковский Давыдову 5 мая 1881 года, – что ты писал лет пять тому назад оперу на сюжет “Полтавы” Пушкина. Директорство Консерватории помешало тебе оперу довести до конца, и это очень прискорбно <...> нужно ли тебе либретто твоей оперы? Если нет, то моя просьба состоит в том, чтобы ты либретто это отдал мне. Я начинаю испытывать смутное поползновение приняться опять за оперу, и сюжет “Полтавы” очень соблазняет меня»¹⁶⁷. Получив согласие Давыдова и либретто Буренина, Чайковский погружается в творческий процесс: он увлеченно вносит правки в текст, но музыку сочиняет с трудом. В письмах композитор сетует на то, что работа движается очень медленно: «Никогда еще так трудно мне не давалось какое-нибудь большое сочинение, как эта опера»¹⁶⁸. Работа над «Мазепой» продолжалась два года, и только в апреле 1883 года партитура была завершена.

В центре сюжета – история украинского гетмана Ивана Мазепы (1639–1709), крупного политика петровской эпохи. Мазепа родился недалеко от Белой церкви в родовом имении Мазеписцы. История этого человека полна легенд, мифов и загадок. Для одних он – предатель, изменивший России и перешедший на сторону шведов,

¹⁶⁶ Парин А. В. Парадигмы русской оперы. М., 1999. С. 81.

¹⁶⁷ Чайковский 10. С. 95–96.

¹⁶⁸ Чайковский 11. С. 216.

для других – национальный герой, объединивший Украину. В 1708 году в разгар Северной войны, в решающем «полтавском» сражении между русскими войсками под предводительством Петра I и шведской армией под командованием Карла XII, Мазепа перешел на сторону врага и бежал в Османскую империю.

Для эпохи романтизма Мазепа оказался привлекательным героем, сотканным из взрывной смеси противоречий и душевных страданий. Сам лорд Байрон положил начало популярности образа Мазепы в искусстве, сочинив 1818 году одноименную поэму, опираясь в качестве основного источника на «Историю Карла XII» Вольтера. Сюжет вдохновил других поэтов, в том числе и А. С. Пушкина, располагавшего уже другими историческими свидетельствами. В поэмах художественный вымысел смешивался с историческими хрониками, что обеспечило Мазепе репутацию неоднозначного героя, находящегося во власти роковых сил и павшего жертвой собственных страстей и соблазнов.

Каким же был Мазепа в реальной жизни? В одном из рассказов бытописателя XIX века В. О. Михневича можно прочесть нелестную характеристику украинского гетмана: «Историческое представление об этой личности сохранились весьма смутно в народной памяти, но каждый малоросс твердо знает имя Мазепы, знает, что он был окаянный грешник и хриstopродавец, изменивший святой вере и родине»¹⁶⁹. В отличие от «народной памяти» исторические документы свидетельствуют о том, что Мазепа был одним из образованнейших людей своей эпохи, владел примерно восемью языками, в том числе латынью, французским, немецким и даже татарским. Современники вспоминают, что в разговоре гетман нередко прибегал к латинским цитатам, сочинял стихи, имел огромную библиотеку. Дом пана гетмана сравнивали с палаццо семьи Медичи – там звучала музыка, устраивались светские вечера, разговоры о литературе – например, обсуждалась книга Н. Макиавелли «Государь», которую читал Мазепа. Эти характеристики свидетельствуют о том, что Мазепа был вовсе не «изувер», а скорее грамотный стратег, обладавший художественным вкусом и политическими амбициями. Личность подобного масштаба не могла не иметь завистников и врагов.

В 1707 году генеральный запорожский судья Василий Кочубей передал Петру I донос на Мазепу, раскрывающий его план о независимом статусе Украины под покровительством шведского короля Карла XII.

¹⁶⁹ Белова Т. Герой? Злодей? Символ? Мазепа! // Мазепа Буклет. С. 50-51.

Царь Петр не поверил доносу Кочубея. Несчастливого судью подвергли жестокой пытке, он признал свои показания ложными и был публично казнен. Карл XII, направлявшийся с войсками к малороссийским границам, был разгромлен под Полтавой, а бежавший в Турцию Мазепа тем самым подтвердил свое предательство и правдивость доноса.

По некоторым источникам в конфликте Мазепы и Кочубея лежал не политический, а личный мотив. Кочубей якобы мстил за свою дочь Матрену (в опере – Мария). Документы утверждают, что Мазепа был ее крестным отцом, но при этом состоял с ней в любовной переписке, чем и вызвал гнев Кочубея. Любовная связь молодой девушки и ее крестного была пресечена, и потерпев поражение в любви, Мазепа добивается успеха в политике.

В опере исторические события представлялись Чайковскому лишь фоном, на который проецировались судьбы главных героев. В ответ на письмо Надежды фон Мекк, которая ожидала увидеть в опере фигуру самого Карла XII, композитор объяснял: «Я должен разочаровать Вас, друг мой. Его у меня не будет, ибо к драме между Мазепой, Марией и Кочубеем он имеет только косвенное отношение»¹⁷⁰. Политические события отходят в опере на второй план, уступая место музыкальным портретам. Обесчещенный отец, страдания юной девы, скорбь ее матери и любовная страсть гетмана – вот что привлекало Чайковского в поэме.

Центр тяжести пушкинской «Полтавы» перенесен на историю любви Марии и Мазепы с одной стороны, и на трагическую историю семьи Кочубеев – с другой, превращая историческую хронику в кровавую «семейную трагедию». Б. Асафьев писал о «Мазепе»: «Можно понять лишь одно: что здесь усиленное, чем где-либо до того, композитор выдвигает и концентрирует вовне, в сценических образах, то неопределенное, что волнует, тревожит, мучит и беспокоит его внутри, в глубине душевной жизни»¹⁷¹.

В опере натиск «злой воли» направлен на Марию, она находится в центре действия. В первой редакции опера заканчивалась массовой сценой: безумную Марию, убаюкивающую холодеющее тело Андрея, находили ее подруги. Мария предлагала девушкам погадать на венках и, запевая колыбельную песню, бежала к реке, где бросалась в воду. Казаки вытаскивали из воды ее бездыханное тело, декламируя стихи:

¹⁷⁰ Цит. по: Гозенпуд 1873–1889. С. 278.

¹⁷¹ Асафьев 1972. С. 312.

*Вот лежит она,
Жертва рока несчастная!
Мертва, бледна и холодна,
И в самой смерти прекрасная.
Перед волей неба преклонитесь,
Лейте слезы скорби и молитесь!*¹⁷²

В окончательный вариант эта сцена не вошла. Композитор решил не лишать несчастную Марию жизни, сочинив более страшный финал. Он завершает свою самую «кровавую» оперу колыбельной, которую напевает умалишенная Мария мертвому Андрею. Безумие героини, как стандартный прием романтической оперы, словно очищал душу Марии.

Мировая премьера оперы «Мазепа» прошла с разницей в несколько дней в Москве (в Большом театре 3 февраля 1884 г., под управлением И. Альтани) и в Петербурге (в Мариинском театре 6 февраля 1884 г., под управлением Э. Направника). Известно, что Чайковский принимал активное участие в подготовке московской премьеры, он был польщен, что императорские сцены с большим рвением принялись за постановку его самой «выстраданной» оперы: «Меня приятно удивляет, но вместе с тем приводит в недоумение то усердие, старание, почти энтузиазм, с которым весь этот театральный мир отнесся к моей новой опере <...> Мне рассказывали вчера, что петербургская Дирекция даже командировала декоратора Бочарова, чтобы изучить эффекты лунного освящения в Малороссии для последнего акта “Мазепы”»¹⁷³. Вопреки радужным ожиданиям композитора обе постановки имели очень скромный зрительский успех.

Безусловным фаворитом московской премьеры стал исполнитель партии Мазепы Б. Б. Корсов. Настоящее имя артиста было Готфрид Геринг. Он родился в Петербурге в семье врача, и уже с детства брал уроки вокала у итальянских педагогов, а позже поступил учиться в Парижскую консерваторию. Дебютировав на сцене Мариинского театра в партии Графа Ди Луны в опере Дж. Верди «Трубадур», Корсов стремительно стал любимцем публики и позже поступил на службу в Большой театр, заняв положение ведущего исполнителя баритональных партий русского репертуара.

«Лучше всего Корсов, – констатировал в рецензии на “Мазепу” С. Кругликов, – сумевший из характерной, но в вокальном отношении неблагоприятной партии Мазепы сделать очень многое. Его

¹⁷² Ремизов 1934. С. 32.

¹⁷³ Чайковский 11. С. 267.

Мазепа действительно гетман с головы до ног, гетман с властной фигурой и властными движениями, гетман-красавец»¹⁷⁴. Корсов появлялся на сцене пылким героем. Артист тщательно готовился к этой роли, известно, например, что он читал монографию историка Н. Костомарова «Мазепа и мазепинцы» (1884). Из нее Корсов узнал, что в гардеробной гетмана был богатый венгерский наряд. В подобном костюме артист вышел на сцену, рассчитывая на импозантный эффект и не прогадал. Корсов безоговорочно расположил публику, к тому же с мастерством исполнив написанное композитором по его просьбе ариозо «О, Мария!».

У баритона И. П. Прянишникова, исполнявшего Мазепу в Петербурге, ариозо не было, и вообще он меньше запомнился зрителям. Фаворитом мариинской премьеры стал не Мазепа, а исполнитель роли Кочубея И. А. Мельников. Он был одним из выдающихся представителей русской вокальной школы и принимал участие во всех русских оперных премьерях последней четверти XIX века. Жуткое впечатление на зрителей, по этическим нормам того времени, производила сцена пыток Кочубея: «Нужно отдать справедливость Мельникову в том, – писал рецензент, – что он своим художественным исполнением значительно скрасил эту поистине варварскую сцену»¹⁷⁵. Реализм был доведен до придела, оформление представляло собой настоящую пыточную камеру. Вершиной исполнения партии Мельниковым стала сцена в темнице, особенно монолог «Три клада». Герой «обнажал» свою душу, каждая фраза была окрашена экзистенциальными чувствами, терзавшими несчастного пленника.

Оба театра уделили пристальное внимание картине в темнице и особенно изображению пыток на сцене. На московской премьере эта картина вышла натуралистично. Рецензент С. Васильев в «Московских ведомостях» писал, что в декорациях, представляющих тюрьму, «можно было бы с удовольствием опустить изображения различных орудий пытки, колес, дыб и т.п.; не представляло ни малейшей надобности заставлять зрителя целую четверть часа созерцать различные орудия пытки, точно также нет ни малейшей надобности в том, чтобы палачи, на глазах зрителя, бросались на Кочубея, срывали с него одежду и тащили к какому-то отвратительному колесу»¹⁷⁶. Критик сетовал, что эта натуралистичная сцена, пугающая зрителей своей откровенностью и жестокостью, не имеет ничего общего с художественным реализмом.

¹⁷⁴ Цит. по: Гозенпуд 1873–1889. С. 282.

¹⁷⁵ Цит. по: Там же. С. 284.

¹⁷⁶ Цит. по: Там же. С. 286.

Современники писали, что в постановочном плане московская премьера заметно уступала петербургской. В Большом театре над декорациями работали сразу три живописца – К. Вальц, В. Гурьянов и И. Какурин, при этом каждый писал разные картины оперы, что было довольно распространенной театральной практикой того времени. Вот как характеризовал декорации московского спектакля журнал «Искусство»: «Чуждая Малороссии растительность, почти полное отсутствие столь характерных для того края “серебристых тополей”, хутор Кочубея западноевропейской архитектуры стиля “ренессанс”, неуместная готовность тюрьмы, где томился несчастный отец Марии, желтая луна, неподвижно покоящаяся на задней картине и бросающая непонятным образом свой свет из боковой кулисы, польские костюмы на русофиле»¹⁷⁷. Художники изображали то, что у них лучше всего получалось, артисты самостоятельно выбирали костюмы, редко считаясь с исторической достоверностью, не говоря уже о концепции спектакля в целом.

Сад Кочубея был усыпан экзотическими растениями, в центре стоял роскошный дворец с колоннами и лепными украшениями, венецианская терраса была заставлена терракотовыми изделиями. Рецензент «Нового времени» М. Иванов сравнивал два решения: «Если в Москве дом Кочубея представлен палаццо, то в Петербурге изображена одна из дач Лиговки, Стрельны и тому подобных петербургских летних мест»¹⁷⁸. И хотя художник петербургской премьеры декоратор императорских театров Михаил Бочаров ездил в Малороссию за вдохновением и зарисовками природы – ничего исторического в спектакле не было, история на сцене была декоративной.

После пыток Кочубея следовала еще одна эмоционально тяжелая сцена – публичная казнь Кочубея и Искры. Эту картину называли мрачной и действующей на нервы. Музыкальный критик С. Кругляков называл ее фотографической иллюстрацией обряда казни. «Санкт-Петербургские ведомости» писали, что казнь производит крайне мрачное и неприятное впечатление: «Декорация представляет широко раскинувшееся поле. Брезжит свет. Масса народа с лихорадочным беспокойством ожидает ужасной развязки. Музыка хора носит какой-то щемящий характер. Во время казни загорается кровавая заря и восходит солнце»¹⁷⁹.

Сцену казни Чайковский написал, как развернутую народную сцену, построенную на ярких и сильных контрастных сопоставлениях. Хор

¹⁷⁷ Цит. по: Там же.

¹⁷⁸ Цит. по: Там же. С. 285.

¹⁷⁹ Цит. по: Там же. С. 288.

народа, который со смешанным чувством любопытства, нетерпения и страха ждет жуткого зрелища, шуточная песня пьяного казака, которая вносит неожиданный контраст в трагическое разрешение конфликта. Картина начинается краткими репликами отдельных групп, переходящими в громкие вопли, рыдания и причитания. А в финале грозный и торжественный марш противостоит только что прозвучавшей последней молитве осужденных. По силе художественного воздействия эта сцена значительно сильнее, чем следующая за ней лирическая картина смерти Андрея и сумасшествия Марии. Эта особенность музыкальной драматургии Чайковского часто сбивала режиссеров с толку, сцене казни всегда уделяли больше внимания, считая ее логическим завершением оперы.

Премьера «Мазепы» в обоих театрах успеха не имела. Современники упрекали Чайковского за выбор темы, за мрачный колорит произведения. По словам дирижера Э. Направника, в опере «нагромождены сцены одна другой ужаснее. Тут есть картины вражды, измены, пытки, казни, убийства и сумасшествия. Не на чем зрителю отдохнуть и успокоиться»¹⁸⁰. Б. Асафьев, анализируя оперы Чайковского справедливо писал, что ход действия в «Мазепе» зависит как раз от этих «моментов концентрации мрака и насилия», словно метафизическая «нервная сила» заставляет героев метаться в «ужасе отчаяния»¹⁸¹. Зрителя пугали жестокие сцены, оголенный натурализм был непривычным для императорской оперной сцены. Соревнования постановщиков в изображении пыток, лунного сияния и кровавой зари не спасли оперу от провала.

«Мазепу» исполняли не чаще пяти раз за сезон, а позже и вовсе сняли с репертуара. Повторные попытки вернуть оперу в Большой театр успехом не увенчались. В 1899 году дирижер И. Альтани предпринял попытку возобновить спектакль. Были использованы сборные декорации из других опер, а режиссура Р. Василевского во многом повторяла мизансцены премьеры. Спектакль прошел всего три раза и вновь исчез из репертуара. Третья попытка возвращения «Мазепы» на сцену Большого состоялась в апреле 1917 года. Дирижер Э. Купер, режиссер В. Лосский и коллектив художников (К. Коровин, Г. Голов, М. Яковлев) поставили многофигурную композицию с эффектными «выходами и уходами». Но, как справедливо заметила историк оперы И. Коткина, «время не благоприятствовало идеям украинской независимости, пусть даже и поставленной по всем правилам роскошной театральности»¹⁸².

¹⁸⁰ Цит. по: Там же. С. 280.

¹⁸¹ Асафьев 1972. С. 312.

¹⁸² Коткина 2004.

Опера Чайковского пропала из репертуара столичных музыкальных театров, хотя отдельные сольные номера и дуэты прочно вошли в концертный репертуар многих известных артистов. Триумфальное возвращение «Мазепы» на русскую сцену произошло после Великой Отечественной войны. Конечно, новые идеологические акценты и политическое содержание забытый шедевр Чайковского приобрел не сразу. В 1930-е годы на пути к советскому зрителю сценические интерпретации «Мазепы» все еще были во власти императорского театрального бэкграунда.

Опера оставалась забытой вплоть до 1934 года, когда «Мазепу» в один сезон поставили театры Москвы и Ленинграда. Как и дореволюционные постановки, новые сценические версии не имели громкого успеха. Ленинградский спектакль, по впечатлениям И. Соллертинского, получился «бесцветный и вовсе не принципиальный»¹⁸³, московская постановка тоже имела недостатки и была принята критиками лишь как удачная попытка «извлечения из архива этой полузабытой страницы оперного наследия»¹⁸⁴. В обеих премьерах ставка была сделана на мастерство артистов.

Возвращение «Мазепы» на оперную сцену состоялось в один сезон с грандиозной премьерой «Гугенотов» Дж. Мейербергера – большую французскую оперу в 1934 году поставил режиссер Н. Смолич в Большом, а затем и в бывшем Мариинском театре. Опера Мейербергера о кровавых конфликтах между католиками и протестантами стала заметным событием театральной Москвы и Ленинграда. Спектакль Смолича выделялся масштабом сценической композиции, роскошными историческими костюмами и звездным составом артистов. В сравнении с «Гугенотами» премьера «Мазепы» оказалась не в самом выигрышном положении. Спектакль выпускали в филиале Большого театра, что не давало возможности представить «Мазепу» с размахом, привычным для большой исторической сцены.

Премьера состоялась 14 мая 1934 года, оркестром дирижировал Л. Штейнберг, а сценическую концепцию разрабатывали постановщик Л. Баратов и художник С. Иванов. Баратов считал, что неуспех предыдущих постановок «Мазепы» в значительной степени окупался исполнением, поэтому, приступая к репетициям, режиссер принципиально ориентировался на актера, его приоритет на сцене. «Музыкой

¹⁸³ Соллертинский И. Премьера и будни музыкального театра // РИТ. 1934. № 32. С. 4.

¹⁸⁴ Канн Е. Источник успеха: «Мазепа» в филиале Большого // ВМ. 1934. № 35. С. 3.

Чайковского, – говорил Баратов, – определяется основное ощущение постановки, как реалистического спектакля романтической драмы»¹⁸⁵. Умеренность режиссерской концепции определяла артиста в спектакле как основу действующей силы. Меньше всего Баратова интересовал в опере политический конфликт, стержнем драмы режиссер делает личные истории и сведение счетов главных героев – Мазепы и Кочубея. На сцене разыгрывалась эмоциональная драма, конфликт выдающихся голосов. Такое решение стало возможным благодаря участию в спектакле двух ведущих баритонов Большого театра, собственно, постановка и осуществлялась в расчете на них. Кочубея и Мазепу исполнили знаменитые солисты Леонид Савранский и Дмитрий Головин.

Л. Савранский родился в Киевской губернии. В студенческие годы, обучаясь на факультете естественных наук Киевского университета, он увлекся искусством: пробовал себя в литературе и посещал рисовальную школу. Кроме того, будущая звезда Большого театра добился немалых успехов в спорте – занимался штангой в атлетическом клубе и отлично проявил себя в парусных гонках. Театр вообще не входил в его планы до той поры, когда Леонид случайно подружился со студентами Консерватории. Увлечение академическим вокалом стало делом его жизни. За свою карьеру он исполнил порядка 90 оперных партий. Очевидцы, слышавшие Савранского в молодые годы, утверждали, что это был артист феноменальных вокальных данных. Звучный «бархатный» баритон, узнаваемый тембр, чистые свободные верхи и артистические способности сделали его любимцем московской публики.

«Голос Савранского, – писала об артисте оперная певица Е. Каткульская, – одинаково свободно, ярко и выразительно звучал во всех регистрах, сила и широта звука, дыхание казались беспредельными»¹⁸⁶. К сожалению, записей голоса певца почти не сохранилось, но отзывы критиков свидетельствуют о прекрасном владении декламацией. Его подвижный баритон был необычайным и с легкостью преодолевал трудности высокой тесситуры. Эти качества позволяли артисту с одинаковым успехом исполнять как партии лирического баритона, так и драматический репертуар. Его Кочубей восхищал экспрессией, запомнился зрителям острохарактерными жестами и сценическим гримом.

Исполнитель Мазепы баритон Д. Головин ничем не уступал своему партнеру по спектаклю. Родившись в беднейшей крестьянской семье в Ставропольской губернии, Головин был вынужден с раннего детства

¹⁸⁵ Протокол 22.02.1934.

¹⁸⁶ Маршкова Т. Большой театр. Золотые голоса. М., 2011. С. 1006.

пасти стада коров. Путь от крестьянского пастуха до звезды мировой оперы оказался не прост, но благодаря учебе и таланту Головин быстро стал известен в музыкальном сообществе и сделал головокружительную карьеру. Уникальное дарование артиста подтверждали все, кто хоть раз слышал его пение. В семь лет он начал петь в церковном хоре, в двадцать семь поступил в Московскую консерваторию. В 1928 году по личному ходатайству Наркома просвещения А. В. Луначарского Головин был отправлен на стажировку в Италию. Он спел партии Фигаро в Ла Скала, Риголетто в Монте-Карло, и Демона в Париже. Французские критики с восторгом указывали «на исключительную звуковую гибкость и разнообразие тембровых красок у Головина, готовым способностям рисовать самые сильные драматические эффекты – трагический смех и неподдельное человеческое рыдание (Риголетто) и мрачное величие “духа изгнания” (Демон)»¹⁸⁷.

Его Мазепа предстал седовласым старцем с волевым характером. В мемуарах «Четверть века в Большом» певец И. Петров писал: «Я помню его в “Мазепе”. Как он чувствовал внутреннее состояние своего героя! В ариозо он сидел, обхватив голову руками, перед портретом Марии. С какой глубиной чувства и силой произносил он фразу: “О, Мария!” Как необыкновенно красиво звучал его голос на словах “в неге томной”, а во фразах “в объятых находил я рай” высокие *соль-бемоль* и *ля-бемоль* звучали так, что, казалось, вокальным возможностям и огромному дыханию певца нет предела. Его голос заливал зал, но поражала даже не сила звука, а множество красивейших обертонов в нем. После фортиссимо этой фразы Головин в заключении переходил вдруг на пиано, и слова: “О, Мария, как я люблю тебя” звучали с захватывающей нежностью. Все это забыть нельзя»¹⁸⁸. Сохранившаяся в исполнении Д. Головина поздняя аудиозапись ариозо Мазепы под фортепиано (Мелодия, 1956) подтверждает это восторженное свидетельство.

Участие в спектакле Д. Головина и Л. Савранского – двух сильных вокалистов, двух личностей, двух оперных кумиров столичной публики, принесло временный успех постановке, но отодвинуло на второй план всю лирическую линию главного женского образа – Марии. Выступая на заседании Художественного совета Большого театра, режиссер Баратов говорил, что «политическая борьба Мазепы и Кочубея

¹⁸⁷ Там же. С. 231.

¹⁸⁸ Петров И. Четверть века в Большом. М., 2003. С. 13.

интерпретирована с акцентом на личное столкновение: месть Кочубея за дочь»¹⁸⁹. Это был основной конфликт спектакля. Кульминацией и развязкой оперы оказывалась грандиозно поставленная сцена казни Кочубея и Искры, превращающая спектакль в масштабную «экзистенциальную трагедию без катарсиса»¹⁹⁰.

Как и во всех своих постановках, Баратов много внимания уделял костюмам, их соответствию изображаемой эпохе: «Костюмы проверены исторически и далеки от стиля “малорусских хоров”. Костюм Мазепы польского покроя, Мария со второго акта одета во французское платье»¹⁹¹, – комментировал эскизы режиссер. Вообще в спектакле важное место занимала вещественность и декоративное убранство. В первой картине в саду Кочубея постановщик акцентирует внимание на «бытовой прочности», в оформлении дома этого героя указывает на «имущественную мощь», подземелье, где томится Кочубей, оформлено в стиле «замковой архитектуры», а покои гетмана в стиле «европейца, политика и рыцаря»¹⁹². Декорации С. Иванова служили лишь красочным фоном для актерского ансамбля, который состоял из оперных звезд первой величины.

Несмотря на участие в спектакле звезд Большого театра, критика восприняла возвращение «Мазепы» неоднозначно. Авторы постановки упрекали за отсутствие сценических акцентов и драматизма. Рецензент «Вечерней Москвы» писал: «Украинский гетман, политический заговорщик, человек, представляющий интересы крупных украинских помещиков, представлен у Баратова сентиментальным седовласым красавцем, весь смысл поведения которого заключен в его любви к Марии. В этом плане артист Д. Головин выполняет свою задачу превосходно. Но это – не Мазепа. Не только Пушкина. Даже не Чайковского. Или Кочубей весь окрашен одной краской – старческой немощи, беспомощности»¹⁹³.

Слабым местом оставался финал оперы – сумасшествие Марии. В премьерных спектаклях эту партию исполняла бывшая солистка частной оперы Зимина А. Соловьева. Однако на фоне двух главных баритонов Большого театра артистка оказалась не в самом выигрышном положении: «Что касается центрального женского персонажа оперы – Марии,

¹⁸⁹ Протокол 22.02.1934.

¹⁹⁰ Коткина 2004.

¹⁹¹ Протокол 22.02.1934.

¹⁹² Там же.

¹⁹³ Канн Е. Источник успеха: «Мазепа» в филиале Большого // ВМ. 1934. № 35. С. 3.

то трудно было даже угадать режиссерский рисунок»¹⁹⁴, – замечал рецензент. Ориентация режиссера на мужские образы сделала Марию второстепенным персонажем. Заключительным аккордом спектакля становилась не ее «всепрощающая» колыбельная, а жестокая сцена казни, кровавое решение конфликта в пользу гетмана Мазепы. Момент казни не демонстрировался на сцене – толпа заслоняла приговоренных, и зритель воспринимал событие по реакции массовки. Рецензенты писали, что Баратов показал себя мастером массовых сцен, в спектакле считывались напряжение и динамика хора.

Спектакль прошел в филиале 178 раз, что свидетельствует об успехе оперы, хотя отзывы музыкальных критиков разнились. Идеологическая цензура начала 1930-х годов еще не предъявляла жестких требований к постановкам оперных произведений, однако в рецензиях на «Мазепу» читаются рекомендации к усилению политической линии сюжета, приближению оперы к пушкинскому замыслу. Политизированную окраску опера получит в послевоенные годы, когда страна победит фашизм и образ Мазепы как «врага» и «предателя» станет неотъемлемой частью сталинского исторического нарратива.

Ленинградская премьера «Мазепы» в Театре оперы и балета им. Кирова, состоявшаяся 5 ноября 1934 года, концептуально не многим отличалась от московского спектакля. Режиссер постановки А. Винер ставил «Мазепу» вместе с соратником Вс. Мейерхольда, легендарным театральным художником В. Дмитриевым, но по какой-то причине декорационное решение не сложилось. Установка на решение оперы как «романтически-эмоциональной» драмы отодвигала на второй план политическую подоплеку сюжета.

Музыкальный руководитель премьеры В. Дранишников в буклете к спектаклю писал: «Музыка Чайковского пошла не по пути героического пафоса и общественно-политических обобщений, а избрала путь раскрытия психического состояния человека, раздавленного политической борьбой, трагический конец жизни которого был обусловлен исключением его из общественной жизни и концентрацией своей жизненной энергии в узком кругу семейно-бытового уклада»¹⁹⁵. Как и в московской постановке акцент на «семейной трагедии» и «власти чувств» не соответствовал вектору актуализации классики, потому что в системе советских ценностей личные интересы не могли стоять выше государственных.

¹⁹⁴ Там же.

¹⁹⁵ Дранишников В. А. Опера «Мазепа»: к истории сочинения // «Мазепа». Л., 1934. С. 61.

И. Соллертинский писал в «Рабочем и театре»: «В Гатобе “Мазепа” вышел, по-видимому, проходным спектаклем. Он не ставит – и подавно не разрешает – никаких коренных проблем музыкального театра. Держится он преимущественно на певцах. Прежде всего, на П. З. Андрееве, глубоко искреннем, волнующем и мощном Кочубее»¹⁹⁶. Как и в московской постановке, участие в ленинградской премьере оперных звезд не скрыло недостатков спектакля.

Режиссер А. Винер в интервью газете «Смена» говорил об актерском ансамбле «Мазепы» как доминанте спектакля, главные герои виделись постановщику романтически-возвышенными: «Мы заостряем образы Марии, Кочубея, Андрея, Мазепы и Любови как образы монументальные и героические, отвечающие пушкинским. Тема любви Марии и Мазепы, страдания Кочубея, страстность и сила воли Любови и лирическая обреченность Андрея должны зазвучать в спектакле эмоциональной силой»¹⁹⁷. Самым цельным образом спектакля стал Кочубей в исполнении П. Андреева, Мазепа же в исполнении баритона П. Болотина был менее выразительным, чем его антагонист.

П. Андреев до революции пел в частных оперных антрепризах, принимал участие в «Русских сезонах» С. Дягилева и служил в труппе Мариинского театра с 1909 года. Современники вспоминали о нем как обладателе редкой красоты баритона и эффектных внешних данных – высокий рост, пропорциональная фигура, выразительное лицо. В 1934 году Андрееву (когда он спел Кочубея) было шестьдесят лет. Дирижер театра Ю. Гамалей, наблюдавший в этот период артиста, вспоминает, что во время исполнения арий Андреев не любил двигаться: «Он занимал удобную позицию и, стоя на месте, выдавал все эмоции в певческое исполнение, прикладывая к груди то одну руку, то обе вместе. Зато при исполнении коротких фраз или в певческих паузах Андреев не боялся двигаться активно и находил убедительные штрихи актерского исполнения, создавая яркие образы»¹⁹⁸. Зрители запомнили монументальную фигуру его Кочубея, теплоту и выразительность звучания голоса.

Впервые вышла на сцену в этой опере и С. Преображенская в роли Любови. Артистка притягивала драматическим дарованием,

¹⁹⁶ Соллертинский И. Премьера и будни музыкального театра // РИТ. 1934. № 32. С. 4.

¹⁹⁷ «Мазепа». Новая постановка Театра оперы и балета. Беседа с режиссером-постановщиком заслуженным артистом А. Б. Винером // См. 1934. 3 нояб. № 109. С. 3.

¹⁹⁸ Гамалей Ю. «Мариинка» и моя жизнь. СПб., 1999. С. 40.

но известность в этой партии она получит позднее в постановке «Мазепы» 1950-го года. Роль Марии была поручена лирической сопрано Р. Изгур, супруге дирижера Дранишникова, но героиня получилась у нее неубедительной во многом из-за отсутствия четких режиссерских задач.

И. Соллертинский писал, что сценическое действие было лишено драматизма, особенно в последней картине: «За исключением поломанного лафета на первом плане, ничто не позволяет догадываться, что в этом уютном уголке природы или поблизости происходит сражение. Мазепа появляется, как всегда, нарядный, словно на увеселительной прогулке; не слишком тороплив и верный Орлик: о поражении, бегстве, погоне, об угрозе плена, о неминуемом эшафоте нет и речи. Взволнован лишь один Андрей, да и то по соображениям семейной чести <...> Режиссер и не подумал создать той нервной, напряженной, докрасна накаленной атмосферы, вне которой не мыслим последний акт»¹⁹⁹.

Наиболее уязвимой стороной спектакля была режиссерская работа Винера с его нарочитой оперной условностью. Это проявлялось в сценическом рисунке ролей, в манере актеров держаться на сцене, в «парадном» построении массовых сцен, а также в трактовке хора, который, по словам критика, «то переминается с ноги на ногу, то чинно ходит взад и вперед в обнимку» (38; 4). Лучше всего режиссеру удалась сцена казни. Винер отлично чувствовал декоративность композиции, мизансценирование хора – толпы народа в самый момент казни. По наблюдению Соллертинского, тут режиссер использовал цитаты из знаменитой постановки «Бориса Годунова» (1927) С. Радлова, повторяя массовые мизансцены из эпизода на Красной площади.

В сцене казни эффект был достигнут, но это оказалось недостаточным для уравнивания композиции спектакля: «Режиссеру удалась сцена казни: сомнительная в историческом отношении, она оставляет все же большое впечатление. На этом удаче спектакля заканчиваются. В актерском плане преобладает оперный штамп и ходульные позы. Неудачна последняя картина: вместо порохового дыма и зарева догорающей битвы на сцене какой-то пикник, где мирно прогуливаются действующие лица. Вяло поставлена сцена помешательства Марии»²⁰⁰, – писал Соллертинский.

Критик А. Граве из «Ленинградской правды» был солидарен с оценкой коллеги: «Вершина спектакля – второй акт: сцена в тюрьме, в замке

¹⁹⁹ Соллертинский И. «Мазепа». Ленинградский театр оперы и балета // Изв. 1934. 15 нояб. С. 4.

²⁰⁰ Там же.

Мазепы и сцена казни. Его яркая драматическая напряженность и сила лишь оттеняют меньшую художественную значимость первого и последнего действия оперы»²⁰¹. Автор еще одной рецензии в газете «Смена» В. Богданов-Березовский утверждал, что в спектакле попросту отсутствует концепция: «Цель отдельных эффектных сцен и положений, вытекающих больше из свойств самого произведения, чем из приемов его трактовки, сама по себе не делает еще спектакля»²⁰².

Постановка была лишена не только единства режиссерской установки, но и вообще стиля. Критик отмечал, что П. Андреев, рисуемый в темнице яркий и возвышенный образ оскорбленного отца, в первой картине играл не Кочубея, а древнерусского «добрамолодца», с жестами и позами из «Князя Игоря». Певица Р. Изгур в образе Марии оглядывалась на свою любимую партию Татьяны Лариной, а П. Болотин моментами напоминал Бориса Годунова. Все персонажи в спектакле были ходульными, на сцене царил оперный штамп. «Постановщик не планирует спектакля. Он не заботится о сценических образах, о переводе музыкальной динамики в план зримого действия»²⁰³, – высказывал приговор режиссеру Богданов-Березовский.

Что касается музыкальной трактовки, «Мазепа» был безусловной победой дирижера В. Дранишникова. На премьере оркестр звучал превосходно, по воспоминаниям очевидцев, после исполнения симфонической картины «Полтавский бой» дирижеру была устроена овация. Но это не спасало общего впечатления о неудаче спектакля, оперу ставили в репертуар не часто. Редколлегия театральной газеты «За советского искусство», подводя итоги сезона, сообщала: «Постановка “Мазепы” проведена блестяще, но оформление и режиссерская часть (за исключением сцены казни) недоработаны и до сих пор идут в незаконченном виде»²⁰⁴.

В 1936 году положение Дранишникова в театре пошатнулось. В первую очередь это было связано с кампанией по борьбе с формализмом и западническими тенденциями. С уходом в 1934 году из театра главного режиссера С. Радлова, с которым они поставили в 1920-е годы нашумевшие модернистские оперные постановки «Дальний звон» (1925) Ф. Шрекера, «Любовь к трем апельсинам» (1926) С. Прокофьева,

²⁰¹ Граве А. Мазепа (Премьера Театра оперы и балета) // ЛП. 1934. 11 нояб. С. 4.

²⁰² Богданов-Березовский В. Мазепа. Премьера в Государственном театре оперы и балета // См. 1934. 10 нояб. С. 4.

²⁰³ Там же.

²⁰⁴ К итогам сезона // Гатобовец. 1935. № 11 (27). 11 июня. С. 4.

«Воцдек» (1926) А. Берга и «Бориса Годунова» (1928) М. Мусоргского, дирижер лишился верного театрального соратника. Ослабление позиций дирижера также усилили театральные интриги, Дранишникова обвиняли в необъективности назначения солистов на партии, в увлеченном продвижении своей супруги сопрано Р. Изгур на главные роли. В итоге Дранишникова был снят с должности и переведен на работу в Киев. Тенор Н. Печковский пишет в воспоминаниях, что с уходом дирижера закончилась «эпоха красивого вокала и мечтаний»²⁰⁵. Усиление идеологического контроля и борьба с формализмом диктовали пересмотр не только репертуарной политики, но и постановочных приемов и методов. Так закончилась эпоха театрального авангарда.

Музыкальным руководителем Театра оперы и балета имени Кирова в 1936 году был назначен А. М. Пазовский, переведенный в Ленинград из Киева. К столетней дате со смерти А. С. Пушкина в 1937 году дирижер объявляет декаду «пушкинских» оперных постановок. Помимо выпуска «Сказки о царе Салтане» (1937) Н. А. Римского-Корсакова, было принято решение возобновить и оперу «Мазепа». Премьера новой версии состоялась 19 февраля 1937 года, и она оказалась еще более провальной, чем предыдущая. Сам Пазовский работал над «Сказкой о царе Салтане», а капитальное возобновление «Мазепы» было поручено режиссеру С. Масловской и Е. Мравинскому, никогда ранее не дирижировавшего операми.

С. Д. Масловская родилась в дворянской профессорской семье, до революции пела в оперных антрепризах, ассистировала в постановках В. Лосского и Вс. Мейерхольда, работала режиссером массовых сцен в Театре музыкальной драмы И. Лапицкого. Активно занимаясь педагогической деятельностью, она разработала авторский метод воспитания артистов музыкального театра, ставила массовые сцены в Большом драматическом театре (1920–1925), сотрудничала с А. Н. Бенуа и Александром Блоком.

Попытка Масловской возобновить провального «Мазепу» в «мхатовском» стиле с акцентом на массовых сценах оказалась далека от совершенства. Историк театра Б. Гловацкий в очерке о режиссерах Мариинского театра писал: «В плане полного подчинения режиссуры диктатуре музыки поставлена была С. Д. Масловской опера “Мазепа”»²⁰⁶. Впрочем, есть свидетельства, что и с музыкой в этом спектакле

²⁰⁵ Печковский Н. К. Воспоминания оперного артиста. СПб., 1992. С. 78.

²⁰⁶ Гловацкий Б. С. Режиссеры // Ленинградский театр оперы и балета им. С. М. Кирова (1917–1967). Л., 1967. С. 236.

были большие проблемы – Мравинский не справился с постановкой. Установить истину в этом вопросе не просто – на спектакль не удалось найти ни одной рецензии в ленинградской прессе. Возможно, все дело в том, что за день до премьеры 18 февраля 1937 года скончался «великий большевик», Народный комиссар тяжелой промышленности, соратник и друг Сталина, известный под партийным именем «Серго» Григорий Константинович Орджоникидзе (1886–1937). Смерти «рыцаря пролетарской революции» были посвящены выпуски всех советских газет, поэтому премьера «Мазепы» прошла незамеченной.

В 1930-е годы возвращение «Мазепы» на музыкальную сцену было встречено критиками без энтузиазма. Высказывание Б. Асафьева об опере Чайковского, что «действие в “Мазепе” ведется женщиной, на женском образе покоится и вокруг него, как вокруг оси, движется»²⁰⁷, – не оправдывалось, потому что в спектаклях Мария оказывалась не столь значимым персонажем, как герои мужского пола. Это обуславливало определенную сценическую трактовку, где роковая ситуация с Марией являлась лишь сюжетной пружиной в столкновении интересов Мазепы и Кочубея, но не центром действия. После Великой Отечественной войны советский оперный театр еще раз предпринимает попытку переосмыслить оперу Чайковского, на этот раз в остром политическом ключе, обыгрывая в разных сценических версиях конфликтное противопоставление «врага» и «героя».

В 1948 году стартовала вторая волна государственной кампании по борьбе с формализмом. Музыка ведущих советских композиторов Шостаковича, Прокофьева, Мурадели была объявлена субъективной, наполненной формалистическими трюками, «чуждыми для художественного мировоззрения советских людей»²⁰⁸. Руководство оперных театров, опасаясь обвинений в космополитизме, были вынуждены притормозить работу над советскими операми и вернуться к проверенной временем русской классике. Большой театр решает заново поставить на сцене филиала «Мазепу», на этот раз в остром политическом ключе. Послевоенные сталинские репрессии в западных частях Украины, направленные на искоренение фашистской идеологии, сыграли не последнюю роль в новой трактовке оперы Чайковского. Тема народа, врагов и предателей родины, получила актуальное политическое звучание.

²⁰⁷ Асафьев 1972. С. 312.

²⁰⁸ О недостатках развития советской музыки. Письмо Д. Шепилова и П. Лебедева секретарям ЦК ВКП (б) // Сталинские премии: две стороны одной медали. Сборник документов и художественно-публицистических материалов. Новосибирск, 2007. С. 318.

В новой интерпретации сюжета Мария была интересна советскому оперному театру не как двигатель действия, а как причина завязки конфликтной ситуации между Кочубеем и Мазепой.

Премьера «Мазепы» в филиале Большого театра состоялась 10 июня 1949 года в рамках масштабного государственного празднованию 150-летия со дня рождения А. С. Пушкина, под характерным для того времени лозунгом приближения оперы к исторической правде, к пушкинскому замыслу. Постановочная концепция режиссера Л. Баратова в первую очередь касалась предательства гетмана, его коварства и политической измены. В этом ракурсе Кочубей становился не просто страдающим отцом, но – в еще большей степени – Героем, типическим характером, воплощавшим передовой идеал своего времени. В Герое обобщались представления о советском человеке, его действия и поступки демонстрировали пример поведенческих и моральных норм общества. Если Мазепа – Враг, изменник и предатель, «чье имя предал проклятию родной народ»²⁰⁹, то Кочубей – его антагонист, верный отечеству патриот.

Если в «Мазепе» 1934 года режиссер говорил о «романтической драме», то в 1949 году его концепция меняется в соответствии с политическими задачами: «Большой театр возвращается к опере “Мазепа” после многолетнего перерыва <...> До самого последнего времени многие оперные постановщики видели в опере лишь интимную драму Марии. Большой театр стремится пересмотреть эту сценическую трактовку. “Мазепа” является исторической музыкальной трагедией. В ее основе лежит глубокая патриотическая идея, ярко воплощенная в благородном и мужественном образе Кочубея, становящегося жертвой алчного властолюбия и звериной жестокости Мазепы»²¹⁰, – сообщил Баратов о замысле спектакля. В новой версии от сентиментального старца Мазепы не остается и следа – отрицательные черты главного героя были максимально гипертрофированы режиссером.

В этом ракурсе двигателем патриотической идеи спектакля становилась петровская Россия, побеждающая Мазепу и его окружение как «антинародных заговорщиков»²¹¹. Баратов писал: «Образ Мазепы, естественно, привлекает к себе особое внимание. Кто такой Мазепа? Мы снимаем с него романтические одежды. Мазепа – украинский гетман – является предателем своего народа. Мы подчеркиваем образ Мазе-

²⁰⁹ «Мазепа»: Краткое содержание оперы. Л., 1953. С. 5.

²¹⁰ Баратов Л. В честь великого русского поэта // СА. 1949. 3 июля. С. 2.

²¹¹ Нестьев И. «Мазепа» П. Чайковского. М.; Л., 1949. С. 19.

пы как ставленника интервентов, как изменника Родины, продавшегося шведам и их королю. У Пушкина Мазепа показан “кичливым другом кровавой старины”, честолюбцем, преследующим в предательстве свои личные цели. По Пушкину Мазепа – злодей, Иуда, продавший свой народ иностранным захватчиком. Враг “России и Петра”, он с позором бежит во тьме ночной вместе со шведским королем, спасаясь от справедливого народного гнева. Таким предстает перед нами мрачная фигура изменника Мазепы»²¹².

Над декорациями и костюмами спектакля работали два опытных театральных художника – Н. Коровин и Л. Фёдоров. Сценическое пространство решалось в традиционном живописном плане – картинная украинская природа в сочетании с подробностями малороссийского быта петровской эпохи. Иноземный стиль и обстановка дома Мазепы противопоставлялись в спектакле народному колориту окружения Кочубея. Историк Большого театра Е. Грошева пишет, что «режиссер и художник, чтобы показать чуждость Мазепы народу, его продажность иноземцам, обрисовывали на иностранный лад всю обстановку, окружающую Мазепу, его одеяние»²¹³.

Для усиления эффекта «врага народа» постановщики сделали и новую редакцию текста. Внесение в либретто идеологических правок широко практиковалось в оперных спектаклях сталинской эпохи, например, новый вариант текста для «Жизни за царя» М. Глинки, или отредактированный текст либретто в постановке «Сказания о невидимом граде Китеже и девице Февронии», из которого исчезли все упоминания о Боге. В литературной редакции 1949 года образ Мазепы лишился романтического ореола в угоду идеологическим задачам, превратившись в собирательный образ врага.

Знаменитая лирическая ария Мазепы «О, Мария!», позволявшая акцентировать внимание на чувствах гетмана, приобретала в новом спектакле другой контекст. Рецензент газеты «Известия» писал: «Удача ныне осуществленной постановки заключается в том, что гениально развернутая Чайковским музыкальная драматургия оперы последовательно и неуклонно раскрыта театром в нерасторжимом единстве исторических фактов с драматической ситуацией в личной жизни героев. Тем отвратительнее облик предателя Мазепы, чем слаще его любовная ария “О, Мария!”, так дисгармонирующая с подготовкой казни ее отца»²¹⁴.

²¹² Баратов Л. В честь великого русского поэта // СА. 1949. 3 июля. С. 2.

²¹³ Грошева 1978. С. 267.

²¹⁴ Поляновский Г. «Мазепа»: Спектакль Большого театра // Из. 1949. № 106. С. 3.

На зрительском обсуждении премьеры один из присутствующих по фамилии Мартынов высказывал следующее пожелание режиссеру: «Чрезвычайно важным, принципиальным моментом новой постановки являются развитие линии историзма и разоблачение Мазепы в спектакле. Это нужно еще усилить, ярче выявив отношение народа к происходящим событиям – осуждению изменника Мазепы и сочувствие патриоту Кочубею»²¹⁵. Разумеется, никакой «народной ненависти» в партитуре Чайковского не было и в помине, но режиссеру приходилось идеологически оправдать сюжетную линию оперы: «Народ, трудовое крестьянство окружило героя, борца за правое дело Кочубея горячим сочувствием. Но народ еще бессилён. Кочубея ведут на плаху»²¹⁶, – писал режиссер, снимая вину с «бездействующего» народа.

Сцена казни в московском спектакле не производила сильного эмоционального впечатления. Действие было выстроено парадно: на первом плане Кочубей и Искра, стоя на коленях, обнимали друг друга, а на втором плане группами и полукругом режиссер располагал «сочувствующую» массовку. У Баратова в массовых сценах всегда участвовали артисты миманса, а сам режиссер чрезмерно увлекался натуралистическими деталями, копировал на сцене ритуалы русских обрядовых традиций. По мнению критика «Известий» Г. Поляновского, этот прием снижал общее впечатление от сцены казни, где «нетерпимы жанровые сцены, никак не вытекающие из музыкального подтекста. Упомянем хотя бы натуралистическую сценку нищих с глиняным сосудом – она отвлекает от основного, очень важного действия, и, главное, противоречит логике симфонического нарастания всей сцены»²¹⁷.

Как и в версии с оперными артистами Головиным и Савранским, Л. Баратов строит новый спектакль на противопоставлении двух личностей, Кочубея и Мазепы, но это уже не просто вокальная драма, а драма с политическим окраской. Главные мужские партии на премьере исполняли новые звезды Большого театра баритон А. Иванов (Мазепа) и молодой бас И. Петров (Кочубей). Это был спектакль невероятных вокальных работ.

А. Иванов родился в Тверской губернии и с детства обучался пению в церковно-приходской школе, где работал учителем его отец. Мальчик был увлечен физикой и математикой, закончил Тверской учительский

²¹⁵ Пушкинский спектакль: Опера «Мазепа» – москвичам к юбилею поэта // СА. 1949. 10 июня. С. 2.

²¹⁶ Баратов Л. В честь великого русского поэта // СА. 1949. 3 июля. С. 2.

²¹⁷ Поляновский Г. «Мазепа»: Спектакль Большого театра // Из. 1949. № 106. С. 3.

институт, но страсть к пению привела его в Ленинградскую консерваторию. После окончания вокального факультета в 1932 году Иванов был принят в труппу МАЛЕГОТа, позже служил артистом в оперных театрах Саратова и Горького, а с 1939 года поступил в труппу Большого театра. В столице карьера певца развивалась стремительно, помимо артистической деятельности он активно включился в общественно-политическую работу, был депутатом Московского областного совета трудящихся, а также неплохо владел словом, писал книги и статьи об искусстве пения. Открытый темперамент и актерский талант помогали Иванову создавать напряженность драматического действия, добиваться цельности оперных образов.

Партия Мазепы стала его коронной ролью в Большом театре. Артист мастерски отыгрывал противоречия внешне благородного украинского гетмана и его подлой сущности изменника и предателя. Отдав приказ казнить Кочубея, Мазепа нежно обнимал Марию и на полутонах спрашивал, кого из двух – его или отца она бы принесла в жертву. По воспоминаниям современников, Иванов проводил эту сцену с поразительным психологическим напряжением, еще более возрастающим в последней картине, когда гетман осознает крушение всех своих расчетливых планов.

Баратов стремился сделать акцент на одиночестве Мазепы, продемонстрировать «оторванность его от народа»²¹⁸. Подчеркнутое тяготение А. Иванова к выразительной декламации играло на сценический образ. Артист, склонный скандировать слова, передавал в вокальной линии напряженность Мазепы. В рецензии на спектакль Г. Поляновский писал: «Артист умно и тактично разоблачает своего героя, вскрывая за его важной осанкой, блестящей внешностью низость, моральное ничтожество. Историческая обреченность изменника подчеркнута и артистом, и постановщиком в его изолированности от народа, в духовном одиночестве. Некоторая рассудочность, обычно характерная для А. Иванова, оказалась здесь уместной и оправданной»²¹⁹.

Интересно, что образ злодея Мазепы, сыгранный Ивановым, все же не до конца удовлетворял комиссию по приемке спектакля. После генеральной репетиции состоялось обсуждение в присутствии представителей Комитета по делам искусств и Главной репертуарной комиссии, на которой один из участников комиссии, музыковед В. Кухарский, высказывал следующее пожелание: «Некоторые перемены в тексте нужно сделать и в сцене смерти Андрея. Реплика Мазепы должна быть более

²¹⁸ Грошева 1978. С. 117.

²¹⁹ Поляновский Г. «Мазепа»: Спектакль Большого театра // Из. 1949. № 106. С. 3.

жесткой и откровенно циничной: он подло убивает молодого казака и не жалеет о нем»²²⁰. Кроме того, высказывались предложения и по музыкальной части. Для того чтобы реплики о злодеяниях Мазепы более отчетливо доходили до зрителей, «во втором акте надо выделить политическую линию Мазепы и Кочубея, поэтому, может быть, надо чуть приглушить оркестр для того, чтобы каждое слово из рассказа Кочубея о Мазепе было услышано»²²¹.

Гипертрофированной жестокости Мазепы противостоял Кочубей, воплощавший в себе образ Героя. Эта партия в премьерных спектаклях была поручена молодому басу И. Петрову, который войдет в историю советского театра как продолжатель «шляпинских» традиций. Его настоящая фамилия была Краузе – доставшаяся от предков, обрусевших немцев. Семья будущей оперной звезды переехала в Москву из Иркутска в 1930 году, тогда же мальчик увлекся пением, хотя в эти годы первое место в его жизни занимал волейбол. Закончив вокальный факультет театрального училища, Иванов начал активную концертную деятельность, а в годы войны выступал в составе фронтовых бригад. В 1943 году он становится солистом Большого театра, но на фоне маститых артистов того времени С. Лемешева, А. Пирогова, И. Козловского и М. Рейзена ему еще следовало набраться сценического опыта. Успех пришел к молодому басу после исполнения партии Ерёмки в постановке оперы «Вражья сила» (1947) А. Серова. Известно, что этот спектакль понравился Сталину, и после премьеры вождь лично общался с артистами. По легенде, узнав, что фамилия запомнившегося ему артиста Краузе, Сталин лично дал распоряжение ее сменить. После войны построить карьеру в СССР с немецкой фамилией было невозможно. Так Краузе стал Петровым, взяв фамилию своей супруги.

Образ Кочубея, созданный 29-летним артистом, получился титаническим и монументальным. На обсуждении спектакля члены комиссии отмечали непоколебимость его героя, говорили о рождении в лице Петрова «настоящего трагического актера»²²². Рецензент «Известий» писал: «Отлично проводят ответственной роль в спектакле оба исполнителя партии Кочубея – И. Петров и Н. Щегольков <...> Оба артиста превосходно раскрывают основную черту

²²⁰ Пушкинский спектакль: Опера «Мазепа» – москвичам к юбилею поэта // СА. 1949. 10 июня. С. 2.

²²¹ Перед премьерой: С производственного совещания по опере «Мазепа» // СА. 1949. 3 июня. С. 1.

²²² Грошева 1978. С. 267.

в характере Кочубея – страстную преданность родине, верность патриотической идее»²²³.

В мемуарах «Четверть века в Большом» И. Петров вспоминал, что, несмотря на небольшую партию, в ней были невероятно трудные места: «Например, сцена в темнице написана в страшно высоком регистре. При этом эмоциональное содержание этого эпизода таково, что требует огромного нервного напряжения. Нужно ведь передать душевное состояние измученного пытками героя. И вначале многое у меня не получалось, но мало-помалу, день ото дня я впеваюсь в эту роль, и партия Кочубея у меня стала получаться. Я старался создать многогранный образ. Кочубей богат и знатен, гостеприимен, это гордый почтенный человек. Трагическое осознание им происшедшего нужно было передать, подчеркнув его мужество, героизм. Даже на плаху он всходит с высоко поднятой головой. Так я трактовал эту роль, и она производила впечатление. Спектакль вообще получился очень яркий, и публика принимала его восторженно. Иногда заключительные сцены так действовали на некоторых слушателей, что им становилось плохо, многие уходили с мокрыми глазами»²²⁴.

Кочубей становился типическим Героем спектакля. В книге «Большой театр Союза ССР» историк Е. Грошева писала об этом образе: «Сцена пытки Кочубея, его знаменитый монолог “Три клада” помогли театру подчеркнуть несокрушимость и твердость воли отца Марии, его верность своему долгу. В противоположность одиночеству Мазепы, Кочубей в первых картинах оперы показан в окружении народа и своих приближенных. Именно в его доме разворачиваются жанрово-бытовые и героические сцены»²²⁵. Спектакль был крепко построен на идеологическом противопоставлении Кочубея и Мазепы. Психологическая драма на фоне исторических событий обрела героическое звучание, зрителей привлекали сильные художественные образы, созданные артистами.

Героическими чертами в «Мазепе» был наделен не только Кочубей, но и Андрей, из второстепенного персонажа на сцене буквально рождался образ защитника родины. Исполнитель роли тенор Г. Большаков сообщал: «Я с увлечением разучивал роль Андрея. Мне хотелось передать образ вольнолюбивого казака, смелого и пылкого, бесстрашно выступающего против Мазепы и погибающего от его предательской пули.

²²³ Поляновский Г. «Мазепа»: Спектакль Большого театра // Из. 1949. № 106. С. 3.

²²⁴ Петров И. Четверть века в Большом. М., 2003. С. 23.

²²⁵ Грошева 1978. С. 267.

Чтение пушкинской «Полтавы» помогло мне приготовить роль. Самый дух этой гордой патриотической поэмы создавал нужное настроение, требовал героичности от образа»²²⁶. В спектакле Андрей был ярким и действенным персонажем, так идеология нивелировала романтический образ отвергнутого влюбленного в пользу героического пафоса. Рецензент отмечал, что постановщики «Мазепы» «глубоко вскрывают» патриотическую идею спектакля: «И Андрей и Кочубей готовы жизнью своей пожертвовать ради интересов единства Украины с Россией»²²⁷.

Что касается женских образов «Мазепы», главную партию исполнила молодая певица Н. Покровская. «Мария показана в самых различных состояниях, – писал об ее образе критик, – могучей страсти, восторженной любви, мучительных сомнений, отчаяния, полного безумия. Н. Покровская, наделенная даром творческого перевоплощения, умеет находить для каждого из этих состояний убедительно верные музыкальные краски и оттенки»²²⁸. После «Мазепы» певице были поручены все ведущие драматические роли в репертуаре Большого театра.

«Исполнители всех ролей оставили глубокое впечатление, – писал корреспондент газеты “Советский артист”. – Коварный Мазепа, жестокий властолюбец и трус; гордый патриот Кочубей; его красавица дочь Мария; Любовь Кочубей; молодой Андрей – все они выглядят живыми людьми, борющимися и страдающими»²²⁹. Спектакль 1949 года стал репертуарным хитом.

Музыкальное прочтение дирижера В. Небольсина строилось на событийном ряде спектакля, в некоторых частях партитуры он усиливал акценты, что не очень понравилось рецензенту журнала «Огонек»: «Можно было бы упрекнуть дирижера за некоторую вялость в первых картинах и кое-где за злоупотребление звучностью оркестра»²³⁰. Впрочем, сегодня мы можем самостоятельно оценить как мастерство и талант артистов, так и музыкальную интерпретацию. После премьеры в 1949 году на радио была сделана аудиозапись «Мазепы» под управлением В. Небольсина, позже выпущена на виниле фирмой «Мелодия» и доступная сегодня для прослушивания.

На рубеже 1940-х – 1950-х годов главным в оперных спектаклях зачастую становился состав исполнителей. Это была эпоха сталинских

²²⁶ Большаков Г. Наша гордость и слава // СА. 1949. 10 июля. С. 3.

²²⁷ Поляновский Г. «Мазепа»: Спектакль Большого театра // Из. 1949. № 106. С. 3.

²²⁸ Корев 1949.

²²⁹ Михайлова К. Достойный спектакль // СА. 1949. 17 июля. С. 3.

²³⁰ Корев 1949.

оперных звезд, идеальных вокальных дуэтов и ансамблей. Постановка «Мазепы» стала заметным событием времени, наиболее гармоничным спектаклем с точки зрения вокального совершенства и сценической композиции. Спектакль был сыгран 120 раз, тем самым подтвердив художественную ценность оперы Чайковского, незаслуженно забытой и до этого считавшейся не самым удачным творением композитора. Вслед за столицей, новую сценическую жизнь опера получила и в Ленинграде, но, в отличие от московской премьеры, спектакль Кировского театра стал успешным благодаря не только исполнителям, но и режиссеру.

В «Мазепе» Театра оперы и балета имени Кирова внешние приемы «большого стиля» обретали в концепции режиссера И. Шлепянова неоднозначное смысловое содержание. Его назначение в театр вместе с дирижером Б. Хайкиным в 1944 году отрывает новый этап творческих перемен и музыкальных достижений бывшей Мариинской сцены. В Кировском театре они вместе выпустили девять оперных спектаклей, из которых четыре постановки по русской классике («Евгений Онегин», 1945; «Орлеанская дева», 1945; «Борис Годунов», 1949; «Мазепа», 1950) стали яркими театральными событиями послевоенного Ленинграда.

Сочетание профессии художника и режиссера ясно читалось в постановках И. Шлепянова, и, хотя в оперном театре он поручал оформление своих спектаклей крупным мастерам живописи, однако всегда чувствовалась его идея художника, выраженная в принципах оформления, в подборе очертаний и линий, красок и оттенков, в скульптурных деталях мизансцен. Шлепянов выстраивал действие «Мазепы» как монтаж картин. Цикличность сценических построений с рифмовкой мизансцен, когда финал каждой из картин оперы режиссер связывал с началом предыдущей, способствовала определенному смысловому обобщению, благодаря чему действие строилось не последовательно вытекающими друг из друга эпизодами, а стремительно сменяющимися друг друга экспрессивными картинками. Как бы «разодранный» стиль музыки Чайковского плюс обнаженность эмоций главных героев оперы при монтаже кульминационных эпизодов воспринимались зрителями как героическая трагедия народного масштаба.

Для работы над «Мазепой» режиссер приглашает художника А. Константиновского, начало карьеры которого пришлось на 1920-е годы, эпоху конструктивных сценических решений и гротескных фантазматических фантазий. В последующие годы, на фоне борьбы с формалистическими течениями в искусстве, стиль художника меняется в сторону предметности и реалистичности. В годы войны Константиновский получает ранение на фронте и демобилизуется на лечение в Новосибирск. Там

он увлекается графическими работами на военную тематику, изучает пейзажную живопись и оформляет несколько спектаклей для ленинградских театров, находившихся в эвакуации.

Предложение Шлепянова заняться декорациями «Мазепы» художник принял с энтузиазмом. Константиновский вспоминал: «Мы решили, что я уеду на Украину и, достаточно насытившись ее стариной и природой, вернусь в Ленинград для поисков окончательных решений. Так и выполнили; и, разумеется, все лучшее, что было в моей работе, шло опять-таки от жизни, от увиденного и прочувствованного мною на месте»²³¹.

Однако эскизы художника, принятые к постановке, содержали лишь один элемент исторической «архитектурной» достоверности – врата Киево-Печерской лавры в сцене казни. Это было отмечено критиками, в рецензии на спектакль В. Богданов-Березовский сообщал: «К сожалению, Украина и украинская природа не нашли своего правдивого отражения в работе художника»²³². Цветовая палитра спектакля избегала ярких нарочитых красок, а натуралистическая достоверность оказывалась непринципиальной. Константиновский изображал провинциальный гетманский дом как просторный дворец, а подвал, в котором томится перед казнью Кочубей, строился в укрупненных масштабах. Авторам спектакля было важно создать не пейзажную достоверность, а декоративную фреску, раскрывающую основную тему спектакля, тему народно-героической трагедии.

Отдавая дань партийным задачам, Шлепянов, как и Баратов в московской постановке, предложил «европеизировать гетмана, подчеркнуть его польскую ориентацию»²³³. Но в решении образа Мазепы были важные отличия, нюансы, характеризующие персонаж. Роль Мазепы в ленинградской премьере исполнял баритон И. Алексеев. Артист вспоминал, что Шлепянов специально отыскал в архиве стихи исторического Мазепы, чтобы продемонстрировать, что его герой не только политический деятель, но и талантливый поэт. В спектакле это объясняло, почему Мария полюбила Мазепу, почему «впечатлительную девушку потянуло к нему»²³⁴.

Участница спектакля Н. Вельтер так описывала образ, созданный Алексеевым: «Высокий рост, стройная фигура, подчеркнутая белой

²³¹ Константиновский А. Формирование художника театра // Художники театра о своем творчестве. М., 1973. С. 157.

²³² Богданов-Березовский В. Мазепа // ЛП. 1950. 25 апр. № 98. С. 3.

²³³ Руч И. На репетициях оперы «Мазепа» // ЗСИ. 1949. № 18. С. 3.

²³⁴ Шлепянов И. Статьи, заметки, высказывания. М., 1969. С. 168-169.

гетманской одеждой, удлинённый ястребиный нос, свисающие белые усы и огромная седая шевелюра гармонично сочетались с властными, медлительными движениями и жестами, которые в споре с Кочубеем вдруг становились резкими и стремительными»²³⁵. В работе над ролью Шлепянов просил Алексеева уделять внимание противоречивым чертам характера Мазепы, искать «тонких деталей сдержанности внешней при большом внутреннем смятении»²³⁶.

Рецензент писал, что «Мазепа в исполнении И. П. Алексеева не оперный “злодей”, не традиционный “соблазнитель”. Это личность сильная, страстная, но силы и страсти ее направлены только к достижению личных целей, к утолению своего преступного тщеславия»²³⁷. Согласно замыслу режиссера, Мазепа в исполнении Алексеева был изыскан и осторожен, его расчетливость прикрывалась мягкими «европейскими» манерами, по наблюдению И. Руч, ассистента Шлепянова, «получалась фигура – красивая и опасная одновременно»²³⁸.

Шлепянов разрабатывал сложный характер главного героя. Например, в одной из рецензий описана небольшая, но характерная деталь, раскрывающая образ Мазепы: «В IV картине, когда в комнату Мазепы приходит Мария, на столе лежит приказ о казни Кочубея. Разговаривая с Марией, выслушивая ее жалобы, Мазепа прикрывает приказ картой. Не жалость к Марии говорит в нем, а лишь желание избежать тяжелой сцены»²³⁹. В ленинградском спектакле любовь к Марии была искренней, поэтому Мазепа не был лишен сочувствия. Исполнительница партии Любви Н. Вельтер вспоминала: «Мазепа в начале третьей картины предстал в душевном смятении. Его ария “Тиха Украинская ночь” – не созерцание, а размышление. Тишина и покой южной ночи противопоставлены здесь буре, бушующей в душе гетмана. А далее раскрывались и противопоставлялись характеры и душевное состояние честолюбивого Мазепы, влюбленной Марии и несчастной жены Кочубея»²⁴⁰.

Кочубей в исполнении И. Яшугина оказался не убедительным по той причине, что его партнершей на премьерных показах была

²³⁵ Вельтер 1984. С. 161.

²³⁶ Руч И. На репетициях оперы «Мазепа» // ЗСИ. 1949. № 18. С. 3.

²³⁷ Энтелис Л. «Мазепа» в Театре оперы и балета им. Кирова // ВЛ. 1950. 5 мая. № 105. С. 3.

²³⁸ Руч И. На репетициях оперы «Мазепа» // ЗСИ. 1949. № 18. С. 3.

²³⁹ Энтелис Л. «Мазепа» в Театре оперы и балета им. Кирова // ВЛ. 1950. 5 мая. № 105. С. 3.

²⁴⁰ Вельтер 1984. С. 162.

С. Преображенская, исполнявшая партию Любови. «Титаническая» примадонна Кировского театра забирала на себя все внимание, поэтому функция Героя в постановке Шлепянова переходила не к Кочубею (он был скорее мучеником), а к его супруге – Любови.

С Преображенской Шлепянов уже работал над постановкой оперы П. Чайковского «Орлеанская дева» (1945). Исполняя партию Любови, Преображенская переносила на этот образ смысловое содержание режиссерской трактовки роли Иоанны, когда появлялась на сцене уже как осознавшая себя воительница. Короткая вокальная фраза Любови «Очнись от горя, Кочубей!» в трактовке Преображенской воспринималась очевидцами спектакля как героический призыв к борьбе против врагов. Критик писал: «Слушая ее голос, видя, как жизненно правдиво выражаются на ее лице, в движении рук, во всей фигуре мельчайшие изменения душевного мира несчастной жены Кочубея, забываешь об условности оперного искусства»²⁴¹.

Оперный артист С. Левик так описывал игру Преображенской во второй картине оперы: «Голос и выразительность фразировки у нее таковы, что достаточное произнести первую фразу: “Где ты, мое дитячко?”; чтобы вызвать огромное сочувствие к нечастой матери. К скорби примешивается возмущение, гневу сопутствует выразительная мимика: брови насулены, глаза горят, руки повисают по бокам, как будто сжимаясь в кулаки. Преображенская владеет чувством пропорций»²⁴².

Фразой «Очнись от горя, Кочубей!» Любовь словно вдыхала силу в отчаявшегося мужа, именно она, а не Кочубей, поднимала казаков на борьбу, чтобы отомстить Мазепе и послать донос царю. «Ее голос образно передавал эмоции мести, энергию действия, выделяясь на фоне вокальных ансамблей»²⁴³, – писал В. Богданов-Березовский. «В какой-то момент перестаешь верить, – вспоминал С. Левик, – что Кочубей готовит заговор: главной движущей силой становится Любовь»²⁴⁴. Талант и мастерство Преображенской мы можем оценить сегодня благодаря сохранившейся аудио записи сцены Любови и Марии. В начале сцены голос певицы звучит подавлено, но, когда реплики Марии убеждают ее в равнодушии к семейному горю, интонации резко меняются, голос приобретает другие краски – гневные и отчаянные, действуя на слушателя как острый нож.

²⁴¹ Энтелис Л. «Мазепа» в Театре оперы и балета им. Кирова // ВЛ. 1950. 5 мая. № 105. С. 3.

²⁴² Левик 1970. С. 359.

²⁴³ Богданов-Березовский В. Мазепа // ЛП. 1950. 25 апр. № 98. С. 3.

²⁴⁴ Левик 1970. С. 359.

Отличие режиссерских методов в московской и ленинградской премьерах проявлялось не только в неоднозначной трактовке образов главных героев, но и в построении массовых сцен. В спектаклях Шлепянова хор всегда являл собой единый организм, массовка могла разбиваться на группы, менять очертания, но «всегда образовывала не инертную безучастную толпу, а некую конфликтную силу, активно участвующую в действии»²⁴⁵. Богданов-Березовский писал: «Хор выступает в прямой связи с действием, если не как участник, то как свидетель его, живо на него реагирующий. Особенно драматически активен хор в сцене казни, где он выступает как выразитель настроений встревоженного народа»²⁴⁶. Режиссер стремился передать атмосферу «народной трагедии», не случайно в рецензиях массовые сцены спектакля сравнивали с полотноми художников-передвижников.

Вторая исполнительница партии Любви Н. Вельтер так описывает картину в доме Кочубей: «Спектакль, поставленный Шлепяновым, был суров и трагичен. Я бы сказала, в нем жил дух Сурикова и Репина. Например, во второй картине после поднятия занавеса зрители видели в пятнах света две группы. Справа на скамье среди неподвижно стоявших полукругом женщин сидела, медленно раскачиваясь, как маятник, Любовь. “Где ты, мое дитяtko?” – причитала она. Слева за столом неподвижно сидели казаки. На первом плане Кочубей, склонивший голову на ладони упиравшихся в колени рук. Не отводя от него взгляда, справа стоял Искра. По краскам и покрою костюмов, по расположению фигур эта группа напоминала картину Репина “Запорожцы”, хотя, конечно, настроение господствовало совершенно иное»²⁴⁷.

Центральным эпизодом спектакля была грандиозно поставленная сцена казни. Сохранилось несколько подробных описаний режиссерской планировки этой сцены. Н. Вельтер описывает ее так: «На площади вдоль белой стены лавры в диагональном построении стоял народ. Толпа, расступившись, пропускала двигавшуюся к лобному месту процессию. Весь в белом, на белом коне торжественно выезжал гетман. Когда в длинных белых рубахах с зажженными свечами в руках появлялись Кочубей и Искра, возбуждение толпы достигало страшной силы. Какая-то женщина, сметая стражу, подбегала к Кочубею, и зажженный ею

²⁴⁵ Ганичева Н. А. Проблема взаимодействия музыкального и сценического искусства: «Орлеанская дева» П. Чайковского в постановке И. Ю. Шлепянова в Кировском театре в 1947 г. // Проблемы художественного синтеза. Материалы конференции аспирантов РИИИ. СПб., 2004. С. 38.

²⁴⁶ Богданов-Березовский В. Мазепа // ЛП. 1950. 25 апр. № 98. С. 3.

²⁴⁷ Вельтер 1984. С. 161.

от его свечи огонь мгновенно распространился на множество свечей, озарявших скорбные лица. Простившись с народом, Кочубей с гордо поднятой головой шел на плаху»²⁴⁸. И далее: «Толпа народа стоит вдоль стены, все с зажженными свечами. Шествие идет из глубины сцены – и в стремительном темпе уже в момент казни вбегают Любовь и Мария. Поздно!.. Мария падает без чувств. Весь народ, как ветром сломленный, склоняется в ужасе и жалости, и только одна застывшая фигура жены, как окаменевшая, остается в центре площади»²⁴⁹.

В статье «Шлепянов – оперный режиссер» Богданов-Березовский тоже описывает планировку этой мизансцены, вероятно картина производила сильное художественное впечатление: «Во время дуэта Кочубей и Искры народ преклоняет колени. Хор призрачным звуком вторит молитве, создавая атмосферу мучительности и предельной напряженности ожидания. Когда же из глубины сцены начинается мрачное шествие, движущееся к плахе, построение толпы ломается. Народ перемещается на левую половину сцены, оборачиваясь к месту предстоящей казни. Цепenea, он постепенно отступает и обнажает фигуру слепого, одиноко стоящего у стены с мальчиком-поводырем. В этой напряженно драматической планировке движения массы была достигнута истинно суриковская сила и суровость»²⁵⁰.

Построение массовых сцен в спектаклях Шлепянова имело отличительную черту: он не терпел деления массовки на мелкие группы, народ в его спектаклях всегда был монолитен. Режиссер использовал этот принцип, когда следовало изобразить стихию «народных волнений». Массовые мизансцены Шлепянов строил по геометрическим законам – диагонали, прямоугольники, квадраты, они противопоставлялись друг другу, взаимодействовали, и перемещались на сцене волнообразными стремительными движениями.

Контрастом грандиозной сцены казни в ленинградском спектакле была заключительная картина, решенная режиссером в «интимном» плане – здесь раскрывалось внутреннее эмоциональное состояние героев. Крушение Мазепы было отражено во всем его внешнем облике: «Когда Мазепа бежит после разгрома шведов под Полтавой, от его гордой осанки, от надменного голоса ничего не остается. Перед нами растерянный, испуганный старик, помышляющий только о спасении жизни. В этом эпизоде Алексеев раскрывает тему исторической обреченности

²⁴⁸ Там же. С. 162.

²⁴⁹ Шлепянов И. Статьи, заметки, высказывания. М., 1969. С. 218.

²⁵⁰ Там же. С. 174-175.

авантюриста Мазепы, его общественного одиночества»²⁵¹, – писал рецензент газеты «Вечерний Ленинград».

Роль Марии исполняла солистка Кировского театра О. Кашеварова, обладательница Сталинской премии за исполнение роли Кумы в другой забытой и возвращенной на ленинградскую сцену в 1941 году оперы Чайковского «Чародейка». В последней картине ее Мария появлялась на крыльце дома в накинутой на плечи белой шали. Спустившись по ступенькам, она начинала движения по кругу, поворачиваясь одновременно вокруг собственной оси: «Она приближалась к Мазепе, – описывает сцену сумасшествия Н. Вельтер, – оглядываясь, склоняя голову то к правому, то к левому плечу, наклоняясь к земле или выпрямляясь. Мазепа в ужасе отступал от нее и, наткнувшись на скамейку, садился. Мария прикрывала себя и Мазепу шалью, потом, отбросив ее, обессиленная, опускалась на землю»²⁵². И хотя, как отмечал в рецензии Богданов-Березовский, впечатлению «вредила» натуралистичная мизансцена, когда раненый Андрей буквально подползал к обезумевшей Марии, все же последняя картина оперы впервые в истории постановок «Мазепы» звучала не как «послесловие», а как полноценный финал, соотнесенный со сценой казни. «Она не видела Андрея, – описывает финал спектакля Вельтер. – Машинально положив ему руку на голову, слегка раскачиваясь, она начинала петь. Увидев лежащую рядом саблю, с которой Андрей бросался на Мазепу, она бережно поднимала ее и убаюкивала на груди, как младенца. Затем, осторожно положив саблю рядом с умирающим, тихонько отступала все дальше и дальше. Замирая на воздушном пианиссимо, звучало ее “Баю-баю-бай...”»²⁵³.

Динамика мизансценического рисунка в спектакле Шлепянова предполагала и новое прочтение партитуры. Дирижер Б. Хайкин вел спектакль в «нервном», напряженном темпе, отвечающем мизансценам, построенным режиссером на стремительном чередовании драматических положений. Критик писал: «Он (дирижер. – Д. И.) достигает сильных нарастаний и подъемов звучности в больших ансамблях (секстет с хором в первой картине, квартет с хором во второй картине). И этому темпу и тону музыкального исполнения отвечает характер мизансцен»²⁵⁴. Отдельно критики выделяли музыкальное решение симфонической

²⁵¹ Энтелис Л. «Мазепа» в Театре оперы и балета им. Кирова // ВЛ. 1950. 5 мая. № 105. С. 3.

²⁵² Вельтер 1984. С. 163.

²⁵³ Там же.

²⁵⁴ Богданов-Березовский В. Мазепа // ЛП. 1950. 25 апр. № 98. С. 3.

картины: «Значительным моментом спектакля является “Полтавский бой”, поднятый с положения музыкального антракта до значимости отдельной картины – симфонической поэмы, исполняемой при спущенном занавесе с изображением панорамы сражения с крупно выписанной на переднем плане фигурой Петра, принимающего знамена побежденных шведов»²⁵⁵. Музыкальная трактовка соотносилась с замыслом Шлепянова, партитура была представлена как монтаж картин. Преступное честолюбие Мазепы, приводящее его к измене, определяло не только судьбу главных героев оперы, но и судьбу народа.

По свидетельству Богданова-Березовского, при постановке «Мазепы» в Театре имени Кирова Шлепянов провел 72 репетиции с солистами уже после того, как они выучили свои партии. Спектакль был основан на конфликтных столкновениях главных героев оперы, но при этом, по выражению критика, все «перипетии личной драмы озарены отблеском драмы социально-исторической»²⁵⁶. Ассоциативно-монтажные приемы в постановке Шлепянова значительно расширили смысловое поле официальной идеологии, героический пафос спектакля был сглажен сложными характерами персонажей. Примечательно, что эта постановка «Мазепы» идет в Мариинском театре до сих пор и, несмотря смену политических режимов, продолжает оставаться одним из любимых зрителями спектаклей. Конечно, в сегодняшней версии мало что осталось от первоначального замысла Шлепянова, но сам факт сценического долголетия свидетельствует о художественной значимости постановки.

Возвращенный на сцену в сталинскую эпоху «Мазепа» стал репертуарным хитом музыкального театра. Идеологема «врага» в советской искусстве не только открыла зрителям забытые оперные шедевры, но и сыграла важную роль в развитии режиссерских приемов, меняющихся в соответствии с политической прагматикой. Сравнение различных версий «Мазепы», поставленных в 1930-е – 1940-е годы на советской сцене, позволяет сегодня по-новому взглянуть на ситуацию «художник и идеология», разрушить устойчивый миф о существовании канона оперных постановок «большого стиля». Анализ спектаклей отчетливо демонстрирует разницу театральных методов, доказывая, что работа художника в рамках нормативной эстетики не исключала возможности его творческого индивидуального самовыражения.

²⁵⁵ Там же.

²⁵⁶ Энтелис Л. «Мазепа» в Театре оперы и балета им. Кирова // ВЛ. 1950. 5 мая. № 105. С. 3.

Литература

1. Асафьев 1972.
2. Баратов Л. В честь великого русского поэта // СА. 1949. 3 июля.
3. Белова Т. Герой? Злодей? Символ? Мазепа! // Мазепа Буклет. С. 50-51.
4. Большаков Г. Наша гордость и слава // СА. 1949. 10 июля.
5. Богданов-Березовский В. Мазепа. Премьера в Государственном театре оперы и балета // См. 1934. 10 нояб.
6. Богданов-Березовский В. Мазепа // ЛП. 1950. 25 апр. № 98.
7. Вельтер 1984.
8. Гамалей Ю. «Мариинка» и моя жизнь. СПб., 1999. 454 с.
9. Ганичева Н. А. Проблема взаимодействия музыкального и сценического искусства: «Орлеанская дева» П. Чайковского в постановке И. Ю. Шлепянова в Кировском театре в 1947 г. // Проблемы художественного синтеза. Материалы конференции аспирантов РИИИ. СПб., 2004. С.37- 38.
10. Гозенпуд 1873–1889.
11. Гловацкий Б. С. Режиссеры // Ленинградский театр оперы и балета им. С. М. Кирова (1917–1967). Л., 1967. С. 236.
12. Граве А. Мазепа (Премьера Театра оперы и балета) // ЛП. 1934. 11 нояб.
13. Грошева 1978.
14. Гюнтер Х. Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 743-784.
15. Дранишников В. А. Опера «Мазепа»: к истории сочинения // «Мазепа». Л., 1934.
16. К итогам сезона // Гатобовец. 1935. № 11 (27). 11 июня.
17. Канн Е. Источник успеха: «Мазепа» в филиале Большого // ВМ. 1934. № 35.
18. Константиновский А. Формирование художника театра // Художники театра о своем творчестве. М., 1973.
19. Корев 1949.
20. Коткина 2004.
21. Левик 1970.
22. Лобанкова Е. В. Танцующие «чужие» как архетип русской оперы // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. №5. С. 54-64.
23. «Мазепа»: Краткое содержание оперы. Л., 1953.
24. «Мазепа». Новая постановка Театра оперы и балета. Беседа с режиссером-постановщиком заслуженным артистом А. Б. Винером // См. 1934. 3 нояб. № 109.
25. Маршкова Т. Большой театр. Золотые голоса. М., 2011. 1024 с.
26. Михайлова К. Достойный спектакль // СА. 1949. 17 июля.
27. Нестьев И. «Мазепа» П. Чайковского. М., 1949. 55 с.
28. О недостатках развития советской музыки. Письмо Д. Шепилова и П. Лебедева секретарям ЦК ВКП (б) // Сталинские премии: две стороны

- одной медали. Сборник документов и художественно-публицистических материалов. Новосибирск, 2007.
29. Парин А. В. Парадигмы русской оперы. М., 1999. 464 с.
 30. Перед премьерой: С производственного совещания по опере «Мазепа» // СА. 1949. 3 июня.
 31. Печковский Н. К. Воспоминания оперного артиста. СПб., 1992. 352 с.
 32. Петров И. Четверть века в Большом. М., 2003. 368 с.
 33. Поляновский Г. «Мазепа»: Спектакль Большого театра // Из. 1949. № 106.
 34. Протокол 1934.
 35. Пушкинский спектакль: Опера «Мазепа» – москвичам к юбилею поэта // СА. 1949. 10 июня.
 36. Ремизов 1934.
 37. Руч И. На репетициях оперы «Мазепа» // ЗСИ. 1949. № 18.
 38. Соллертинский И. «Мазепа». Ленинградский театр оперы и балета // Из. 1934. 15 нояб.
 39. Соллертинский И. Премьера и будни музыкального театра // РиТ. 1934. № 32.
 40. Толстой А. Н. Москве угрожает враг // П. 1941. 18 окт.
 41. Чайковский 10.
 42. Чайковский 11.
 43. Шлепянов И. Статьи, заметки, высказывания. М., 1969. 272 с.
 44. Энтелис Л. «Мазепа» в Театре оперы и балета им. Кирова // ВЛ. 1950. 5 мая. № 105.

**ОПЕРЫ-ДРАМЫ СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА
НА СЦЕНЕ МАРИИНСКОГО ТЕАТРА**

«Мы с яростным упорством и завидным постоянством, а также с большой концентрацией сил, и воли, и энергии смогли безостановочно открывать Прокофьева буквально всему музыкальному миру», – подводил итоги деятельности Мариинского театра Валерий Гергиев в 125 год со дня рождения композитора²⁵⁷. Будучи активным пропагандистом творчества Прокофьева по всему миру, он позаботился о постановке большинства балетов и опер Прокофьева на сцене собственного театра. С момента прихода в Мариинку в качестве художественного руководителя Гергиев ввел монографический принцип пополнения репертуара: на рубеже 1980-х – 1990-х он провел масштабные фестивали сочинений М. Мусоргского, П. Чайковского, С. Прокофьева, Н. Римского-Корсакова. Обращение к творчеству Прокофьева воспринималось как возвращение художественных долгов композитору, который с юности любил петербургский театр, был связан с ним заказами «Игрока», «Ромео и Джульетты», «Золушки» и судьбой премьер – состоявшихся и несостоявшихся.

Фестиваль к 100-летию Прокофьева можно считать значимой стартовой точкой в поэтапно формируемой Гергиевым прокофьевiane. Невиданный размах деятельности, сотрудничество с престижными зарубежными театрами, привлечение первоклассных постановщиков привели к почти одновременному осуществлению четырех премьер: в период с июля по декабрь 1991 года были показаны «Война и мир», «Любовь к трем апельсинам», «Игрок» и «Огненный ангел». Последующие годы только укрепили статус Мариинки как Дома Прокофьева. К четырем оперным названиям добавились «Обручение в монастыре» (1996, реж. Владислав Пази) и «Семен Котко» (1999, реж. Юрий Александров); претерпела изменения «Любовь к трем апельсинам» – от версии Александра Петрова 1991 года до фантазии француза Алена Маратра 2007 года; несколько раз был переставлен «Игрок» в режиссуре Темура Чхеидзе со сменяющейся сценографией (1991/1996/2007). Диалогия «Война и мир» была поставлена трижды: англичанином Грэмом Виком – в 1991 и 2014 годах; Андреем Кончаловским – в 2000-м (кроме того, в 2016 году опера была дана в полуконцертном варианте). Большая

²⁵⁷ Прокофьев буклет. С. 6.

часть упомянутых постановок и ныне продолжает свою жизнь в репертуаре театра, а также в видеoverсиях. Число озвученных театром опер Прокофьева возросло до девяти, когда в полусценическом виде в репертуар вошли юношеская «Маддалена» и написанный в детстве «Великан», а последняя опера композитора, «Повесть о настоящем человеке», давалась в концертном исполнении.

Оперное наследие Прокофьева дифференцируется по жанровому признаку на оперы конфликтной драматургии и оперы комические²⁵⁸ – в сочетании с хронологическим членением на два периода, разделенные 12-летним перерывом (1927–1939). В данной статье в рассмотрение берутся только оперы-драмы, поставленные в Мариинке в период с 1991 по 2007 гг. Написанные молодым Прокофьевым «Игрок» и «Огненный ангел» отмечены поисками «сильного языка» (выражение Прокофьева), воплощением жанра трагедии-сатиры, исследованием психологии человека, одержимого страстями²⁵⁹.

Из трех версий «Игрока» в интерпретации драматического режиссера Темура Чхеидзе рассмотрим позднюю (2007), «внучатую» по отношению к оригиналу 1991 г. Замысел режиссера, работавшего со второй редакцией оперы, состоял в приближении сочинения к миру Ф. М. Достоевского. Режиссер наделил героя автобиографичностью, идущей от предыстории романа. Постановка начинается с выхваченного из темноты группового портрета действующих лиц. Единственная фигура, смотрящая на этот стоп-кадр со стороны, – это Алексей. Он поднимает с пола тетрадь, листает и «извлекает» с ее страниц первую фразу: «Какими же словами я расскажу всё Полине?» По замечанию Марины Корнаковой, спектакль прочитывается, как исповедь Алексея; герой возвращается к старой тетради, «<...> то ли сверяя по записям ход событий, то ли сам подталкивая пружину действия, наперед зная, в какую сорвется бездну»²⁶⁰. В образный мир спектакля введена комната героя, напоминающая бедную каморку Раскольниковова, – это пространственная проекция способа бытия Алексея, его «отдельности», самости. Все остальные персонажи появляются в пространстве общем – холле

²⁵⁸ См.: Данько Л. Г. О театральной концепции Прокофьева // Данько Л. Г. Театр Прокофьева в Петербурге. СПб., 2003. С. 30.

²⁵⁹ См., напр.: Долинская Е. Б. Театр Прокофьева: исследовательские очерки. М., 2012. 376 с.; Ярустовский Б. М. «Игрок»: трагедия-сатира // СМ. 1970. № 4. С. 103-114; № 6. С. 64-76.; и др.

²⁶⁰ Корнакова М. Е. «Игрок», 1996 // Мариинский театр. Оперные спектакли 1990-х годов: сб. науч. тр. СПб., 2005. С. 106.

гостиницы, образованном лабиринтом перекрытий, лежащих резкими изломами на колоннах (сценография Зиновия Марголина).

Способ существования в роли Владимира Галузина, на которого ставился спектакль, – безостановочное «горение», игра выпуклая и психологизированная, отвечающая амплу неврастеника. Галузин играет человека одержимого – и чувством к Полине, и, впоследствии, игрой. Алексей страстен, его психическое состояние взрывчато; в условиях работы «на публику» (окружение Генерала) доминируют преувеличенно театральные, фарсовые краски. «В нем одном – дар жизнетворчества, и игрок он прежде всего в жизни: лицедействует, пародирует, эпатирует»²⁶¹. Но особенно в огненном кипении Алексей пребывает около Полины, которую режиссер порой выводит на сцену раньше, чем это предусмотрено в партитуре, – как наваждение в сознании героя.

Третий акт оперы посвящен картине жизненной катастрофы Генерала, обретающей психологическую убедительность благодаря игре Сергея Алексашкина, который способен на мгновенные переходы от исповедальности к гротеску, еще больше актуализируя жанр трагедии-сатиры.

Кульминационной значимостью в драматургии оперы наделена сцена рулетки, в решении которой режиссер идет по пути исследования психологии игры и экономии внешних средств: красные костюмы игроков (связь с репликой Алексей «На красную!»), обозначение вращения рулетки поворотом крупье с указывающей на игроков тростью. Алексей с кровавадным упоением переживает свои удачи, будучи на авансцене, а после выигрыша дюжины вбегает в игровой круг – из пространства, ему внеположного. В переломный момент его пробеги уподобляются траектории рулеточного шарика. После финального выигрыша мы видим героя в состоянии необратимой душевной деформации: он шарается от возгласов «Счастливцев!» и загадочно улыбается, пряча узелок с деньгами за пазуху.

Оркестрово-хоровой антракт режиссер подает, вопреки ремаркам композитора, не скрывая хористов за сценой. Напротив, одетые в концертные костюмы и снабженные хоровыми папками, они выходят двумя встречными шеренгами и поют с полной серьезностью: «Двести тысяч выиграл». Но именно эти серьезность, «фронтальность» и концертность сейчас подчеркивают абсурдность триумфа Алексея. Продолжая свое исследование природы человека-игрока, Прокофьев написал эпизод «психологического эха» сцены рулетки. Заново переживая потрясение выигрыша, герой Галузина скачет, как на коне, и проходится

²⁶¹ Там же. С. 107.

по «рулеточному» кругу чаплинской походкой. Последний «кадр» постановки – оскал безумия, смех и раскинутые руки игрока, стоящего под фонтаном из летящих купюр.

«Огненный ангел», как и «Игрок», в 1991 году был поставлен в Санкт-Петербурге впервые и произвел большое впечатление на публику и критику. Спектакль назвали «<...> цельным, мощным, метафорически насыщенным»²⁶², «<...> достойным именоваться сценическим шедевром <...> с поразительной находкой – зримыми и карабкающимися по любым, даже отвесным, поверхностям “демонами”»²⁶³, «<...> мистическим триллером о бесовщине в черном пространстве магического кабинета»²⁶⁴.

Австралийский режиссер Дэвид Фриман идет по пути утрированной визуализации внутреннего, мистического начала, так что одержимость Ренаты становится фокусом для изучения проблемы вездесущести бесовщины. В поведении героини задана мистическая доминанта: ее внимание лишено адресата в виде ближнего, она фанатично одержима неведомым зовом. Образ Ренаты, созданный Галиной Горчаковой, отсылает к автобиографичности романа Валерия Брюсова и, тем самым, к образу чувствований символистов: «Жили в неистовом напряжении, в вечном возбуждении, в обостренности, в лихорадке. <...> Можно было прославлять и Бога, и Дьявола. Разрешалось быть одержимым чем угодно: требовалась лишь полнота одержимости»²⁶⁵.

Демоны – образ-зерно, из которого вырастает целостная концепция постановки и ряд других сценических образов. Еще до начала звучания по периметру темного пространства помещена мужская массовка с набеленными частями телами (по ассоциации Алексея Парина, это «бритоголовые ожившие скульптуры, заставляющие вспомнить фрески Микеланджело и “Врата ада” Родена одновременно»²⁶⁶). В полной тишине демоны ведут свою непрерывную жизнь и между действиями. А во время сцены со стуками кружат вокруг границ комнаты, расходятся в диковатом бурлении, вставая в полный рост, совершая акробатические кульбиты, имитируя стук о невидимую стену с помощью пассов руками. В третьем акте оперы их мертвенные, устрашающе «мучные» лица будут выглядывать из окошек в домах условного Кёльна. При всякой

²⁶² Манулкина О. Б. Унылая пора // ПТЖ. 2001. № 1 [23]. С. 105.

²⁶³ Бялик М. Режиссура в дирижерском театре // МА. 2010. № 1. С. 10.

²⁶⁴ Мугинштейн 2016. С. 228.

²⁶⁵ Ходасевич В. Ф. Некрополь. СПб., 2001. С. 38-39.

²⁶⁶ Парин А. В. Дом на века // Парин А. Фантом оперы. М., 2006. С. 259.

новой возможности режиссер обнаруживает родство других существ с демонами. Таковы собаки, живущие у мага Агриппы, и пляшущие скелеты, участвующие в вакханалии, затеянной вознесшимся в воздух лжеученым и демонами, которые ходят колесом, парадоксально напоминая о витрувианском человеке Леонардо. Из «готового» демона режиссером «производятся» краснокожая женщина, которую в бреду видит Рупрехт (Сергей Лейферкус), а затем и саркастический Мефистофель – «подлинный сценический шедевр»²⁶⁷ Константина Плужникова.

На протяжении всего спектакля режиссер выдерживает единый принцип: активизация демонов каждый раз служит «индикатором» пробуждения в человеке темного начала, духовных и психологических нечистот. И наоборот: проявление милосердия, благородства (молитва Рупрехта, утешение им Ренаты) отпугивает существ, их воздействие парализуется. Но они вновь мгновенно откликаются на внутреннюю «дьявольщину» героев: желание Рупрехта овладеть Ренатой, ворожбу Гадалки, поход рыцаря к Агриппе. Драматическая сцена дуэли между рыцарем Рупрехтом и иллюзорным графом Генрихом получает пародийное отражение в дуэлях резвящихся демонов-индикаторов, свидетельствующих об очередном апофеозе действия темных сил. Главный же апофеоз состоится в финале – изощренно разработанной пластически, откровенной сцене массовой одержимости, паники, оргии.

Оперы-драмы Прокофьева следующего, советского, периода отмечены как лиризацией образов, так и внедрением в драматургию внешнего конфликта, эпического начала, черт народной драмы. Инсценизация этих сочинений предполагает возможность концептуального режиссерского высказывания об исторической судьбе России и ее менталитете. Возможно, поэтому постановки «Семена Котко» и «Войны и мира» (в версии Андрея Кончаловского, 2000) сближает, при всей разнице концепций, образ сцены, решенной как модель планеты, и ощущение глобального масштаба свершающихся событий.

Премьера 1999 года представила партитуру оперы «Семен Котко», как и предыдущих двух опер, без купюр – согласно принципиальной установке Гергиева. Спектакль режиссера Юрия Александрова и художника-постановщика Семена Пастуха был воспринят как художественное событие. «Страна Советов предстает как сюрреалистический гротеск в духе невероятных фантазий Платонова, живописи русского авангарда и Дали»²⁶⁸. Сценографическое решение обрушивается

²⁶⁷ Там же. С. 261.

²⁶⁸ Мугинштейн 2016. С. 305.

на зрителя трагическим потрясением: «<...> постапокалиптический пейзаж: выжженная и вздыбленная земля с глазницами люков, пучками взорванных рельсов, огарками и обломками прежней жизни», – писала Кира Немировская²⁶⁹. Когда на стук демобилизованного солдата Семена Котко (Виктор Луцюк) из земли начинают поочередно открываться люки, выясняется, что жители деревни спасаются от поступи войны под землей. Мать Семена появляется из огромной ямы, служащей теперь хатой семьи Котко. Яма в центре и ржавые рельсы, проложенные по авансцене (по ним позднее прикатят вагончик-хату кулака Ткаченко); радиально «стекающие» в яму более узкие рельсы-лестницы – пространство сцены организовано как экспрессивно-художественное, чему способствует световая партитура Глеба Фильштинского.

Доминантой второго акта выступает разрастание «красного мира». Сватов сопровождает массовка в красных плащах-балахонах и конических головных уборах: то ли люди революции, то ли зловещие вестники из средневековья, то ли члены «ку-клукс-клана». Вокруг Семена и его невесты Софьи оборачивают красную ткань, а вдоль авансцены расстилают красное полотно, имитирующее стол.

Сцена расправы в третьем акте вырастает до устрашающей картины: гайдамаки бросают матроса Царева с двумя единомышленниками в яму, а затем красные ткани с телами вытягиваются по вертикали до небес. В кульминационно-трагическом эпизоде пожара постановщики снова прибегают к гиперболизации, вкладывая в образ вселенской катастрофы расширительные исторические смыслы. Когда поднимающиеся из-под земли немцы палят из огнеметов, то в сознании зрителя вспыхивают ассоциации не только с Первой мировой... Вскоре по земле завьется белый шланг (по ассоциации Норы Потаповой, то ли «<...> гигантский мучнисто-белый червь... то ли увеличенная... трубка от противогаза... сюрреалистический ночной кошмар»²⁷⁰). Вслед за логикой композитора режиссером выстраивается сценическая полифония: группы массовки в противогазах раскачиваются в разные стороны; потерявшая рассудок невеста матроса Царева Любка в ночной рубашке причитает, раскинув крестом руки; под грохот меди и ударных весь мир опутывает паутина шланга. В качестве художественного ориентира для этой сцены Семен Пастух упоминал об экспрессионизме Отто Дикса.

²⁶⁹ Прокофьев буклет. С. 88.

²⁷⁰ Потапова Н. Земля дыбом // ПТЖ. 1999. № 18-19. С. 129.

Финал спектакля содержит недвусмысленное авторское высказывание постановщиков – метафорическое и историко-идеологическое. Свет меняется на пепельный, появление отряда партизан маркировано подъемом из ямы огромной золотой головы Ленина. Режиссер не вводит перемены массовки, по сути, приравнивая одну массу (немцы и гайдамаки) к другой (партизаны и красные). Все присутствующие, в унифицированной серой брючно-кепочной форме, сливаются в марионеточном синхронном движении. Старое мельничное колесо на дальнем плане незаметно трансформируется в «гильотинные» серп и молот. При слове «Вперед» лоб вождя-колосса заливается красным цветом. Юрий Александров пояснял свой ход: «<...> Никто не верит в коммунистический рай, который предложен у Катаева и поддержан у Прокофьева этой жуткой музыкой – музыкой идиотов. Но Прокофьев пошел дальше. Он зашифровал то, с чем мы столкнулись в жизни уже позднее. <...> ...ведь мы и жили глупостями, мы жили одинаково, мы были без лиц»²⁷¹. Критика писала о «<...> любовом (“маоцзэдуновском”, с красными цитатниками) плакате финала»²⁷², о «<...> механистичной массе клонированных радостных идиотов – жутком ответе на вопрос, ради чего была поднята земля дыбом»²⁷³, о «<...> соблазне [постановщиков] поменять плюс на минус и наоборот... И вот уже кулак, предатель, доноситель и укрыватель Ткаченко превратился в жертву красного террора... красноармейские шлемы вытянулись в куклуксклановские колпаки, а люди светлого будущего маршируют в одинаковых серых костюмчиках от Мао»²⁷⁴.

Рассмотренные постановки позволяют говорить об успешной реализации на сцене Мариинки проектов современной концептуальной режиссуры, предложившей разные методологии и содержательные «ключи» к сочинениям Прокофьева. В случае «Игрока» – это взгляд на оперу и ее протагониста сквозь призму творчества Достоевского, психологизм, достигнутый приближением актерской игры к средствам драматического театра. «Огненный ангел» подан в динамике разрастания демонической образности, и погружение в душевный мир Ренаты обрело метафорический и одновременно визуализированный характер. «Семен Котко» подвергся трагедизации, оправданной художественным

²⁷¹ Александров Ю. И. «Семен Котко» – это наш «Ричард III» / беседовала А. Дербенева // Мариинский театр. 1999. № 7-8. С. 3.

²⁷² Мугинштейн 2016. С. 305.

²⁷³ Потапова Н. Земля дыбом // ПТЖ. 1999. № 18-19. С. 130.

²⁷⁴ Манулкина О. Б. «Советская» опера Прокофьева в Мариинке // Новая русская музыкальная критика, 1993–2003. М., 2015. Том 1. Опера. С. 277.

замыслом режиссера и пафосом переосмысления эпохи революции и большевизма.

Три мариинские версии «Войны и мира» могут быть здесь охарактеризованы лишь в общих чертах, ибо они представляют собой благодатнейший материал для отдельного детального анализа. «Война и мир» Грэма Вика (1991) была значима озвучиванием всей оперы Прокофьева без единой купюры, выбором не жанрового, а притчевого подхода. При всем аутентизме постановки, бережности режиссерского подхода к партитуре и следовании стилю начала XIX века в костюмах, работа Вика представила темы любви, мира и войны в экзистенциальном ключе. Этому способствовали геометрическая условность сценографического решения, очищенность обстановки от бытовых примет (художник-постановщик Тимоти О'Брайен). В начале XXI века «Война и мир» предстанет еще в двух сценических версиях. Постановка Андрея Кончаловского и Георгия Цыпина, в которой партитура Прокофьева была значительно усечена, станет вариантом «на экспорт», закрепится в репертуаре Метрополитен-опера, запомнится блистательной юной Анной Нетребко в партии Наташи Ростовской и обликом сцены, несущим в себе образ округлой земли-планеты и бескрайнего русского неба. Грэм Вик спустя 23 года после своей первой постановки в Мариинке создаст новую интерпретацию «Войны и мира» – неожиданную, фантазийную, с острыми отсылками к современности, поражающую проникновением англичанина в русскую культуру и его способностью кардинально обновить свой подход к произведению.

Жизнь музыки Прокофьева под сводами старых и новых залов Мариинского театра продолжается. В настоящее время Сергей Прокофьев представлен в репертуаре театра восемью оперными и четырьмя балетными спектаклями, не говоря уже о продолжающейся масштабной концертной деятельности Валерия Гергиева, остающегося, несомненно, главным прокофьевистом в современном мире.

Литература

1. Александров Ю. И. «Семен Котко» – это наш «Ричард III» / беседовала А. Дербенева // Мариинский театр. 1999. № 7-8. С. 3.
2. Бялик М. Режиссура в дирижерском театре // МА. 2010. № 1. С. 7-12.
3. Данько Л. Г. О театральной концепции Прокофьева // Данько Л. Г. Театр Прокофьева в Петербурге. СПб., 2003. С. 23-31.
4. Долинская Е. Б. Театр Прокофьева: исследовательские очерки. М., 2012. 376 с.

5. Корнакова М. Е. «Игрок», 1996 // Мариинский театр. Оперные спектакли 1990-х годов: сб. науч. тр. СПб., 2005. С. 94-114.
6. Манулкина О. Б. «Советская» опера Прокофьева в Мариинке // Новая русская музыкальная критика, 1993–2003. М., 2015. Том 1. Опера. С. 276-278.
7. Манулкина О. Б. Унылая пора // ПТЖ. 2001. № 1 [23]. С. 105-107.
8. Мугинштейн 2016.
9. Парин А. В. Дом на века // Парин А. Фантом оперы. М., 2006. С. 256-261.
10. Потапова Н. Земля дыбом // ПТЖ. 1999. № 18-19. С. 129-130.
11. Прокофьев буклет.
12. Ходасевич В. Ф. Некрополь. СПб., 2001. 320 с.
13. Ярустовский Б. М. «Игрок»: трагедия-сатира // СМ. 1970. № 4. С. 103-114; № 6. С. 6.



АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ

ФАННИ ЭЛЬСЛЕР: ПЕТЕРБУРГСКАЯ ИСТОРИЯ

Легенда хореографического романтизма, балерина Фанни Эльслер (Fanny Elßler) (1810–1884), прожила долгую и счастливую жизнь. Ее сценическая карьера (1824–1851), продолжавшаяся более четверти века, началась в 1824 году в Неаполе, когда Эльслер было лишь 14 лет; 1830-е открыли миру выдающуюся балерину, триумфально покорившей все ведущие европейские сцены; на 1840-е приходится расцвет зрелого таланта Эльслер танцовщицы и актрисы. В России (1848–1851) прошли три года 27-летней творческой жизни Фанни Эльслер, наша страна стала последней географической точкой на карте ее обширных гастролей, здесь балерина подвела свои творческие итоги и познала последние триумфы зрительского признания, кульминацией которых стал ее бенефис в Москве 2 марта 1851. Окончательно Эльслер простилась со сценой сразу же после возвращения из России, это случилось в ее родной Вене, 21 июня 1851 года.

Творчество балерины всегда находилось в центре внимания исследователей, отечественных и зарубежных. Существует огромный массив информации о ней. Практически каждое выступление Эльслер сопровождалось большим количеством статей; брошюры, посвященные танцовщице и порой полные всевозможных небылиц о ней, исправно появлялись накануне ее визитов в тот или иной европейский или американский город. Конец XIX – начало XX века принесли первые серьезные исследования ее творчества – прежде всего, назовем монографию Огюста Эзра «Фанни Эльслер. Жизнь танцовщицы», опубликованную в Париже в 1909 году²⁷⁵, источниковую базу которой составили многочисленные рецензии на выступления балерины в европейской, прежде всего, французской, прессе. В 1970 году в Лондоне вышла обстоятельная биография Эльслер, написанная крупнейшим английским балетоведом Айвором Гестом²⁷⁶, где автор «вписал» фигуру «языческой танцовщицы» в культурный контекст европейского хореографического романтизма. Фанни Эльслер становилась одним из главных действующих лиц и других монографий Геста – об истории романтического балета в Лондоне²⁷⁷ и Париже²⁷⁸.

²⁷⁵ Ehrhard Auguste. Fanny Elssler. Une vie de danseuse. Paris: Plon-Nourrit, 1909. 424 p.

²⁷⁶ Guest I. Fanny Elssler. London: Black Books, 1970. 284 p.

²⁷⁷ Guest I. Romantic Ballet in England. Its development, fulfillment and decline. London, 2014. 176 p.

²⁷⁸ Guest I. Romantic Ballet in Paris. London, 2008. 474 p.

В отечественном балетоведении фигура Фанни Эльслер также занимает одно из центральных мест. Первые русскоязычные публикации о балерине выходят с момента ее первых шумных успехов, в начале 1830-х годов, и с тех пор личность танцовщицы и ее удивительное искусство занимают определенное место в общем потоке информации о театрально-балетном процессе, русском и европейском. Объем публикаций резко увеличивается с прибытием Эльслер в Россию, достигая кульминации к 1850 году – ее поистине триумфальным выступлениям в Первопрестольной. Материалы 1840-х – начала 1850-х годов, отличавшиеся не одной только комплиментарностью, заложили фундамент изучения истории выступлений балерины Фанни Эльслер в России. Русские авторы 1840-х годов предприняли первые попытки определить своеобразие искусства Фанни Эльслер, осмыслить ту эстетическую и художественную революцию, которую совершила балерина в хореографическом искусстве. И их оценки не теряют актуальности и сегодня.

Московские гастроли Эльслер (весна 1850 и сезон 1850–1851) оставили самые эмоциональные воспоминания и несколько столь же эмоциональных брошюр и поэм, без цитирования которых не обходится ни один труд, посвященный балерине. В их числе – стихотворение графини Ростопчиной²⁷⁹, поэма Н. Берга²⁸⁰ и «Критический взгляд на г-жу Эльслер» Николая Телепнева²⁸¹. В конце XIX века выступления австрийской балерины в России детально осветили А. А. Плещеев²⁸² и С. Н. Худеков²⁸³. В советское время российские гастроли Эльслер рассматривались через призму идеологии, которой не избежал Ю. Бахрушин в «Истории русского балета»²⁸⁴. Данная им характеристика балерины – «реалистический талант», «глубокое уважение к народному творчеству», «олицетворяла неповиновение властям»²⁸⁵ – все же несколько однозначно и схематично истолковы-

²⁷⁹ Издание стихотворения Ростопчиной. См. также: Плещеев 1899. С. 148-149.

²⁸⁰ Берг Н. Фанни Эльслер, перед отъездом ея из Москвы. М., 1851. См. также: Плещеев 1899. С. 150-152.

²⁸¹ Телепнев Н. Критический взгляд на г-жу Эльслер, наскоро набросанный Николаем Телепневым. М., 1851.

²⁸² Плещеев 1899.

²⁸³ Худеков С. Н. История танцев. В 4 т. Т. IV. Петроград, [1918]. 309 с.

²⁸⁴ Бахрушин Ю. А. История русского балета. М., 1973. 256 с.

²⁸⁵ Там же. С. 107, 108, 109.

вает многогранное искусство Фанни Эльслер, подвергая его анализу с позиций «прогрессивного демократического искусства». Обойтись без подобных формулировок смогла В. Красовская в монографии «Русский балетный театр»²⁸⁶, написавшая о «сверкающем, жизне-радостном, брызжущем огнем» даре танцовщицы, «мастере острой и тонкой эмоциональной характеристики»²⁸⁷. Несколько десятков лет спустя образ Фанни Эльслер вновь возникнет на страницах другого исследования Красовской, посвященного истории европейского романтического балета²⁸⁸.

Но все же отметим: во всем огромном корпусе «эльслерианы» нигде история ее российских гастролей, и выступлений в Санкт-Петербурге, в частности, не становится предметом самостоятельного изучения. «Русские сезоны» Фанни Эльслер изучены не так подробно и представляют, по большей части, панорамный взгляд на эти три года ее активной деятельности, без подробного анализа исполненных ею ролей и танцев. Одна из причин – в малой доступности материалов русской периодической печати того времени. В книге Огюста Эрара трем «русским» годам Фанни отведено 6 страниц (с. 393-399), из которых большую часть занимает описание ее прощального спектакля в Москве в 1851 году. В монографии Геста выступлениям Эльслер в Санкт-Петербурге и Москве посвящена глава «Russia: the Crowning Triumph», которая содержит чуть больше двадцати страниц (с. 228-251). По объективным причинам не ставили себе задачу сосредоточиться на гастролях балерины в России Бахрушин и Красовская. Назовем также ряд публикаций в отечественных научных изданиях²⁸⁹.

Впрочем, попытка написать исследование о выступлениях Фанни Эльслер в России в отечественном балетоведении все же была предпринята. В отделе рукописей Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства хранится

²⁸⁶ Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. М.; Л.: Искусство, 1958. 312 с.

²⁸⁷ Там же. С. 227.

²⁸⁸ Красовская Романтизм.

²⁸⁹ Годзина Н. Русские сезоны Фанни Эльслер // Балет. 1986. № 1 (январь – февраль). С. 49-53; к сожалению, в обстоятельной статье отсутствуют ссылки на источники. Пучко Джанни. Фанни Эльслер // Пучко Дж. Все флаги в гости будут к нам. Вклад иностранцев в развитие России. СПб.: Alexandria, 2008. С. 175-178. Котыхов В.Л. Венская прима с русской душой // Котыхов В.Л. Фуэте, или Все, что вы хотели знать о балете, но боялись спросить. М., 2007. С. 15-19.

рукопись Николая Носилова²⁹⁰ «Фанни Эльслер в России»²⁹¹, написанная в 1923 году, к 75-летию со дня приезда балерины на гастроли. Исследование, состоящее из пяти глав, содержит ряд ценных источников – архивные документы и материалы периодической печати того времени. Структура книги раскрывает замысел автора – последовательный рассказ о трех заключительных годах творческой жизни Эльслер. Первая глава представляет обзор жизни и деятельности Фанни Эльслер до ее приезда в Россию. Во второй главе кратко обрисовывается ситуация в петербургском балете 40-х годов XIX века, представлены документы относительно ангажемента Эльслер и рассказывается о выступлениях в балете «Жизель» и водевиле «Ольга, русская сирота». В третьей главе автор рассматривает театральный сезон 1848–1849 и повествует об участии балерины в спектаклях «Мечта художника», «Тщетная предосторожность», «Эсмеральда» и «Катарина, дочь разбойника». Четвертая посвящена второму сезону Эльслер в Петербурге и балетам «Лида, швейцарская молочница», «Тарантул», «Питомица фей». Пятая, заключительная глава, рассматривает ее выступления в Москве весной 1850 и в сезоне 1850/51 годов.

Имеющаяся рукопись Н. Носилова представляет черновик будущей монографии, машинописный текст имеет явно «рабочий» характер: в нем много исправлений и дополнений на вклеенных вставках, ссылки на источники не включены в работу, а приводятся «на листочках» по отдельности. По каким причинам рукопись Н. Носилова не увидела свет – нам это неизвестно. И остается лишь пожалеть, что ее издание не состоялось.

Между тем, 1920-е годы имеют важное значение для истории отечественного балетоведения. Именно в эти годы закладывается фундамент будущей науки о балете, выходят из печати первые исследования молодого Юрия Слонимского о самых знаменитых спектаклях эпохи романтизма – «Жизели»²⁹² и «Сильфиде»²⁹³. Своевременная публикация труда Н. И. Носилова о Фанни Эльслер в это время во многом бы расширила

²⁹⁰ Николай (Нил) Иванович Носилов (Насилов, 1887–1942), сын профессора медицины, хирурга И.И. Носилова и балерины Е.О. Вазем, историк балета. В ряде источников его фамилия пишется как «Насилов», однако в рукописи он исправляет написание фамилии на «Носилов».

²⁹¹ Н. И. Носилов. Фанни Эльслер в России // Фонд рукописей и документов Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства. Ф. 241. Ед. хр. 1. Далее: Носилов. Фанни Эльслер в России.

²⁹² Слонимский Ю. И. Жизель. Л., 1926.

²⁹³ Слонимский Ю. И. Сильфида. Л., 1927.

горизонты молодой науки, ввела бы в научный оборот огромное количество исторических источников, в т.ч. иностранной периодической печати... Но, увы.

О существовании рукописи Н. И. Носилова стало известно из опубликованного в 2015 году «Путеводителя» по фондам Санкт-Петербургского Театрального музея²⁹⁴. За прошедшие с момента ее написания 100 лет к теме гастролей Фанни Эльслер обращались многие ученые, отечественные и зарубежные. Они, в том числе и автор этих строк, во многом повторили путь архивных изысканий Н. И. Носилова, обнаружив, исследовав и опубликовав те же самые источники и многие материалы периодической печати, которые используются в рукописи 1923 года. И хотя содержание рукописи носит реферативный характер, а текст не лишен определенной идеологической направленности, труд Н. И. Носилова все же является важным историческим документом, и долг исследователя – вернуть его науке.

Обстоятельства приезда Фанни Эльслер в Россию

Фанни Эльслер приехала в Россию в 1848 году, в возрасте 38 лет. Ее европейская репутация одной из лучших балерин эпохи была обширна и бесспорна. Соперница Марии Тальони, сместившая ее с пьедестала парижской Оперы, первая исполнительница балетов «Кошка, превращенная в женщину», «Хромой бес» и «Тарантул», Эльслер обольстила публику страстными характерными плясками, покорила Америку. Фанни Эльслер заслуженно находилась на вершине балетного Олимпа и благосклонно принимала поклонение... Слава бежала впереди Эльслер, и уже после прочтения первых заметок об успехах восходящей звезды, в России надеялись увидеть балерину: ведь Дирекция императорских театров заботилась о блеске спектаклей и приглашала европейских знаменитостей в Санкт-Петербург.

В корреспонденции журнала «Сын отечества» 1839 года балерина названа «театральным чудом»: «танцовщица Фанни Эльслер восхищает в живом танце и пламенной пантомиме»²⁹⁵. В том же 1839 году одно из русских изданий сообщало: «Москвичи ждали было к себе также при-

²⁹⁴ Путеводитель по фонду «Рукописи и документы» Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства. СПб.: СПб ГБУК СПбГМТиМИ, 2015. 280 с.

²⁹⁵ Зрелища и музыка // Сын Отечества. 1839. Т. 7 (январь – февраль). С. 58.

ятной гостью: несравненная Фанни Эльслер, как говорили, соглашалась приехать в Москву и танцевать там. Теперь надежда не исполнится: Фанни Эльслер решила перепрыгнуть за океан; богатые *янки* сманили очаровательницу, захотели полюбоваться ее ножками»²⁹⁶. Заметка эта, пусть даже при всей ее фантастичности, весьма интересна. Если предположить, что велись какие-то переговоры с танцовщицей (или было обозначено намерение пригласить), то сложилась бы уникальная ситуация – в Санкт-Петербурге в это время гастролировала Мария Тальони, а в Москве могла бы выступать Эльслер: каким бы могло быть сражение и между «христианской» и «языческой» танцовщицами, и между двумя столицами!.. Но «дуэли» не случилось, две великие балерины ревниво оберегали свои звездные репутации и никогда не принимали приглашений о совместных выступлениях.

В 1840 Фанни отправилась в Америку, откуда она вернулась через два года и, потеряв за это время контракт с парижской Оперой, стала обдумывать новые гастрольные маршруты. Россия представлялась ей неплохим вариантом: только что из Петербурга, после пятилетних выступлений, вернулась Мария Тальони. Ее небывалый успех, фантастический прием, щедрые подарки и баснословные гонорары долго служили темами для разговоров в театральном пространстве Парижа, да и не только Парижа.

5 февраля 1843 года Эльслер пишет письмо министру императорского двора князю Петру Волконскому, в котором предлагает свои услуги на театральный сезон 1843/1844 годов: она готова станцевать «двадцать четыре спектакля по четыре тысячи франков за представление»²⁹⁷ и получить один полный бенефис. Сумма, запрашиваемая балериной, кажется достаточно нескромной – Эльслер рассчитывала на 96.000 франков, что по курсу составляло примерно 24.000 рублей серебром. Заметим: покинувшая Россию год назад Мария Тальони получала за сезон 10.000 рублей серебром и по 250 рублей поспектакльной платы, участвуя в среднем в 50 балетах и имея два бенефиса (т.е. в год Мария Тальони «обходилась» Дирекции императорских театров примерно в 22.500 рублей серебром + 2 бенефиса). Таким образом, Фанни Эльслер «оценила» себя «по тарифу» своей соперницы Марии Тальони.

Но директор императорских театров Александр Михайлович Геденов умел хорошо считать: Мария Тальони за 22.500 рублей танцевала

²⁹⁶ Разные известия и смесь // Сын Отечества. 1839. Т. 11 (сент. – окт.). С. 56.

²⁹⁷ Об ангажементе танцовщиц Гризи и Фанни Эльслер // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 9627. Л. 1. Текст письма написан по-французски. Перевод К. Э. Лебедевой.

50 балетов («себестоимость» одного выступления равна 450 рублям серебром), а Эльслер хочет 1000 рублей за спектакль и ограничиться лишь 24 выступлениями за зимний сезон. А. М. Геденов нашел эти условия «неприемлемыми», заметив, что таких расценок не предъясляла даже «Тальони, так справедливо оцененная нашей публикой», и что «сам знаменитый Рубини приезжал к нам на кондициях гораздо более умеренных»²⁹⁸. Практически одновременно с перепиской Эльслер и Геденова, директор получил из Парижа письмо неизвестного автора. В нем корреспондент, узнав об обсуждаемом ангажементе, «давал Дирекции горячий совет этого не делать: «она живет лишь своей прежней славой», утверждал он: «она совершенно истрепана; это скелет, у которого слышно хрустение костей...»²⁹⁹. Вполне возможно, что после гастролей в Америке Эльслер вернулась в Европу похудевшей, какой ее и увидел неизвестный корреспондент Дирекции, но вскоре балерина отправилась на гастроли в Италию, и там никаких претензий к ее фигуре не поступало.

Однако следовало учитывать, что Эльслер была на 6 лет моложе Тальони, да и упускать самую «раскрученную» на тот момент балетную звезду директору явно не хотелось. Были проведены «высочайшие» консультации с императором Николаем I. Тот рекомендовал понизить поспектакльную сумму до 3000 франков за представление (750 рублей серебром)³⁰⁰. Балерина, возможно бы и согласилась на это предложение, но оно поступило летом 1843 года, когда Эльслер уже была связана обязательствами с итальянскими театрами. Вояж Фанни Эльслер в Россию на сезон 1843/1844 не состоялся.

Балерина появилась в Петербурге в сентябре 1848 года, и ее приезд преподносился как смелая инициатива самой Эльслер, рискнувшей приехать в Россию без заключенного контракта. Именно так представляют ее прибытие А. Вольф: «В октябре совершенно неожиданно приехала Фанни Эльслер, соперница Тальони. Дирекция противилась, сколько могла, ея ангажементу, не желая обидеть Андреенову, пользовавшуюся особенною милостию, и предложила знаменитой балерине самые невыгодные условия, кажется 3000 рублей жалованья и два полубенефиса, полагая, конечно, что такие условия не будут приняты.

²⁹⁸ Об ангажементе танцовщиц Гризи и Фанни Эльслер // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 9627. Л. 1 - 2. Текст по-французски, перевод К. Э. Лебедевой.

²⁹⁹ Об ангажементе танцовщиц Гризи и Фанни Эльслер // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 9627. Л. 6. Цит. по: Носилов, б/п, примечание 25.

³⁰⁰ Об ангажементе танцовщиц Гризи и Фанни Эльслер // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 9627. Л. 3.

Однако Фанни Эльслер их приняла, рассчитывая весьма верно, что она вознаградит себя другим образом»³⁰¹. Слово в слово повторил эту версию Константин Скальковский³⁰². Александр Плещеев, опираясь на воспоминания В. Каратыгина и Н. Берга, называет ее приезд «неожиданным» и отмечает, что балерина «пожаловала в Петербург без приглашения»³⁰³.

Но балетные авторы, рассказывая о «внезапности» приезда Эльслер, совершенно не учитывали политические реалии 1848 года: иностранцу в Россию было невозможно въехать без достаточных на то оснований – необходимо было иметь официальные документы. Для приглашенных артистов таким документом являлся заключенный с Дирекцией императорских театров контракт. Никто, даже Фанни Эльслер, не мог нарушить установленного порядка. Истина, как известно, кроется где-то посередине.

Истинная история приезда Эльслер в Россию и обстоятельства ее приглашения до сих пор детально не изучены, хотя и предпринимались попытки³⁰⁴. Восстановим хронологию событий, опираясь на сведения, почерпнутые из дела «Об ангажементе танцовщицы Фанни Эльслер и балетмейстера Перро и об отказе певицы Гризи»³⁰⁵ и рукописи Н. Носилова.

1845, декабрь. Николай I во время своего пребывания в Риме встречается с Фанни Эльслер и высказывает ей «поощрительные слова» (Носилов, л. 6).

1846 год. Встреча Эльслер и директора императорских театров А. М. Гедеонова в Вене, где обсуждался вопрос возможного ангажемента балерины в Россию (Носилов, л. 6).

23 мая 1848 года Эльслер пишет письмо А. М. Гедеонову, в котором спрашивает – «может ли она рассчитывать на то, что присутствию ее в зиму 1848–1849 г. будет приятным в России» (Носилов, л. 6; «Об ангажементе танцовщицы Фанни Эльслер», л. 1). Письмо, вероятно, остается без ответа.

³⁰¹ Вольф А. А. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. Ч. I. СПб., 1877. С. 134.

³⁰² Балетоман [К. А. Скальковский]. Балет. Его история и место в ряду изящных искусств. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1882. С. 213–214.

³⁰³ Плещеев 1899. С. 134.

³⁰⁴ Федорченко Гедеонов. С. 77–87.

³⁰⁵ Об ангажементе танцовщицы Фанни Эльслер и балетмейстера Перро и об отказе певицы Гризи // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 11926. Далее: «Об ангажементе танцовщицы Фанни Эльслер...».

26 июня 1848 Эльслер пишет письмо Николаю I, в котором напоминает об их встрече в Риме в 1845 и обращается «с смиренной просьбой принять от нее ее скромные услуги», причем балерина не ставит никаких финансовых условий, «всецело полагаясь на справедливость и щедрость императора» (Носилов, л. 6; «Об ангажементе танцовщицы Фанни Эльслер», л. 3). Лишь после этого обращения делу по приглашению Эльслер был дан ход.

30 июня 1848 министр императорского двора П. М. Волконский пишет письмо Эльслер, в котором спрашивает: «на каких условиях она желает ангажироваться к императорским театрам» («Об ангажементе танцовщицы Фанни Эльслер», л. 12).

22 июля 1848 министр императорского двора пересылает директору императорских театров А. М. Геденову условия Фанни Эльслер и просит высказать о них мнение («Об ангажементе танцовщицы Фанни Эльслер», л. 18). Заметим, балерина избегает называть конкретные цифры, и сообщает, что ее последние гонорары в Италии составляли «две тысячи франков за представление и после двенадцатого имела бенефис» («Об ангажементе танцовщицы Фанни Эльслер», л. 19).

А. М. Геденов напряженно калькулирует: «Будет она в Петербурге от 15 сентября до 15 февраля <...> 5 месяцев или 20 недель. Если Фанни Эльслер танцует 2 раза в неделю, следовательно, будет участвовать в 40 спектаклях <...>, т.е. 80 тысяч франков или 20 тысяч рублей серебром <...>, и не менее трех бенефисов». Сумма выходит значительной. Тогда господин директор предлагает свой вариант контракта: «Для Фанни Эльслер содержание [должно быть] не поспектакльное, но в определенном количестве за весь сезон (с обещанием танцевать два раза в неделю) до 25 тысяч франков» («Об ангажементе танцовщицы Фанни Эльслер», л. 19 об., л. 21). С этими цифрами министр императорского двора отправился на доклад к императору Николаю I.

1 августа 1848 государь император «высочайше изволил предложить танцовщице Фанни Эльслер <...> за сезон от двадцати до двадцати пяти тысяч франков с двумя бенефисами» («Об ангажементе танцовщицы Фанни Эльслер», л. 23).

В Гамбург, где находилась балерина, отсылается проект контракта на ангажемент Фанни Эльслер с 15 сентября 1848 по 15 февраля 1849 с жалованьем 20.000 франков (5.000 рублей серебром) и одним бенефисом. «Однако от подписания этого контракта Фанни сначала отказывалась, мотивируя это тем, что, предложив свои услуги России без всяких условий, она подписанием договора пошла бы вразрез с этим своим первоначальным обязательством» (Носилов, л. 7). Однако без ее подписи

на контракте было невозможно получить визу в Россию. В итоге Эльслер подписала предварительный (запомним это!) контракт, и 8 сентября 1848 года сошла с борта корабля «Владимир» на российскую землю.

19 сентября 1848 года состоялось первое выступление Фанни Эльслер перед императорской семьей в театре Царскосельского дворца. Артистка протанцевала свою знаменитую качучу, имела блистательный успех и бисировала номер.

26 сентября 1848 император Николай I «изъявил высочайшее соизволение на ангажирование к здешним театрам на нынешний сезон танцовщицы Фанни Эльслер за пять тысяч рублей серебром с двумя половинными бенефисами» («Об ангажементе танцовщицы Фанни Эльслер», л. 36).

1 октября 1848 года состоялось первое выступление Фанни Эльслер в России, она дебютировала в балете «Жизель».

В деле о приглашении Фанни Эльслер в Россию в 1848 году правы... обе стороны – и та, которая говорила, что она приехала без договоренностей, и та, которая подвергала версию «спонтанного» приезда сомнению. Да, у Эльслер не было на руках окончательного ангажемента с подписью директора императорских театров. У нее был предварительный контракт, который служил основанием для проставления въездной визы в паспорт танцовщицы. И только после «квалификационного» выступления Эльслер в небольшом театре в Царском Селе перед императорской семьей 19 сентября, Николай I дал окончательное «добро» на ангажемент балерины. И именно царь определил итоговые условия договора: 5000 рублей серебром и два полубенефиса (в предварительном договоре был один). После чего контракт между Дирекцией императорских театров и Фанни Эльслер был подписан.

Сезон 1848–1849 в Санкт-Петербурге

Столица в ожидании дебюта Фанни Эльслер

Итак, 8 сентября 1848 года Фанни Эльслер сошла с борта парохода «Владимир» на русскую землю. Вместе с ней этим же рейсом Штетин – Петербург, в числе 65 пассажиров³⁰⁶, прибыли солисты Итальянской оперы Сальви Колетти и Корбари, а также драматический артист Орловский. Весть о ее прибытии мгновенно разнеслась по столице. Театральные рецензенты двух главных петербургских газет – «Северной пчелы» и «Санкт-Петербургских ведомостей» – написали по огромному фельетону, в которых представляли европейскую звезду.

³⁰⁶ Внутренние известия // СПбвед. 1848. 11 сент. С. 818.

В «Северной пчеле» статья была опубликована 15 сентября³⁰⁷, в ней Эльслер сравнили с самым изысканным деликатесом. «Петербург походит теперь на записного гастронома. <...> Припасы самые отборные, карта (меню) самая привлекательная, аппетит преисправный!» и предвкушали ожидающие театральных ценителей удовольствия: «Фанни Эльслер среднего роста и отличается изящным благороднейшим телосложением. Все ее движения грациозны и до крайности ловки. В танцах она с неподражаемой легкостью как бы порхает, поражает при всем том необыкновенною живостью и какою-то непринужденностью»³⁰⁸.

Корреспондент «Санкт-Петербургских ведомостей» Василий Петров, опубликовавший фельетон 19 сентября, с нетерпением ожидал выступлений балерины, надеясь, что контракт с ней будет заключен: «Мы еще не знаем положительно: намерена ли знаменитая артистка сделать нас причастниками своего искусства, но надеемся, что она не откажет нам в этом наслаждении»³⁰⁹. Далее следовал большой очерк творчества балерины; упомянув о соперничестве Тальони и Эльслер, автор главное внимание уделил исполнению Фанни характерных танцев – качучи, краковянки, тарантеллы.

Наверное, не случайно, редактор «Санкт-Петербургских ведомостей» не стал вступать в соревнование с «Северной пчелой» за право первым опубликовать творческий портрет балерины. Он издал статью в день выступления Эльслер в Царском Селе, словно подготавливая венценосного зрителя к ее «фирменной» качуче: «Смотрите, вот идет она в своем севильском костюме, скрипит атласный корсет ее и волны кружев струятся вокруг ее стана. Звучат кастаньеты и загораются взоры танцовщицы; стан ее гибок, как трость, грудь волнуется, черные кудри рассыпаются по плечам, она склоняется до земли, руки пожирают пространство, все существо ее млеет от наслаждения, а уста коварно улыбаются; и не знаешь, кого она ищет, кого зовет, кого преследует в своем необузданном стремлении. Фанни Эльслер поняла и выразила эту пламенную поэзию, но нельзя не заметить, что никогда не забывала она тех законов изящества и приличия, которые налагаются на артистку

³⁰⁷ Записки, выписки и корреспонденции Редакции «Северной пчелы» // СП. 1848. 15 сент. С. 821–822.

³⁰⁸ Записки, выписки и корреспонденции Редакции «Северной пчелы» // СП. 1848. 15 с. С. 821, 822.

³⁰⁹ В.П.-въ [В.П. Петров]. Фанни Эльслер. Фельетон // СПбвед. 1848. 19 сент. С. 841.

образованным обществом. Она искусно изменила даже самую качучу, не лишив ее ни одной из характеризующих ее черт»³¹⁰.

Вполне возможно, что эта тактика сработала. Николай Носилов приводит в своей работе воспоминания барона Корфа, очевидца того выступления, о «закрытом просмотре» Эльслер: «В присутствии царя придворный этикет запрещал его гостям аплодировать прежде него, но и вслед за ним, по некоторой робости аплодировали лишь очень немногие и очень слегка. В виду этого перед появлением Эльслер на сцене присутствовавшим на спектакле было изустно объявлено полуофициальное повеление хлопать погромче, “потому что император жаловался, что в отношении аплодисментов он всегда оставался в единственном числе”. Этого повеления было, разумеется, достаточно для возбуждения самых громких аплодисментов, и Эльслер заставили даже повторить ее качучу»³¹¹.

Успех балерины в присутствии императора быстро сделался достоянием общественности. Петербург с нетерпением ожидал дебютов Фанни Эльслер.

«Жизель»

1 октября 1848 года дата, сравнимая по значимости с 6 сентября 1837 – датой первого выступления Марии Тальони – Фанни Эльслер в Санкт-Петербурге появилась в балете «Жизель». Но, в отличие от знаменитой Сильфиды, зрительный зал петербургского Большого театра при выходе Жизели – Фанни Эльслер – из домика хранил гробовое молчание. Критики недоумевали: «Встреча при первом появлении г-жи Эльслер была странным образом холодна. <...> Нигде она не встречала такого равнодушного приема»³¹². Но, вероятно, тишина зала была, скорее, благоговейной – зрители сразу и безоговорочно поверили, что перед ними не маститая опытная танцовщица, покорившая все самые знаменитые театральные сцены Европы и Америки, а молоденькая девушка, впервые влюбившаяся.

Исполнение Эльслер этой роли широко освещено в балетоведческой литературе, в трудах Айвора Геста, Юрия Слонимского, Веры Красовской, Графиры Емельяновой-Зубковской³¹³. В то же время, круг

³¹⁰ В. П.-вв. Фанни Эльслер // СПбвед. 1848. 19 сент. С. 841.

³¹¹ Цит. по: Носилов, Фанни Эльслер в России. Примечание № 31, б/п.

³¹² Р. З. Театральная хроника. Большой театр. Первый дебют г-жи Фанни Эльслер в балете «Жизель» // СП. 1848. 7 окт. С. 894.

³¹³ Красовская В. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л.; М., 1958; Слонимский Жизель; Guest I. Fanny Elssler. London, 1970; Красовская Романтизм; Емельянова-Зубковская Г. Жизель: Петербург. XX век. СПб., 2007.

источников, служащих материалом для исследования, крайне ограничен – лишь некоторое количество статей в английской и русской печати посвящены выступлениям Эльслер в балете «Жизель». Все историки единодушны в своих выводах – балерина ушла от светлой и нежной лирики первой исполнительницы этой роли Карлотты Гризи к насыщенному драматическому содержанию: «Жизель» «выявила отличительные свойства дарования Эльслер как прекрасной классической танцовщицы <...> и как выдающейся мимистки, равной по силе которой у нас до нее не видели»³¹⁴. Не ставя задачей опровергнуть это мнение, постараемся найти новые черты в интерпретации Фанни Эльслер этой важнейшей роли мирового балетного репертуара.

Выступление Эльслер в «Жизели» открыло и ее триумфальные российские гастролы, и новое понимание этого романтического спектакля. Заметим, что «Жизель» для петербургского зрителя еще не была тем колоссом, тем символом любви и всепрощения, которое придает ей современный театрал. Это был хорошо знакомый спектакль, который, впрочем, был достаточно молодым (петербургская премьера состоялась 6 лет назад, 18 декабря 1842 года). Фанни Эльслер стала всего лишь третьей исполнительницей этой роли в северной столице – до этого в партии Жизели выступали Елена Андреевна и Люсиль Гран, трактовавшие роль главной героини в традиционном романтическом ключе.

Эльслер, прежде танцевавшая «Жизель» в Лондоне (1843) и Милане (1845?), показала России трагедийное истолкование этой роли. До Эльслер драма Жизели была вполне «рядовой», из разряда «общепалетных»: драматургический ход «помешательство и смерть от предательства в любви» использовался во многих произведениях – драматических, оперных, балетных. Умирали от предательства героини «Сильфиды» и «Тени», сходили с ума главные персонажи балетов и опер «Сомнамбулы», «Лючии ди Ламмермур», «Нина, или Сумасшедшая от любви», «Морской разбойник»...

Фанни Эльслер в 1848 году исполнилось 38 лет. Она никогда не поражала публику воздушностью и эфемерностью, ее Жизель вызывала сострадание и сочувствие драмой обманутого сердца, насыщенными переживаниями и детально продуманной психологической партитурой роли.

В первом акте она играла «доверчивую простодушную крестьяночку»³¹⁵, Эльслер со всем опытом зрелого мастерства перевоплотилась

³¹⁴ Носилов. Фанни Эльслер в Петербурге. Л. 15.

³¹⁵ Слонимский Жизель. С. 98.

в «прелестную <...> и наивную девушку»³¹⁶. Зрители восторгались, а критики описывали актерский талант балерины, с помощью которого она предстала едва ли не ребенком. Рецензенты отметили «детскую почтительность» в эпизодах с матерью, укоряющей дочь за пренебрежение домашними делами; «детское любопытство», с каким Жизель слушала рассказ Берты о виллисах; «детский ужас», обуявший героиню при мысли, что она может умереть молодой; «детскую смелость» очаровательной пейзажки в беседе со знатными гостями³¹⁷... Именно Эльслер привнесла в роль Жизели тему рокового нездоровья, Рафаил Зотов заметил ее «некоторую болезненность»³¹⁸, которая ускорила трагический исход.

В течение одного акта Жизель Фанни Эльслер стремительно взрослела; она проходила путь девушки, которая в начале повествования ничего не знала, кроме любви к танцам, «чудно грациозно резвилась и танцевала со своими подругами»³¹⁹ – к «отчаянной любовнице», теряющей «все, о чем мечтало ее сердце»³²⁰. В этом замечательном определении критика – «отчаянная любовница» – очень точно выражена эволюция образа Жизели, представленной Эльслер. От чистого ребенка, живущего в гармонии с окружающими, до страстно влюбленной женщины, находящейся в центре крушения мира и не чувствующей ничего, кроме разрывающегося от боли сердца...

Насколько безоговорочно петербургские зрители приняли первый акт «Жизели» в исполнении Эльслер, настолько же спорным оказалась для них другая ипостась главной героини – образ Жизели-призрака во втором действии. То, что в фантастических образах Эльслер не столь убедительна, признавали многие, писавшие о ней. Ее «земной» талант был бесспорен. Второй же акт «Жизели», целиком танцевальный и лишенный развернутых мимических сцен, требовал от балерины, помимо физической выносливости и высокой техники, бесплотности и воздушности, которые не являлись ее сильной стороной. Эльслер обладала широчайшим творческим диапазоном и умела меняться, это было одним из главных качеств ее профессиональной природы.

Мастерство танцовщицы, ее актерский дар и прекрасная техника, продуманность и отточенность каждого жеста и движения помогли

³¹⁶ Ф. Б. Заметки, выписки и корреспонденция Ф. Б. // СП. 1848. 6 окт. С. 889.

³¹⁷ Цит. по: Слонимский Жизель. С. 99.

³¹⁸ Р. З. Театральная хроника. Большой театр. Первый дебют г-жи Фанни Эльслер в балете «Жизель» // СП. 1848. 7 окт. С. 894.

³¹⁹ Цит. по: Слонимский Жизель. С. 99.

³²⁰ Р. З. Театральная хроника // СП. 1848. 7 окт. С. 894.

Фанни перевоплотиться в призрачную невесту: «она была истинной виллисой»³²¹, – свидетельствовал рецензент «Санкт-Петербургских ведомостей». Он отметил и ее постепенное «оживление» на протяжении акта. При первом появлении из могилы Эльслер поражала прямо-таки загробным леденящим спокойствием: «Повинуясь волшебной ветке розмарина, она выступает сначала робко и неохотно»³²². О страшном пластическом контрасте между выходом умершей Жизели и ее принятием в сонм кладбищенских невест писали все русские критики, видевшие Эльслер в этой партии: «Жизель <...> неподвижная, как статуя, выходит из могилы. Вот она машинально движется к повелительнице вилис, и едва та только коснулась ее зачарованной ветвью, жизнь мгновенно разлилась по всему этому мертвому телу и <...> Жизель <...> полетела, закружилась»³²³.

Фаддей Булгарин в своей заметке «Северной пчелы» на петербургский дебют Эльслер пишет о «посмертном лике Жизели»³²⁴, и в этом определении из могилы, кажется, восстает не легкокрылый мотылек, но грозная богиня мeste Немезида... И, наверное, не случайно в его статье возникает и образ Вергилия, проводника в загробный мир. Пусть потом, уже впад в восторженное состояние, Булгарин не смог промолвить более ничего, кроме: «прелесть, прелесть, прелесть!», образ «готической» Жизели, призрака ночи, несущего смерть, уже не соотрется из памяти.

Хореографическая кульминация второго акта – призрачный дуэт с Альбертом, в котором Жизель по приказу Мирты должна танцевать перед возлюбленным, чтоб «выманить» того из-под защищающего его жизнь креста. По описаниям рецензентов кажется, что Эльслер исполняла этот эпизод остраненно, словно не узнавая поначалу в Альберте неверного любовника, в ее героине будто не было воспоминаний о прожитом и стремления спасти жизнь юноши. Нет, ее Жизель наслаждалась возвращенной возможностью танцевать; но если в первом акте мать предупреждала Жизель о смертельной для нее опасности танцев, то теперь танец Жизели нес смерть уже Альберту: «Дивно хороша минута, когда Жизель <...> невольно должна погубить все еще любимого ею Лойса. Она уже увлекает его своими танцами, она уже

³²¹ Т-нъ. Театральная хроника. Первый дебют Фанни Эльслер // СПбвед. 1848. 7 окт. С. 898.

³²² Там же.

³²³ Цит. по: Слонимский Жизель. С. 99.

³²⁴ Ф. Б. Заметки, выписки и корреспонденция Ф. Б. // СП. 1848. 6 окт. С. 889.

сама не может остановиться, не может остановить его»³²⁵. Постепенно Эльслер-вилиса словно оттаивала, к ней возвращались ее чувства и любовь к Альберту, «таинственное существо»³²⁶ и «крылатый гений»³²⁷ вновь обретал душу, чтобы спасти юношу. Бесстрастное лицо вилисы озарялось теплой улыбкой, «дивной улыбкой, в ней и радость спасения, и муки разлуки»³²⁸. Это преображение, это «мимическое выражение чувств <...> было переданы г-жою Эльслер с такую высокою художественною отделкою, что недостает слов для похвалы»³²⁹. Жизель спасала Альберта всем жаром сердца любящей женщины, но то была последняя вспышка в ней «человеческого». Любовь Жизели спасала не только Альберта, но и ее собственную душу. Она не возвращалась в могилу, чтоб затем каждую ночь восставать вместе с ледяным воинством Мирты, но истаивала при свете дня, получив прощение свыше: «Ее последний взгляд полон молитвы... И предчувствуется, что на следующую ночь Жизели не будет среди этих вилис. Что приковывало ее к земле уже кончилось»³³⁰.

Прозвучавшая из уст русского критика тема прикованной к земле тени Жизели представляется очень важной. Ведь действительно, душа героини во втором акте – душа неприкаянная. Ее не принимают небеса, она не обречена на вечные адские муки. Находясь среди вилис, Жизель словно «зависала» в чистилище. Предательство Альберта, погубившее героиню, не становилось для нее поводом для мщения. По-христиански, с убеждением «ибо не ведал, что творил», Жизель из потустороннего мира защищала виновного в собственной гибели возлюбленного, и тем самым искупала и свой грех. В то же время, другие исполнительницы (Карлотта Гризи, Люсиль Гран, Елена Андреевна, Екатерина Санковская), по словам Юрия Слонимского, «создавали впечатление, что Альберт будет не раз приходить на могилу, а видение Жизели – являться ему»³³¹. Концепция образа, предложенная Эльслер, была совершенно новой в короткой истории спектакля («Жизель» еще даже не перешагнула 10-летний рубеж со дня премье-

³²⁵ Цит. по: Слонимский Жизель. С. 99.

³²⁶ Р. З. Театральная хроника // СП. 1848. 7 окт. С. 894.

³²⁷ Ф. Б. Заметки, выписки и корреспонденция Ф. Б. // СП. 1848. 6 окт. С. 889.

³²⁸ Московский театр. *Жизель, или Вилисы*, балет в 2-х актах, соч. Т. Готье и Коралли, Жизель – Фанни Эльслер // ВедМГП. 1850. 21 мая. Цит. по: Петров 1982. С. 249.

³²⁹ Р. З. Театральная хроника // Северная пчела. 1848. 7 окт. С. 894.

³³⁰ Цит. по: Петров 1982. С. 249.

³³¹ Слонимский Жизель. С. 99-100.

ры в 1841), но исследователи, говоря об *иной* интерпретации роли, не фиксировали внимания на этом моменте.

Таким образом, Фанни Эльслер, признанная *языческая* танцовщица, в «Жизели» воплотила *христианскую* концепцию роли. Историю Жизели в первом акте балерине преподносила подчеркнуто реалистично. Вера Красовская, опираясь на английские рецензии (впервые Эльслер исполнила этот балет в 1843 году в Лондоне), говорит даже о «натуралистических черточках» и «патологических приметах безумия»³³². Второй акт в исполнении Эльслер поражал «готической» интерпретацией – бесстрастный призрак вершил свой суд: спасая жизнь возлюбленного, обретала спасение собственной души.

Вечер 1 октября, несмотря на первоначальный сдержанный прием, стал первым русским триумфом Эльслер. Дирекция не стала устанавливать особые цены на дебют балерины – было ли в этом неверие в ее успех или позиция Гедеонова, не желающего через фактор возвышенных цен допускать невыгодное сравнение отечественных балерин, прежде всего, Елены Андреевны с Эльслер, – мы не знаем. Театр в результате был «более, нежели полон»³³³, а зрители благодарили руководство «за истинное благодеяние»³³⁴. От эпизода к эпизоду нарастал зрительский энтузиазм, уже в первом действии она бисировала свою вариацию в *Pas de trois*. После каждого акта Эльслер выходила на многочисленные вызовы, второй акт проходил под нескончаемые аплодисменты и восклицания «Восхитительно! Прелестно! Неподражаемо!»³³⁵. Последующие спектакли с участием Эльслер по-прежнему сопровождали аншлаги, балерина, как и было оговорено в предварительном контракте, танцевала по два спектакля в неделю. «Северная пчела» 16 октября сообщала: «Город веселится. Фанни Эльслер обворожила публику и привлекает ее в каждое представление для занятия всех мест в театре»³³⁶.

³³² Красовская Романтизм. С. 226.

³³³ Р.З. Театральная хроника // СП. 1848. 7 окт. С. 894.

³³⁴ Там же.

³³⁵ Там же.

³³⁶ Ф. Б. Журнальная всякая всячина // СП. 1848. 16 окт. С. 927.

«Ольга, русская сирота»³³⁷

Эльслер не только танцевала, она отрепетировала с петербургской балетной труппой одноактный балет «Безумие художника», который в России был переименован в «Мечту художника, или Оживленный портрет». Премьера хореографической безделушки была назначена на вторник 19 октября. Но второй ролью балерины, которую увидели петербургские зрители, стала роль Ольги в мелодраме «Ольга, русская сирота», которую представила немецкая труппа.

В субботу, 16 октября 1848, петербуржцы штурмовали Александринский театр, на сцене которого в тот день был бенефис «прекрасного и любимого»³³⁸ актера немецкой драматической труппы Франца Вальнера. Никогда еще не самая удачная мелодрама Скриба «Ольга, русская сирота» («ничтожное создание»³³⁹) в исполнении немецких артистов (на немецком языке) не привлекала в театр столько самой аристократической публики. «У подъезда сотни карет, в коридорах блестящие ливреи дипломатического корпуса, в креслах белые жилеты из Французского театра, белые галстуки из Итальянской оперы, шитые жилеты из балета; в бельэтаже и бенеуарах тоже разнообразие, и в довершение всего, театр полон сверху донизу, нигде нет ни одного пустого места»³⁴⁰. Поводом для аншлага стала находчивость премьера Вальнера: он обратился к Фанни Эльслер с просьбой выступить в его бенефис и исполнить в спектакле заглавную роль. Эльслер не отказалась: роль русской девушки Ольги, по сюжету – немой, решалась средствами пластики и пантомимы.

Эжен Скриб написал свой водевиль в 1828 году (в соавторстве с Т.-Ф. Вильневом и Деверже), построив сюжет на самых расхожих драматургических штампах, но пьеса неожиданно вызвала интерес, и очень быстро покорила европейские сцены. В 1830 году «Ольга» оказалась и в Петербурге, где ее исполняли на русском, французском и немецком языках. В России творение Скриба не причисляли к «золотому фонду» по причине многочисленных «ляпов»

³³⁷ Оригинальное название пьесы (1828) – «Yelva, ou l'Orpheline russe» («Ельва, или Русская сирота»), переводчик пьесы Н. П. Мундт изменил не вполне русское имя главной героини на Ольгу.

³³⁸ Р. З. Театральная хроника // СП. 1848. 26 окт. С. 957.

³³⁹ Тунеев В. Театральная хроника. Французский театр // СПбвед. 1848. 30 нояб. С. 1078.

³⁴⁰ В. Петров. Немецкий театр. Бенефис г. Вальнера – Фанни Эльслер // СПбвед. 1848. 28 окт. С. 970.

и несообразностей, но время от времени, «по случаю», ее извлекали из театрального сундука. Приезд Фанни Эльслер и стал тем «случаем», который на некоторое время воскресил в Петербурге интерес к поделке Скриба.

Действие пьесы Эжена Скриба начиналось с предыстории, в которой рассказывалось как в 1812 году, на руинах сожженного села в Смоленской губернии французский офицер граф де Сезанн (в переводе Цезен) обнаружил полуживую малышку, дочь убитого помещика; после пережитых потрясений девочка онемела. Цезен спас ребенка, привез девочку во Францию и воспитал ее, как собственную дочь, вместе со своим сыном Альфредом. Прошло несколько лет, молодые люди полюбили друг друга, Альфред пообещал Ольге жениться на ней, между тем как его отец умирает, завещав сыну многочисленные долги. В это время в Париж прибывает богатый граф Блесткин (в немецком переводе – Шерихов), он мгновенно очаровывается красотой Ольги и делает ей предложение, которое она отвергает. В день свадьбы Ольги и Альфреда к невесте является мать юноши с просьбой отказаться от брака, т.к. дела семьи плачевны, и единственная возможность спасти честь отцовского имени – женитьба Альфреда на двоюродной сестре графа Блесткина, княжне Аглае (в немецкой версии – Феодоре). Графиня напоминает девушке, что ее спас граф Цезен, которому она обязана жизнью, и девушка из чувства долга покидает дом своих благодетелей.

Второе действие происходит в смоленском поместье Блесткина, все готово к свадьбе княжны Феодоры и молодого графа Альфреда. В дверь стучится бедная странница, ею оказывается Ольга: она была ограблена в дороге разбойниками, едва спаслась в одежде простой крестьянки, долгие мытарства привели ее к богатому дому графа Блесткина. Придя в себя, девушка начинает осматриваться в комнате, какие-то смутные воспоминания рождаются в ее памяти, ей кажется, что она когда-то бывала в этом доме, и ей знакомы фамильные портреты на стенах. За окном звучит крестьянская песня, она «запускает» процесс узнавания: на большом портрете Ольга видит ту же женщину, чья миниатюра находится у нее на груди в медальоне – это погибшая в 1812 году мать героини, сама Ольга оказывается наследницей поместья и сестрой Блесткина... В комнату входит Альфред, он воображает, что Блесткин похитил Ольгу и удерживает ее здесь пленницей. Он вызывает Блесткина на дуэль. Ольга бросается то к Альфреду, то к его матери, пытаясь жестами объяснить, но ее никто не понимает. Соперники сходятся в дуэли, страх возвращает Ольге голос, она кричит, и падает без чувств. Но ее услышали, дуэль прекращается. Очнувшаяся Ольга обнимает жениха и брата,

Альфред спрашивает, готова ли она его любить, девушка произносит единственное за весь спектакль слово: «Вечно!» (а на княжне Феодоре женится граф Блесткин).

Фанни Эльслер, впервые выступавшая в драматическом спектакле, справилась с ролью великолепно. Она не переносила в драматический спектакль приемы специфической балетной пантомимы, с ее условными жестами, соответствующими определенным понятиям. Ее пластика, казалось, рождалась как продолжение вербального действия, каждый жест Фанни Эльслер был правдив, естественен и прост. Рафаил Зотов восторгался: «Никто бы и не подумал, что он видит пред собою одну из первых *танцовщиц!*»³⁴¹. Ряд эпизодов в ее исполнении вызвал бурные аплодисменты (рассказ Эльслер – Ольги о ее злоключениях в пути, о встрече с разбойниками и мытарствах в зимнем лесу) и даже слезы. В кульминационной сцене воспоминаний главной героини В. Петров заметил «как многие дамы подносили к лицу свои кружевные платки, как некоторые господа хватили себя за нос, как будто бы у них чесалась переносица»³⁴².

После премьеры общее мнение было однозначным: игра Фанни Эльслер была названа «верхом сценического искусства»³⁴³. Петербург восторгался игрой балерины в драматическом спектакле. Все ведущие артисты Санкт-Петербурга старались взять эту пьесу в свой бенефис и пригласить на роль Ольги Фанни Эльслер. Надо сказать, что участие Эльслер в бенефисных спектаклях коллег (драматических и балетных) по условиям контакта не засчитывалось в число обязательных двух выступлений в неделю и не оплачивалось. Тем не менее, Эльслер, верная принципам театрального братства и взаимовыручки, никогда не отказывала петербургским артистам и всегда соглашалась выйти на сцену, понимая, что ее имя на афише резко увеличит и сборы бенефицианта. Это ценили и артисты, и зрители, и критики: «Не можем отказать себе в удовольствии поблагодарить Фанни Эльслер за ее готовность служить каждому. <...> Одного имени Фанни Эльслер довольно было, чтоб наполнить театр»³⁴⁴, – писал по окончании театрального сезона обозреватель «Отечественных записок». Скрибовскую «Ольгу» Эльслер

³⁴¹ Р. З. Театральная хроника // СП. 1848. 26 окт. С. 957.

³⁴² В. Петров. Немецкий театр. Бенефис г. Вальнера – Фанни Эльслер // СПбвед. 1848. 28 окт. С. 972.

³⁴³ Там же.

³⁴⁴ Вл. Ч. Театральная хроника. Русский и французский театры в течение февраля // ОЗ. 1849. Т. LXIII. № 3. С. 98.

исполняла неоднократно – она принимала участие в бенефисах Голланда, Григорьева, Броннега ...

Через полтора месяца «Ольгу» сыграли во французской драматической труппе с Леонтиной Вольнис³⁴⁵ в заглавной роли. Возобновляя пьесу, французская актриса словно вызывала австрийскую балерину на поединок: Леонтина Вольнис была первой исполнительницей роли Ельвы – Ольги на парижской премьере 1828 года в театре *Gymnase dramatique*, которую она играла перед самим Скрибом. Художественное соревнование двух звезд – драматической и балетной – вызвал огромный интерес в Петербурге и серию новых статей. Выход Вольнис в роли Ольги и появившиеся на ее выступление рецензии, в которых сравнивались обе исполнительницы, позволили более объемно представить: как и что играла в этом спектакле Фанни Эльслер, ибо по первым, восторженным откликам, сделать это было весьма затруднительно.

Прежде всего, критики отметили различное понимание самой пьесы: сам Скриб написал водевиль; в исполнении немецких артистов легонький водевиль превратился в слезливую мелодраму. К тому же в немецком спектакле не было слаженности и ансамбля: Фанни Эльслер выходила в ранге звезды и именитой гастролерши, на ее фоне партнеры несколько тушевались и «слабо поддерживали»³⁴⁶ балерину. Невысокий уровень немецкой труппы отмечал и Тан: он писал о «неловко» разыгранной пьесе, которая «вместо слез исторгала смех»³⁴⁷.

После трех выступлений Эльслер в этом спектакле, эффект новизны прошел, стали более заметны недостатки драматургии, и театральные журналисты уже писали о скуке (по крайней мере, именно это чувство испытывал Рафаил Зотов, идя на четвертое представление «Ольги»). Критик, по его словам, не получал «ни малейшего удовольствия от повторения тех же сцен, тех же эффектов, тех же несообразностей»³⁴⁸. Спектакль в исполнении французской труппы был подготовлен более тщательно и хорошо отрепетирован.

Рецензент «Северной пчелы» безоговорочно отдал художественную победу Леонтине Вольнис: «Чувство справедливости требует в роли Ольги отдать пальму первенства г-же Вольнис»³⁴⁹. Главным аргументом

³⁴⁵ Вольнис Леонтина, Леонтина Фей (Léontine Fay, dame Joly, dite Volnys; 1810–1876), французская драматическая актриса.

³⁴⁶ Р. З. Михайловский театр. Бенефис г-жи Кореж // СП. 1848. 29 нояб. С. 1074.

³⁴⁷ Тан. Театральная хроника. Немецкий театр (Бенефис г. Иогансона 18 ноября 1848 года) // СПбвед. 1848. 28 нояб. С. 1077.

³⁴⁸ Р. З. Михайловский театр. Бенефис г-жи Кореж // СП. 1848. 29 нояб. С. 1074.

³⁴⁹ Там же.

Р. Зотова в победе Вольнис над Эльслер было... количество плакавших зрителей: «Лучшим доказательством несравненной игры г-жи Вольнис было то, что все сидевшие в театре плакали»³⁵⁰ (вспомним, что и на спектакле с Фанни Эльслер публика утирала слезы). Критики никоим образом не принижали искусство балерины, но отмечали, что Эльслер играла роль Ольги со всем пылом пантомимной актрисы, где на первом месте стояло мастерство: «Все ее драматические изменения совершаются <...> с умом и обдуманностью»³⁵¹. Тогда как Леонтина Вольнис, по их словам, заставила забыть о нелепом сюжете, и сосредоточила внимание на переживаниях своей героини, которыми она «увлекла и растрогала»³⁵² многочисленную публику.

Эльслер, выступая в немецкой драматической труппе, играла в так называемой «немецкой традиции»: ее юная героиня не поражала эмоциональными подъемами и вспышками радости, в ее Ольге «преобладает спокойствие, тихая покорность судьбе, чисто немецкий элемент»³⁵³, – заключал критик «Санкт-Петербургских ведомостей». Например, подробно описав игру Леонтины Вольнис в эпизоде с матерью Альфреда («Ольга поражена, как громом», «она медленно проводит руками по лицу... румянец пропал, глаза помутились, она стоит неподвижно, как статуя, с видом отчаяния»), критик отмечал, что она представляла «разительный контраст с Ольгой г-жи Эльслер»³⁵⁴. Эльслер в этом эпизоде не предавалась бурному отчаянию, но «трогала своим тихим страданием»³⁵⁵.

Вольнис обжигала эмоциональностью в передаче переживаний Ольги, Эльслер интерпретировала чувства своей героини в более общем ключе, с позиций пластической правды. В сцене, когда Ольга попадала в имение и узнавала в Феодоре невесту своего возлюбленного, Вольнис яростно изображала чувство отчаяния, овладевшее ее героиней: «она помнит только одно, что перед ней ее соперница. С быстротой мысли она бросается к ней и хочет сорвать брачный венок. <...> Кровь кипит... В беспамьятстве она кидается в сторону и падает в изнеможении на кресла»³⁵⁶. Эльслер же с печальной меланхолией рассматривала

³⁵⁰ Там же.

³⁵¹ Тунеев В. Театральная хроника. Французский театр // СПбвед. 1848. 30 нояб. С. 1079.

³⁵² Р. З. Михайловский театр. Бенефис г-жи Кореж // СП. 1848. 29 нояб. С. 1074.

³⁵³ Тунеев В. Театральная хроника. Французский театр // СПбвед. 1848. 30 нояб. С. 1079.

³⁵⁴ Там же.

³⁵⁵ Там же.

³⁵⁶ Там же. С. 1080.

свою соперницу Феодору в свадебном наряде и «после этого осмотра бросалась на грудь графини»³⁵⁷.

Кульминационная сцена воспоминаний Ольги имела уже длинный ряд воплощений, в том числе и балетных. Так, в спектакле 1838 года (10 лет после написания пьесы Скриба) «Гитана, испанская цыганка» похищенная в детстве героиня вспоминала события прошлых лет; в «Пахите» (1846 в Париже; 1847 в Санкт-Петербурге) сюжет вертелся вокруг украденной в младенчестве девочки. В принципе, драматургия подобных сцен была достаточно шаблонной, но Эльслер и в таком тривиальном и сентиментальном эпизоде смогла найти точные пластические интонации, и исполнением исторгла слезы у всего зрительного зала. Хотя критики попеняли ей, что русский напев вызвал в Ольге – Эльслер «одно любопытство и приятное воспоминание»³⁵⁸, между тем как у Вольнис при первых звуках печальной мелодии «Чем тебя я огорчила» на глазах выступили слезы умиления.

Эльслер не злоупотребляла внешними эффектами: в сцене, когда Вольнис на портрете узнавала мать, она «с воплем бросалась к этому обожаемому изображению, и затем падала перед ним на колени, как бы прося благословить ее»³⁵⁹. Исходя из предуведомления рецензента, описывавшего игру француженки: «мы остановимся на тех положениях, которые представляют разительный контраст с Ольгой г-жи Эльслер», можно сделать вывод, что балерина обошлась без таких чрезмерно театральных и бросающих жестов, сделав выбор в пользу простоты и естественности.

Без намеренной аффектации играла Эльслер эпизод, когда Ольга пыталась криком остановить дуэлянтов, но ее горло не издавало ни звука: «момент, когда она силится произнести слово – этот момент передан превосходно». Однако критикам не хватило как раз драматизма в эпизоде: Эльслер сыграла «грациозно», но «без всяких порывов, без напряжений»³⁶⁰. Видимо, у театральных рецензентов в 1848 году было иное понимание сценической правды – они признали идеальным этот эпизод в трактовке французской актрисы: «Г-жа Вольнис действовала самым эффектным образом. Глухие стоны вырываются из груди ея, она делает самые ужасные усилия, лицо ее покрыто смертною бледностию, еще

³⁵⁷ Там же.

³⁵⁸ Р. З. Михайловский театр. Бенефис г-жи Кореж // СП. 1848. 29 нояб. С. 1074.

³⁵⁹ Тунеев В. Театральная хроника. Французский театр // СПбвед. 1848. 30 нояб. С. 1080.

³⁶⁰ Там же. С. 1079.

минута, и она, кажется, упадет без чувств... Тут-то и вырывается крик, первое слово, едва не стоившее ей жизни *Альфред!*.. Она падает в обморок...»³⁶¹. Танцевальная эстетика, которой следовала Фанни Эльслер, не подразумевала столь детального «хлопотания лицом», эмоции выражало не только лицо, но и все тело балерины.

Несмотря на то, что театральные критики в итоге «присудили» художественную победу Леонтине Вольнис, исполнение Эльслер роли немой Ольги оставило след в театральных хрониках Санкт-Петербурга. Участие в спектакле двух звезд, балета и драмы, продемонстрировало разность художественных школ и творческих натур. Эльслер лепила художественный образ всем телом, пластический рисунок роли воспринимался словно бы издали, своеобразным «общим планом». Вольнис, чьим главным инструментом был голос, и в данном спектакле его лишенная, строила образ Ольги с помощью определенных жестов, соответствующих той или иной эмоции. Не доверяя лишь пластике тела, актриса словно «раздробила» партитуру роли на отдельные фрагменты, да, эффектные, но эффектность подменяла общее решение, и в роли преобладали так называемые «крупные планы».

«Ольга, русская сирота» стала одним из кассовых лидеров театральной осени 1848 года. И внезапному (кратковременному) возрождению в Петербурге водевил Эжена Скриба многим обязан приезду балерины Фанни Эльслер.

«Мечта художника, или Одушевленный портрет»

19 октября 1848, спустя месяц после выступления в Царском Селе перед императором Николаем I, знаменитую качучу Фанни Эльслер увидел, что называется, «весь Петербург». Одноактную безделушку Жюля Перро, который тот сочинил в Лондоне в 1843 году³⁶² для себя и Фанни, в Петербурге поставила и отрепетировала сама Эльслер. Балет не требовал больших затрат и усилий – главной приманкой его была качуча в исполнении Фанни. Минимальный сюжет служил обрамлением и поводом для танцевальных выходов балерины. В то же время, маленький балетик идеально раскрывал многогранный талант Эльслер, представляя ее как классическую балерину, характерную танцовщицу и пантомимную актрису.

³⁶¹ Там же. С. 1080.

³⁶² В Лондоне балет шел под названием «Безумие художника» (*Le Délire d'un peintre*), в России его переименовали в «Мечту художника».

В «Мечте художника», этой «милой игрушке, чудесном цветке в дремучем лесу великого множества балетов»³⁶³, Фанни играла богатую вдову Флориду. Красавица, узнав, что незнакомый художник Альварес пишет ее портрет, проникала в мастерскую и убеждалась в верности слухов. Флорида занимала место своего изображения и танцевала перед живописцем, который воображал, что портрет ожил. Обнаружив, что его мечта обрела вполне материальные формы, Альварес тут же предлагал Флориде руку и сердце, праздновалась свадьба.

Роль Флориды не предполагала сложных драматических задач, но концентрировала все хореографические достижения балетного романтизма. В продолжавшемся не более часа спектакле балерина выходила в трех разноплановых номерах. Первый, хоть и названный «Solo», на деле являлся хореографическим диалогом Флориды и Альвареса: изображенная на полотне красавица «оживала» и танцевала перед художником. На свадьбе счастливые влюбленные исполняли традиционное классическое *Pas de deux*. А в финале праздника Флорида – Эльслер выходила в страстной и увлекательной качуче. Такое разноплановое решение роли подчеркивало «универсальность» романтической балерины, которая одинаково убедительно танцует классический и характерный репертуар.

В первом номере Эльслер предстала воплотившимся идеалом – лукавым, кокетливым, зовущим. Ее дуэт с Альваресом (Христиан Иогансон) интерпретировал одну из главных тем романтического искусства: погоня за ускользающей мечтой. Но, в отличие от преследования Сильфиды Джеймсом или тени Жизели Альбертом, эта погоня носила характер шутилой иронии. Флорида скользила отнюдь не бесплотной тенью, но соблазнительным и чувственным видением, она дразнила художника и заигрывала с ним, поддразнивая и копируя его жесты: «Что, если бы <...> она откликнулась на вопль души его <...>, приветно кивнула бы головою. <...> И вдруг картина, в самом деле, грациозно кивнула головою. Альварес в изумлении <...> подходит к портрету, простирает к нему руки, и портрет тоже протягивает свои руки. В ужасе художник бежит от таинственной картины. <...> Но Флорида отделяется от полотна, выходит из рамы и становится возле изумленного, испуганного художника»³⁶⁴. Начинался танец Флориды, воздушный и полетный, грациозный и прихотливый – в нем Эльслер, «выделявая носками фанта-

³⁶³ Тан. Мечта художника, или Одушевленный портрет // СПбвед. 1848. 28 окт. С. 971.

³⁶⁴ Там же. С. 972.

стические кружева и узоры»³⁶⁵, представала идеальной возлюбленной. О сложной пальцевой технике, на которой строилось соло Эльслер, говорил и Рафаил Зотов: «Замечательно было в этом па то место, когда она через полтеатра продвигается на одной ноге к живописцу, не теряя от этой продолжительной и странной прогулки ни на минуту пластической красоты своей позы»³⁶⁶.

Свадебное *Pas de deux* представляло счастливых новобрачных, торжество сбывшейся мечты, преисполненное технических трудностей. Балерина теперь являлась самой собой – виртуозкой, «повелительницей хореографии»; ей одинаково удавались и мелкие, «бисерные» движения, которые она, рассыпала, словно жемчуг, и широкие, размашистые: «Прелестный талант ее не односторонний. Она шутя разрешает самые запутанные и затейливые па, она улыбается от сознания своего искусства, и от удовольствия, что это искусство электризует, волнует, приводит в восторг огромную массу зрителей»³⁶⁷, – восхищался рецензент «Санкт-Петербургских ведомостей». В «прелестно исполненном»³⁶⁸ «Северной пчелы», *Pas de deux* критик «Северной пчелы» особо отметил «удивительные *soop de pied*, сделанные с чистотою и легкостью» и «восхитительные» движения на пуантах. А вот пируэты, завершавшие адажио и вариацию, не удовлетворили строгого рецензента: «Мы не так были довольны окончательными пируэтами»³⁶⁹.

Но все же главным номером «Мечты художника» была качуча, именно ее с нетерпением ждали петербургские зрители, провожая вежливыми аплодисментами исполнителей дивертисментных танцев. Фанни Эльслер расчетливо подготовила кульминацию спектакля – после *Pas de seize* и *Pas de cinq* наконец-то раздался известный мотив и на сцене появилась тонкая и стройная фигурка. Я. И. Григорьев, писавший под псевдонимом Тан, словно обозреватель модного журнала, описал ее наряд: «розовое длинное платье, перехваченное и убранное черным кружевом; корсаж во всю длину планшетки унизан полосой брильянтов, на правой руке великолепный браслет»³⁷⁰.

³⁶⁵ Там же.

³⁶⁶ Р. З. Театральная хроника // СП. 1848. 26 окт. С. 957.

³⁶⁷ Тан. Мечта художника, или Одушевленный портрет // СПбвед. 1848. 28 окт. С. 972.

³⁶⁸ Р. З. Театральная хроника // СП. 1848. 26 окт. С. 957.

³⁶⁹ Там же.

³⁷⁰ Тан. Мечта художника, или Одушевленный портрет // СПбвед. 1848. 28 окт. С. 972.

Исполняла Эльслер свою коронную пляску перед петербуржцами с намеренной простотой, что не укрылось от взглядов рецензентов.

Ведущий театральный критик газеты «Северная пчела» Рафаил Зотов, отметил, что артистка «протанцевала эту пляску очень просто, скромно, без малейших выходов и преувеличенных движений, так, что иному показалось это даже слишком просто. Известное движение андалузианок она делала плечами, и весь танец был скорее выражением нежности, прелести и простоты, нежели пламенных чувств и ультра-роскошных поз»³⁷¹.

Простоту эльслеровского танца заметил и Тан: «Брякнув кастаньетами, Фанни начала чудесный танец, без вычур, без хитростей, без трудных па она ступала полною ногою, приняла несколько изящных поз, изогнула несколько раз свой стан в чудесную волнистую линию, зашевелила плечами; в качуче надобно глядеть не столько на ноги Фанни, как на ее руки, плечи и голову. Этим танцем Эльслер олицетворяет саму себя, свое искусство, свою самоуверенность, свое могущество и свою гордость. Она танцует качучу более для себя, чем для публики, и танцует с теми же мыслями, с теми же чувствами, с каким Гораций, Державин и Пушкин писали знаменитые «Памятники»!»³⁷².

Самым строгим оказался корреспондент «Отечественных записок»; он не поддался сценическому обаянию Эльслер, а с разочарованием увидел, что пламя подлинных испанских танцев, с которыми европейскую публику в 1830-е годы познакомила Долорес, в исполнении австрийской танцовщицы было не столь обжигающим: «От них отняли весь их южный пыл, оборвали пахучие лепестки и сделали из них что-то чисто художественное. <...> Когда Фанни Эльслер танцует качучу, ее кастаньет не производит обаятельного трепета, ее глаза не горят, грудь не волнуется, расходящиеся руки не пожирают пространства, она не млеет, не преследует кого-то, не ждет кого-то. Ею не овладевает постепенно страсть: она сама владеет ею; она горда и спокойно смотрит на вас и, кажется, восхищается только собою. Это не южная женщина, а скорее, обдуманная кокетливость; она увлекает вас, но сама не поддается страсти. <...> Качуча Фанни Эльслер оригинальна и неподражаема, благородна и изящна, но, как от жрицы земного, мы ожидали от нее больше истины и больше жизни»³⁷³.

³⁷¹ Р.З. Театральная хроника. Мечта художника, балет. Фанни Эльслер // СП. 1848. 26 окт. С. 958.

³⁷² Тан. Мечта художника, или Одушевленный портрет // СПбвед. 1848. 28 окт. С. 972.

³⁷³ Театральная хроника // ОЗ. 1849. № 4. С. 274-275.

Но даже и эта, прямо скажем, не восторженная рецензия, совпадает с общим мнением критиков, описавших качучу Эльслер в Петербурге – прежде всего, в танце балерины присутствовала та самая благородная простота и даже некоторая «пластическая скупость», за которой скрывалось богатство смыслов. Сравнивая различные описания Эльслер в качуче, можно отметить, что исполнение этого танца претерпело со временем изменения. Естественным образом сказывался возраст; да и сама танцовщица, возможно, пересмотрела собственную интерпретацию качучи: от нарочито чувственного танца, бросающего вызов нравственным устоям, к его более сдержанной, более аристократической интерпретации. В Париже публика была самая разнообразная, живо реагирующая на те токи и флюиды, которые источал танец Фанни Эльслер, языческой, по словам Теофиля Готье, танцовщицы. Здесь же, в Петербурге, театральные залы Большого театра заполнили самые блестящие представители русской элиты, и Эльслер, возможно, «скорректировала» собственную танцевальную манеру, выделив в качуче не страсть, но нежность, не любовное исступление, но упоение танцем...

Петербургские зрители восторженно отозвались на знаменитую пляску Эльслер: они, по словам Зотова, «были в совершенном восхищении, вызывали, кричали, хлопали, бросали цветы и заставили повторить качучу»³⁷⁴.

«Тщетная предосторожность»

Октябрь 1848 года был для петербургских поклонников балета более чем насыщенным. Фанни Эльслер выступила в трех спектаклях – «Жизели», «Мечте художника» и «Ольге, русской сироте», продемонстрировав самые широкие горизонты своего восхитительного таланта – замечательное мастерство классической балерины, качество выдающейся пантомимной актрисы, темперамент в характерных танцах. Она уже настоятельно потребовала у директора императорских театров пригласить в Россию Жюль Перро. В петербургском балете начиналась новая хореографическая эпоха.

В ожидании Перро, который приехал в Санкт-Петербург в декабре, Эльслер выступила в старинном балете «Тщетная предосторожность». Ее первый выход в роли Лизы, проказливой дочки богатой откупщицы Марцелины, состоялся 18 ноября 1848; спектакль был дан в бенефис

³⁷⁴ Р. З. Театральная хроника. Мечта художника, балет. Фанни Эльслер // СП. 1848. 26 окт. С. 958.

Иогансона. Шведский танцовщик, блистательный классический премьер, вежливый кавалер и сдержанный актер, исполнил роль возлюбленной Лизы, бедного крестьянина Колена. И в четвертой роли Фанни Эльслер перед петербуржцами вновь поразила своим преобразованием и широтой актерского амплуа. После драматического напряжения «Жизели», сентиментальных страданий «Ольги», блистательной самоуверенности в «Мечте художника» Эльслер предстала в крестьянской идиллии «Тщетной предосторожности». Сам спектакль, «от которого прежде все бегали, заставил теперь зрителей сбегаться, чтоб посмотреть на него»³⁷⁵, внезапно стал событием театральной осени (как и все представления, в которых участвовала Эльслер). Теперь петербургских зрителей увлек щедрый комедийный талант балерины.

В рамках фривольного сюжета, которым отличалась «Тщетная предосторожность», Эльслер акцентировала намеренную простоту и наивность, но за ними скрывалось высочайшее мастерство актрисы. Критик «Санкт-Петербургских ведомостей» отмечал: «Эльслер играла с теплым чувством, с увлечением простую дочь природы»³⁷⁶. С этой простотой балерина переосмыслила галантную эротическую шутку в лукавую сельскую комедию, сыгранную с теплым человеческим чувством. В «Тщетной предосторожности» Эльслер не поразила преобразованием в потустороннее существо, не ослепляла блеском виртуозной техники, – она удивила цельностью образа и его последовательным развитием.

Маленькая лукавая шалунья, предпочитающая игру и кокетство с Коленом рутинной работе – такой появлялась Эльслер в первых эпизодах балета. Она отчаянно противостояла попыткам Марселины выдать ее за нелюбимого жениха, утверждая свое право на личное счастье: «Неуловимая, живая, веселая, приводящая в отчаяние своими шалостями старуху-мать»³⁷⁷, – Лиза Эльслер ни на мгновение не допускала возможности, что кто-то за нее будет решать ее судьбу. Оставшись запертой в комнате, наедине со своими мыслями, героиня преображалась. От прежней капризницы и непоседы не оставалось ни следа. Лирическая тема вторгалась в сельскую идиллию. Юная девушка, мечтающая о тихом семейном счастье – этот портрет Эльслер в роли Лизы был признан образцовым: все театральные критики назвали лучшей сценой

³⁷⁵ Р.З. Театральная хроника. Большой театр. Бенефис г. Иогансона // СП. 1848. 29 нояб. С. 1073.

³⁷⁶ Тан. Театральная хроника. Немецкий театр (Бенефис г-на Югансона 18 ноября 1848 года) // СПбвед. 1848. 28 нояб. С. 1078.

³⁷⁷ Смесь // Совр. 1848. Т. 12. № 12. С. 124.

в спектакле мечты Лизы о своем будущем. Развернутый пантомимный эпизод и сегодня сохраняется в самых разных хореографических редакциях «Тщетной предосторожности». Естественная игра впечатлила критиков: пожалуй, впервые в истории этого балета они описали пантомимный рассказ Эльслер – Лизы о своем будущем: «Она мечтает о Колене, о том, как он мил, как она выйдет замуж; пойдут дети и ей будет много хлопот с ними; надобно их кормить, унимать, учить уму разуму, причем не обойдется и без наказаний; все это передано г-жою Эльслер в превосходных мимических сценах, с живостью, естественностью и поразительной ясностью»³⁷⁸. Год спустя критик вновь вернется к этой роли, отметив и мягкий юмор в исполнении Эльслер: «Мечты ее о супружеской жизни, о детях <...> вызовут невольную улыбку у самого серьезного и угрюмого человека»³⁷⁹. В этой знаменитой сцене Эльслер, «без всякого жеманства выражала самые разнообразные оттенки своих чувств»³⁸⁰. Внезапное появление Колена из сложенных в комнате снопов соломы разрушало очаровательные мечты Лизы.

Рискованная сцена неизбежного соединения влюбленных интерпретировалась Эльслер и Иогансоном в целомудренном ключе: «Шалунья-Лиза, <...>, нежданно очутившаяся с возлюбленным в первый раз наедине и взаперти, приходит в невыразимое смущение. Это смущение и страх, и потом постепенный переход от них к первому поцелую был выражен г-жою Фанни Эльслер с необыкновенным искусством»³⁸¹. Куртуазный сюжет балетной комедии предполагал и яркое водевильное решение финального эпизода, когда Лиза и Колен, нечаянным образом соединенные Марселиной, выходят из девичьей спальни перед собравшимися на заключение брака гостями. Однако Фанни Эльслер оставалась в границах пристойности и вкуса, интимность обстановки, в которой оказывалась ее героиня, подразумевала тонкую лирическую игру: «Лиза, полная наслаждения и стыда, выходит с Коленом из своей комнаты <...> и с умоляющим взором бросается вместе с Коленом к ногам своей матери...»³⁸².

Поэтичность образа Лизы, созданной Фанни Эльслер, не забылась со временем. И спустя десятки лет балетоманы еще помнили

³⁷⁸ Тан. Театральная хроника. // СПбвед. 1848. 28 нояб. С. 1077–1078.

³⁷⁹ Тан. Фельетон. Театральная хроника. Тщетная предосторожность // СПбвед. 1849. 19 окт. С. 932.

³⁸⁰ Вл. Ч. Театральная хроника (Балет и живые картины) // ОЗ. 1849. Т. LXIII, № 4. С. 273.

³⁸¹ Смесь // Совр. 1848. Т. 12. № 12. С. 124.

³⁸² Там же. С. 124–125.

разнообразные оттенки актерской игры танцовщицы: «Какая-нибудь улыбка и жест вызывали взрыв рукоплесканий. <...> Это была сама поэзия»³⁸³.

Из всех спектаклей, в которых за два месяца перед петербуржцами выступила Фанни Эльслер, и зрители, и критики выше всего оценили именно «Тщетную предосторожность», сообщив, что в роли Лизы балерина была «неподражаемо хороша»³⁸⁴. Да и сама Эльслер с большим удовольствием выходила в этой лирической балетной комедии, места на которую, по уверениям современников, «брались с бою»³⁸⁵. Исследователь петербургской истории «Тщетной предосторожности» Марина Ильичёва пишет, что с этим спектаклем балерина не расставалась все два года, что она выступала в российской столице: «Эльслер провела четыре спектакля подряд – 18, 20, 23 и 28 ноября [в 1848 году – О.Ф.]. <...> Проведя с оглушительным успехом серию этих спектаклей, артистка перешла к другим балетам, но время от времени возвращалась к “Тщетной предосторожности”. В Петербурге последний раз в роли Лизы Эльслер выступила 19 января 1850 года»³⁸⁶.

Трактовка образа Лизы Фанни Эльслер оказала сильное влияние на искусство русских танцовщиц, они закрепили пластические и актерские находки австрийской балерины в рисунке роли Лизы на многие годы.

«Эсмеральда»

Триумфальное шествие Фанни Эльслер по Петербургу продолжилось премьерой балета «Эсмеральда», которая состоялась 22 декабря 1848 года. И хотя честь создания этой партии выпала не Эльслер, а Карлотте Гризи в 1844 году в Лондоне, роль плясуньи-цыганки была одной из самых любимых у австрийской балерины, и именно она вошла в историю как наиболее яркая исполнительница балета. Именно эта маленькая цыганка-танцовщица является художественной и эстетической противоположностью другому хрестоматийному романтическому образу – Сильфиде, поэтическому созданию Марии Тальони. Эльслер танцевала премьеру «Эсмеральды» в миланской Ла Скала, когда Жюль

³⁸³ Плещеев 1899. С. 140.

³⁸⁴ Смесь // Совр. 1848. Т. 12. № 12. С. 124.

³⁸⁵ Театральное эхо // ПбГ. 1885. 19 нояб. С. 3. Цит. по: Ильичёва 2001. С. 127.

³⁸⁶ Ильичёва 2001. С. 126.

Перро переносил этот спектакль в Италию³⁸⁷, и чрезвычайно дорожила этой ролью, в которой она была так убедительна. Несомненно, Эльслер мечтала выступить в партии Эсмеральды и перед петербургскими зрителями, именно поэтому она настаивала на приглашении в Россию Жюль Перро. Пока длилась переписка между директором императорских театров А. М. Геденовым и Перро, пока согласовывались условия приезда, Эльслер сама приступила с петербургскими танцовщиками к репетициям спектакля.

Роль Эсмеральды, как никакая другая насыщена драматизмом, и отнюдь не условно-балетным. Жюль Перро, создатель балета, вслед за Виктором Гюго поместил героиню в средневековый Париж, на фоне города, величественного и мрачного, развертывалась трагическая история несчастной плясуньи. Фанни Эльслер разворачивала повествование о судьбе Эсмеральды не как частную историю любви и предательства, но переводила его в категорию эпического обобщения. Маленькая цыганка, наивно и по-детски мечтавшая о счастье в начале спектакля, в финале возвышалась до символа противостояния беззаконию. Интерпретация Эльслер заострила социальные мотивы, обозначенные в романе Виктора Гюго, и неожиданно обнажила революционные и свободлюбивые идеи романтического искусства.

И вновь, как и в «Тщетной предосторожности», балерина преобразилась и представляла юной и беззаботной девушкой, игривой и веселой; оброненная в одной из рецензий фраза «припрыгивая, она возвращается с дневной работой»³⁸⁸, подчеркивает «детскость» ее героини. Эльслер умела несколькими пластическими штрихами дать объемную картину, насыщенную психологическими подтекстом. Ее жалость при виде обреченного на казнь Гренгуара выражалась «одним взглядом, едва уловимым для глаза движением плеч». Но в этих точных, эмоционально оправданных «репликах» балерина отразила чувства, одолевшие Эсмеральду – «некоторое отвращение к жалкой наружности поэта, и сожаление к его отчаянному положению»³⁸⁹. Она не задумываясь брала Гренгуара в мужья, лишь бы только спасти несчастного от петли, и эти

³⁸⁷ Мировая премьера балета «Эсмеральда» состоялась в Лондоне в Her Majesty's Theatre 9 марта 1844, в главных партиях выступили Карлотта Гризи (Эсмеральда), Жюль Перро (Гренгуар), Артюр Сен-Леон (Феб). 26 декабря 1844 состоялась премьера «Эсмеральды» в театре La Scala, Милан с Фанни Эльслер (Эсмеральда), Жюль Перро (Гренгуар), Гаспаре Пратези (Феб).

³⁸⁸ Т. Театральная хроника. «Эсмеральда». Статья для «Санкт-Петербургских ведомостей» с пометкой о ее запрещении // РГИА. Ф. 780. Оп. 2 доп. Ед.хр. 11. Л. 2.

³⁸⁹ В. И. Бенефис Фанни Эльслер (Письмо из Москвы) // СП. 1851. 8 янв. С.18.

решительность и импульсивность составляли качества характера самой Эльслер, которая наделяла Эсмеральду приметами собственной судьбы. Так, взаимоотношения Эльслер и Фридриха фон Гентца в начале творческой карьеры балерины, при всей их сложности и неоднозначном восприятии современниками, можно было бы заметить в танцевальном союзе Эсмеральды и Гренгуара. Союз старого «эпикурейца и неутомимого труженика»³⁹⁰, как характеризует фон Гентца биограф Фанни Эльслер и юной балерины, отнюдь не платонический (как у Эсмеральды и Гренгуара) поражал венцев своим контрастом юности и старости, страсти и снисхождением к ней³⁹¹.

Женственность пробуждалась в Эсмеральде при встрече с Фебом. Эту сцену зрители спектакля назвали «грациознейшей», в ней Эсмеральда Эльслер «с детским любопытством»³⁹² и восхищением рассматривала доспехи спасшего ее офицера, а затем, выражала благодарность за свое спасение и, встретившись с Фебом взглядом, мгновенно им очаровывалась. Момент, когда Эльслер – Эсмеральда благодарно приникала к груди Феба, критики назвали балетным воплощением знаменитой сцены между Кларой и Эгмонтом И.-В. Гёте. Столь же пластически безупречным был следующий за тем эпизод, когда Эсмеральда поила водой Квазимодо и выпрашивала для него прощение у Феба: «Одна ее поза на ступенях позорного столба, когда она подает кружку несчастному уроду, – одна эта поза верх изящества!»³⁹³. Пластическая выразительность Эльслер, скульптурность ее поз, естественность и правдивость каждого пантомимного жеста работали на создание образа.

Лирическая тема достигала кульминации во втором действии в замке Флер де Лис. На балу Эсмеральда танцевала *Pas de deux* с безымянным кавалером (им был Христиан Иогансон), которое, по словам рецензентов, было «исполнено страшных хореографических трудностей»³⁹⁴. Вполне возможно, что хореограф Жюль Перро мыслил это *Pas de deux* как дуэт Эсмеральды и Феба, но исполнителю роли офицера, Фредерику было 38 лет, и он исполнял исключительно пантомимные партии, поэтому партнером балерины стал персонаж без имени. Танец, казалось, был лишен действенной нагрузки и представлял Эльслер – балерину, вир-

³⁹⁰ Эрар 2022. С. 30.

³⁹¹ Подробнее о взаимоотношениях Эльслер и фон Гентца см.: Эрар 2022.

³⁹² Л*** Бенефис Фанни Эльслер // Совр. 1849. Т. XII. Отд. V, Янв. С. 64.

³⁹³ Там же. С. 64-65.

³⁹⁴ Там же. С. 66.

туозную и технически совершенную³⁹⁵. И все же, несмотря на внешне «технический» характер *Pas de deux*, номер таковым не был и имел важное драматургическое значение. В нем Эсмеральда Эльслер признавалась в любви к Фебу – ему она посвящала свой танец, к нему обращала свои признания. Отсутствие в спектакле Жюлья Перро танцевально-драматического монолога страдающей Эсмеральды ничуть балет не «ухудшало», но лишь сильнее выделяло лирическую тему произведения. Любовь Эсмеральды к Фебу в этом танце носила идеальный характер, она восхищалась прекрасным офицером, спасшим ей жизнь. Рафаил Зотов представил этот танец как «благородное грандиозное па»³⁹⁶, что косвенно подтверждает возвышенные чувства главной героини.

Чувственная любовь овладевала Эсмеральдой – Эльслер в следующей картине, в кабачке. Надо сказать, что некоторые зрители заранее были фраппированы возможностью появления на сцене заведения с сомнительной репутацией – ведь кабачок матушки Фалурдель («потаскухи с моста Сен-Мишель», как ее аттестует Гюго), где происходило свидание Феба и Эсмеральды, был отнюдь не домом благородных девиц. Сцену соблазнения Эсмеральды Перро «разыграл» практически по тексту Виктора Гюго, в ней были и настойчивые ласки Феба, и смущение девушки, и – финал – когда Эсмеральда отдавала свое сердце офицеру; и при этом хореограф нигде не преступил границ непристойности. Балерина в коротком пантомимном эпизоде передала всю нежность и жар охватившего ее чувства: «Торжеством таланта Фанни Эльслер было то чудное мгновение в четвертой картине второго действия, когда она, увлеченная клятвами Феба, счастливая в уверенности любви его, покоряется чувству неотразимо сладостного влечения, и полная страсти и наслаждения, бросается в объятия своего любимца»³⁹⁷.

Финал балета, в котором Эльслер поднималась до трагических высот, был признан истинным шедевром. В нем артистка пластикой сумела сказать не только о боли обманутой души, христианском смирении и прощении, но и о нравственном выборе каждого человека – принять ложь и предательство или заплатить жизнью за возможность остаться самим собой... «Ворота тюрьмы распахнулись, печальная процессия идет по сцене, раздвигая народ и очищая место. Воины в средневековом вооружении, капуцины, судьи, толпы народа; наконец, в глубине

³⁹⁵ Знаменитый *Pas de six* (на музыку Р. Дриго), в котором Эсмеральда узнает в женихе знатной дамы Феба, появится почти через сорок лет, в 1886 году, в новой редакции балета «Эсмеральда» в постановке Мариуса Петипа.

³⁹⁶ Р. З. Театральная хроника // СП. 1848. 30 дек. С. 1170.

³⁹⁷ В. И. Бенефис Фанни Эльслер (Письмо из Москвы) // СП. 1851. 8 янв. С. 18.

сцены палач. Эсмеральда в белом широком платье, с распущенными черными волосами, бледная, истомленная пыткой, без надежды на земную помощь, прощается с бедным Гренгуаром <...>. Подходит Клод Фролло и обещает избавить ее от смерти, если только она согласится отдалиться ему. Эсмеральда с ужасом и негодованием выслушивает предложение, отвергает его и указывает на небо, где ждет ее правосудие и награда»³⁹⁸, – таким увидел финальный эпизод балета рецензент «Санкт-Петербургских ведомостей». И хотя критики, описывая Эльслер в этой сцене, зачастую отделялись фразами про «верно и изящно»³⁹⁹ переданные танцовщицей эмоции, зрители, потрясенные жестокими политическими событиями уходящего 1848 года, легко «считали» тему и нравственный посыл создателей балета.

Российская «Эсмеральда», младшая «сестра» английской и итальянской постановок, продолжила хореографическую историю цыганки-плясуньи, а исполнение Фанни Эльслер этой роли вошло в театральную летопись Петербурга. Образ, созданный Эльслер надолго стал эталонным; ориентируясь на высокие артистические критерии, заданные балериной, по нему судили следующих исполнительниц. И сегодня, несомненно, спустя 175 лет со дня петербургской премьеры, во многих чертах Эсмеральды живет образ Фанни Эльслер...

«Катарина, дочь разбойника»

Один из самых насыщенных творческих сезонов в жизни Фанни Эльслер завершала «Катарина», премьера которой состоялась 4 февраля 1849 года⁴⁰⁰. И опять – спектакль во многом запомнился яркой трактовкой Эльслер образа романтической бунтарки, предводительницы бандитов. История любви бесстрашной разбойницы и художника Сальватора, пусть и наполненная драматическими событиями, благодаря легкой «водевильности» отдельных эпизодов, интерпретировалась в духе танцевального авантюрного романа. Хмурые разбойники и очаровательные бандитки, сражение с правительственными войсками

³⁹⁸ Тан. Большой театр. «Эсмеральда», большой балет в трех действиях и пяти картинах, соч. балетмейстера Перро, муз. г. Пуни // СПбвед. 1849. 5 окт. С. 889.

³⁹⁹ Р. З. Театральная хроника // СП. 1848. 30 дек. С. 1170.

⁴⁰⁰ Мировая премьера балета «Катарина, дочь разбойника» состоялась 3 марта 1846 года в Лондоне в хореографии Жюль Перро, первой исполнительницей роли Катарини была датская балерина Люсиль Гран. Для Фанни Эльслер Перро сочинил расширенную версию «Катарини» в миланском Teatro alla Scala, премьера 9 января 1847.

и чудесное спасение, грубоватые шуточки с переодеваниями в кабачке и безмятежная наивность артистического салона, упоительный разгул римского карнавала и яростная дуэль соперников, – в калейдоскопической смене картин так же быстро менялись образы главной героини. Впрочем, менялись лишь внешние обстоятельства, характер Катарини, проходящий испытание в различных ситуациях, оставался цельным и гармоничным.

Эта цельность составляла основу образа главной героини в интерпретации Эльслер, балерина была одинаково хороша во всех эпизодах, ей были подвластны героика и буффонада, проникновенная лирика и драматизм схватки.

Ее героическая натура характеризовалась в танцах первой картины, где Катарина предстала вожаком бандитской шайки. В выходной вариации Фанни Эльслер заодно проделывала всевозможные эволюции с ружьем, демонстрируя недюжинную военную подготовку. Мотив бунтарства и непокорности развивалась в массовом танце «La Brigandaise», который возникал в ответ на предложение офицера сдать всю банду в руки правосудия. Под руководством Катарини – Фанни Эльслер – очаровательные амазонки исполняли «Большой стратегический танец» (второе название La Brigandaise) – по словам рецензента, «идеализированный маневр страшного войска, одетого в юбки; фигуры танца перемешаны со строгими движениями солдатского строя. Эльслер во главе их с блестящим мушкетером»⁴⁰¹. Многоголосый пластический «хор» танцевально славил свободолобие и протест, задавая ведущую тему в хореографической полифонии «Катарини».

Тема любви возникала в танцевальном трио – «Романеска». Катарина находилась на вершине треугольника, за нее боролись мечтательный художник Сальватор Роза и деятельный разбойник Дьяволино. В принципе, мужчины словно являлись оборотными сторонами самой Катарини – Дьяволино олицетворял свободолобие и независимость разбойницы, Роза – ее мечты об иной, идеальной жизни, в которой нет места преступлениям, где господствует любовь. Действенное трио танцевально завязывало интригу спектакля: между Катарини и Сальватором вспыхивало чувство, Дьяволино отчаянно ревновал...

Во второй картине «Катарини», действие которой происходило в трактире, расцветал комический талант Фанни Эльслер, который она раскрыла в «Тщетной предосторожности». Вынужденная спастись

⁴⁰¹ Тан. Фельетон. Театральная хроника. «Катарина, дочь разбойника» // СПб-вед. 1849. 17 февр. С. 145.

от погони, Катарина скрывалась в таверне, переодевалась служанкой и прислуживала не узнававшим ее солдатам и офицеру. На зрителя обрушивался каскад пластических шуток и пародий, венцом которого была «увлекательная, полная жизни»⁴⁰² тарантелла, в которой героиня освобождала плененных разбойников. Эльслер, уже исполнившая в Петербурге качучу и сапатеадо (в балете «Мечта художника»), теперь продемонстрировала русским зрителям и знаменитую итальянскую пляску, которая также пользовалась шумным успехом в Европе и Америке. Но тарантелла не произвела оглушительного фурора, на который, возможно, рассчитывала Эльслер. «О, я, скиф! Я не узнал тарантеллу! Нет, это совсем не то. Весь мир, фельетоны всех народов кричали, что лучше Эльслер никто не танцует характерных танцев, и вот мы видели <...> тарантеллу, видели, и не верили глазам своим. Это только темная идея о подобных плясках, а не самые пляски в полном их блеске, силе и развитии. Или г-жа Эльслер скупилась и не хотела в нынешнем году развернуть все стороны своего блестящего таланта, оставляя кое-что для будущего?»⁴⁰³, – недоумевал театральный хроникер «Санкт-Петербургских ведомостей». Предположим, здесь сказалась усталость балерины, накопившаяся за полгода непрерывных выступлений: за шесть месяцев Эльслер станцевала 48 спектаклей, не считая бенефисов драматических артистов, в которых Фанни также принимала дружеское участие.

Энергичная разбойница Катарина преображалась при встрече с художником Сальватором Роза. Контрастной первым, полнокровным и живым картинам, была сцена в мастерской художника. Здесь Катарина представала в образе идеальной возлюбленной, музыки, вдохновляющей творца на создание шедевра. Эльслер солировала в большом классическом ансамбле (*Pas et scène de modèles*) и, несмотря на репутацию выдающейся характерной танцовщицы и актрисы, она блестяще выступила и как классическая балерина. В «Танце моделей» Катарина появлялась в облике Венеры – Перро возводил Эльслер на танцевальный Олимп и воспел ее талант поистине на божественном уровне высших сил. Сальватор Роза, равно как и петербургские зрители, были «в изумлении и восторге при виде этой богини любви»⁴⁰⁴.

И отнюдь не олимпийским спокойствием была проникнута самая sentimentalная сцена балета. Катарину, сразу по окончании танцев,

⁴⁰² Ф. Кони. Балет в Петербурге // ПиРРС. 1850. Т. II. Кн. 3. С. 41.

⁴⁰³ Тан. Фельетон. Театральная хроника. «Катарина, дочь разбойника» // СПб-вед. 1849. 17 февр. С. 145.

⁴⁰⁴ Р. З. Театральная хроника // СП. 1849. 15 февр. С. 134.

арестовывали прямо в мастерской художника, в руки стражей ее предавала ревнивая невеста Сальватора Розы, Флоринда. Фанни Эльслер уже не в первый раз арестовывали в балете – похожая сцена была в «Эсмеральде»; в «Катарине» артистка придала этому эпизоду много трогательности и ввела мотив христианского примирения. Уходя на верную смерть, разбойница прощала ту, которая ее на эту смерть обрекла...

Заключительная картина балета опять строилась на контрасте: в Риме бушевал карнавал, улицы и площади заполнены праздничными толпами, и на фоне всеобщего ликования разворачивалась драматическая развязка спектакля. Дьяволино вызволял Катарину из плена, девушка встречала Сальватора, влюбленные понимали, что они не могут больше расстаться; ревнивый разбойник вызывал художника на дуэль и падал, сраженный шпагой. Вновь возникал танцевальный ансамбль, в котором переплетались судьбы трех героев. Хореография органично соединялась с пантомимой, в выражении которой у Фанни Эльслер не было соперниц: «Это не пластичные движения ног, не грациозные изгибы тела, не легкость и очаровательность движений, нет! Это мимика, разговор, действие, игра, при которых часто забываешь всю прелесть искусства танцев, а следишь лишь за этими жестами, взглядами, улыбками, в которых весь сюжет и вся поэзия»⁴⁰⁵. Петербургский спектакль заканчивался гибелью Дьяволино. Флоринда приносила для Катаринины прощение властей. Разбойница соединяла руки Сальватора и Флоринды, а сама уходила с процессией кающихся. Петербургский финал, в отличие от лондонского и миланского⁴⁰⁶, воплощал идею государственного возмездия, и наверняка он появился в спектакле по повелению императора Николая I. Преступница Катарина, восставшая против законной власти, получала прощение от Герцога и отправлялась искупать свои грехи в монастырь – только такой финал мог устроить русского государя, пережившего революционный 1848 год...

Как высокопарно-торжественно написала «Северная пчела», «великолепный балет блистательно завершил» театральный сезон, «украшенный присутствием знаменитости»⁴⁰⁷. Балерина, несомненно, покорила и завоевала сердца петербуржцев, которые приготовили «торжественное выражение восторга и удивления неподражаемой артистке»⁴⁰⁸.

⁴⁰⁵ Там же.

⁴⁰⁶ В лондонском спектакле в финале погибала Катарина, закрывая собой Сальватора; в миланской версии погибал Дьяволино, а Катарина и Сальватор соединялись в любви.

⁴⁰⁷ Петербургские городские известия // СП. 1849. 3 февр. С. 102.

⁴⁰⁸ Петербургские городские известия // СП. 1849. 15 февр. С. 134.

В вечер премьеры «Катарины» публика поднесла Эльслер осыпанную бриллиантами великолепную драгоценную диадему, а в последний спектакль зимнего сезона перед закрытием театров на Великий пост, в воскресенье 13 февраля, – драгоценный браслет, украшенный огромным изумрудом и бриллиантами. Два дня спустя, 15 февраля состоялся еще один спектакль с участием Фанни Эльслер, для «иноверцев», где на «милую гостью»⁴⁰⁹ и «светило нынешнего карнавала»⁴¹⁰ посыпался букетный дождь, организованный ее восторженными почитателями.

Директор императорских театров господин Гедеонов воочию убедился какой бриллиант оказался в Петербурге в лице Фанни Эльслер. По его словам, «Дирекция удостоверилась, что талант сей танцовщицы, несмотря на старость [зачеркнуто – О.Ф.] на лета ее, сохранился в замечательной степени, и вообще она нравится публике постоянно» и предлагал министру императорского двора «божественно вознаградить»⁴¹¹ балерину. «Божественное вознаграждение» не замедлило себя ждать – 12 февраля 1849 года, за три дня до окончания ангажемента, Николай I повелел выплатить Фанни Эльслер еще 5000 рублей серебром в благодарность за доставленное удовольствие⁴¹². Эльслер тут же попыталась «монетизировать» монаршее благоволение, она выдвинула директору императорских театров такие условия ангажемента на следующий сезон, что господин Гедеонов лишился дара речи. Балерина просила жалованья 40 тысяч франков (около 10.000 рублей серебром) и по 1000 франков (около 250 рублей серебром) за каждый спектакль, бенефис и отпуск на летние месяцы⁴¹³. Учитывая интерес публики к спектаклям с участием Эльслер, Дирекция предполагала дать примерно 90–100 представлений за сезон, что в итоге составило бы от 130 до 140 тысяч франков (примерно 32.5–35 тысяч рублей серебром – фантастическая сумма!). А. М. Гедеонов нашел эти требования Эльслер «неуместными и несвоевременными», добавив, что возрастную балерину уже не приглашают в Лондон и Париж, где «славятся танцов-

⁴⁰⁹ Петербургские городские известия // СП. 1849. 17 февр. С. 141.

⁴¹⁰ Ф. Б. Журнальная всякая всячина // СП. 1849. 19 февр. С. 151.

⁴¹¹ Об ангажемента танцовщицы Эльслер и балетмейстера Перро и об отказе певице Гризи // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 11926. Л. 40-41.

⁴¹² РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 11926. Л. 49.

⁴¹³ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 11926. Л. 56.

щицы моложе, нежели она»⁴¹⁴, и Фанни приходится довольствоваться Веной, Миланом и некоторыми городами Италии. В результате, Дирекция императорских театров предложила Эльслер ангажемент на сезон 1849–1850 годов с жалованием 10.000 рублей серебром (т.е. примерно 40.000 франков, которые просила балерина), с двумя полубенефисами, но без поспектакльной платы. Балерина согласилась, не торгуясь.

Эльслер завершила свой первый «русский» сезон, в результате которого она, как подсчитал директор А.М. Гедеонов, увезла из Петербурга более 70.000 франков (примерно 17.500 рублей серебром)⁴¹⁵. 10 марта 1849 года Фанни выехала из России и направилась в Берлин. Несомненно, была удовлетворена «петербургским сезоном». Речь идет не только о финансовых успехах, конечно, они тоже имеют значение, но и о творческом результате. Давно балерина так интенсивно и много не танцевала: за шесть месяцев она выступила в 44 балетных спектаклях⁴¹⁶, не считая участия в представлениях немецкой драматической труппы в пьесе «Ольга, русская сирота» и бенефисах драматических артистов, где Эльслер с успехом исполняла свою знаменитую качучу. Один полноценный театральный сезон в Петербурге принес ей шесть разноплановых ролей, которые раскрывали практически весь художественный диапазон балерины: проникновенная Жизель, изысканная аристократка Флорида, озорная Лиза, трагедийная Эсмеральда, авантюрная Катарина, сентиментальная Ольга. Заметим, что на протяжении 25-летней сценической карьеры Эльслер, ей до сих пор не доводилось исполнять шесть партий в течение одного сезона на сцене одного театра. Подобное могли обеспечить только театры с солидным финансированием, не жалеющие средств на постановки, содержащие большие и отлично выученные балетные труппы, которые из вечера в вечер наполняет образованная и рафинированная публика. Такую уникальную возможность могли дать только русские императорские театры...

Сезон 1849–1850 в Санкт-Петербурге

Фанни Эльслер в марте 1849 покинула Санкт-Петербург, ее ждали европейские города. Теперь, когда балерина считалась уже «своей»

⁴¹⁴ Цит. по: Федорченко Гедеонов. С. 83.

⁴¹⁵ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 11926. Л. 62 об.

⁴¹⁶ В сезон 1848–1849 годов Фанни Эльслер выступила 4 раза в балете «Жизель», 8 раз в «Мечте художника», 6 раз в «Тщетной предосторожности», 16 раз в «Эсмеральде» и 10 раз в «Катарине» (СП, 1849, 1 марта, с. 181).

в столице, ее имя часто появлялось на страницах петербургских изданий. 14 марта 1849 «Северная пчела» еще раз поблагодарила балерину «за то высокое наслаждение», которое она дарила при «блистательных представлениях на прошедшей масленице»⁴¹⁷. 25 апреля эта же газета сообщила, что Эльслер с успехом исполняет партию Эсмеральды в Берлине. 19 июля анонсировали участие балерины в 20 представлениях в Гамбурге. Ее репертуар составляли балеты «Мечта художника» и «Тарантул», по словам немецких корреспондентов, Эльслер «производила там такой же *furore*, как и у нас»⁴¹⁸. В Гамбурге Фанни Эльслер приняла участие в веселом актерском розыгрыше, сведения о котором вскоре достигли России. На одном из благотворительных представлений, после своего выступления в балете, Эльслер переоделась в мальчика и вышла на сцену в толпе школьников в представляемом водевиле. Актер, игравший учителя, не сразу заметил нового «ученика» в классе, а, заметив, не дал балерине убежать за кулисы, но «удержал ее за руку, и она должна была выдержать экзамен вместе с другими при неумолкающих аплодисментах публики»⁴¹⁹. Наконец, 1 сентября объявили, что, закончив выступления в Гамбурге, Эльслер отправилась на несколько дней в Доберан⁴²⁰ на отдых, а оттуда – через Берлин и Штеттин – намеревалась прибыть в Санкт-Петербург. Наконец, 6 сентября 1849, Фанни Эльслер, в числе 74 пассажиров, сошла на берег с почтового парохода «Владимир», который доставил ее в Россию⁴²¹.

Прошли три недели томительного ожидания, во время которых журналисты предсказывали «блистательный успех» начинающемуся сезону. И вот, наконец, 27 сентября 1849 года Фанни Эльслер вышла в партии Эсмеральды и начала свой второй театральный сезон в Санкт-Петербурге. Ее выход вновь сопровождался демонстрацией любви публики: балерина была принят «самым блистательным образом: аплодисменты, букеты, венки встретили ее при выходе на сцену, и вызовам не было счета!»⁴²². Чуть позже Рафаил Зотов конкретизировал «блистательные образы» теплого приема Эльслер: «Когда она появилась, более десяти минут не давали ей танцевать, осыпая цветами и рукоплесканиями.

⁴¹⁷ Петербургские городские известия // СП. 1849. 14 марта. С. 226.

⁴¹⁸ Фельетон. Музыкальная хроника // СПбвед. 1849. 19 авг. С. 736.

⁴¹⁹ Пчелка // СП. 1849. 25 авг. С. 749.

⁴²⁰ Доберан, в наст. время: Бад Доберан, город в округе Росток земли Мекленбург Передняя Померания, старейший европейский морской курорт.

⁴²¹ Петербургские городские известия // СП. 1849. 10 сент. С. 799.

⁴²² Петербургские городские известия // СП. 1849. 29 сент. С. 861.

За каждое па вызывали; после каждого акта тоже по несколько раз, а по окончании – бесчисленное множество»⁴²³. Правда, журналист Яков Григорьев рисует совершенно другую картину: «При первом спектакле [Эльслер] публика была порядочно холодна, и приняла знаменитую гостью довольно спокойно, без лишних криков и аплодисментов»⁴²⁴. В честь приезда балерины композитор и капельмейстер Виктор Кажинский⁴²⁵ сочинил новую польку «Le Retour de Fanny Elssler», которая была исполнена в тот же вечер в Александринском театре.

Первые два месяца Эльслер выступала в старом репертуаре – балетах «Эсмеральда», «Мечта художника», «Жизель», «Тщетная предосторожность», «Катарина, дочь разбойника». Сезон принес Эльслер новых партнеров в старых балетах. 27 октября Христиан Иогансон дебютировал в партии Гренгуара, сменив Жюля Перро, который в это время в Париже в Опере ставил «Питомицу фей» для Карлотты Гризи. Из Первопрестольной в Петербург вернулся Мариус Петипа, который рассматривал московский сезон как своеобразную «ссылку». Он получил важные для него главные роли: 17 октября в «Эсмеральде» он исполнил роль Феба и удостоился благодарных упоминаний рецензентов; затем 16 октября танцевал с Эльслер *Pas de deux* в финале «Мечты художника»; 30 октября и 1 ноября вышел с ней в «Жизели» в партии Альберта.

Выступления Эльслер в Петербурге шли своим чередом, балерина демонстрировала «прежний блеск и свежесть», публика исправно бросала цветы... Но: «Все это известно, старо – и говорить об этом нечего»⁴²⁶, – замечал Зотов. Эффект новизны начал проходить, безусловный восторг стал поверяться критическим взглядом. Да и цветов стало гораздо меньше – рецензент после одного из спектаклей зафиксировал: «Были и букеты, но немного, в умеренном количестве; нынешний год не похож на прошлый, когда цветы сыпались на сцену, как осенние листья»⁴²⁷.

Бенефис Христиана Иогансона, который состоялся 16 октября, ознаменовался творческой встречей двух балерин – Фанни Эльслер и Елены Андреевны, которую в первый год выступления Фанни в Петербурге

⁴²³ Р. З. Пчелка. Театральная хроника. Большой театр: г-жа Фанни Эльслер // СП. 1849. 13 окт. С. 905.

⁴²⁴ Тан. Большой театр. «Эсмеральда» // СПбвед. 1849. 5 окт. С. 889.

⁴²⁵ Кажинский Виктор Матвеевич (1812–1867), польский скрипач, дирижер композитор, с 1845 – капельмейстер Александринского театра.

⁴²⁶ Р. З. Пчелка. Театральная хроника. Бенефис г. Фредерика: Катарина, балет // СП. 1849. 9 дек. С. 1094.

⁴²⁷ Тан. Театральная хроника. Жизель // СПбвед. 1849. 5 нояб. С. 949.

«сослали» вместе с Мариусом Петипа в Москву. Две балерины, русская и австрийская, выступили в дуэте: они станцевали в дивертисменте, венчавшем программу бенефиса, изящную стилизацию придворных танцев XVIII века – «Менуэт королевы» и «Гавот Вестриса», причем Фанни выступала в роли кавалера. Несомненно, изящно сложенной балерине, очень шел французский придворный костюм, который привел в восторг Якова Григорьева, писавшего под псевдонимом «Тан»: «Фанни в мужском костюме, из бархата кармазинного цвета <...>, в белых атласных башмаках с красными каблуками»⁴²⁸. Но Рафаил Зотов раскритиковал звезду за неудачную, по его мнению, попытку «возрастной» балерины вернуть «шалость молодости»⁴²⁹. Возможно, он был чрезмерно строг, недвусмысленно намекая, что творческий век балерины клонится к закату; возможно, этим переодеванием сама Эльслер словно пыталась доказать, что она еще в прекрасной форме, но, тем не менее, «звоночек прозвенел». 39-летней танцовщице в мягкой форме намекнули, что «знаменитый талант ее несколько не возвысился от этого переодеванья, ни изящное искусство не выиграло»⁴³⁰.

Не вызывали прежнего безусловного восторга и ее выступления в «Жизели»: Яков Григорьев, сравнивая Эльслер с Еленой Андреевной, отдавал предпочтение русской балерине, которая «была так отлично хороша в этой роли»⁴³¹.

26 ноября 1850 года Эльслер выступила в спектакле Немецкой драматической труппы «Энгувильский немой». Дебют состоялся в бенефис Вальнера на сцене Александринском театре 26 ноября. Фанни Эльслер исполнила роль юного аристократа, глухонемого графа Солара, и она вновь вышла на сцену в мужском костюме. Изящно скроенный фрак ладно сидел на точеной фигурке балерины, голову украшал цилиндр, сам вид Эльслер – чрезвычайно элегантный, такой она запечатлена на миниатюре, хранящейся в московском Театральном музее имени А. Бахрушина. Информацию об «Энгувильском немом» и участии в спектакле Фанни Эльслер сообщает Н. Насилов в рукописи о российских гастролях балерины: «Брат покойной жены тулузского богача графа Солара, являясь после смерти последнего опекуном единственного его сына, малолетнего глухонемого Юлия, с целью захвата его

⁴²⁸ Тан. Фельетон. Театральная хроника. Мечта художника. Дивертисмент // СПбвед. 1849. 27 окт. С. 963.

⁴²⁹ Р. З. Пчелка. Театральная хроника // СП. 1849. 27 окт. С. 954.

⁴³⁰ Там же. С. 953-954.

⁴³¹ Тан. Театральная хроника. Жизель // СПбвед. 1849. 5 нояб. С. 949.

наследства отсылает последнего с преданными ему людьми в Париж, где его бросают на произвол судьбы. Добившись с помощью ложного свидетельства официального признания факта его смерти, он вступает во владение всем его наследственным имуществом. Глухонемого ребенка призывает в Париже аббат де л'Эпе, содержатель института глухонемых. <...> В конце пятиактной пьесы, как водится, порок наказуется и добродетель торжествует в лице глухонемого графа Солара, получающего следующие ему по праву богатства»⁴³². И хотя спектакль был очередной вариацией на тему злоключений немой сироты, нам важен факт творческой неуспокоенности балерины, ее активный поиск новых ролей и художественных возможностей. Но эта роль, наверняка, исполненная со всем артистическим мастерством, не вызвала вообще никакого интереса в театральных кругах: о выступлении Эльслер в «Энгувильском немом» не написал ни одно петербургское издание. Лишь миниатюра, хранящаяся в Бахрушинском музее, напоминает об этом опыте балерины.

В начале декабря 1849 Эльслер заболела, и не выступала около трех недель. Ее выход после болезни в балете «Катарина, дочь разбойника» привлек в театр зрителей, но Григорьев с сожалением отмечал видимую усталость балерины: «Болезнь г-жи Эльслер <...> видимо истощила силы ея; Фанни не успела совершенно оправиться»⁴³³.

К Фанни Эльслер начали привыкать, она становилась частью петербургского культурного ландшафта. Нужны были новые работы. Три балетные премьеры сезона 1849–1850 годов были даны в течение полутора месяцев – с конца декабря 1849 («Лида, швейцарская молочница», «Тарантул») и «Питомица фей» (начало февраля 1850). Во всех трех спектаклях главную женскую роль исполняла Фанни Эльслер.

«Лида, швейцарская молочница»

Балет про швейцарскую молочницу, которую именовали то Лида, то Натали, впервые был показан в Петербурге еще в 1832 в постановке Титюса, и уже тогда спектакль не блистал новизной. Начиная с 1820-х годов время от времени вспыхивала дискуссия между Филиппо Тальони и Титюсом об авторстве балета, истоки которого обнаруживаются в 1814 году в миланской постановке Гаэтано Джойи

⁴³² Носилов. Л. 31.

⁴³³ Тан. Фельетон. Театральная хроника. Катарина, дочь разбойника // СПбвед. 1849. 10 дек. С. 1019.

«Валашские рудокопы». «Швейцарская молочница» была осмеяна русскими журналистами в 1832 году, не изменилось к ней отношение и в 1849, при возобновлении отцом и сыном Петипа (4 декабря): «Балет <...> жалкий по вымыслу»⁴³⁴. После драматических «Эсмеральды» и «Катарины», после роскошно обставленных «Пахиты» и «Сатаниллы», «Лида» казалась бедной по всем статьям – «по содержанию, танцам, костюмам и декорациям»⁴³⁵. Правда, Яков Григорьев постарался несколько «реабилитировать» и спектакль Титюса, и нынешнее возобновление: «В 1832 <...> балет пал после двух представлений <...>: свирепствовала холера, и публике было не до спектаклей. Значит. Он совершенно нов для нашего времени»⁴³⁶.

Не принесла ничего нового Эльслер роль Лиды – деревенской простушки, в которую влюблялся граф и похищал девушку. Оказавшись во дворце графа, наивная красотка сначала пугалась своего отражения в зеркале, потом принимала статую владельца за «живого» хозяина и любезничала с ним. Затем Граф подменял собой статую и веселился простодушию Лиды, которая по-прежнему была уверена, что перед ней изваяние. Вдоволь насладившись бесхитростностью девушки Граф, тем не менее, не преступал порога, за которым начинается насилие, но и жениться не спешил, полагая, что крестьянка ему не пара. Явившиеся во дворец родители Лиды полагали, что урон целомудрию дочери все же нанесен, и проклинали несчастную. Тут Граф являл истинное благородство: он свидетельствовал о невинности Лиды и торжественно предлагал ей свою руку. Балет завершился свадебным торжеством.

Центральным эпизодом «Лиды» было кокетство главной героини и статуи, которая выступала то куклой, изваянной скульптором Гавриловым, то живым графом. Пространное описание Эльслер в этой сцене оставил Яков Григорьев: «Отдергивается занавес, и глазам испуганной молочницы представляется знакомая фигура графа; она кланяется ему и объявляет, что хочет домой. Фигура молчит и стоит без движения. ... Лида уверяется, что это кукла. Вот весело, какая большая игрушка, и как похожа на того, кто так понравился ей! Давай дурачится, давай танцевать; однако прыгать одной скучно, и Лида в досаде отворачивается от бездушного болвана. ... Но ее поражает

⁴³⁴ Ф. Кони. Балет в Петербурге // ПиРРС. 1850. Т. 2. Кн. 3. Цит. по: Хроника, 312.

⁴³⁵ Р. З. Пчелка. Театральная хроника. Большой театр. Бенефис г. Петипа 2-го. Лида, швейцарская молочница // СП. 1849. 19 дек. С. 1125.

⁴³⁶ Тан. Театральная хроника. Лида, Швейцарская молочница // СПбвед. 1849. 17 дек. С. 1133.

новость: у мнимой куклы бьется сердце. ... Граф бросается со своего места и обнимает Лиду»⁴³⁷.

Роль простосердечной Лиды не шла ни в какое сравнение с ее балетной «родственницей» – крестьянкой Лизой из «Тщетной предосторожности». Жизнерадостная и сметливая Лиза боролась за свое счастье, предавалась мечтам о семейной идиллии и добивалась желаемого. Лида обладала только красотой и простодушием на грани глупости; не умея отличить живого мужчины от статуи, она не догадывалась об истинных намерениях Графа, и, устояв перед соблазнами, получала в награду титулованного мужа. Сущность образа, собственно, можно определить распространенным мемом «прелесть, какая дурочка!».

39-летняя Фанни Эльслер, между тем, постаралась раскрасить яркими сценическими положениями весьма бледный портрет своей недалекой героини. Жюль Перро сочинил *scène dansante* Лиды и Фрица, незадачливого влюбленного в хорошенькую молочницу. Дуэт, в котором Лида пыталась выманить у поклонника корзину со сливами, а тот просил в награду поцелуй, «чрезвычайно понравился»⁴³⁸ публике. В нем героиня Фанни Эльслер демонстрировала очень даже живые черты характера: капризный нрав, желание получить немедленно угощение, кокетливое обаяние. Сама балерина в *scène dansante* предстала «молоденькой девушкой», с «неподражаемым искусством, грацией и игривостью»⁴³⁹ она исполнила это прелестное *pas de deux*.

«Мило и непринужденно» Эльслер проводила довольно нелепую сцену во дворце Графа, когда Лида кокетничала со статуей. Мимика балерины восхитила Якова Григорьева: «Лида просит выслушать ее. ... Рассказывает, как похитили ее, как удивилась она, очнувшись в незнакомом месте, как статуя превратилась в живое существо, и это живое существо только поцеловало ее руку, не более. ... Сцена объяснения была превосходна. Мимика Эльслер верх совершенства!»⁴⁴⁰. Но все же никакого нового материала для творческой биографии артистки балет «Лида, швейцарская молочница» не принес. Состоялось лишь два представления спектакля, и о нем с облегчением забыли.

⁴³⁷ Там же.

⁴³⁸ Р. З. Пчелка. Театральная хроника. Большой театр. Бенефис г. Петипа 2-го. Лида, швейцарская молочница // СП. 1849. 19 дек. С. 1125.

⁴³⁹ Там же.

⁴⁴⁰ Тан. Театральная хроника. Лида, Швейцарская молочница // СПбвед. 1849. 17 дек. С. 1133

«Тарантул»

Балет «Тарантул», показанный в Петербурге 20 декабря 1849 в бенефис Татьяны Смирновой, для Эльслер не являлся новинкой: она танцевала премьеру «Тарантула» в парижской Опере в 1839 году, десятью годами ранее. Тем не менее, постановка имела «стратегическое» значение: петербуржцы, которые уже оценили исполнение Эльслер испанских танцев, еще не были знакомы с огненной и зажигательной тарантеллой, входившей в репертуар Эльслер.

Сценарий «Тарантула» принадлежал Скрибу, плодовитый автор написал его специально для Фанни, восхищенный ее яркой индивидуальностью. Парижский спектакль 1839 в постановке Жана Корали имел ценность исключительно благодаря участию в ней Эльслер. Образ главной героини – Лоретты, обводящей вокруг пальца престарелого ловеласа и выходящего замуж за любимого – вызывал в памяти длинную череду предшественников, литературных, музыкальных и сценических, среди которых вспоминается, прежде всего, «Севильский цирюльник» Бомарше, воплощенный и в опере Моцарта, и в балете («Альмавива и Розина», балет на музыку разных авторов в постановке Огюста Пуаро).

Особого актерского мастерства от балерины в «Тарантуле» не требовалось: Фанни Эльслер на протяжении своей долгой сценической жизни одинаково хорошо изображала и взаимное любовное чувство своей симпатичной крестьянки Лоретты к Луиджи, и драматические переживания при виде возлюбленного при смерти, и комическое отвлечение к слагостолубивому старику Омеопатико, который за спасение Луиджи требовал, чтоб Лоретта стала его женой. Центральным номером балета была большая танцевально-игровая сцена с доктором, роль которого исполнял Жюль Перро. Участие двух выдающихся балетных артистов обеспечило этому эпизоду невероятный успех. Но и драматургически сцена была выстроена безупречно. Лоретта с нескрываемым отвращением наблюдала за приготовлениями старика к брачной ночи, в отчаянии ища выход. Взгляд ее падал на склянку с лекарством, и она мгновенно принимала решение. Притворившись, что ее укусил тарантул, Лоретта изображала предсмертные муки и судороги. В «агонии» она разбивала склянку с лекарством, которую ей протягивал доктор, и пускалась в пляс. Темп танца убыстрялся с каждым мгновением, ее героиня все больше воодушевлялась. Намереваясь отомстить коварному доктору за причиненные страдания, Лоретта вовлекала в пляску «мужа», заставляя его прыгать, крутиться и попевать за молодой «невестой»; тот смешно и неуклюже вторил ее грациозным движениям,

а она награждала его тычками и пинками, доводя старика до сердечного приступа... В танце сочетались и грубоватый гротеск, и буффонада, и тонкая ирония. Эта сцена, по мнению Рафаила Зотова, была исполнена Эльслер и Перро «поразительно. Едва успеваешь следить глазами за непостижимой быстротою танцев, которые <...> составляют образец искусства»⁴⁴¹.

И хотя история отвела «Тарантулу» короткую жизнь – в Петербурге было дано лишь четыре спектакля, тем не менее, и для самой Эльслер, и для русских артистов, балет не прошел бесследно. Фанни этим спектаклем словно возвращалась во времена художественного расцвета, в один из своих лучших творческих периодов, когда балерина безраздельно властвовала в Париже. Образ Лоретты, младшей сестры Лизы, аккумуляровал в себе черты всех сценических «простушек», которых за долгую карьеру играла Фанни Эльслер. В ней сочетались ребяческая наивность и взрослая рассудочность, острый ум и нежное сердце, веселый нрав и суровая решимость наказать прохвоста, а главное – умение быть самой собой и стремление самой решать свою судьбу. Лоретта, пожалуй, стала самым полнокровным персонажем Фанни Эльслер из ее комедийного репертуара, эта ее роль была наполнена самыми разнообразными эмоциями и драматическими положениями. Пусть «визит» Лоретты в Санкт-Петербург был короток, но черты этой находчивой и сообразительной итальянки присутствуют во множестве героинь балетов второй половины XIX века – задорной Китри из «Дон Кихота», предприимчивой Катти из «Маркизантики», находчивой Сванильде из «Коппелии»...

А тарантелла, с которой петербургскую публику познакомила Фанни Эльслер, обрела в Россию свою вторую родину, и уже никогда не покинет русской сцены. Григорьев оставил замечательный портрет Эльслер, танцующей тарантеллу: «Это живая, бурная пляска, полная смелых и огненных движений, при звуке кастаньет, кидает в голову кровь, горячит воображение. Тарантелла между танцами то же, что шампанское между винами»⁴⁴².

«Питомца фей»

Самая роскошная и дорогая балетная премьера сезона 1849–1850, «Питомца фей» (премьера 12 февраля 1850), стала последней

⁴⁴¹ Р. З. Театральная хроника // СП. 1849. 30 дек. С. 1154.

⁴⁴² Тан. Театральная хроника. Бенефис г-жи Смирновой // СПбвед. 1850. 1 янв. С. 2.

премьерой в творческой жизни Фанни Эльслер. Впервые волшебную сказку в хореографии Жюля Перро (композитор А. Адан) показали несколькими месяцами ранее в Париже с Карлоттой Гризи в главной роли, и, таким образом, партия Изоры досталась Фанни Эльслер из «вторых рук». Впрочем, роль заново создавалась балериной в Петербурге, с учетом ее индивидуальности, и для российских зрителей именно Эльслер стала эталоном исполнения партии Изоры.

«Питомица фей» относится к лирико-фантастическим балетам, этот жанр не был сильной стороной Фанни, всегда предпочитавшей полнокровные и витальные образы. Тем не менее, партия Изоры, ставшая итоговой для балерины, раскрывала ее артистическую индивидуальность, а также высветила и поэтическую сторону ее художественной натуры.

Главная героиня, Изора, была младшей сестрой Лизы из «Тщетной предосторожности» и швейцарской молочницы Лиды – молодая крестьянка, не очень-то привечающая грубую физическую работу и мечтающую о лучшей, богатой жизни. Если продолжать балетную «генеалогию», то Изора вполне могла стать «бабушкой» принцессы Авроры из «Спящей красавицы». Премьеры Жюля Перро и Мариуса Петипа разделяли 40 лет (два балетных поколения), Мариус Петипа «позаимствовал» многие хореографические решения из уже забытой «Питомицы фей» для своей «энциклопедии классического танца»⁴⁴³.

Изоре покровительствовали добрые феи (Белая и Розовая), которые удовлетворяли все прихоти подопечной, Черная фея, разгневанная отказом родителей Изоры принять ее в качестве гостьи на крестины, напротив, стремилась разрушить благополучную жизнь девушки. Балет Жюля Перро был «сложносоставным», один эпизод словно «нанизывался» на другой, создавая крепкий каркас именно хореографического действия – все важнейшие драматургические «узлы» решались танцем.

Характер Изоры был далек от совершенства, это не была идеальная девушка, полная всевозможных достоинств (скромная, застенчивая, нежная, вежливая), какие предполагались в традиционной романтической героине. Перро было важно видеть на сцене не хорошенькую куколку, но живую, переполненную противоречиями, девушку. В самой первой сцене она предстала ветреной кокеткой: Изора отмахивалась от докучливых ухаживаний Алина (Жюль Перро), комического поклонника, который пытался завоевать сердце девушки корзиной фруктов,

⁴⁴³ «Энциклопедия классического танца» – так историк балета Юрий Слонимский назвал «Спящую красавицу».

точь-в-точь как парой месяцев раньше в «Лиде». В следующем эпизоде она являлась в толпе крестьянских девушек перед красавчиком графом Гуго (Христиан Иогансон), и сразу же влюбляла в себя аристократа не грубоватыми пейзажными манерами, но прекрасным знанием хореографического этикета. Эльслер и Иогансон танцевали классический дуэт, который мог бы быть идеальным танцевальным сонетом, если бы не Алин, который вмешивался в диалог двух влюбленных с ревнивыми «репликами». Затем Перро-режиссер чуть «снижал» лирический образ героини Эльслер: мечты Изоры о ее будущем отнюдь не были похожи на простодушные мечтания Лизы в «Тщетной предосторожности». Если Лиза грезилась о простом человеческом счастье, о радостной жизни с любимым человеком, воспитании детей, красотка Изора продемонстрировала практическую хватку – все ее мечты были исключительно о материальном достатке и благополучии. В *Pas de Transfiguration*, поставленным Перро в кооперации с художником-декоратором Андреем Роллером, желания Изоры только успевали исполняться: цветочный венок превращался в роскошную диадему, скромное платье – в богатый наряд, грубо сколоченная мебель – в изящный гарнитур, а сама скромная хижина становилась великолепным залом. Впрочем, внезапное богатство не портило характера Изоры – она по-прежнему оставалась веселой и влюбленной в графа Гуго и по-прежнему подвергала насмешкам несчастного Алина.

Драматические события, ниспосланные Черной феей, разбавляли царившую на сцене идиллию. Колдунья насылала на Изору проклятье: всякий, кто на нее посмотрит, сойдет с ума, эта печальная участь тут же наступала и графа Гуго, и без того уже имеющего ментальные проблемы Алина. Здесь у Фанни Эльслер была сильная пантомимная сцена: она старалась не встретиться взглядом с любимым, чтоб не дать исполниться пророчеству. Переживания страдающей женщины и вынужденная сдержанность в пылких и страстных признаниях поставили перед балериной новые актерские задачи, расширив, таким образом, ее эмоциональную палитру.

Действие ненадолго прерывалось, чтобы дать небольшую «передышку» от напряженных событий – добрые феи переносили главных героев в волшебный сад, перед зрителями разворачивалось *Grand pas de Fées*. Оно было поэтической кульминацией балета – женский кордебалет в легких прихотливых танцах плел изысканные хореографические узоры, а Фанни Эльслер демонстрировала великолепное преобразование в лирическую балерину. Будучи танцовщицей «земной», в «Питомце фей» Эльслер предстала невесомым видением, «каким-то диафантовым

существом, сошедшим на землю в одном из бледных лучей месяца»⁴⁴⁴. Образ идеальной возлюбленной Фанни воплотила в самом совершенном виде, заставив зрителей затаить дыхание, чтоб не разрушить неведомого очарования этой поэтичной сцены.

Драматическое напряжение достигало наивысшего накала в финальной картине, где Черная фея ослепляла графа Гуго; тот, руководствуясь биением сердца, отыскивал Изору среди нимф, сама героиня застыла в отчаянии, что принесла столько страданий любимому человеку. Жестокосердной кокетки и мечтающей о богатстве крестьянки больше не существовало, все суетное и наносное удалилось из сердца Изоры. Она достойно прошла испытания Черной феи и переродилась в переживаниях за другого человека – такую героиню Эльслер исполнила впервые. Но то была ее последняя новая роль.

«Питомица фей» завершила второй сезон Фанни Эльслер в российской столице. По мнению взыскательных зрителей, утвержденному потом и театральными хроникерами, этот сезон не произвел такого оглушающего фурора, как сезон предыдущий, когда Эльслер выступала первый год: «Ни “Эсмеральда”, ни “Катарина”, ни даже новые произведения Перро, Коралли и С. Жоржа: “Лида”, “Тарантула” и “Питомица фей” не привлекали публику в Большой театр»⁴⁴⁵. Тем не менее, для Эльслер сезон был чрезвычайно плодотворным: она провела все 55 спектакля балетного сезона, выступив в восьми названиях⁴⁴⁶.

Эльслер чувствовала себя уставшей, не без оснований полагала, что директор императорских театров Геденов строит против нее козни, и «в обширном знакомстве своем жаловалась на Дирекцию, будто она ее притесняет»⁴⁴⁷. Директору даже пришлось оправдываться перед министром императорского двора, называя жалобы балерины «мнимым притеснением»⁴⁴⁸. Но правда была на стороне артистки.

⁴⁴⁴ Вл. Ч. Театральная хроника. Балет «Питомица фей» // ОЗ. 1850. № 3–4. С. 75.

⁴⁴⁵ Вольф А. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. Часть I. СПб., 1877. С. 141.

⁴⁴⁶ Вольф А. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. Часть II: Статистика драматической, оперной и балетной части. СПб., 1877. С. 158.

⁴⁴⁷ Об ангажементе на сезон 1849 г. танцовщицы Фанни Эльслер и балетмейстера Перро // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед.хр. 12486. Л. 15.

⁴⁴⁸ Там же.

История противостояний Эльслер и Гедеонова началась много раньше, когда директор всячески пытался не допустить приглашения танцовщицы в Россию, чтобы не создавать конкуренции его фаворитке – балерине Елене Андреевнковой. Как известно, приглашение Эльслер состоялось, а Андреевнову откомандировали в Москву. Год спустя, когда русская балерина вернулась в Петербург, директор решил действовать исключительно в рамках полномочий. Но эти полномочия могли сделать жизнь Эльслер в Петербурге невыносимой.

Гедеонов, несомненно, заботясь исключительно о бюджете Дирекции и стремясь удовлетворить зрителей, купивших абонементы, велел Эльслер танцевать три раза в неделю, и этот пункт был включен в ее контракт. Разумеется, физически выдержать такую нагрузку нелегко, и балерина выполнить назначенный директором «план по выступлениям» не смогла, а в ноябре заболела и три недели не выходила на сцену. Болезнь Эльслер даже остановила балетные представления. Как только артистка поправилась, Гедеонов потребовал от Эльслер танцевать четыре (!) раза в неделю и составил график, в котором она выступала несколько дней подряд – 24, 26 и 27 ноября. Разумеется, Эльслер не согласилась, заявив, что считает «таковые распоряжения ... явным для себя притеснением и что не в состоянии танцевать два дня кряду»⁴⁴⁹. И директор, и балерина обращались в верха – к министру императорского двора князю Волконскому, который докладывал высочайшему патрону о взаимных претензиях. В итоге, у Николая I накопилось некоторое раздражение ко всем участникам конфликта, и в декабре было принято секретное до поры до времени решение: с Эльслер контракт не продлевать, на ее место пригласить Карлотту Гризи, но самой Эльслер не объявлять о решении и держать ее в неведении до самого закрытия театров, 5 марта 1850 года. Но в качестве «премии» Эльслер, Перро и Иогансону дозволили дать двенадцать спектаклей (в итоге состоялось пятнадцать представлений – двенадцать оговоренных и три бенефиса) в Москве весной 1850 года после Пасхи.

Рассказ о московских гастролях выходит за пределы данной статьи, но все же обозначим основные вехи этих событий.

В апреле 1850 по Москве разнеслась весть о предстоящих спектаклях с участием Эльслер; танцовщица приехала в Первопрестольную заранее и посетила спектакль в Большом театре. Ее появление в театральной ложе окончательно развеяло слухи о грядущих гастролях, билеты на спектакли были мгновенно раскуплены⁴⁵⁰. В Москве с 2 мая

⁴⁴⁹ Там же. Л. 16.

⁴⁵⁰ Корреспондент. Письмо из Москвы // СПбвед. 1850. 20 апр. С. 363.

по 5 июня 1850 года Эльслер, Перро и Иогансон выступили в балетах «Мечта художника» (2 спектакля), «Тщетная предосторожность» (три спектакля), «Жизель» (четыре спектакля) и «Катарина» (шесть спектаклей). И хотя перед началом гастролей некоторые зрители «непременно хотели доказать, что она уже устарела», Эльслер преодолела все предубеждения: она «победила самых сильных противников, и они положили к ногам ее победные трофеи – лавровые венки и букеты»⁴⁵¹.

Успех «весеннего» сезона заставил Гедеонова, всегда умевшего считать деньги, предложить высшему начальству пригласить на зимний сезон 1850–1851 годов в Москву Фанни Эльслер, уволив приму Большого театра Ирку Матиас. И вновь господин директор подвел свои соображения под прочную материальную базу. Балерина Ирка Матиас, служившая в Москве с августа 1847 и получавшая жалованье по 2000 рублей серебром, весной 1850 года обратилась к директору с просьбой заключить с ней контракт на 7 лет с жалованьем 4000 рублей серебром и полубенефисом. На это директор замечает: «Ирка Матиас довольно хорошая танцовщица, но требования ее слишком преувеличены и не соответствуют ее таланту»⁴⁵². К тому же, Дирекция никогда не заключала с иностранными артистами такие продолжительные контракты. В это время велись переговоры с Эльслер, которая «желала ангажироваться для московских театров» и, как правильно рассчитал Александр Гедеонов, «по ее знаменитости [приглашение Эльслер] будет несравненно выгоднее для Дирекции»⁴⁵³. В итоге приняли решение оставить Ирку Матиас на прежних условиях и пригласить Фанни Эльслер. Зимний сезон 1850–1851 годов в Москве остался в театральных летописях как самый яркий в карьере балерины.

22 ноября 1850 в московском Большом театре показали премьеру «Эсмеральды» с Фанни Эльслер, которая сопровождалась невиданными для столицы выражениями восторга: «Театр был полон до последнего кресла; бенефициантка в течение балета и по окончании была вызвана *шестнадцать* раз. Счасть букеты и венки не было возможности: они десятками сыпались на сцену с первого появления Фанни до последнего вызова»⁴⁵⁴.

⁴⁵¹ Корреспондент. Письмо из Москвы // СПбвед. 1850. 17 июня. С. 539.

⁴⁵² Об увольнении танцовщицы Ирки Матиас и ангажементе танцовщицы Фанни Эльслер // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 13049. Л. 1 об.

⁴⁵³ Там же. Л. 2.

⁴⁵⁴ Корреспондент. Письмо из Москвы // СПбвед. 1850. 1 дек. С. 1097.

Кульминацией московских выступлений стал прощальный спектакль Эльслер в Москве 2 марта 1851. Там случилось историческое, очень эмоциональное, единение публики и балерины, подкрепленное знаменитым подарком – золотым браслетом, украшенным камнями (малахит, опал, сапфир, кальцедоний, венус, аметист), которые составляли анаграмму «Москва».

Выступления в Москве не принесли Эльслер новых ролей – там она исполняла петербургский репертуар – «Мечту художника», «Тщетную предосторожность», «Жизель», «Катарину» и «Эсмеральду», выступала в драматических спектаклях «Ольга, русская сирота» и «Энгувильский немой». Новыми были эмоции: москвичи сочинили в ее честь километры поэм, так радушно встретили иностранную танцовщицу, принимали ее с таким широким русским гостеприимством, что московское хлебосольство вошло в театральные анналы. А сама Фанни, растроганная и прослезившаяся, поклялась завершить международную карьеру на этой высочайшей ноте. И сдержала слово, нарушив его только для соотечественников: она окончательно простилась со сценой через три с половиной месяца, в Вене 21 июня 1851 года.

Значение трехлетних выступлений Фанни Эльслер в России огромно. Оно оказало влияние на всю историю русского балета второй половины XIX века.

Эти годы изменили художественную картину российского балета. В Петербурге и Москве появились шедевры романтической хореографической драмы, в которых блистала Эльслер, утвердился реалистический репертуар в балете.

Фанни Эльслер настояла на приглашении в Петербург Жюль Перро, этого выдающегося мастера хореографического театра. Пусть изначально его ангажировали как постановщика спектаклей для балерины, но когда Эльслер завершила исполнительскую карьеру и покинула Россию, Жюль Перро остался здесь еще на десятилетие, и то был его последний творческий взлет.

Здесь Эльслер пережила годы невероятного признания: высокообразованная петербургская и московская театральная публика, видевшая всех европейских звезд театра, высоко оценила мастерство балерины. Лучшим доказательством является знаменитое чествование Эльслер во время ее последнего спектакля в России, 2 марта 1851 года в московском Большом театре. Сама балерина также не уставала изъяслять

искреннюю благодарность «к нашей публике, умеющей ценить, одушевлять и награждать талант артистический»⁴⁵⁵.

Отзвуки выступлений Эльслер слышались и в конце XIX века, в сценических созданиях Екатерины Вазем, Евгении Соколовой, Вирджинии Цукки, Матильды Кшесинской.

В России Эльслер создала новые актерские интерпретации партий Жизели и Лизы («Тщетная предосторожность»), наполнила эти балеты новым содержанием и смыслом, во многом благодаря ее участию, «Жизель» и «Тщетная предосторожность» не пропали из репертуара балетного театра.

Партия Эсмеральды в исполнении Фанни Эльслер стала эталонной на долгие годы для многих поколений русских балерин, а сама роль слилась с именем танцовщицы. Несмотря на то, что первой Эсмеральдой в истории балета была не она, но партия маленькой цыганки считалась, наряду с ее характерными плясками, самым верным и истинным отражением творческой натуры актрисы.

Исполнение Эльслер партии Катарины прочертило художественный рисунок роли для всех последующих танцовщиц этого балета на русской сцене.

Невероятный актерский дар, ее выдающийся талант пантомимной актрисы стали для русских артистов школой мастерства. Причем, и для балетных, и для драматических. Эльслер была необыкновенно чуткой актрисой, она принимала участие в драматических спектаклях, где ее пластическая выразительность помогала решать актерские задачи в создании верных и правдивых образов. Это не могло не отразиться и в исканиях артистов драматического театра.

Гастроли Эльслер в России способствовали более энергичному проникновению традиций различных школ классического танца: Эльслер училась в Берлине и Неаполе, танцевала в Париже; несомненно, русские балерины и солистки примечали у Эльслер технические «новинки» и различные приемы в исполнении виртуозных комбинаций.

Фанни Эльслер познакомила русских танцовщиков с разнообразными характерными танцами – качучей, краковяжкой, мазуркой, тарантеллой, сапатеадо и многими другими. Начиная с 1850-х годов, характерные танцы широко вошли в исполнительский обиход русских артистов и в балетные постановки второй половины века.

Эльслер очень сблизилась с русскими артистами, быстро подружилась с танцовщиками. Хроникеры часто упоминают о самой теплой

⁴⁵⁵ Петербургские городские известия // СП. 1849. 17 февр. С. 141.

атмосфере, царившей на сцене и за кулисами: «Фанни Эльслер, в избытке чувств, бросилась обнимать новых подруг своих по искусству, выражая одушевленную пантомимой, что всею душою привязалась к нашей сцене»⁴⁵⁶.

Танцовщица искренне полюбила русских танцовщиц, она любовно поддерживала молодые таланты и давала профессиональные советы. Известны слова, которое Эльслер произнесла в адрес юной Марфы Муравьевой: «В одно утро, посетив из любопытства классы самого малолетнего отделения малолетних воспитанниц, она заставила при себе продолжать упражнения и, когда очередь дошла до Марфы Муравьевой, она, заметив ее миловидную наружность и плавные грациозные движения, сказала, указывая на нее: “Вот кто меня заменит!” Слова знаменитой балерины оказались пророческими»⁴⁵⁷. Фанни Эльслер оказала большое участие в творческой судьбе Надежды Богдановой, настоятельно рекомендовав главе семейства поехать учиться в Париж.

Для самой Эльслер то были годы наиболее интенсивной работы на протяжении всей ее долгой сценической деятельности. За два года она подготовила и исполнила девять разнообразных балетных партий, выступила в двух драматических спектаклях, принимала участие в дивертисментах. Она танцевала по два – три раза в неделю в прекрасно оборудованном театре, в роскошно поставленных спектаклях, в окружении высокопрофессиональной балетной труппы. Такие условия работы для полноценного раскрытия таланта балерины мог предоставить только императорские театры.

Важны были гастроли Эльслер и для репутации Дирекции императорских театров и – шире – Российской империи. В годы, когда Европу потрясали революции и бунты, Россия под твердой рукой императора Николая I представляла утесом стабильности и демонстрировала неизбежность самодержавной власти. Возможность приглашать в Россию артистов высочайшего уровня, достойно оплачивая их талант, была наилучшим доказательством необходимости государственной монополии на организацию и ведение театрального дела в тот сложный и неоднозначный исторический период.

После пятилетнего перерыва (1843–1848), когда Дирекция императорских театров не приглашала иностранных балетных звезд в Россию, гастроли Фанни Эльслер вновь открыли двери России для европейских

⁴⁵⁶ Там же.

⁴⁵⁷ Цит.по: Боглачёва И.А. Марфа Николаевна Муравьева. Материалы к биографии // Боглачёва И.А. Артисты Санкт-Петербургского императорского балета. XIX век. СПб.: Чистый лист, 2015. С. 143.

балерин. В Санкт-Петербурге в ближайшее десятилетие будут восхищаться танцами Карлотты Гризи, Габриэль Иелла, Фанни Черрито, Екатерины Фридберг, Амалии Феррарис. Эту замечательную эпоху в истории отечественного балета начали гастрологи Фанни Эльслер.

Литература

Архивные материалы

1. Н. И. Носилов. Фанни Эльслер в России // Фонд рукописей и документов СПбГМТиМИ. Ф. 241. Ед. хр. 1.
2. Т. Театральная хроника. «Эсмеральда». Статья для «Санкт-Петербургских ведомостей» с пометкой о ее запрещении // РГИА. Ф. 780. Оп. 2 доп. Ед.хр. 11.
3. Об ангажементе танцовщиц Гризи и Фанни Эльслер // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 9627.
4. Об ангажементе танцовщицы Фанни Эльслер и балетмейстера Перро и об отказе певицы Гризи // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 11926.
5. Об ангажементе на сезон 1849 г. танцовщицы Фанни Эльслер и балетмейстера Перро // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед.хр. 12486.
6. Об увольнении танцовщицы Ирки Матиас и ангажементе танцовщицы Фанни Эльслер // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 13049.

Книги и статьи в сборниках

7. Бахрушин Ю. А. История русского балета. М., 1973. 256 с.
8. Боглачёва И. А. Артисты Санкт-Петербургского императорского балета. XIX век. СПб., 2015.
9. Вольф А. А. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. Ч. I. СПб., 1877.
10. Емельянова-Зубковская Г. Жизель: Петербург. XX век. СПб., 2007.
11. Ильичёва 2001.
12. Котыхов В. Л. Венская прима с русской душой // Котыхов В. Л. Фуэте, или Все, что вы хотели знать о балете, но боялись спросить. М., 2007. С. 15–19.
13. Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. М.; Л., 1958. 312 с.
14. Красовская Романтизм.
15. Петров 1982.
16. Плещеев 1899.
17. Путеводитель по фонду «Рукописи и документы» Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства. СПб., 2015. 280 с.

18. Пуччо Джанни. Фанни Эльслер // Пуччо Дж. Все флаги в гости будут к нам. Вклад иностранцев в развитие России. СПб., 2008. С. 175–178.
19. [К. А. Скальковский] Балетоман. Балет. Его история и место в ряду изящных искусств. СПб., 1882.
20. Слонимский Ю. И. Жизель. Л., 1926.
21. Слонимский Ю. И. Сильфида. Л., 1927.
22. Телепнев Н. Критический взгляд на г-жу Эльслер, наскоро набросанный Николаем Телепневым. СПб., 1848.
23. Федорченко Гедеонов.
24. Худеков С. Н. История танцев. В 4 т. Т. IV. Петроград, [1918]. 309 с.
25. Эрап 2022.
26. Ehrhard Auguste. Fanny Elssler. Une vie de danseuse. Paris, 1909. 424 p.
27. Guest I. Fanny Elssler. London, 1970. 284 p.
28. Guest England.
29. Guest I. Romantic Ballet in Paris. London, 2008. 474 p.

Материалы периодической печати

30. Зрелища и музыка // Сын Отечества. 1839. Т. 7 (январь – февраль). С. 58.
31. Разные известия и смесь // Сын Отечества. 1839. Т. 11 (сентябрь – октябрь). С. 56.
32. Внутренние известия // СПбвед. 1848. 11 сент. С. 818.
33. Записки, выписки и корреспонденции Редакции «Северной пчелы» // СП. 1848. 15 сент. С. 821–822.
34. В. П-въ [В.П. Петров]. Фанни Эльслер. Фельетон // СПбвед. 1848. 19 сент. С. 841.
35. Ф. Б. [Фадей Булгарин]. Заметки, выписки и корреспонденция Ф.Б. // СП. 1848. 6 окт. С. 889.
36. Р. З. [Рафаил Зотов]. Театральная хроника. Большой театр. Первый дебют г-жи Фанни Эльслер в балете «Жизель» // СП. 1848. 7 окт. С. 894.
37. Т-нь [В. П. Петров]. Театральная хроника. Первый дебют Фанни Эльслер // СПбвед. 1848. 7 окт. С. 898.
38. Ф. Б. Журнальная всякая всячина // СП. 1848. 16 окт. С. 927.
39. Р. З. Театральная хроника // СП. 1848. 26 окт. С. 957.
40. В. Петров. Немецкий театр. Бенефис г. Вальнера – Фанни Эльслер // СПбвед. 1848. 28 окт. С. 970.
41. Тан. Мечта художника, или Одушевленный портрет // СПбвед. 1848. 28 окт. С. 971.
42. Тан. Театральная хроника. Немецкий театр (Бенефис г. Иогансона 18 ноября 1848 года) // СПбвед. 1848. 28 нояб. С. 1077.
43. Р. З. Театральная хроника. Большой театр. Бенефис г. Иогансона // СП. 1848. 29 нояб. С. 1073.
44. Р. З. Михайловский театр. Бенефис г-жи Корез // СП. 1848. 29 нояб. С. 1074.

45. Тунеев В. Театральная хроника. Французский театр // СПбвед. 1848. 30 нояб. С. 1078.
46. Р. З. Театральная хроника // СП. 1848. 30 дек. С. 1170.
47. Смесь // Совр. 1848. Т. 12. № 12. С. 124.
48. Л*** Бенефис Фанни Эльслер // Совр. 1849. Т. XII. Отд. V. Янв. С. 64.
49. Петербургские городские известия // СП. 1849. 3 февраля. С. 102.
50. Р. З. Театральная хроника // СП. 1849. 15 февр. С. 134.
51. Петербургские городские известия // СП. 1849. 17 февр. С. 141.
52. Тан. Фельетон. Театральная хроника. «Катарина, дочь разбойника» // СПбвед. 1849. 17 февр. С. 145.
53. Р. З. Театральная хроника // СП. 1849. 1 марта С. 181
54. Петербургские городские известия // СП. 1849. 14 марта. С. 226.
55. Вл. Ч. Театральная хроника. Русский и французский театры в течение февраля // ОЗ. 1849. Т. LXIII. № 3. С. 98.
56. Театральная хроника // ОЗ. 1849. № 4. С. 274–275.
57. Вл. Ч. Театральная хроника (Балет и живые картины) // ОЗ. 1849. Т. LXIII. № 4. С. 273.
58. Фельетон. Музыкальная хроника // СПбвед. 1849. 19 авг. С. 736.
59. Пчелка // СП. 1849. 25 авг. С. 749.
60. Петербургские городские известия // СП. 1849. 10 сент. С. 799.
61. Петербургские городские известия // СП. 1849. 29 сент. С. 861.
62. Тан. Большой театр. «Эсмеральда», большой балет в трех действиях и пяти картинах, соч. балетмейстера Перро, муз. г. Пуни // СПбвед. 1849. 5 окт. С. 889.
63. Р. З. Пчелка. Театральная хроника. Большой театр: г-жа Фанни Эльслер // СП. 1849. 13 окт. С. 905.
64. Тан. Фельетон. Театральная хроника. Мечта художника. Дивертисмент // СПбвед. 1849. 27 окт. С. 963.
65. Р. З. Пчелка. Театральная хроника // СП. 1849. 27 окт. С. 953–954.
66. Тан. Театральная хроника. Жизель // СПбвед. 1849. 5 нояб. С. 949.
67. Р. З. Пчелка. Театральная хроника. Бенефис г. Фредерика: Катарина, балет // СП. 1849. 9 дек. С. 1094.
68. Тан. Фельетон. Театральная хроника. Катарина, дочь разбойника // СПбвед. 1849. 10 дек. С. 1019.
69. Тан. Театральная хроника. Лида, Швейцарская молочница // СПбвед. 1849. 17 дек. С. 1133.
70. Р.З. Пчелка. Театральная хроника. Большой театр. Бенефис г. Петипа 2-го. Лида, швейцарская молочница // СП. 1849. 19 дек. С. 1125.
71. Р. З. Театральная хроника // СП. 1849. 30 дек. С. 1154.
72. Тан. Театральная хроника. Бенефис г-жи Смирновой // СПбвед. 1850. 1 янв. С. 1-2.
73. Ф. Кони. Балет в Петербурге // ПиРРС. 1850. Т. II. Кн. 3. С. 41.

74. Вл. Ч. Театральная хроника. Балет «Питомица фей» // ОЗ. 1850. № 3–4. С. 75.
75. Корреспондент. Письмо из Москвы // СПбвед. 1850. 20 апр. С. 363.
76. Московский театр. Жизель, или Вилисы, балет в 2-х актах, соч. Т. Готье и Коралли, Жизель – Фанни Эльслер // Вед МГП. 1850. 21 мая.
77. Корреспондент. Письмо из Москвы // СПбвед. 1850. 17 июня. С. 539.
78. Корреспондент. Письмо из Москвы // СПбвед. 1850. 1 дек. С. 1097.
79. В. И. Бенефис Фанни Эльслер (Письмо из Москвы) // СП. 1851. 8 янв. С.18.
80. Театральное эхо // ПБГ. 1885. 19 нояб. С. 3.
81. Годзина Н. Русские сезоны Фанни Эльслер // Балет. 1986. № 1 (январь – февраль). С. 49-53.

ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ ЖЮЛЯ ПЕРРО

В предыдущей статье⁴⁵⁸ был подробно рассмотрен творческий путь Перро-танцовщика, от его первых шагов в детском кордебалете на сцене Большого театра Лиона (1818) до последних выступлений в петербургском Большом театре в 1858 году. Настоящая статья является продолжением исследования и посвящена анализу сценических ролей Жюля Перро, созданных им за его 40-летнюю карьеру.

Внешность

Сценическое амплу артиста, а, значит, и перспективы его исполнительской деятельности во многом зависит от внешних данных. К внешности главного героя всегда предъявлялись определенные требования. Так, в XX веке Всеволод Мейерхольд указывал следующие пропорции для исполнителя главных ролей: «Рост выше среднего. Ноги длинные. ... Шея длинная, круглая. При широких плечах средняя ширина талии и бедер»⁴⁵⁹. В балете, искусстве физическом, где художественный образ создается средствами пластики, эти требования имеют еще большую силу. Согласитесь, сложно представить в героической или лирической роли танцовщика приземистого и коренастого, с короткими ногами. «Образ в балете создается, прежде всего, впечатлением от исполнителя – от его телесного облика и движений», – рассуждал патриарх советского балета Федор Лопухов. И он был прав: «Телосложение танцовщика предопределяет его амплу. В балете амплу выбирает актер. ... Говоря о телосложении как факторе амплу, я не умаляю никаких других факторов и, прежде всего – таланта. Но нельзя из-за них хоть сколько-нибудь умалять значение телосложения»⁴⁶⁰. И хотя эти слова были сказаны в середине XX века, они были справедливы и в XIX веке.

Внешность Жюля Перро не была классической и идеальной, тем не менее, он сумел, если не преодолеть некоторые физические несовершенства, то хотя бы сделать их менее заметными.

⁴⁵⁸ См.: Федорченко О. А. Жюль Перро – танцовщик // МузТ 3. С. 88-111.

⁴⁵⁹ Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А. Амплу актера. М., 1922. Цит. по: Ряпосов 2019. С. 28.

⁴⁶⁰ Лопухов 1966. С. 79-80.

Существует хрестоматийное описание внешности тридцатилетнего Перро, сделанное Теофилом Готье после премьеры оперы-балета «Зингаро» (1840). Журналист с редкой для сегодняшней театральной критики откровенностью представляет Перро, описывая его внешность, словно конезаводчик своих породистых лошадей. Вопросы обсуждения внешности всегда относились к области деликатной, тот же Готье, характеризуя других танцовщиков, никогда более так детально, на грани приличного, не описывал артистов с теми подробностями, какими он создает словесный портрет Перро.

Готье сразу же ошеломляет: «Перро не красив, даже необычайно уродлив»⁴⁶¹, поясняя, что эти слова относятся к верхней части туловища: «до пояса он похож на тенора, и этим все сказано». Воображение тут же услужливо подсовывает растиражированный в карикатурах образ сладкоголосого тенора-душки с невероятно развитой грудной клеткой. Сравнение Перро с тенором говорит о широких плечах танцовщика и крупном верхе, который более соответствует «героическому» типуажу в исполнительском амплуа. Мощная верхняя часть корпуса Перро была у него от природы, на это отчасти указывает реплика Готье: «Он совсем не подвержен нынешним обычаям совершенствовать мужские формы», т.е. Перро не наращивал физическими упражнениями мускулатуру.

Но «героический» верх Перро вступал в резкий контраст с нижней частью. И тут Готье с поразительным красноречием и в самых поэтических оборотах описывает ноги танцовщика, восхищаясь его икрами, коленями и связками (интересно, если бы современный критик примерно в таких же выражениях создал словесный портрет какого-нибудь танцовщика, счел бы тот себя оскорбленным столь подробным разбором собственной анатомии?). Готье как театральный критик был натурой увлекающейся и совершенно искренним в своих суждениях, даже если сейчас они и кажутся чрезмерно цветистыми. К тому же, речь идет о главном инструменте танцовщика – о ногах: «Мы не можем умолчать о ногах. ... Стопы и колени необычайно изящны, и исправляют то, что округлость форм чересчур женственна». «Женственные» и «округлые формы» ног Перро Федор Лопухов отнес бы к «аполлоновским – мягкоовальные, продольные; с ними танцовщику предстоит быть лириком»⁴⁶². И это доказывает финальный торжествующий возглас Готье, в котором тот сравнивает танцовщика с иконой лирического

⁴⁶¹ Здесь и далее цитируется статья Т. Готье: Renaissance. *Le Zingaro*. – Perrot et madame Carlotta Grisi // Gautier Théophile. Histoire l'Art Dramatique en France. T. 2. Bruxelles: Éd. Hetzel, 1859. P. 33–34. Перевод К. Э. Лебедевой.

⁴⁶² Лопухов 1966. С. 80-81.

танца Марией Тальони: «Перро сильф, Тальони в мужском обличье!». При этом, характеризуя манеру исполнения, Готье особо отмечает, что артист выгодно отличается от «несносных» танцовщиков отсутствием «пошлого и слащавого вида».

Лицо Перро также не отличалось «красивостью». Журналист «Отечественных записок» в 1849 году описал «бледного» артиста, «с плоским носом, с разбежавшимися глазами»⁴⁶³. . . Большие голубые глаза танцовщика восхищали тех, кто работал с ним рядом; Анна Натарова, бывшая в то время воспитанницей Театрального училища, отмечала «прекрасные глаза»⁴⁶⁴ Жюля Перро.

Итак, перед нами удивительный, нестандартный артист, чьи внешние данные сочетали в себе лирическое и героическое. Его лирика далека от нарочитой «красивости» и утрированной «грациозности», а героика лишена патетики и «зевсо-геркулесовской»⁴⁶⁵ (по выражению Ф. Лопухова) мощи. Но главное – Перро обладал непревзойденным актерским талантом, который заставлял зрителей забыть внешние несовершенства и увлечься «прочтением» истории его героя.

В цирковых пантомимах

Как уже отмечалось, огромное значение на формирование творческого облика Перро оказал Шарль Мазюрье. Перро быстро освоил акробатические приемы великого гротеска, и для него не представляли трудности сложнейшие движения, идущие из цирка и искусства площадных гротесков, такие как *grand écart* (высокий подъем ноги вверх – «шпагат» на полу и в воздухе), *saut de carp* (прыжок карпа). Способный подросток схватывал на лету и быстро воспроизводил не только технические сложные элементы, но и особенности актерской игры. Журналисты практически сразу признали техническое превосходство подростка над многими артистами акробатического толка: «Этот двенадцатилетний ребенок легкостью намного превосходит Мазюрье и других прыгунов, исполняющих *tours de force*»⁴⁶⁶.

Первые исполнительские победы молодого Перро были отражением лучших ролей Мазюрье в их гротескно-комическом преломлении.

⁴⁶³ Театральная хроника (Балет и живые картины) // ОЗ. 1849. № 4. С. 279.

⁴⁶⁴ Натарова А. П. Из воспоминаний артистки // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2000. № 8. С. 121.

⁴⁶⁵ Лопухов 1966. С. 114.

⁴⁶⁶ Journal de Paris. 30 dic. 1823. Cit.: Guest Perrot. P. 8.

Первый триумф он познал в пантомиме «Полишинель в пасти кита» (*Polichinelle avalé par le baleine*) – пародия на представление с участием Мазюрье «Полишинель Вампир, или Остров немых» (*Polichinel Vampire, ou l'Île des muets*). Спектакль был показан на сцене театра Gaîté 31 декабря 1823 года. Грубая фарсовая поделка вывела на подмостки маленького горбатого Полишинеля, преодолевающего все невзгоды судьбы: нахождение в плену у злодея, нападение огромной птицы, приключения на острове злых гномов, смертный приговор, и, наконец, гигантский кит, проглатывающий героя. Впрочем, нагромождение буффонных ситуаций не заслонило первый самостоятельный образ 13-летнего артиста – крошка-горбун, который никогда не впадает в отчаяние и готов пожертвовать собой ради друзей. Тема маленького человека с большим сердцем осторожно вступала на театральные подмостки, и юный Перро, пусть пока еще интуитивно, но с чувством будущего художника эту тему подхватил.

Еще один успех ожидал его в 1825 году в заглавной роли пантомимы с танцами «Сапажу, или Кораблекрушение маргышек» (*Sapajou ou le Naufrage des singes*). Эта пантомима, поставленная на сцене театра Gaîté, также являлась пародийным ответом на известную мелодраму «Жоко, или Бразильская обезьяна» (*Jocko, ou le Singe de Brésil*) с участием Мазюрье, которую давали в театре Порт Сен-Мартен.

Сапажу – имя маленькой обезьянки-капуцина, этот веселый подвижный зверек часто сопровождал шарманщиков. Роль Сапажу оказалась идеальной для пятнадцатилетнего подростка Перро. Во время репетиций пантомимы Жюль проводил много часов в Ботаническом саду, наблюдая за повадками маргышек. Обезьянка Сапажу была центральной фигурой спектакля. Сюжет рассказывал о бедном юноше-сироте Жюле, влюбленном в девушку Розу, которую опекун собирался выдать замуж за богатого дурачка. У Жюля был маленький театр-цирк, в состав которого входили обезьянка, медведь и полишинель, с ними юноша отправлялся в далекие края искать счастья и возвращался домой к бракосочетанию Розы и дурачка. В довершение страданий его подстерегало кораблекрушение, в котором погибали все его артисты, лишая его тем самым возможности заработка и обрекая на голодную смерть. Сапажу, верный друг Жюля, спасал из пасти кита полишинеля (оммаж «Полишинелю в пасти кита»); находил у богатого землевладельца плененного медведя и освобождал его; добывал для хозяина толстый, полный денег кошелек, и, таким образом, устранял все препятствия к браку Жюля и Розы.

Центральная роль Сапажу требовала от исполнителя высоких актерских, танцевальных и цирковых навыков. Маленький зверек был

искренне и всецело предан своему хозяину, ободрял его в самые тяжелые моменты жизни. Перро «очеловечивал» своего четвероногого героя: его обезьянка проявляла искренние эмоции. Так, найдя после кораблекрушения хозяина, она неистово прыгала вокруг него, выражая радость от встречи, пыталась привести того в чувство, когда юноша пребывал в ступоре, видя погружающийся в море корабль, на котором были артисты его театратора. Сапажу слышал крик Полишинеля, молящего о помощи, и отчаянно пытался привлечь внимание хозяина, в неистовстве топал ногами и размахивал руками, когда тот не понимал его жестов. Тогда обезьянка сама бросалась в море, прыгала на спину кита и проделывала на ней ряд акробатических прыжков, заставляя исполина извергнуть фонтан воды вместе с Полишинелем. Сапажу нырял в воды за другом и выносил на берег Полишинеля, держа его в руках, возвращал к жизни, делая искусственное дыхание, а затем, словно мать, укачивал его. В этих трогательных эпизодах Сапажу представлял, пожалуй, самым искренним и сердечным героем пантомимы. Спасая медведя, попавшего в сети браконьеров, Перро в облике обезьянки, скакал по ветвям дерева, исполняя сложнейшие акробатические трюки, легко перелетая с ветки на ветку и упруго приземляясь на сцену. В финале пантомимы Жюль Перро исполнял танец полишинеля, в забавном игровом номере он также демонстрировал отменную технику буффонного плясуна, насыщенную самыми виртуозными гротескными движениями.

Переход в 1827 году в театр Порт Сен-Мартен, в котором ранее блистал Мазюрье, не принес Перро значительных ролей из-за скорого банкротства антрепренера, но познакомил юношу с Фредерик-Леметром и Мари Дорваль, которые через несколько лет станут звездами романтической драмы. Совместные выступления на одной сцене преподали Перро наичценнейшие уроки актерского мастерства.

Молодой Перро прошел сложную школу мелодрамы, цирка и танца; он создавал убедительные образы в пантомимах, заставляя зрителей сопереживать его героям, поражал акробатической ловкостью и успешно исполнял вставные танцевальные номера. Его выступления в цирковых пантомимах заложили прочный и надежный фундамент исполнительского мастерства в классическом балете.

Танцовщик-виртуоз

Как классический танцовщик Перро получил воспитание в классе Огюста Вестриса, представителя академической ветви французского классического танца. От него артист получил «в наследство всю технику

мужского танца, который <...> еще господствовал на балетной сцене, затмевая женский»⁴⁶⁷. Когда говорят о Перро-танцовщике, всегда подчеркивают его невыгодное телосложение и приводят апокрифический совет Вестриса, известный в изложении Августа Бурнонвиля: «Прыгай с места на место, вертись, кружись, взлетай, но только никогда не давай публике времени разглядеть твою особу»⁴⁶⁸. Эти слова намекают или подразумевают, что, исполняя быстрые темпы, наращивая виртуозность, Перро пренебрегал танцевальной манерой, и что его танец мог быть размашистым и порой небрежным. Однако этого не подтверждают многочисленные рецензии, зафиксировавшие танец Перро в «безузоризненном французском стиле»⁴⁶⁹.

По словам Августа Бурнонвиля, соученика Перро по балетному классу, Жюль создал свою особенную комбинацию, которую в классе Вестриса называли «*sissonne* Перро». *Pas* состояло из последовательно выполняемых прыжков: *sissonne doublée, battue de la jambe de derrière, le corps penché de côté, pied dessus, et assemblé enlevé de côté*⁴⁷⁰. Эта комбинация стала своеобразной хореографической «подписью» танцовщика, а впоследствии он часто вставлял ее в свои сольные вариации.

Каким был Перро, виртуоз классического танца, можно представить из кратких строк немногочисленных рецензий, рассредоточенных на страницах исследования Айвора Геста.

Прежде всего, отличали удивительную воздушность его танца, которую сравнивали с эфирностью Марии Тальони, называя Перро «Тальони-мужчиной» (Т. Готьё) или фиксируя «его невероятную легкость, невероятную даже для тех, кто видел превосходнейшую легкость мадам-музель Тальони»⁴⁷¹ (Ж. Жанен).

Перро с замечательной легкостью преодолевал технические трудности. Уже первые рецензии зафиксировали «чудесную легкость и ловкость» Перро в сольной вариации, которые превосходили всё доселе виденное⁴⁷². И в дальнейшем критики постоянно отмечали высокий прыжок Перро, эластичность мышц, которые позволяли проделывать сложнейшие движения во всех направлениях, а также энергичность танца, всегда,

⁴⁶⁷ Слонимский Мастер балета. С. 93.

⁴⁶⁸ Цит. по: Там же.

⁴⁶⁹ Цит. по: Красовская Романтизм. С. 261.

⁴⁷⁰ Guest Perrot. P. 12.

⁴⁷¹ Jules Janin. Le Journal des débats. 2 mars 1840. Cit.: Jarrasse B. Les Deux corps de la danse. P. 199.

⁴⁷² Morning Post. 22 feb. 1830. Cit.: Guest England. P. 47.

даже в самом быстром темпе, сохранявший французскую элегантность: Перро «был способен на все быстрые движения без потери грации»⁴⁷³.

Его прыжок был феноменальным по высоте и умению задерживаться в воздухе. Часто Перро сравнивали с «каучуковым мячиком»⁴⁷⁴, который, чуть прикоснувшись к полу и, пружинисто оттолкнувшись, взмывает еще выше. О прыжке Перро, как о беспримерном по высоте, вспоминали и в 1850-е годы, когда артист перешел на исполнение пантомимных ролей. В «Отечественных записках» в 1852 году была перепечатана курьезная иностранная корреспонденция об одном «изобретении» филладельфийского сапожника. Он создал обувь для мужчин под названием *Los Boleros*, особенностью которого была высокая подошва из каучука, легкая и упругая настолько, что «человек, обувший ее, может, смотря по своей тяжести, подпрыгнуть на 4, 6 и даже 8 футов от земли». Правда, из заметки было совершенно непонятно: зачем джентльменам прыгать так высоко, но автор для сравнения приводит сведения о высоте прыжка наиболее выдающихся танцовщиков того времени. Так, утверждается в статье, «Вестрис никогда не мог, несмотря на все свои усилия подпрыгнуть выше, нежели на 30 вершков (примерно 1 метр 30 см), а Перро доходит до 33 вершков (примерно 1 метр 50 см). Однажды в балете «Стелла» Сен-Леон подпрыгнул на 35 вершков (примерно 1 метр 60 см) к величайшему отчаянию вестрисовского праха»⁴⁷⁵.

В арсенале танцовщика были двойные туры в воздухе – и сейчас это движение демонстрирует отличную выучку артиста балета, а в первой половине XIX века оно почиталось верхом виртуозности. Причем, судя по отзывам, двойной поворот в воздухе считался «фирменным» трюком Перро: его исполнение прочно связывают с именем танцовщика. Рецензент *Court Journal* описывал как Перро, «пытаясь выполнить **один из своих** (выделено мною. – О. Ф.) сложных двойных поворотов», не удержал равновесия и упал вперед на руки, но тут же исправился и был «встречен восторженным одобрением»⁴⁷⁶ публики. Этот эпизод так же свидетельствует о «спортивной» закалке Перро, который не бросил неудавшееся движение, но тут же «исправился», показав, помимо уверенности, и стойкий характер в достижении целей.

Вскоре Перро усовершенствовал двойные вращения в воздухе и стал их исполнять с продвижением по сцене и с приземлением в позу

⁴⁷³ Morning Herald. 18 Feb. 1833. Cit.: Guest England. P. 47.

⁴⁷⁴ Court Journal. 23 Feb. 1833. Cit.: Guest Perrot. P. 26.

⁴⁷⁵ Разные разности // ОЗ. 1852. № 3. С. 123.

⁴⁷⁶ Court Journal. 16 March 1833. Cit.: Guest Perrot. P. 27.

арабеск. Именно такое движение нам видится в описании, представленном в рецензии: «двойные завихрения, это любимое движение премьеров, <...> он выполнил, плавно переходя с одной стороны сцены на другую на правой ноге, в то время как левая грациозно покачивается»⁴⁷⁷.

В одной из рецензий французский критик зафиксировал и тройные туры в воздухе, которыми Перро порастил публику в *Pas de cinq*, вставленном в дивертисмент оперы Мейербера «Роберт-дьявол»: «Он (Жюль Перро. – О. Ф.) не ограничивается туром направо или налево, а дважды или трижды поворачивается в воздухе и падает в устойчивую позу Меркурия»⁴⁷⁸.

Перро обладал хорошим партерным вращением. Энергия, с которой он вращался, поражала современников: английские критики находили его туры «действительно потрясающими»⁴⁷⁹. К тому же, Перро легко и непринужденно заканчивал быстрые вращения точным и четким окончанием в той же позе, в которой был начат пируэт, а такое мастерство ценилось особенно. Критик *Court Journal* в 1833 году восторженно отмечал: «Его пируэт всегда дается с законченной опрятностью»⁴⁸⁰. Еще одна, весьма изысканная похвала точным пируэтам Перро, принадлежала журналисту *Spectator*: «Он вертелся, как трезвенник»⁴⁸¹.

Виртуозность танцовщика также «выдает» и техника исполнения мелких движений, требующих филигранной отточенности и чистоты – всевозможные заноски (когда во время прыжка танцовщик несколько раз скрещивает ноги), связующие движения, вращение ноги во время прыжка (*rond de jambe en l'air*). По свидетельству критиков, Перро блестяще владел и мелкой техникой: в 1844 году, когда артисту было уже 34 года, и он пережил несколько тяжелых травм, Теофиль Готье восхитился его чисто «выделанным»⁴⁸² флик-флаками, *jetés battu* и *ronds de jambes*⁴⁸³.

⁴⁷⁷ Morning Herald. 7 Apr. 1834. Cit.: Guest Perrot. P. 28.

⁴⁷⁸ Journal des débats. 4 Feb. 1831. Цит. по: Красовская Романтизм. С. 256.

⁴⁷⁹ Morning Post, 8 March 1835. Cit.: Guest Perrot. P. 30.

⁴⁸⁰ Court Journal. 23 Feb. 1833. Cit.: Guest Perrot. P. 26.

⁴⁸¹ Spectator. 27 May 1843. Cit.: Guest Perrot. С. 97.

⁴⁸² Guest Perrot. P. 174.

⁴⁸³ Флик-флас (флик-фляк), в классическом танце: одно из связующих движений, когда работающая нога легко, словно кисточкой, легким прикосновением подушечки стопы, касается пола и открывается в сторону, вперед или назад. *Jetés battu* (жете баттю), в классическом танце: движение, исполняемое на низком прыжке, во время которого одна нога «бьет» другую. *Rond de jambe* (ронд де жамб), в классическом танце: движение, во время которого одна нога в воздухе исполняет круговое вращение, словно рисуя круг.

В дуэтом танце Перро предстает надежным партнером, уверенно поддерживающим балерину. В самом начале его карьеры, в 1830 году, рецензент газеты *Morning Post* отметил «удивительную ловкость»⁴⁸⁴ Перро в *Pas de trois* с балеринами Julia de Varennes и Joséphine Hullin, но все же уделил основное внимание вариации танцовщика. Перро быстро набирался опыта в дуэтом танце, и блестящим тому подтверждением стал его дуэт с Марией Тальони весной 1831 года в возобновленном диделотовском «Зефире и Флоре». Летом 1831 года его партнерские качества оценивались уже достаточно высоко. Руководство парижской Оперы определило Перро в партнеры для дебюта «напуганной новенькой»⁴⁸⁵ Полины Дюверне. Уверенность и спокойствие Перро передалась и дебютантке, выступления Дюверне прошли успешно, в чем, несомненно, была немалая заслуга и ее партнера. Опыт принес Перро исключительно важное качество в дуэтом танце, которое ценится и поныне: его чуткость и внимание к партнерше, которую он преподносил публике, словно самую изысканную драгоценность. «Вам нужно только увидеть, как он предлагает свою руку партнерше, чтобы понять, что он – настоящий художник танца»⁴⁸⁶, восхищался немецкий критик в 1836 году. Ради успеха балерины Перро сознательно уходит в тень, становится «невидимым» в переходах сложнейших поз адажио. Ценным представляется мнение критика венской газеты «Альгеймайне цайтунг», который, говоря об исполнении Перро и Гризи адажио в балете «Нимфа и бабочка» (премьеры 29 сентября 1836) отмечал: артист, «льстит партнерше с художественным, чутким пониманием красоты, отступая на задний план, поддерживая ее в изящных группах, или когда они соединяются в ликующей коде»⁴⁸⁷.

Удивительные качества Перро – партнера в дуэтом танце представила одна из рецензий английского издания *Spectator*. Рецензент описывал очень сложное адажио, которое Перро танцевал с Фанни Черрито в балете «Альма, или Дева огня». В нем Жюль, поддерживая балерину за талию, позволял ей так «задрать ногу», что угол между поднятой ногой и планшетом сцены составлял 120 градусов. Помимо партерных поддержек, Перро продемонстрировал в дуэте и сложные воздушные трюки: «Он подбрасывает ее (балерину. – О. Ф.), и достигает этим невозможного подвига ловкости»⁴⁸⁸. Приведенное описание тем более ценно,

⁴⁸⁴ *Morning Post*. 8 March 1830. Cit.: Guest Perrot. P. 18.

⁴⁸⁵ Guest Perrot. P. 22.

⁴⁸⁶ *Allgemeine Theaterzertung*. 1 Oct. 1836. Cit.: Guest Perrot. P. 39.

⁴⁸⁷ Цит. по: Красовская Романтизм. С. 261.

⁴⁸⁸ *Spectator*. 27 May 1843. Cit.: Guest Perrot. C. 97.

что говорит о проникновении в хореографию чисто акробатических приемов, и кто, как не Перро, с его цирковым «бэкграундом», мог столь решительно начать усложнять дуэтный танец?!

Несмотря на многочисленные травмы, Перро смог надолго сохранить хорошую танцевальную форму. Так, в Петербурге, в 1849 году (в возрасте 38 лет) он на премьере «Катарины» исполнил соло. И хотя корреспондент «Санкт-Петербургских ведомостей» признался, что ему «не совсем приятно, чтобы не сказать более, смотреть на мужчину, прыгающего в балете, но тут – другое дело». И далее он оценил возможности Перро: «Он чрезвычайно ловок, гибок и имеет совершенно особенные приемы, главная тайна которых простота»⁴⁸⁹.

Не был чужд Перро и исполнению характерных танцев. В эпоху романтизма еще не сформировалось «разделение» на танцовщиков классических и характерных, все с одинаковым удовольствием и различным успехом исполняли танцы самых разных национальностей, находя в этом дополнительные краски к собственным сценическим образам. Будучи в Неаполе, Перро выучил «бодрящую»⁴⁹⁰ итальянскую тарантеллу, которую часто исполнял в дуэте с Карлоттой Гризи во всех городах, куда его забрасывали пути гастролирующего танцовщика – в Лондоне, Париже, Вене, Санкт-Петербурге. Не был он равнодушен и к испанским пляскам – в его репертуар входили гадитанское болеро с испанкой Марией Ги-Стефан, качуча с Фанни Черрито. Эта парная качуча сводила с ума английских зрителей: «Черрито казалась напуганной натиском Перро <...>, но сладострастная музыка действует на нее, она начинает танцевать и, наконец, полностью отдается музыке. В качуче она – существо огня. Танец заканчивался изысканной позой, когда Черрито падала на одно колено и перегибалась с томным выражением лица, а Перро возвышался над ней»⁴⁹¹. В финале «Мечты художника», показанной в Лондоне в 1843 году, Перро вместе с Фанни Эльслер танцевал страстное болеро *La Castilliana*. А станцованная им летом 1843 года в Лондоне «Полька» с Карлоттой Гризи моментально стала хитом сезона.

Перро справедливо считался одним из выдающихся танцовщиков-виртуозов эпохи романтизма. Его выразительный танец выходил за рамки демонстрации одной лишь балетной техники. Воздушные полеты Перро не очаровывали бесплотным парением и истаивающей

⁴⁸⁹ Тан. Фельетон. Театральная хроника. «Катарина, дочь разбойника» // СПб-вед. 1849. 17 февр. С. 2.

⁴⁹⁰ Guest England. P. 88.

⁴⁹¹ Times. 15 July 1842. Cit.: Guest Perrot. P. 87.

негой, как у Марии Тальони, они были наполнены энергией преодоления и, покоря пространство, устремлялись к далекой благородной цели. Так абстрактный классический танец языком пластики передавал одну из ведущих романтических идей: не быть пассивным созерцателем, но активным творцом.

Для самого же Перро высокая танцевальная техника была не самоцелью, а средством. Ему повезло работать вместе с выдающимися драматическими артистами эпохи романтизма, и он органически усвоил: без актерской выразительности невозможно создать роль, работая лишь на одной технике. Романтический балетный театр расширил палитру сценических персонажей – на сцену вышли герои мятущиеся и одинокие, сопротивляющиеся злу и это зло творящие, доверчивые простаки и вдохновенные творцы, комические старики и inferнальные персонажи... Все они были в художественном арсенале Жюль Перро, который своим искусством создавал запоминающиеся роли. Галерея созданных им образов – лучшее тому подтверждение.

Лирико-романтические образы: Джеймс, Альберт, Маттео

История балета признала Жюль Перро лучшим танцовщиком-актером балетного театра эпохи романтизма. Тем не менее, главные мужские партии романтического репертуара – Джеймс в «Сильфиде» и Альберт в «Жизели» – были созданы не им, хотя искусство Перро, несомненно, отразилось в хореографическом решении этих ролей.

«Сильфида» выросла из «Зефира и Флоры», балета, который так триумфально исполнили весной 1831 года Мария Тальони и Жюль Перро. Их дуэт, где оба партнера были равноправными участниками, где героев роднила воздушная стихия, казалось, должен был бы продолжиться в «Сильфиде». И Перро, наверняка, мечтал об этом. Но, как пишет Айвор Гест, он «не прошел кастинг»⁴⁹², и это стало даже небольшой сенсацией Парижа. Роль Джеймса Рюбена хореограф Филиппо Тальони, автор «Сильфиды», отдал премьеру Оперы Жозефу Мазилье. Причины проигрыша Перро называют разные, как личного (Мария Тальони приревновала к успеху Перро⁴⁹³) или административного характера (Мазилье был премьером Оперы, а Перро занимал лишь положение солиста),

⁴⁹² Guest Perrot. P. 23.

⁴⁹³ В заметках *Courrier des Théâtres* от 16 и 17 марта 1831 года отмечалось, что Перро в «Зефире и Флоре» досталось больше аплодисментов, чем балерине Марии Тальони. Цит. по: Guest Perrot. P. 22.

так и художественного – прежде всего слишком явное несоответствие внешности танцовщика эстетическим канонам. И, вероятно, зная о претензиях артиста на роль Джеймса, парижские колкие журналисты иронизировали: «Появление Перро в коротком розовом или небесно-голубом колете посреди очаровательных сальфид из Оперы было бы самым фантастическим зрелищем, которое только можно вообразить»⁴⁹⁴.

Тем не менее, Перро все же станцевал Джеймса с Марией Тальони, правда, это случилось не на сцене цитадели классического танца, не в парижской Опере, но в Лондоне, и тремя годами позже, в 1835. «Сальфида», после французской премьеры, быстро пересекла Ла Манш, и уже в июле 1832 года была показана в английской столице семейным дуэтом: в партиях девы воздуха и ее возлюбленного выступили брат и сестра, Мария и Поль Тальони. Двумя годами позднее, в 1834, несмотря на то что Перро находился в Лондоне, Мария предпочла выбрать себе в партнеры «неопытного»⁴⁹⁵, по словам Айвора Геста, танцовщика Эмиля. Вероятно, спектакли оказались не самыми удачными, и Тальони решила больше не рисковать. Многочисленные совместные выступления Тальони и Перро на сцене парижской Оперы привели балерину к пониманию, что этот партнер никогда ее не подведет. 28 мая 1835 в Лондоне Перро, наконец, дебютировал в этой одной из важнейших ролей романтической хореографии.

Его некрасивый Джеймс своей воздушностью заставлял забыть внешнее; главное – его герой был словно второй половиной Сальфиды, недаром через несколько лет Теофиль Готье восторженно воскликнет: «Перро – сальф, Тальони в мужском обличье!»⁴⁹⁶. Мечты и фантазии устремляли Джеймса и Сальфиду в совместный полет в удивительный мир гармонии и иллюзий. Физическая способность Перро во время прыжка зависать и задерживаться в воздухе стала художественной краской образа. Пожалуй, никогда еще в истории романтического балета полеты Джеймса – Перро не являлись столь очевидной пластической метафорой парения духа. Английские критики, которым посчастливилось увидеть тот спектакль, остались в восторге от дуэта Тальони и Перро в «Сальфиде». Они описывали его как «шедевр танцевального искусства», отметив и «изысканную грацию» Марии, и «воздушную активность» Перро⁴⁹⁷.

⁴⁹⁴ Цит. по: Guest Perrot. P. 23-24.

⁴⁹⁵ Guest Perrot. P. 28.

⁴⁹⁶ Gautier Théophile. Histoire l'Art Dramatique en France. T. 2. Bruxelles: Éd. Hetzel, 1859. P. 34. Перевод К.Э. Лебедевой.

⁴⁹⁷ Guest England. P. 57-58.

В январе 1837 Перро станцевал Джеймса в венской редакции «Сильфиды». Его девой воздуха была Карлотта Гризи. Спектакль шел в австрийской столице уже несколько лет, но лишь выступление в нем Перро и Гризи придало балету истинный смысл и постановка, которая не пользовалась у венцев большим успехом, внезапно стала самым кассовым балетом сезона. По словам критиков, артисты «приблизились к самому идеалу красоты движения»⁴⁹⁸.

Еще драматичнее, чем работа над образом Джеймса в «Сильфиде», складывалась история с исполнением главной мужской роли в «Жизели» (премьера состоялась на сцене парижской Оперы в июне 1841). Общеизвестно, что Перро работал над этим спектаклем неофициально, как сопостановщик Жана Коралли, сочинял танцы и сцены главной героини, которую репетировала его жена Карлотта Гризи. В разгар репетиций произошло событие, живо взволновавшее весь театральный Париж: Карлотта Гризи ушла от мужа к Люсьену Петипа, исполнителю роли Альберта; считается, что вследствие этой личной драмы и закулисных интриг имя Перро не попало на афишу премьеры⁴⁹⁹.

Тем не менее, путь к исполнению партии Альберта у Перро был намного короче, нежели к Джеймсу. В марте 1842 года, через восемь месяцев после шумной парижской премьеры Перро исполнил главную мужскую роль в лондонской версии «Жизели» (восстановив справедливость возвращением своего имени как хореографа на афишу). Его партнершей была Карлоттой Гризи, дебютировавшая на английской сцене. Премьера для Перро осложнялась судорогами, которые он испытывал в последнее время, они были настолько сильными, что танцовщик перед дебютом заранее оповестил лондонскую прессу о проблемах со здоровьем, если вдруг что-то на спектакле пойдет не так. К счастью, судорожные явления не побеспокоили Перро в этот важный для него день, корреспондент Times свидетельствовал: танцовщик появился на сцене «со своей обычной быстротой ... и его извинения казались совершенно излишними»⁵⁰⁰.

Их лондонский дуэт с Гризи, вероятно, был именно таким, каким его задумывал Перро зимой 1841 года: счастливая беззаботная крестьянка

⁴⁹⁸ Цит. по: Guest Perrot. P. 40.

⁴⁹⁹ Проблема авторства Жюль Перро в «Жизели» широко освещена в балетоведческой литературе, и автор не считает нужным на ней останавливаться в данном очерке. Литература эта обширна и представляет собой взаимоисключающие точки зрения, как, например: Слонимский Ю. И. Жизель: Этюды. Л., 1969.; и Яковлева Ю. Рождение автора: «Жизель» // Яковлева Ю. Создатели и зрители. Русские балеты эпохи шедевров. М., 2017. С. 106-124.

⁵⁰⁰ Times. 14 March 1842. Cit.: Guest Perrot. P. 81.

и переодетый герцог не ведали сомнений в любви, они полностью отдавались нахлынувшему чувству – английские критики отметили «легкое сладострастное волнение»⁵⁰¹, в танцах Жизели – Гризи и Альберта – Перро в первом акте. Герой Перро и думать забыл о высокородной невесте, увлеченный простодушием и искренностью Жизели. Тем разительнее был контраст во втором акте: на кладбище появлялся глубоко скорбящий Альберт, ищущей тень той, которую он погубил. Дуэт графа и Жизели, «прекрасный, как мечта о любви», был наполнен романтической и нежной «меланхолией»⁵⁰². И, наверняка, «душераздирающий»⁵⁰³ последний взгляд Жизели, истаивающей под утренними лучами солнца, отразился в скорбящем сердце Альберта с не меньшей силой. К сожалению, лондонские выступления с Карлоттой Гризи в «Жизели» оказались единственным в исполнительской биографии Перро – тяжелая травма, полученная им в 1843 году, сильно ограничила его репертуар и вычеркнула из него столь ценную для танцовщика роль Альберта (а это косвенно подтверждает сложное хореографическое содержание партии). Но Перро все равно остался в истории балета одним из главных создателей и исполнителей этой партии.

Образ Альберта, созданный Жюлем Перро, можно отнести к идеальным романтическим образам, чья трактовка полностью соответствовала художественным традициям эпохи: искренно влюбленный юноша невольным обманом становился причиной смерти девушки; осознание сделанного и глубокое раскаяние не давали покоя его душе и приводили на кладбище. Там его встречала погибшая возлюбленная, ставшая после смерти виллисой, она прощала и спасала юношу от верной гибели. Нравственное перерождение героя ставило точку в развитии образа Альберта, и до сих пор считающегося одним из самых сложных для воплощения персонажей романтического плана.

Если Альберт быстро выпал из репертуара Перро в связи с травмой ноги, а Джеймса он танцевал не так много, то роль рыбака Маттео в балете «Ундина» (в России – «Наяда и рыбак») стала для Жюля партией-долгожительницей. Он танцевал ее добрый десяток лет, с лондонской премьеры 1843 до середины 1850-х годов. Маттео замыкал триаду самых знаменитых лирико-романтических образов: от Джеймса из «Сильфиды» ему досталось крестьянское происхождение и некоторая тяга к мечтательности, от Альберта из «Жизели» – горячее сердце

⁵⁰¹ Times. 14 March 1842. Cit.: Guest England. P. 96.

⁵⁰² Era. 17 Apr. 1842. Cit.: Guest Perrot. P. 82.

⁵⁰³ Times. 14 March 1842. Cit.: Guest Perrot. P. 82.

и стремление самому вершить свою судьбу. А вот романтическая меланхолия, склонность к рефлексии и уединению, конфликт с окружающим миром и желание скрыться от него – этими качествами молодой рыбак не владел. Маттео Жюль Перро был полнокровным и жизнерадостным неаполитанцем, который внезапно стал объектом страсти фантастической Ундины/Наяды.

Жюль Перро трижды обращался к «Ундине»/«Наяде и рыбаку» – в Лондоне в 1843 был показан одноактный спектакль; в Петергофе летом 1850 года Перро представил дивертисмент «Наяда и рыбак» для придворного праздника; большой трехактный балет «Наяда и рыбак» увидел свет на сцене петербургского Большого театра зимой 1851 года. Каждая постановка варьировала образ главной героини: в Лондоне она представляла дерзкой и решительной, в Петергофе – пассивной и созерцательной, в Санкт-Петербурге – кокетливой и своевольной. Но образ Маттео, которым увлекалась дева моря, оставался неизменным – бойкий юноша, живущий в гармонии с окружающим его миром, таким же радостным и витальным, стремящийся к простым человеческим радостям, но чью душу временами тревожит какая-то неясная мечта.

Впрочем, именно эта мечтательность и выделяла Маттео из множества других рыбаков. Критик «Отечественных записок» почувствовал тонкость и необычность его души: «Надобно удить рыбу, чтоб увидеть наяду. Рыбак г. Перро совсем не похож на своих товарищей <...>. За то он и видит наяду, между тем как они остаются при одной рыбе. И не только видит – этого мало – в него влюбляется наяда»⁵⁰⁴.

И все же Маттео – Перро был однолюбом: его любовь к земной невесте Джанине успешно противостояла испытанию чарами Ундины (в Лондоне эту роль исполняла Фанни Черрито, в Санкт-Петербурге – Анна Прихунова (в Петергофе) и Карлотта Гризи). Наяда пыталась соблазнить Маттео, предлагая удивительные сокровища моря – корзинку с кораллами, но рыбак преподносил ее невесте в качестве свадебного подарка. Герой балета оказывался на острове наяд не потому, что разорвал помолвку, как Джемс в «Сильфиде» и убежал в волшебный лес за мечтой, но лишь по воле Ундины, которая усыпляла Маттео и переносила его на свою зачарованную территорию. Там, конечно, он принимал участие в поэтических танцах наяд, выманивал у героини поцелуи в обмен на букет цветов, собранный для Джанины. Однако чары Наяды мгновенно заканчивали действие, едва только к острову причаливали друзья рыбака. В конце концов, Наяда, поняв невозможность

⁵⁰⁴ Балет // ОЗ. 1851. Т. LXXV. № 3. С. 68.

разлучить Маттео и Джанину, завладевала рыбаком при помощи хитрости и колдовства, заманив того в море; их соединение происходило лишь в загробном мире. В отличие от других романтических героев, успешно искушаемых фантастическими девами, неаполитанский рыбак демонстрировал беспримерную «моральную устойчивость». Но танцевальная проверка на эту устойчивость была одной из самых сложных.

Роль Маттео в итоге стала самой развернутой в танцевальном отношении среди всех мужских партий романтического репертуара. Перро постоянно работал над образом, усложняя партию в каждой новой сценической версии. В Петербурге роль Маттео предстала во всем блеске, она включала в себя как классические, так и характерные танцы. Характерные пляски отражали земной мир юноши, классический танец обрисовывал мир мечты, куда Ундина ненадолго увлекала Маттео.

В петербургской версии «Наяды и рыбака» Маттео принимал участие в шести танцевальных эпизодах. В первом танце Маттео и Джанины, характерной «Баркароле», главный герой предстал нежным влюбленным. В *Grand pas scénique* Маттео, помимо участия в многофигурной композиции адажио, танцевал энергичную вариацию, чтоб заполучить обещанную Наядой награду – корзинку с кораллами, демонстрируя ловкость и азарт. В картине «Остров наяд» Маттео участвовал в классических ансамблях: *Grand pas des nayades* (адажио, вариация и кода) и *Scène dansante du bouquet* (танцевально-игровой дуэт); в этих танцевальных эпизодах рыбак предстал наивным мечтателем в поисках идеала. В заключительном акте Маттео с упоением танцевал с Наядой, принявшей человеческий облик, страстную Сицилийскую пляску (*La Sicilienne*), в которой он «бессознательно отдавался влекущему очарованию»⁵⁰⁵ Ундины. Танцевальной кульминацией «Наяды и рыбака» становилась финальная тарантелла, в которой принимала участие вся балетная труппа. В бурном кипящем танце неслись рыбаки и рыбачки, крестьяне и поселяне; вакханалия взвинчивала и нагнетала темп, чтоб драматически остановиться в момент трагического финала – Маттео, зачарованный Наядой, бросался с обрыва в море...

Перро, несомненно, с большим удовольствием исполнял роль Маттео – в ней воскресали воспоминания о его работе в Неаполе, о первой встрече с 16-летней Карлоттой Гризи, о первых хореографических опытах в Вене, где 28-летний Жюль сочинил балетик «Неаполитанский рыбак». В конце концов, эта роль была в чем-то автобиографичной. Юношеская любовь лукавой Ундины оказалась капризной и эгоистичной,

⁵⁰⁵ Перро Ж. Наяда и рыбак. Либретто. СПб., [1863]. С. 21.

в попытке достичь желаемого она была готова разрушить мирную жизнь рыбака, но сам Перро давал твердый ответ своей наяде: в ее волшебные сети он попадет только мертвым. Здесь, в Петербурге, уже сбылась мечта хореографа о теплом семейном очаге, он уже познакомился со скромной фигуранткой Капитолиной Самовской (Воробьевской) и ожидал прибавления в семействе (его первая дочь от русской жены родится через несколько месяцев после петербургской премьеры «Наяды и рыбака»).

Лучшие мужские партии романтического балетного репертуара – Джеймс, Альберт, Маттео – появились на сцене во многом благодаря исполнительскому искусству Жюля Перро. Джеймс в «Сильфиде» воскрешает облик юного Перро, восхитительного танцовщика-виртуоза, погнавшегося за призрачной мечтой. Альберт появился в то замечательное время, когда его физические, практически безграничные возможности классического танцовщика соединились с выработанным актерским мастерством. Маттео пройдя долгий путь «взрождения», предстал идеальным персонажем: насыщенная драматизмом роль сочетала виртуозный классический танец и темпераментные национальные пляски, а концепция роли предлагала вечный романтический конфликт между радостным миром людей, к которым принадлежал неаполитанский рыбак, и игриво-томным обществом прелестных наяд, затягивающих героя в свои сети помимо его воли. Но тема подчинения и затягивания в сети в полный голос прозвучит в «инфернальных» ролях Жюля Перро.

Инфернальные образы: Перифет, Рюбзаль, Мефистофель

Романтическая эпоха широко распахнула двери не только перед фантастическими обитателями земли, воды и воздуха (дриады, наяды, сильфиды), символизирующими мечты и недостижимые идеалы, но и стремительно углубилась вниз, в преисподнюю. Оттуда вырвались инфернальные существа всех родов и мастей – ведьмы, гномы, саламандры, бесы, дьяволы и дьяволицы, несущие соблазны, искушения, гибель и разрушения. Перро, как истинный романтик, строил свои спектакли на противостоянии добра и зла, причем, зло в его балетах обретало яркое танцевальное решение. «Инфернальные» роли Жюля Перро – Мефистофель в «Фаусте», Перифет в «Мраморной красавице» и Рюбзаль в «Эолине» – вошли в сокровищницу исполнительского искусства эпохи романтизма и прочно связались в истории балета с именем их создателя.

Первая танцевальная встреча Перро с подземным миром состоялась в Лондоне в 1833 году на премьере балета А. Адана «Фауст» в постановке Андре Деге. Хореограф поручил 23-летнему виртуозу соло в безмянной партии одного из демонов в сцене Вальпургиевой ночи. Среди неразличимой массы нечисти, прихотливо заполняющей сцену, стелющейся и клубящейся по планшету, словно предрассветный туман, выделялся один дух, смело и без разбега взвивающийся в воздух, сохраняющий в прыжке острую позу, будто его невидимо поддерживали крылья летучей мыши. Образ демонического потустороннего существа создавался исключительно хореографическими средствами, балетмейстер мастерски использовал и огромный, «каучуковый» прыжок Перро, и пластические возможности танцовщика к резким графичным позам.

В 1842 году на лондонской сцене появился хромой Перифет, один из главных персонажей балета «Альма, или Дева огня», совместная работа Андре Деге, Жюля Перро и Фанни Черрито. Спектакль имел огромный успех, и его сценическая судьба продолжилась на других европейских сценах. Через пять лет, в 1847 году, сценарий «Альмы» (и, возможно, отдельные танцы) использовал Артюрен Сен-Леон при постановке на сцене парижской Оперы балета «Мраморная красавица» с той же Черрито в главной роли. А в 1856 году «Мраморная красавица» в версии Жюля Перро предстала в Санкт-Петербурге, и вновь партию Альмы исполняла Фанни Черрито. Античный миф о Пигмалионе и Галатее был интерпретирован в «Альме»/«Мраморной красавице» через романтическую призму фаустианских мотивов. Скульптор Маназес сотворил прекрасную статую и мечтал ее оживить. Дьявол Перифет выполнял его желание, цена которого была бессмертная душа художника. Сделка осложнялась «дополнительным условием»: сердце мраморной красавицы было лишено способности любить; в случае же пробуждения чувств дева превращалась обратно в статую, а Маназес становился собственностью дьявола. Роль Перифета Перро предназначил для себя, и исполнил эту партию в Лондоне и Петербурге.

Перро внешне не напоминал грозного посланца преисподней, но он мастерски обыгрывал свой невысокий рост, создавая образ «от противного». Его «странный маленький демон»⁵⁰⁶ в дерзко сдвинутой набекрень шляпе с павлиньим пером сначала заставлял покатываться от смеха своими комическими ужимками, когда он «строил глазки», приглашая к танцу хорошеньких крестьяночек. Но за образом недалекого деревенского фата поднималась зловещая тень посланца ада.

⁵⁰⁶ Guest Perrot. P. 86.

Центральным эпизодом балета был *Pas de Fascination* («Танец наваждения»). В нем Перифет словно вселялся в Альму – по его пластическому приказу (девушка в танце контрапунктом повторяла движения повелителя) героиня обольщала мужчин, заставляя их склониться к своим ногам. Тихое и незаметное колдовство Перифета проникало в сердца людей и подчиняло их злой воле, приводя демона в состояние «злого и бесноватого»⁵⁰⁷ торжества. То был развернутый набросок будущего Мефистофеля.

Но путь к Мефистофелю лежал через балет «Эолина, или Дриада» (1845, Лондон; 1858, Санкт-Петербург), где Перро предстал королем подземного царства, гномом Рюбзалем⁵⁰⁸. Этот персонаж прошел длинную эволюцию, попадая под своеобразное влияние некоторых других работ. Рюбзаль – герой сказок Музеуса, являлся в них повелителем гигантской горы, непредсказуемым персонажем – то добрым, то злым; он мог помочь человеку в несчастье, а мог и отомстить, если его называли по имени Рюбзаль, что означало «тот, кто считает репу».

На премьере в Лондоне 1845 года характер Рюбзалья Перро был еще близок персонажу из сказок Музеуса – он влюблялся в прекрасную девушку Эолину, которая днем была человеком, а ночью превращалась в дриаду. Рюбзаль пытался добиться взаимности Эолины, предлагая ей свои сокровища, но, когда красавица его отвергала, он в гневе поджигал волшебный лес, где в пламени огня дриада погибала. «Лондонский» Рюбзаль был более «человечным» существом: он по-детски негодовал, когда его отвергали; с наивным любопытством ребенка, исследующего незнакомый мир, следовал за Эолиной-дриадой и, попав в зачарованный лес, замирал в восхищении, увидев фантастические существа; обитель дриад он поджигал с озлоблением подростка, которому не досталась желанная игрушка, не думая о трагических последствиях... Этот образ Перро «лепил» из пластического юмора, его герой был более смешон, нежели страшен: английские критики отмечали, что Рюбзаль «наполнен до краев забавной причудливостью»⁵⁰⁹ и самовлюбленностью.

Но злая, таинственная и непредсказуемая сила, которая воплощалась в образе Рюбзалья, вырывалась в *Mazurka d'extase* («Мазурке экстаза»), этот танец стал танцевальной кульминацией «Эолины». Перро развил

⁵⁰⁷ Times. 4 July 1842. Cit.: Guest Perrot. P. 86.

⁵⁰⁸ В. М. Красовская в исследовании «Романтизм» использует другую транскрипцию имени Rübzahl – Рюбецаль. В России имя персонажа «офранцузилось»; на афишах и в либретто писалось: «Рюбзаль», этот вариант имени используется в настоящем исследовании.

⁵⁰⁹ Anhenæum. 15 March 1845. Cit.: Guest Perrot. P. 143.

мотив подчинения злой воле из *Pas de Fascination* («Танец наваждения») «Альмы». Его Рюбзаль внезапно появлялся в замке в красно-черном костюме, который сразу же опознавал в нем посланца потусторонних сил и приглашал на танец Эолину. Девушка пыталась отказать, но взгляд незнакомца ее гипнотизировал и принуждал к танцу. «Она воодушевлена какой-то неестественной энергией, которая ослабляет ее силы ее при каждом прикосновении злого гнома; он ловит ее в свои руки, когда она, словно пьяная, кружится перед ним; она судорожно отшатывается, когда его злые пальцы стремятся овладеть ее сердцем; парализованная его коварной силой Эолина неподвижно опускается к его ногам»⁵¹⁰, – описывали «Мазурку экстаза» английские критики. Этот эпизод раскрывал демоническую сущность Рюбзалья и заявлял одну из важнейших тем творчества самого Перро – тему зла, которое проникает в души людей и разрушает их, подчиняя своей воле.

В 1858 году, через 13 лет после лондонской «Эолины», Перро вновь вернулся к истории о дриаде и преследующем ее гноме. За плечами танцовщика уже была роль Мефистофеля, за которую он удостоился самых восторженных отзывов. Отблески этой роли отразились и в фигуре Рюбзалья.

Расширенная петербургская версия стала последней постановкой хореографа в российской столице. Перро значительно укрупнил спектакль, который из одноактного, продолжительностью чуть более часа, вырос в четырехактный балет длительностью около четырех часов. Были увеличены партии всех главных героев и, соответственно, Рюбзаль получил более объемную танцевальную характеристику. Прежде всего, Рюбзаль, как и сам Перро, «повзрослел», то было уже не юное волшебное существо, способное на спонтанные поступки, но зрелый колдовской дух, наделенный в то же время склонностью к рефлексии и самопознанию.

Рюбзаль, «полубог, полудемон», появлялся на сцене сквозь языки пламени и раскаленной лавы. Впрочем, он не спешил раскрыть себя перед людьми и некоторое время оставался для них невидимым, позволяя себе некоторые вольности – то приобнять симпатичную девушку, то поцеловать хорошенькую жену рудокопа. Но шутки и заигрывания заканчивались, когда Рюбзаль предстал перед людьми и Эолиной в грозном обличии властелина горы. Он широким жестом предлагал девушке все сокровища мира, но она отвергала его дары. Люди в страхе покидали пещеру, опустевшее подземелье заполняли гномы, которые

⁵¹⁰ Morning Herald. 17 March 1845. Cit.: Guest Perrot. P. 141.

пытались развеселить своего опечаленного повелителя. Уже в первой картине Перро охарактеризовал своего героя как персонажа неоднозначного – он влюбчив, не прочь пошутить и пококетничать, но не терпит насмешек в свой адрес; его сердце способно полюбить, и ради этой любви он готов открыть свою истинную сущность, а когда его отвергли, он впадал в задумчивость и меланхолию.

Из лондонского спектакля Перро сохранил в петербургской версии центральный эпизод «Мазурку экстаза», но усложнил его, трансформировав в *Grand pas d'action*, который исполнялся во втором действии с участием семи человек – Эолина, ее жених, Рюбзаль и 4 первые солистки. Хореограф заострил конфликты: танец начинался как дуэт счастливых жениха и невесты, Эолины и Эдгара; внезапно в дуэт вмешивался таинственный незнакомец, он взглядом завораживал девушку и подчинял ее своей воле. Перро словно выступал провозвестником идей Фрейда – под влиянием демонического наваждения в Эолине раскрывались ее потаённые желания: магический танец возбуждал девушку: «Коварное томление смягчает движение, голова склоняется, взгляд плывет, влажные губы приоткрываются в улыбке, дыхание учащается <...>, она отдается в руки Рюбзалья»⁵¹¹.

Перро наделил своего героя и рыцарскими чертами. Во второй половине спектакля Рюбзаль представал страстным и пылким влюбленным – признаваясь Эолине в своих чувствах, он падал на колени, протягивал руки, молил о взаимности, но его откровения не находили отклика у красавицы. Поняв, что ее сердце принадлежит Эдгару, злой дух вызывал соперника на поединок, во время которого, презрев рыцарский этикет, представал пред графом во всем своем дьявольском великолепии, а Эдгара окружали приспешники горного короля, маленькие гномы, которые не давали графу напасть на Рюбзалья. Рюбзаль, злобно хохотал и «наслаждался торжеством своим»⁵¹². Впрочем, отметим и некоторое великодушие повелителя подземного царства – он не убивал своего соперника, а отпускал его на бракосочетание с Эолиной, во время которого уже окончательно расправлялся с главными действующими лицами. Рюбзаль поджигал зачарованный лес, Эолина погибала и уносилась в небеса, но одерживала моральную победу над силами зла.

Таким образом, Перро, с одной стороны, несколько «очеловечил» образ злого духа: балетмейстер показал Рюбзалья проказливым и шутивным весельчаком, страстно влюбленным мужчиной, наделил чертами

⁵¹¹ Готье Т. Путешествие в Россию. М., 1990. С. 314.

⁵¹² Перро Эолина. С. 18.

средневекового рыцаря. С другой стороны, каждое проявление «человечности» у Рюбзалья сменялось вспышкой гнева и торжеством демонического начала, глубоко враждебного людям.

Перифет и Рюбзаль стали «старшими братьями» самого inferнального из всех «дьявольских» персонажей Жюлье Перро – Мефистофеля. Этот герой сыграл особую роль в творческой судьбе Перро и – шире – в судьбе романтического балета: впервые в хореографическом искусстве этот демонический персонаж был представлен так ярко, выпукло и неоднозначно.

К «Фаусту» Перро обращался дважды: в 1848 в Милане и в 1854 в Санкт-Петербурге. Несомненно, Мефистофель был центральным звеном в разработке Жюлем Перро танцевальной темы зла. Его повелитель ада был оболстительно вкрадчив, сардонически насмешлив и устрашающе грозен. Важно, что это одна из сложнейших партий мужского романтического репертуара, решалась разнообразными пластическими средствами – виртуозным танцем и пантомимой.

Мефистофель в трактовке Перро являлся черным двойником Фауста, он воплощал темные стороны человеческой природы, тайные и непознанные, которые владели ученым: жажду чувственных наслаждений, неодолимое желание немедленно обладать предметом страсти. В балете Перро Мефистофель предстал демиургом – он невидимо дирижировал происходящим, постепенно подчиняя героев своей воле.

Его первое появление было театрально-эффектным: Мефистофель появлялся из пламени камня, в «дьявольском костюме <...> из золотого глаза»⁵¹³ – Перро не отказал себе в удовольствии поиронизировать над несколько буффонадным «антре» дьявола, более свойственного балаганам и цирковым представлениям. Затем Мефистофель переносил Фауста на кладбище, он вызывал из могил призраков, среди которых была фантастическая Маргарита, она должна была заставить ученого поставить подпись на дьявольском договоре. Романтический «белый» балет духов подземного царства очаровывал лишь на время: за бесплотным порханием мертвых красавиц вставала грозная фигура Мефистофеля. Он направлял их, заставляя кружиться и свивать хороводы вокруг Фауста, он повелевал движениями ложной Маргариты, которая в финале, взяв кубок с волшебным напитком из рук Мефистофеля, подносила его Фаусту, и тот превращался в прекрасного юношу.

Мефистофель ловко и быстро менял маски. В следующем эпизоде он предстал в комическом виде – в город Мерзебург Мефистофель

⁵¹³ В. З. [В. Зотов]. Балет в Петербурге // Пантеон. 1854. Кн. 3. С. 48.

входил в обличье фокусника. Несомненно, этот образ Перро позаимствовал из гротескных цирковых пантомим, в которых принимал участие в юношеские годы. Ловкий пройдоха и шарлатан морочил головы доверчивым и простодушным горожанам, «раздавал различные снадобья и мази, исцеляющие всякие недуги <...>, предсказывал будущее к удовольствию одних и крайней скорби других»⁵¹⁴. В центральном эпизоде картины, *Pas de Fascination* («Танец наваждения») Мефистофель представлял адским кукольником, дергающим за ниточки главных персонажей. Тему подчинения злой воле Перро уже воплотил в похожих ансамблях «Альмы» и «Эолины». В *Pas de Fascination* «Фауста» эта тема достигала кульминации. В лондонских спектаклях *Pas de Fascination* исполнялся двумя танцовщиками (Перифет отдавал приказания Альме, а Рюбзаль подчинял себе Эолину), в «Фаусте» хореограф укрупнил композицию, включив в нее и других действующих лиц – самого Фауста и четырех подруг Маргариты. Зло в *Pas de Fascination* в «Фаусте» не было «однозадачным», оно принимало всевозможные обличья и по-разному проявляло себя. Мефистофель то представлял великосветским франтом, заигрывающим с городской простушкой, то гипнотизером, чей взгляд завораживал доверчивую девушку, то забавлялся с бедной Маргаритой «словно злое дитя с невинной птичкой»⁵¹⁵, вызывая в девушке ужас и доверие, изумление и увлекательную веселость...

Атака зла на добродетель Маргариты продолжалась в эпизоде «Семь смертных грехов», которую все без исключения критики назвали лучшей сценой в балете. Перро создал гениальную танцевальную интерпретацию монолога гётевской героини, которая обнаруживала у себя в доме шкатулку с драгоценностями. Мефистофель вызывал из преисподней семь грехов (Лень, Гордость, Зависть, Гнев, Скупость, Чревоугодие, Сладострастие)⁵¹⁶: по приказанию своего повелителя грехи пытались овладеть душой Маргариты, сам же Мефистофель «дирижировал» их танцами. Вариации солисток-«грехов», словно в волшебном зеркале, множили образы зла и, таким образом, сцена становилась объемным пластическим портретом самого посланца ада⁵¹⁷.

Все главные персонажи балета – Фауст, Маргарита, жених Маргариты, Мефистофель – соединялись в центральном номере спектакля

⁵¹⁴ Перро Фауст. С. 14.

⁵¹⁵ Там же. С. 17.

⁵¹⁶ Эти роли исполняли первые солистки балетной труппы.

⁵¹⁷ Подробнее об этом ансамбле см.: Федорченко Петербургский балет. С. 159-163.

Pas d'action. Тематически ансамбль повторял тему *Pas de Fascination*, тему овладения злом человеческой душой, но участие в нем всех главных действующих лиц балета эту тему углубляло, показывая, что в борьбу между добром и злом включены абсолютно все, что в ней нет «сторонних зрителей». В *Pas d'action* снова заправлял Мефистофель, в этот раз он «выпытывал» у персонажей глубоко спрятанные чувства: «Все лица <...> выражают под влиянием демона чувства, которые их волнуют. Маргарита – любовь чистую и целомудренную, Фауст – жгучую страсть, Валентин – ревность, Мефистофель – сарказм и адскую иронию»⁵¹⁸.

Зло окончательно срывало маски в финале балета, в большой сцене «Вальпургиева ночь», представляя в виде ужасающей катастрофы крушения мира, во главе которой стоял торжествующий Мефистофель. На сцене в «Адской вакханалии» бесновались колдуны и колдуньи, духи и мертвецы, пролетал призрак фантастической Маргариты, все они теснились и сжимали круги вокруг Фауста. Отвратительное страшное зло заполнило весь мир и, казалось, гибель неотвратима. Но Мефистофель терпел поражение, душа Маргариты спасала Фауста. По признанию всех критиков, роль Мефистофеля была «самой трудной из всех ролей балета»⁵¹⁹ и Перро создал невероятно глубокий образ демона, он «вышел» за рамки одной роли, став воплощением вселенского зла. «Перро как нельзя лучше осуществил личность Мефистофеля»⁵²⁰, – признавал рецензент «Санкт-Петербургских ведомостей» после петербургской премьеры «Фауста».

Инфернальные роли Жюля Перро (Перифет, Рюбзаль, Мефистофель), выстраивались как сложные «полифонические» образы, представляя самые различные грани одного персонажа. Подобная многоплановость и богатство эмоциональных оттенков у отрицательного персонажа характерно для созданий Перро. Балетмейстер раздвигал жанровые границы и сторонился однозначных и «плоских» хореографических решений.

Драматические персонажи (Зингаро, Стефано, Гренгуар, Дьяволино)

Самыми любимыми ролями Жюля Перро были, без сомнения, те, где он представлял «обычным» человеком, который без помощи магии

⁵¹⁸ Перро Фауст. С. 27.

⁵¹⁹ -ринов. Балетная хроника. Бенефис г-жи Соколовой // МС. 1877. 1 мая. С. 200.

⁵²⁰ W. Театральная хроника. «Фауст», новый балет // СПбвед. 1854. 14 февр. С. 167.

и колдовства сам вершил свою судьбу, боролся за любовь и противостоял сильным мира сего. Эти роли были близки самому Перро, который вкладывал в них частичку самого себя и зачастую обыгрывал реальные эпизоды своей богатой на события жизни. Несмотря на то, что Перро помещал своих героев во времена далекие (средневековый Париж или Италию XVII века), они почти всегда воспринимались зрителями как их современники. Именно эти образы принесли Жюлю Перро славу одного из непревзойденных актеров.

Первым таким героем стал немой цыган Зингаро, появившийся на сценических подмостках театра «Ренессанс» в одноименной опере-балете Уранио Фортуны в 1840. Сюжет оперы пересказать невозможно, он был бы достойным конкурентом на премию «Трубадура»⁵²¹. Молодой цыган Зингаро, онемевший в детстве от сильного потрясения, влюблен в красавицу Джанину (Карлотта Гризи), которая отвечает ему взаимностью. Действие осложнялось табором цыган и его предводителем Гайраджином, у которого руки по локоть в крови; подлецом бароном Казимиром де Розенталем, пытающимся похитить Джанину, несмотря на то, что в него самого влюблена богатая красавица Дороти; стариком Гольдманом, который с одной стороны, был защитником Дороти, а с другой являлся опекуном Джанины и хотел жениться на воспитаннице; сундуком с драгоценностями, закопанным цыганами в этой местности добрый десяток лет назад и загадочным медальоном, который носит на шее Джанина...

Наиболее цельная роль была у самого Жюля Перро, который находился в расцвете таланта – танцовщика еще не преследовали травмы, а счастливое супружество с Гризи вдохновляло его на создание ярких и интересных ролей. Роль Зингаро справедливо может считаться кульминационной на исполнительском пути Перро – она сочетала виртуозные танцы и актерскую выразительность в развернутых пантомимных эпизодах. Танцевальное мастерство и непревзойденность актерского таланта Перро отметили многочисленные восторженные критики «Зингаро». В танцах его хвалили за «изящество, безупречность, совершенную легкость исполнения»⁵²². Пантомимные эпизоды с участием

⁵²¹ Либретто оперы Джузеппе Верди «Трубадур» считается самым сложным для пересказа, что стало поводом для разнообразных шуток и анекдотов. Говорят, что в Милане в одном из трактирчиков, расположенном неподалеку от театра Ла Скала, до сих пор хранится бутылка шампанского – приз тому, кто сможет пересказать либретто «Трубадура» правильно, точно, нигде не сбившись.

⁵²² Gautier Théophile. Histoire l'Art Dramatique en France. T. 2. Bruxelles: Éd. Hetzel, 1859. P. 34. Перевод К. Э. Лебедевой.

Перро превзошли танцевальные по силе эмоционального воздействия и действительно потрясающей актерской игре.

Первой такой сценой был танцевально-пантомимный эпизод с участием Перро и Карлотты Гризи. Цыган являлся к девушке в дом с цветами. Джанина видела в руках Зингаро букет и хотела его взять, но цыган знаками ей говорил, что собрал этот букет «для милостивого, красивого и доброго человека», описывая при этом внешность девушки. Зингаро спрашивал – сможет ли она полюбить его, Джанина смущалась и пыталась вырвать цветы из рук юноши. Зингаро дразнил девушку, то держа букет то над ее головой, то бросая в фартук Джанины, то снова выхватывая цветы у нее. Прелестница теряла терпения и начинала злиться, тогда Зингаро падал на колени и умолял о прощении. Дуэт с букетом Перро и Гризи чрезвычайно понравился зрителям, Готье назвал этот дуэт «в числе трех великих рас»⁵²³ оперы «Зингаро». А сам номер стал родоначальником длинной галереи «Танцев с...» – в зависимости об обстановки и фантазии бутафоров герой дразнил героиню каким-либо предметом (цветок, букет, корзина с вишнями и т.п.) в обмен на поцелуй. Перро, не боясь упреков в самоповторах, постоянно сочинял подобные дуэты для себя и балерины в самых разных спектаклях. В «Швейцарской молочнице» его Фриц дразнил Лиду корзинкой с вишнями; в «Наяде и рыбаке» Маттео предлагал Наяде букет цветов; в «Питомце фей» Алин выманивал поцелуй у Изоры без какого-либо предмета, но и он попадал впросак...

Следующей сценой, в которой развивалась любовная линия Зингаро и Джанины, был пантомимно-вокальный эпизод: Перро мимировал, а Гризи подавала вокальные реплики. В драматическом диалоге герой Перро «рассказывал» как Казимир обратился за помощью к Гайрадину, чтобы похитить Джанину, признавался девушке в любви и решал уйти из ее жизни, полагая, что он ей безразличен. Текст либретто «Зингаро» подробно описывал драматические переходы от печали к радости: «Джанина в ужасе: “Забыть тебя! Является ли это возможным?”. Зингаро полон решимости уйти. Джанина недоверчиво протягивает руки: “Ты уходишь!”. Зингаро говорит ей, что уезжает, чтобы не забыть, а искать смерти, которая одна положит конец его любви и его страданиям. Джанина, больше не способная сдерживать свое горе, бежит к нему и удерживает его»⁵²⁴.

Кульминационной же сценой стал развернутый пантомимный «рассказ» Зингаро о событиях многолетней давности, когда он, мальчик,

⁵²³ Цит.по: Guest Perrot. P. 53.

⁵²⁴ Guest Perrot. P. 55.

был свидетелем нападения банды цыган на замок, они зверски убили всех его обитателей и похитили драгоценности. Более всего его потрясло убийство молодой женщины и маленькой девочки, от чего он потерял сознание и онемел. Утром он очнулся в разрушенном замке и услышал тихий стон – оказалось, что девочка была лишь ранена в руку. Зингаро вытащил ее из-под руин, завернул в свой плащ, чтоб она не замерзла и, заметив приближающихся солдат, положил девочку на дорогу и тем самым спас ей жизнь. Дороти оказывалась той самой спасенной девочкой – она доставала плащ и демонстрировала шрам на руке. Всеобщая радость соединяла влюбленные пары, выкапывался сундук с сокровищами, спрятанный во время нападения на замок, Зингаро – Перро и Джанина – Гризи танцевали финальное *Pas de deux*...

Зингаро стал «родоначальником» драматических персонажей Жюля Перро и «старшим братом» Гренгуару и Дьяволино. Но они вряд ли бы появились, если бы не драматические события личной жизни Перро в начале 1841 года. Разрыв с Гризи «освободил» Жюля от необходимости быть хореографом при талантливой жене-балерине, открыл ему двери на сцены крупнейших театров Европы, дал возможность сотрудничать с лучшими танцовщицами и привел в итоге к «Эсмеральде» и «Катарине». Но сначала Перро необходимо было пройти курс «арт-терапии», чтобы, пережив болезненное расставание с Карлоттой Гризи, вернуться к полноценному творчеству.

Таким сеансом «арт-терапии» можно считать роль Стефано⁵²⁵ в исполнении Перро в одноактном балете «Безумие художника, или Оживленный портрет» (в России он шел под названием «Мечта художника»). Этот спектакль, поставленный для дуэта Фанни Эльслер и Жюля Перро в Лондоне в 1843 году, варьировал анти-романтическую идею материализации фантомной мечты: «Г. Перро пришла счастливая мысль показать в балете торжество действительности над мечтой, торжество настоящей женщины перед созданным воображением, доказать справедливость стиха одного из русских поэтов: “Жизнь лучше снов и правда лучше лжи”»⁵²⁶, – писал московский критик о балете-долгожителе, перешагнувшем двадцатилетний сценический рубеж. Влюбленный в прекрасную незнакомку художник писал ее портрет и проводил перед ним все время, мечтая, чтоб изображение ожило. Невольная модель, Флорида, прослышав, что Стефано создал ее портрет, проникала в мастерскую, вставала в картинную раму и в нужный момент «ожи-

⁵²⁵ В России итальянец Стефано трансформировался в испанца Альвареса.

⁵²⁶ О. Н. Возобновление балета «Мечта художника» // Антракт. 1865. № 178. С. 2.

вала», приводя художника сначала в изумление, затем в восторг и, наконец, в состояние полного блаженства, когда давала согласие на брак. Танцевальную часть роли составляло *Pas de deux* или характерный танец в финале балета (зависело от выбора исполнителя), которое выполняла чисто иллюстративную функцию.

Интересным представляется же пантомимный монолог Стефано, открывавший балет. В нем Перро, словно пациент на приеме у современного психоаналитика, пластически «проигрывал» свои эмоции тех нелегких для него и полных ярости дней, когда он узнал о предательстве Карлотты и выплескивал их на хореографическое полотно. Герой сидел перед закрытым портретом, бледный и обезумевший: «Он делал странные жесты, с яростью топал ногами, совершал другие отчаянные действия»⁵²⁷. Описание пантомимы Стефано в исполнении Жюль Перро удивительным образом совпадает с реальным поведением балетмейстера в январе 1841 года, когда он узнал, что Гризи подписала контракт с Оперой: его друзья поведали об «ужасающей сцене», когда Жюль «бушевал и кричал на мадам Гризи, обвиняя ее в подлом предательстве и похищении, но он ничего не мог поделать»⁵²⁸.

В дальнейшем же, когда роль живописца исполняли другие исполнители, этот эмоциональный эпизод, рисующий художника в крайнем отчаянии и волнении, стал более спокойным и нейтральным, какой-либо подтекст на взаимоотношения Жюль Перро и Карлотты Гризи перестал существовать. Стефано/Альварес сидел перед полотном, в глубокой задумчивости, погруженный в художественный транс и лишь жалобно протягивал руки к изображению, моля высшие силы оживить его. Избавившись от конкретного эпизода, связанного с личной жизнью своего создателя, этот маленький балет открыл длинную галерею танцевальных воплощений образов художников и творцов. За живописцем Альваресом последовали средневековый поэт Пьер Гренгуар («Эсмеральда», 1844), барочный художник Сальватор Роза («Катарина, дочь разбойника», 1846), ренессансный менестрель Джанео («Армида», 1855)...

Пьер Гренгуар, нищий поэт-неудачник в «Эсмеральда» был для Перро во многом автобиографичным. Хореограф трижды ставил этот балет (Лондон, 1844; Милан 1844; Санкт-Петербург, 1848), его Эсмеральдами были самые разные балерины – Карлотта Гризи, Фанни Эльслер, но всякий раз он брал себе роль Гренгуара. Непризнанный поэт, безнадежно

⁵²⁷ Morning Herald. 4 Ago. 1843. Cit.: Guest Perrot. P. 110.

⁵²⁸ Guest Perrot. P. 61.

влюбленный в уличную плясунью, смешной в своих попытках добиться от нее ответного чувства – в эпизодах «Эсмеральды» вновь читалась история Перро и Гризи.

Жюль обрисовывал своего героя лаконичными пластическими средствами, прибегая к доброму юмору и никогда – к комическому гротеску, в чем тоже виделась симпатия автора к Гренгуару. Пьер, сочиняя в уме очередную поэму, оказывался во «Дворе чудес», где находили приют нищие, воры, грабители и убийцы, «вся грязь человечества»⁵²⁹. Его нелепая фигурка и горделивое признание «Я – поэт» вызывали хохот у обитателей парижского дна, а отсутствие денег в карманах решало его судьбу – парижским нищим поэзия ни к чему, и Гренгуара решали повесить. Но даже там, где творится беззаконие, важно соблюдать обычаи, гласящие: приговоренного к смерти может спасти женщина, которая согласится взять его в мужья. Перро виртуозно обрисовывал всю гамму чувств несчастного юноши: от ужаса быть повешенным к выражению самодовольства и некоторого бахвальства – ведь он вполне симпатичен, и каждая девушка была бы счастлива заполучить такого в спутники жизни. Но надежды на спасение таяли, никто не желал соединиться с поэтом, от которого нет никакого прока; Гренгуар впадал в безвольное оцепенение, из которого его выводила древняя старуха, решившая пересчитать зубы у потенциального «жениха». Увидев столь «привлекательную» невесту, поэт в комическом ужасе взлетал на импровизированный эшафот и сам был готов засунуть голову в петлю. Этот замечательный по драматургии эпизод Перро отыгрывал с мастерством истинного актера и вызывал первые аплодисменты зрительного зала: «Вся эта сцена, основанная на страхе и надежде Пьера Гренгуара, передана была г. Перро в совершенстве»⁵³⁰, – писал критик «Современника».

Роль Гренгуара развивалась в танце и пантомиме. Спасенный Эсмеральдой от виселицы Пьер Гренгуар танцевал с цыганкой задорный трюндаз, пытаясь заключить ее в объятия и поцеловать хотя бы в щечку: его нелепые, не в такт движения, вызывали улыбку. Он являлся в каморку Эсмеральды с щегольским самодовольством, предъявляя супружеские права, и становился кротким и послушным учеником уличной плясуньи, когда та разъясняла ему существо их «брака». Гренгуар старательно и невпопад подпрыгивал, выучивая несложные движения полечки, лишь бы угодить любимой и добиться от нее похвалы.

⁵²⁹ Т. [Тан; Григорьев Я.И.]. Театральная хроника. «Эсмеральда». Статья для «Санкт-Петербургских ведомостей» с резолюцией о ее запрещении. 1849 // РГИА. Ф. 780. Оп. 2. Ед. хр. 11. Л. 1 об.

⁵³⁰ Л*** Бенефис Фанни Эльслер // Совр. 1849. № 1. С. 64.

Рецензента *Morning Post* восхитил контраст «неуклюжей неловкости» Перро и «бесконечной грации»⁵³¹ Карлотты. *Morning Herald* описал кружение Гризи – Эсмеральды по сцене, плясунья «искушала Гренгуара следовать за ней, бросая на него лукавые взгляды, но избегала его прикосновений до тех пор, пока он не становился словно пьяным от восторга и восхищения»⁵³². На балу у Флер де Лис он был единственным, кто понимал, что творилось на душе у цыганки, ибо он сам переживал те же самые чувства по отношению к ней.

В заключительной сцене балета Перро в роли Гренгуара поднимался до трагических высот: «Сцена эта трогает до глубины души. Пьер Гренгуар (г. Перро), который являлся до этой минуты шутком, обнаруживает здесь истинное, глубоко трагическое чувство»⁵³³. Эпизод предвосхищал находки итальянских веристов конца XIX века: Эсмеральду пытали в тюрьме (танцовщица находилась за кулисами), а на сцене Гренгуар в окно наблюдал за жуткой экзекуцией: «Страдания его при виде мучений Эсмеральды невыносимы. В бессилии отчаянья он горько рыдает гжучими слезами мужчины. <...> Тяжело и страшно было смотреть на горесть его»⁵³⁴. Монолог Перро проникал глубоко в душу и не оставлял никого равнодушным: «Жюль Перро нехорош собой, но его мимика в эту минуту была так выразительна, что вызывала невольное участие»⁵³⁵. Пластическая «декламация» расширяла выразительные возможности балетного искусства, то было, по справедливому определению В. Красовской, «возрождение в новом качестве высокой пантомимы»⁵³⁶. Пантомима Жюля Перро преодолевала условность балетного «языка», базировавшегося на иллюстративной конкретности понятий. Обновленная, она представляла «языком сердца и чувств», сочетая пламенную эмоциональность и отточенную ясность каждого движения.

Еще большей эмоциональностью была наполнена роль Дьяволино в балете «Катарина, дочь разбойника», она также относилась к числу наиболее любимых и выстрадавших ролей Жюля Перро. Так же, как и Пьер Гренгуар, Дьяволино Перро покорил три важнейшие европейские сцены – лондонскую (1846), миланскую (1847) и петербургскую

⁵³¹ *Morning Post*. 11 March 1844. Cit.: Guest Perrot. P. 119.

⁵³² *Morning Herald*. 11 March 1844. Cit.: Guest Perrot. P. 119.

⁵³³ Д*** Бенефис Фанни Эльслер // Совр. 1849. № 1. С. 66.

⁵³⁴ Тан [Григорьев Я.И.]. Большой театр. «Эсмеральда» // СПбвед. 1849. 5 окт. С. 889.

⁵³⁵ Театральная хроника (Балет и живые картины) // ОЗ. 1849. № 4. С.276-277.

⁵³⁶ Красовская Романтизм. С. 300.

(1849). Герой – разбойник с характерным именем Дьяволино – обнаруживал бунтарскую сущность самого Перро, который в истории балета со временем занял место ниспровергателя академических канонов. Дьяволино обладал беспримерной храбростью и яростью, остановить и обезоружить его могла лишь кроткая и ласковая улыбка прекрасной Катарини. И хотя девушка номинально считалась руководителем банды, но, как намекало либретто, делала это не по своей воле⁵³⁷. Истинным предводителем разбойников и воплощением романтического бунтарского духа был именно Дьяволино. Всецело преданный своей повелительнице, он боялся открыть ей душу и сердце, размышляя, вставал на ее защиту, но не желал смириться с любовным поражением.

Собственно, именно Дьяволино являлся движущей пружиной действия, его поступки завязывали драматические конфликты, оставляя на долю Катарини и Сальватора Розы развитие лирической линии. Его первое появление рисовало «самого смелого и ловкого»⁵³⁸ воина, пленившего вражеского офицера и вместе с тем бесконечно влюбленного разбойника: либретто отмечает его «слепую приверженность Катарине»⁵³⁹. Он дерзко вмешивался в первый любовный дуэт Катарини и Сальватора, стремясь припугнуть и устранить соперника. В сцене сражения именно он спасал героиню от преследования солдат: «Дьяволино со своими товарищами бросается на солдат, обращает их в бегство»⁵⁴⁰ и, не оставляя Катарину в опасности, одним прыжком перелетал через разрушенный мост и уносил ее с поля боя в безопасное место.

Дьяволино предстал и хитроумным пройдохой, не теряющим присутствия духа, своеобразным Фигаро в бандитском облике – он ловко обводил вокруг пальца пажа герцога Альбано, чтоб овладеть его одеждой. Ему небезразлично бандитское братство – он, рискуя в любой момент быть арестованным, освобождал из плена своих товарищей, а позже – вызволял из заточения и саму Катарину⁵⁴¹.

⁵³⁷ «Катарина, которую жестокая судьба забросила в среду разбойников, сделалась начальницею по смерти своего отца» – объясняет предысторию героини либретто (с. 8).

⁵³⁸ Катарина Либретто. С. 9.

⁵³⁹ Катарина Либретто. С. 9.

⁵⁴⁰ Катарина Либретто. С. 12.

⁵⁴¹ В зависимости от постановки менялись детали освобождения Катарини. В лондонском и миланском спектаклях героиню арестовывали и бросали в тюрьму, откуда она бежала при помощи Дьяволино; в Санкт-Петербурге эпизод тюрьмы купировали, и Дьяволино вырывал возлюбленную из рук солдат прямо в мастерской Сальватора Розы.

Дьяволино являлся, наверное, самым чувствительным из всех, влюбленных в Катарину. В первой картине, видя зарождающееся чувство между разбойницей и художником, сердце Дьяволино «переходило от сомнения к надежде, от гнева к радости»⁵⁴². В эпизоде, когда разбойница в таверне (2-ая картина) встречала Сальватора и от счастья забывала обо всем на свете, Дьяволино Жюля Перро «с растерзанным сердцем рыдал»⁵⁴³, глядя на удачливого соперника. Он открывал Катарине свое сердце лишь в финале балета, «в порыве отчаяния»⁵⁴⁴ и получал от девушки удивление этим признанием и ответ, что ее душа принадлежит другому...

Перро в этой роли восхищал зрителей неистовой преданностью бандита Катарине, которые передавались «легкой наивностью и бесхитростностью»⁵⁴⁵ его героя. Дьяволино проживал самые разнообразные эмоции, начиная от безудержной, почти истерической радости видеть Катарину, до глубочайшего отчаяния. Все оттенки настроений своего героя Перро передавал с неподражаемым мастерством, за что постоянно удостаивался похвал: «Перро – неоспоримо первоклассный <...> мимик»⁵⁴⁶.

Финалы «Катарины» были разные: в Лондоне героиня погибала от шпаги разбойника, когда защищала Сальватора; в Милане и Санкт-Петербурге в схватке погибал сам Дьяволино. Но итогом всегда было крушение всех надежд и разбитая (или потерянная) жизнь самого чувственного, страстного и «безбашенного» разбойника романтического балета. Перро не оставлял никаких шансов своему герою, как и не оставлял их себе – даже расставшись с Гризи, он продолжал танцевально «переживать» свои чувства, выплескивая эмоции в творчестве.

Особняком в творчестве Перро стоит небольшая роль менестреля Джанео в балете «Армида» (1855), которая соединила в себе трагическое и комическое. Собственно, у Джанео был лишь один эпизод, и его участие в спектакле завершалось уже в первой картине. В сложной системе образов балета «Армида» Джанео воплощал поэта и мечтателя, некстати попавшего на войну. Поэтическая душа этого персонажа была

⁵⁴² Катарина Либретто. С. 11.

⁵⁴³ Катарина Либретто. С. 17.

⁵⁴⁴ Катарина Либретто. С. 27.

⁵⁴⁵ *Corriere delle Dame*. 1847. 13 Gen. Cit.: Guest Perrot. P. 190.

⁵⁴⁶ Т. Театральная хроника. Катарина, дочь разбойника // СПбвед. 1849. 10 дек. С. 1049.

чужда ратным делам и воинским подвигам. Перро вложил в образ Джанео мысль о необходимости быть верным своему призванию. Его герой, вынужденно отправлялся на войну сражаться, но его мысли и душа постоянно находились среди поэтических строк и образов. Они постоянно возникали в его воображении и тут же материализовывались в виде сирен, нимф или сильфид. Духи «предавались сладострастным играм и увлекали за собою Джанео»⁵⁴⁷, менестрель пытался противостоять искушениям. Но он был повержен, испив воды из источника смеха, вода которого возбуждала в человеке неукротимый смех, доводящий его до бессилия и смерти. Перро сочинил и исполнил сложный танцевально-пантомимный эпизод для себя и Марии Суровщиковой-Пети-па (Нимфа источника) – тарантелла с всё убыстряющимся темпом вела артиста к кульминации, когда он падал бездыханным: «Неосторожный певец пьет, и тотчас впадает в бессмысленное опьянение; неудержимый смех душит его и лишает сил»⁵⁴⁸. Актерское мастерство Перро было оценено высоко: «г. Перро взял на себя трудную обязанность показать публике действие волшебной воды и сыграл отлично»⁵⁴⁹.

Зингаро, Гренгуар, Дьяволино представляли новый тип романтического балетного героя. Не увлеченный фантазиями мечтатель, но человек, способный на решительные действия, и иногда склонный к меланхолии. Не доблестный рыцарь, но защитник слабых и обижаемых. Не могущественный чародей, силой колдовства сокрушающий зло и помогающий влюбленным, но «маленький» человек, верящий в свое счастье и созидающий его. Этим Перро, будучи романтиком «чистейшего толка», в чем-то предвосхищал находки реалистического актерского театра второй половины XIX века.

На хореографическом Олимпе: Зефир, Пан, Сатир, Меркурий, Эндимион и снова Зефир

Эпоха романтизма отказалась от анакреонтических сюжетов и изгнала со сцены пухлых и румяных зефиров, купидонов, амуров и психей, античных богов и прочих обитателей танцевального Олимпа. Тем не менее, начало звездной карьеры Жюля Перро связано именно

⁵⁴⁷ Р. З. [Р. Зотов]. Театральная хроника. Большой театр. «Армида» // СП. 1855. 22 нояб. С. 1359.

⁵⁴⁸ Перро Ж. Армида: Либретто. СПб., 1855. С. 11.

⁵⁴⁹ Петербургская летопись. Еще несколько слов о балете «Армида» // СПб. вед. 1855. 29 нояб. С. 1366.

с анакреонтическим балетом Шарля Дидло «Зефир и Флора». Его возобновили весной 1831 года для дебютантов Королевской Академии музыки Марии Тальони и Жюля Перро. В лирическом балете Дидло образы главных героев решались танцевально, за зыбким и размытым контуром сюжета ведущая тема принадлежала танцу – воздушному и поэтическому. Там, где парижские зрители прежде видели лишь «танцоров и танцовщиц, которые прыгают друг перед другом, как умалишенные, становятся на одну ногу, а другую крестом поднимают кверху и становятся похожими на верстовой столб, вертятся как волчки <...> и выделывают ногами смехотворные трели»⁵⁵⁰, Тальони и Перро, исполняя те же самые движения, наполняли их поэтическим смыслом. Они одухотворили танцевальные комбинации Дидло, создав упоительные и пленительные образы влюбленных Зефира и Флоры. Жюль и Мария, по словам видевших их в этом балете, не танцевали, «но порхали среди цветов, не касаясь их»⁵⁵¹. Первая главная роль Перро, несмотря на резкую анти-романтическую внешность артиста⁵⁵², стала квинтэссенцией романтического танцевального стиля в мужском танце – полетного, воздушного, демонстрирующего «непринужденность движений, совершенное чувство ритма, ловкость пантомимы»⁵⁵³. Не случайно балет «Зефир и Флора» считают художественной предтечей «Сильфиды», его пластическое решение предвосхитило танцевальные открытия манифеста хореографического романтизма.

С окончательным водворением на балетной сцене романтических идей с их пристрастием к средневековой мистике, «готическим» сюжетам и народным легендам, анакреонтические персонажи спрятались до лучших времен, но время от времени заглядывали на подмостки, грустно вздыхая об ушедших временах. И появлялись они именно во многом благодаря Жюлю Перро: хореограф-романтик не дал пропасть анакреонтическим друзьям, которым он был обязан своими первыми танцевальными успехами. Сюжеты из жизни обитателей Олимпа стали поводами для сочинения балетов и дивертисментов «Зефия, или Нимфа Дианы», «Вакханка», «Диана», «Суд Париса», показанных в Лондоне.

⁵⁵⁰ Берне Людвиг. Парижские письма. Цит. по: Слонимский Ю. Дидло: Вехи творческой биографии. Л.; М., 1958. С. 189.

⁵⁵¹ Guest Perrot. P. 22.

⁵⁵² Графиня Dash заметила: «Если бы Перро жил во времена Мольера и принял участие в одном из его дивертисментов, его бы назвали танцующей лягушкой». Цит. по: Guest Perrot. P. 22.

⁵⁵³ Gautier Théophile. Histoire l'Art Dramatique en France. T. 2. Bruxelles: Éd. Hetzel, 1859. P. 33-34. Перевод К. Э. Лебедевой.

В каждом из них Перро принимал активное участие и как исполнитель. Он, понимая, что его внешность отнюдь не «аполлоническая», выходил в образах фантастических загадочных существ, будь то пан или сатир, преобразуя, таким образом, очарование и беззаботность анакреонтических сюжетов в тревожный и ломкий гротеск.

В балете «Зелия, или Нимфа Дианы» (1844), который был признан образчиком «бессодержательного и неестественного мифологического хлама»⁵⁵⁴, выделялась лишь партия самого Жюля Перро, который, трезво оценивая свои внешние данные, определил себя на роль Пана. Озорник и проказник воровал у нимфы (Фанни Черрито) розу, попытка вернуть цветок составляла сюжет дуэта *Pas de la Rose*. Контраст уродливого Пана и изящной Зелии Перро обыгрывал иронично: его неказистый герой добивался желаемого поцелуя, дразня и маня нимфу цветком, который она жаждала заполучить. Точные и ловкие хореографические «реплики» Пана, его упругие прыжки с фиксацией острых поз, точные вращения создавали гротескный образ фантастического лесного существа, задорного и насмешливого, резкого и грубоватого.

В дивертисменте «Вакханка» (1845), который Перро сочинил для Люсиль Гран, он вышел в партии маленького и юркого Сатира, преследовавшего менаду. Хореограф одел героев в короткие «леопардовые» туники, длинные волосы перехватывали венки и гирлянды из плюща. Его Сатир беспрестанно увивался за Менадой, преследуя ее выражениями страсти. Перро вновь пластически играл на контрастах: его шустрый герой, преследуя высокую длинноногую менаду – Гран, то «выглядывал у нее из подмышки», то, подпрыгнув, нависал у ее плеча, при этом рассказывая «со всеми пантомимическими акцентами, что его сердце безвозвратно принадлежит»⁵⁵⁵ красавице. Но менада с презрением отвергала попытки Сатира завоевать ее сердце с помощью прыжков и пируэтов. Тогда дьявол, «запыхавшийся в своих попытках доставить удовольствие»⁵⁵⁶, прибегал к хитрости: он давил грозди винограда и лил в рот запрокинувшейся вакханки виноградное вино и она, опьяненная страстью и разгоряченная, падала в экстазе на руки Сатира. Тот, торжествуя, уносил свою добычу за кулисы. Это сладострастное *Pas de deux* Жюля Перро и Люсиль Гран имело бешеный успех.

«Анакреонтический гротеск» лучше удавался Перро, и он потерпел художественную неудачу, выступив в роли красавчика Эндимиона

⁵⁵⁴ Красовская Романтизм. С. 303.

⁵⁵⁵ Morning Post. 2 May 1845. Cit.: Guest Perrot. P. 147.

⁵⁵⁶ Guest Perrot. P. 174.

в балете «Диана» (1845). Правда, его Дианой была Мария Тальони, но то было, скорее, сентиментальное танцевальное воспоминание двух звезд романтического балета, находящихся на закате исполнительской карьеры, о былых днях эпохи «Зефира и Флоры». Элегический дуэт, пусть и названный одним из критиков «самым красивым»⁵⁵⁷, выгодно представил нежную, ничуть не постаревшую, грацию Тальони, но был противопоставлен натуре Перро. И хотя рецензенты подсластили пилюлю, упомянув о «мимической элегантности и хореографическом мастерстве»⁵⁵⁸ танцовщиков, сам танцовщик понимал, что в «мифологическую» реку нельзя войти дважды.

В 1846 году Перро поставил в Лондоне ироничный «Суд Париса», в котором исполнил партию Меркурия. Балет был задуман как парад-соревнование трех балерин, прибывших в Лондон – Марии Тальони, Фанни Черрито и Люсиль Гран. Шутливый мотив античного конкурса красоты Перро облек в строгую классическую форму *Grand ballet*, в котором чинно следовали массовые танцы, ансамбли, дуэты и вариации балерин и солистов. Выйдя в роли Меркурия, античного бога торговли, Перро сатирически обыгрывал свое положение главного хореографа театра, который, словно продавец на базаре, должен представить каждую балерину в наиболее выгодном свете и удачно «продать» ее талант. В сольной вариации, построенной на вращениях, Меркурий Жюль Перро, казалось, кружил головы доверчивым покупателям-зрителям, так озорно и легко он исполнил сложную серию пируэтов. Добрый юмор пронизывал весь спектакль, который заканчивался так и неразрешенным вопросом – какая из богинь (Тальони, Черрито или Гран) лучше: по воле Перро занавес опускался в ту минуту, когда коленопреклоненные балерины протягивали руки к яблоку в руках Париса (Артур Сен-Леон).

Свой мифологический репертуар Перро «закольцевал» в 1852 году: Жозеф Мазилье, занимавший в сезон 1851–1852 годов пост первого балетмейстера императорской труппы, остроумно предложил своему давнему коллеге по парижской Опере роль Зефира в комическом балете «Вер-Вер». Он поставил Перро в центр развернутого танцевального эпизода «*Pas et scène allégorique pas Flore, Zephyre, l'Amour, les Graces et les Muses*» («Аллегорическая сцена и танцы: Флора, Зефир, Любовь, грации и музы»). В нем танцовщик словно вернулся во времена 20-летней давности, воскрешая свой давнишний парижский дебют в «Зефире

⁵⁵⁷ Era. 27 July 1845. Cit.: Guest Perrot. P. 153.

⁵⁵⁸ Guest Perrot. P. 154.

и Флоре» в иронической тональности. 42-летний Зефир – Перро комически объяснялся в любви Флоре (Карлотта Гризи), «уморительно»⁵⁵⁹ смешно представляя потяжелевшего и постаревшего ветреного бога...

Боги Олимпа и персонажи античной мифологии в интерпретации Перро не воспринимались отвлеченными действующими лицами. Напротив, они казались слепками с характеров современников: они также любили вино и женщин, бахвалились и хвастались победами, устраивали выгодные коммерческие сделки и всеми средствами добивались желаемого. Перро с юмором и иронией обрисовывал своих анакреонтических героев. Но эта ирония не была злой, она сопровождалась легкой грустью, что время олимпийских богов и героев окончательно прошло.

Комические персонажи

Жюль Перро обладал отменным чувством юмора и был не прочь пошутить, в том числе и танцевально, заслужив звание «самого остроумного из всех нынешних хореографов»⁵⁶⁰. В каждом из его балетов обязательно присутствовали юмористические эпизоды и комические персонажи. Галерея созданных им образов настолько обширна, что по комическим ролям Жюля Перро вполне можно составить своеобразную «энциклопедию» самых разнообразных балетных комических амплуа. Причем, в эту «энциклопедию» будут включены как традиционные «комические маски», которые сложились в романтическом балете к середине XIX века, так и «новые», по терминологии Всеволода Мейерхольда, амплуа. Рассмотрим их подробнее.

«Младшими братьями» Пьера Гренгуара из «Эсмеральды» можно считать **«простаков»**, которых блестяще исполнял Жюль Перро. Образы наивных молодых людей, влюбленных в главную героиню, игнорируемые ею, и пытающиеся привлечь к себе внимание – «простаки» Перро, немного не от мира сего, вызывали сочувствие трогательностью и детскостью. По терминологии Мейерхольда, их можно было бы отнести к амплуа «второго героя», чьими задачами было «преодоление препятствий драматического характера в плане самоотвержения»⁵⁶¹. «Простаки» Перро – Фриц («Лида, или Швейцарская молочница», 1849)

⁵⁵⁹ С.О.Т. Заметки о петербургских театрах. «Вер-Вер», большой балет в трех действиях и 4-х картинах, соч. г. Мазилье // Совр. 1852. Т. XXXI. № 2 (февраль). С. 315.

⁵⁶⁰ Н. Фельетон. Письмо из Лондона // СПбвед. 1851. 1 мая. С. 382.

⁵⁶¹ Ряпосов 2019. С. 30.

и Алин («Питомица фей», 1850) – вступали в неравный спор за сердце красавицы, в которую они были долго и безнадежно влюблены, с сильными мира сего. Разумеется, ни Фриц, ни Алин не выдерживали никакой «конкуренции» против счастливых соперников – каждый из них обладал титулом графа и владел замком.

Герой «Лиды», несчастный Фриц, был решен довольно плоско и трафаретно, но то была не вина Перро, а автора балета, хореографа Филиппо Тальони. Фриц, маленький и невзрачный деревенский дурачок, оттенял все достоинства Графа – внешние, умственные и имущественные. Перро сочинил для своего героя два танца, чтобы углубить личностную характеристику. В первом Фриц пытался привлечь внимание Лиды корзиной со спелыми вишнями, за которую просил у девушки поцелуй. Премиленький танец, в котором «крестьянка добывает корзину силой и хитростью, не давая со своей стороны ничего»⁵⁶², представил «прекрасную сцену» между Фанни Эльслер и Жюлем Перро. Во втором Фриц, наоборот, пытался отнять у Лиды венок, который та сплела в подарок герцогине, посетившей крестьянский праздник. В безуспешных попытках героя предотвратить неизбежное вставал очень человечный образ отвергнутого поклонника.

Алин в «Питомице фей», молочный брат главной героини Изоры, также не отличался умом и сообразительностью, но он был, пожалуй, самым добрым, эмоциональным и наивным персонажем балета. Перро очерчивал его теплыми красками, немного подтрунивая над своим героем. Устав от капризов и насмешек Изоры, Алин собирался утопиться в колодце, но его останавливала старуха – злая Черная фея, которая обещала помощь в любви в обмен на поцелуй. Перро уморительно разыгрывал сценку колебаний Алина, его брезгливый поцелуй в щеку и нескрываемый ужас, когда старуха требовала «настоящего» поцелуя. Но как только фея принимала облик красавицы, «с такой улыбочкой, с такими жгучими глазками», что Алин, «обтирая губы, сам лез целоваться»⁵⁶³. Этот эпизод в исполнении Жюля Перро и Елены Андреевны всегда вызывал смех и аплодисменты зала: «Г-жа Андреевна и г. Перро проявили в этой сцене поразительный мимический талант»⁵⁶⁴.

⁵⁶² Тан [Я. Григорьев]. Театральная хроника. «Лида, швейцарская молочница» // СПбвед. 1849. 17 дек. С. 1132.

⁵⁶³ Кони Ф. Балет в Петербурге // ПиРРС. 1850. Т. II. Кн. 3. С. 47.

⁵⁶⁴ Тан. Фельетон. Театральная хроника. Большой театр. «Питомица фей» // СПбвед. 1850. 22 февр. С.178.

Алин безумно ревновал Изору к графу Гуго, критики упоминали о «превосходном мимическом танце»⁵⁶⁵ ревности Перро, в котором звучало горестное отчаяние юноши, лишившегося мечты. Эмоциональной доминантой спектакля была заключительная сцена в волшебном гроте, куда феи переносили Изору и влюбленных в нее графа Гуго и Алина. В зачарованном месте Алин, наконец, обретал внутренний покой и гармонию: злая фея лишала его остатков разума, плачущая Изора пыталась вернуть друга к действительности и танцевала для своего молочного брата, но тот, забавляясь, лишь ловил ее тень, которую отбрасывала луна. Романтическая идея о погоне за мечтой-тенью вновь обрела пластическое воплощение в исполнении Перро. Этот пронзительный эпизод, полный нежной печали и грусти, переводил комический образ дурачка Алина в сферу высокой поэтики. И не случайно русские критики отдали Перро в роли этого незадачливого персонажа «первую похвалу как актеру»⁵⁶⁶ во всем спектакле.

Самым распространенным комическим амплуа в балете издавна считались **комические старики**. Их также было немало в репертуаре Жюлья Перро. Артист обожал грубоватую буйффонаду и гротеск, которые возвращали его к временам цирковой юности. Его комические старики были очень разные – лстивый восточный визирь Фадладин («Лалла Рук», 1845), сластолюбивый доктор Омеопатико («Тарангул», 1849), глуповатый Бургомистр («Маркитантка», 1855), властный Сеид-Паша («Корсар», 1858). Но их всех объединяло гедонистическое стремление наслаждаться благами жизни, пока это им доступно. Перро «лепил» сочные и жизнерадостные образы, подмечая для своих героев характерные повадки у современников и наделяя их реалистическими чертами.

Фадладина в лондонской постановке «Лалла Рук» можно отнести к амплуа «злодей и интриган»⁵⁶⁷. Перро великолепно представлял тип подобострастного вельможи, раздувающегося от осознания собственной важности и смотрящего «с глубочайшей завистью на всех, чьи таланты или увлечения приносят известность»⁵⁶⁸. Фадладин сопровождал к жениху, королю Кашмира, свою госпожу, принцессу Лалла Рук. Между тем, жених, неузнанный, находился в ее окружении под именем поэта Ферраморса. Перро лепил образ визиря в полном согласии с ме-

⁵⁶⁵ Кони Ф. Балет в Петербурге // ПиРРС. 1850. Т. II. Кн. 3. С. 48.

⁵⁶⁶ Тан. Фельетон. Театральная хроника. Большой театр. «Питомица фей» // СПбвед. 1850. 22 февр. С. 179.

⁵⁶⁷ Ряпосов 2019. С. 34.

⁵⁶⁸ Guest Perrot. P. 168.

тодологией Мейерхольда, предвосхищая ее на несколько десятков лет: «Все подробности и детали поведения персонажа передавались сугубо *внешними средствами – пластикой*»⁵⁶⁹. Фадладин постоянно строил козни влюбленным, пытался высмеять молодого человека и окаменевал от ужаса, узнав во встречающем караван короле скромного музыканта. Но тут же, почти распластавшись в нижайшем поклоне, впадая в рабелепный экстаз, визирь рассыпался в похвалах поэтическому дару Фераморса, утверждая, что еще не было более великого поэта, чем его величество... Герой Перро, по-восточному напыщенный, был жалок и смешон, и в то же время от него веяло угрозой, когда он становился важным государственным сановником.

Черты Фадладина, несомненно, угадывались в другом восточном повелителе Перро – Сеид-Паше в «Корсаре». В первой картине балета он предстал в ярком комическом виде – сластолюбивый старец явился на невольничий рынок отбирать себе в гарем красавиц. Перро с непередаваемым комизмом изображал изнеженного падишаха, которого влекут лишь чувственные наслаждения. И он же преобразался в сурового и жестокого правителя, когда, захватив в плен Конрада, требовал от Медоры ее любви в обмен на жизнь пирата.

В «Тарантуле» Перро с наслаждением играл «дряхлого селадона» и «старого грешника», увлекшегося молодой хорошенькой Лореттой. Во втором акте центральный эпизод представлял неудачные попытки доктора исполнить супружеский долг. Зрители катались от хохота, когда доктор Омеопатико начинал брачные танцы с резвой Лореттой: «Его старые кости не успевают за ее летучими ножками, он ищет ее, гоняется за нею, и все не может настигнуть», а в конце, запыхавшись и попав в крепкие удушающие объятия новобрачной, «сам, близкий к смерти, вопит о помощи и падает почти без чувств»⁵⁷⁰.

В «Маркитантке» Перро вышел в небольшой роли Бургомистра, его градоначальник волочил за прехорошенькой маркитанткой Китти, обещая в обмен на ласки наградить девушку хорошим приданым, но сам попадался впросак. Героиня шантажировала незадачливого ловеласа полученным от него подарком, угрожая предать гласности его любовные интрижки. В комическом *Pas de l'inconstance* («Танец непостоянства») «чувствительный»⁵⁷¹, по словам критика «Санкт-Петербургских

⁵⁶⁹ Ряпосов 2019. С. 35.

⁵⁷⁰ Кони Ф. Балет в Петербурге // ПиРРС. 1850. Т. II. Кн. 3. С. 44.

⁵⁷¹ Петербургская летопись. Прихунова в роли Маркитантки. Надежда Богданова. Муравьева в сцене из «Мраморной красавицы» // СПбвед. 1856. 29 апр. С. 540.

ведомостей», Бургомистр Перро предстал в уморительно-смешном виде, пытаясь сохранить важный «начальствующий» вид и страх быть разоблаченным в глазах горожан.

Яркими и запоминающимися были **«семейные» образы** Жюль Перро, в которых он предстал строгим и суровым главой семьи, находя в суровости и строгости комические черты. Такими персонажами являлись Марцелина в «Тщетной предосторожности» и Корзинщик в «Своенравной жене».

В «Тщетной предосторожности» Жюль Перро дебютировал в январе 1854 года. Роль сварливой матушки, мечтающей выдать дочь замуж за богатого дурачка, очень удалась танцовщику. Его Марцелина была расчетливо-скуповата в эпизодах с крестьянами-батраками, строга с шалуньей Лизой, пренебрегавшей домашними делами, обворожительно-кокетливой с состоятельной семейкой Мишо, которая пришла просить руки дочери и по-матерински мудрой, когда все ее мечты о богатой жизни пошли прахом, и она благословляла «согрешивших» Лизу и Колена. Родительские чувства и меркантильные переживания в Марцелине не вступали между собой в противоречие; образ наполнился комическими красками, и Перро «очень смешно»⁵⁷² передавал и любовь матери к беспечной дочери, и огорчение практичной крестьянки при обнаружении упущенной выгоды. Перро, несомненно, придал смысл забытым и стертым временем пластическим деталям. Исследователь петербургской истории балета «Тщетная предосторожность» Марина Ильичёва считает: исполнитель «вспоминал известные ему мизансцены, осовременивал юмористические детали, отанцовывал то, что стерлось со временем и превратилось в невразумительные действия исполнителей»⁵⁷³. Перро усилил и танцевальную часть роли: афиши указывали, что в первом действии Перро танцевал solo; вероятно, то был острохарактерный комический номер, «прародитель» знаменитого танца в сабо в версии Ф. Аштона, восхитительного танцевального портрета мамы Марцелины. В финале спектакля новоиспеченная теща лихо возглавляла задорный галоп, в котором принимали участие все исполнители. В «Тщетной предосторожности» Перро выходил до 1858 года, когда из-за травмы он окончательно покинул балетную сцену, в этой партии его заменил Александр Пишо. Но образ «забавной»⁵⁷⁴ Марцелины, созданный Жюлем Перро, остался в памяти после-

⁵⁷² Театрал. Большой театр // МиТВ. 1857. 13 янв. С. 19.

⁵⁷³ Ильичёва 2001. С. 128.

⁵⁷⁴ Раппапорт М. Большой театр // МиТВ. 1857. 8 дек. С. 780.

дующих исполнителей, они бережно сохранили рисунок роли, юмористические штрихи и пластический «текст» мизансцен.

Корзинщик в балете «Своенравная жена» стал еще одним петербургским образом, прочно связанным с именем Перро. Герой Перро, «отчаянный пьяница»⁵⁷⁵, несмотря на пристрастие к выпивке и склонность к абьюзу (он поколачивает в воспитательных целях жену) был, пожалуй, самым сочным и ярким персонажем балета. Корзинщик не мог существовать без бутылки, которая вдохновляла его на работу, что доказывал шуточный танцевально-пантомный эпизод: несчастный пьяница нехотя плел корзины и с вожделием поглядывал на убранную в шкаф бутылку; едва ему стоило пригубить живительного напитка, как скучная работа мгновенно спорилась.

Истинным шедевром актерского искусства была признана сцена перевоспитания вздорной Графини Корзинщиком в исполнении Елены Андреевны и Жюля Перро: «Вся эта сцена, в которой главную роль играет мимика, исполняется г-жою Андреевны и г-м Перро превосходно»⁵⁷⁶. В эпизоде грубоватый буффонный юмор сочетался с тонкой иронией. Изнеженная Графиня попадала в жилище неотесанного мужлана Корзинщика, который недоумевал внезапному превращению веселой и трудолюбивой жены в лентяйку и злобную мегеру. Столкновение двух характеров в калейдоскопе веселых и острых ситуаций великолепно передавали Перро и Андреевны. Вот он пинками, «без особенных attentий»⁵⁷⁷ скидывал Графиню с кровати. Вот он охаживал ее прутьями: «прутьев у корзинщика много; вся изба его завалена ими; ломается один, он выдернет другой...»⁵⁷⁸. Вот «графиня давала ему пощечину, а он отвечал ей палкой»⁵⁷⁹ и, угрожая дубинкой, добивался от мнимой супруги покорности и в знак примирения требовал поцелуя...

Эта сцена всегда имела огромный успех, достаточно было поставить ее в программу чьего-либо бенефиса, чтоб тут же наполнить зрительный зал. В грубоватом Корзинщике Жюль Перро угадывались типичные черты традиционного русского muzhik'a: любовь к выпивке, хмельная удаль, «воспитательная» дубинка, неподдельная гордость от обладания красавицей-женой и ее обожание. Так в комический гротескный образ

⁵⁷⁵ Новости петербургских театров. Балет // Совр. 1852. Т. XXV. № 2. С. 274.

⁵⁷⁶ Василько Петров. Театральное обозрение // СПбвед. 1851. 17 янв. С. 47.

⁵⁷⁷ Кони Ф. Балет в Петербурге. «Своенравная жена» // ПиРРС. 1850. Т. VI. Кн. 12. С. 20.

⁵⁷⁸ М. Д. Балет. Г-жа Карлотта Гризи в балете «Своенравная жена» // ОЗ. 1851. Т. LXXIV. № 1. С. 67.

⁵⁷⁹ Василько Петров. Театральное обозрение // СПбвед. 1851. 17 янв. С. 47.

вплетались черты русского национального характера, которые так верно подметил балетмейстер и исполнитель Жюль Перро.

Роль Корзинщика сразу и безоговорочно закрепилась за Перро и крепко связалась с его именем. Когда в следующем сезоне 1851–1852 годов в Петербург на место Перро был приглашен балетмейстер Жозеф Мазилье⁵⁸⁰, он дебютировал на русской сцене в роли Корзинщика (напомню, что именно Мазилье принадлежала первая постановка «Своенравной жены», премьера состоялась в Париже в 1845 году). И... Получил ледяной прием зрительного зала: «Публика приняла г. Мазилье довольно холодно»⁵⁸¹, – сообщал корреспондент «Санкт-Петербургских ведомостей», объясняя некоторую недружественность петербуржцев горячей любовью к Перро.

Особую нишу занимали персонажи Перро, которым по роду деятельности надлежало быть комическими – **шуты**. Но они, раздвигая романтические рамки амплуа и сохраняя комическую основу роли, представляли грустными «комментаторами» развивающихся событий. Именно такими «печальными шутами» являлись герои Перро – шут Вийон в балете «Одетта, или Безумие Карла VI, короля Франции» (Милан, 1847) и шут Коло в «Войне женщин» (Санкт-Петербург, 1852).

В «Одетте» действие разворачивалось в Париже XV века, и Перро вновь с наслаждением окунулся в эпоху французского Средневековья. Королевский шут Вийон был постоянным спутником Одетты, возлюбленной несчастного умалишенного короля и дочери вождя народных повстанцев Кабоша. Имя героя, несомненно, говорило о его поэтической сущности и отсылало к поэту Франсуа Вийону. Взаимоотношения Одетты и Вийона развивались по уже созданным пластическим «схемам»: в первой картине балета шут похищал у Одетты букет цветов и дразнил им героиню. «Негодующие попытки девушки отразить заигрывания шута служат ему только для дальнейшего ободрения»⁵⁸². Самым драматичным эпизодом балета была сцена, когда Одетта – Фанни Эльслер молила короля подписать помилование ее отцу, которого вели на эшафот. Карл VI брал бумагу, но впадал в апатию, перо падало из его рук, а лист оказывался у Вийона. Шут привычно начинал дразнить девушку бумагой, не зная ее содержания, Одетта говорила, что от этого зависит жизнь его отца, и Вийон с грустью показывал ей неподписанное прошение. Одетта в отчаянии выбегала из комнаты, между тем, ко-

⁵⁸⁰ Об этом подробнее см.: Федорченко Петербургский балет. С. 48-55.

⁵⁸¹ Василько Петров. Театральное обозрение // СПбвед. 1851. 2 нояб. С. 987.

⁵⁸² Guest Perrot. P. 194.

роль приходил в себя, Вийон страстно упрашивал Карла VI подписать помилованием отца девушки. Когда король ставил подпись, шут стремительно выбегал из комнаты, спеша к месту казни, и успевал в самый последний момент. Эту сцену критик «*Il Pirata*» назвал «достойным пера великого поэта и самого знаменитого художника»⁵⁸³.

Шут Коло в «Войне женщин» сублимировал в себе отрицательные черты своего повелителя – герцога Мицисласа, захватившего власть: он был труслив и предпочитал действовать исподтишка. Комический *Pas d'action* первой картины рисовал облик труса и болтуна – Коло всячески преследовал главную героиню, Влаиду, обещая лишить себя жизни, если она не удостоит его своим вниманием. Однако, видя безразличие девушки и попробовав рукою острие кинжала, быстро передумывал.

Другой эпизод с участием Коло напоминал знаменитую сцену Лепорелло и статуи Командора из «Дон Жуана». Во дворце захватившего власть Мицисласа праздник. Шут Коло предлагает тост в честь мраморной статуи старого герцога, достоянием которого незаконно завладел Мицислас. Сцена носила отчетливые черты нуара и была названа критиком «Санкт-Петербургских ведомостей» страшной⁵⁸⁴: «Статуя думает, отчего ж не выпить с хорошим человеком, и выпила. Коло чуть не сходит с ума, но, вспомнив, что ума у него быть не должно, успокаивается»⁵⁸⁵. Этот эпизод Перро проводил с большим мастерством: статуя вырывала кубок у насмешника, который чуть не умирал со страху, но этого эпизода никто не видел, и никто не хотел верить глупому шуту...

Шутовские образы Жюля Перро словно перешагнули эпоху – в романтическом балете им, за редким исключением, не было места. В балетных дивертисментах второй половины XIX века, в постановках Мариуса Петипа шуты появлялись достаточно часто, они исполняли гротескно-виртуозные пляски (опера «Млада» Римского-Корсакова, балет «Щелкунчик» и др.). Но то были лишь вставные номера, и их персонажи никак не влияли на развитие действия. «Шутовское» амплу, заданное Жюлем Перро в 1840-е годы, возродилось лишь в начале XX века, и были активно введены в театральную практику Всеволодом Мейерхольдом, а в балете – Михаилом Фокиным...

Галерея комических образов Жюля Перро была бы неполной без такого важного в романтическом балете сценического персонажа как **балетмейстер или учитель танцев**. Романтизм, с его склонностью

⁵⁸³ Pirata. 1847. 19 Marzo. Cit.: Guest Perrot. P.198.

⁵⁸⁴ В. П. [В. Петров]. Фельетон. // СПбвед. 1852. 6 дек. С. 1115.

⁵⁸⁵ Письма пустого человека в провинцию // Совр. 1852. № 11–12. С. 265.

к юмору, порой в сатирическом виде представлял усилия художников и творцов. Жюль Перро не позволял себе иронизировать над поэтами и художниками (Пьер Гренгуар в «Эсмеральде», Сальватор Роза в «Катерине», Стефано/Альварес в «Мечте художника»). Тем не менее, он не мог отказать себе в удовольствии представить на суд публике собственную творческую мастерскую и вывести себя и своих коллег – танцовщиков – на сцену в комическом виде. И в этом он предстает истинным художником, который способен посмеяться над собой и не боится появиться перед публикой в смешном виде. В образе балетмейстера или учителя танцев Жюль Перро выходил в балетах «Своенравная жена» (1850), «Балетмейстер в хлопотах» (1851), «Вер-Вер» (1852), «Дебютантка» (1857).

В «Своенравной жене» Перро являлся во дворец Графа жеманным и рафинированным учителем танцев учить премудростям Терпсихоры крестьянку Берту. Перро играл самого себя – учителя, влюбленного в танец, не мыслящего ни мгновения без танцевальных па, даже его походка не была походкой рядового человека: «Все скачки и пируэты его до того легки, что иногда кажется, будто эти хитрости хореографического искусства суть не более как принадлежность его обыкновенной походки»⁵⁸⁶. Урок танца превратился в бенефис Перро – смех не умолкал ни на минуту: «Г. Перро в роли учителя смешил весь театр, и в особенности детей, мелодический смех которых приятно прорывался сквозь общий хохот»⁵⁸⁷. В то же время, урок, который Танцмейстер – Перро давал ученице Берте – Карлотте Гризи словно возвращал обоих исполнителей на пару десятков лет назад, когда Перро в Неаполе встретил юную артистку кордебалета Карлотту Гризи. В этот эпизод Перро вложил все свои воспоминания о первой встрече с Карлоттой: в уроке было и восхищение юной прелестницей, и стремление вылепить из нее балерину, и педагогическое отчаяние, когда ученица не понимала объяснений учителя, и абсолютный восторг, когда в финале, преодолев все невзгоды, исполнительница достигала вершин профессионального мастерства. И Перро, вслед за танцмейстером, мог повторить: «Да я просто школьник в сравнении с моей ученицей».

Похожий сюжет развивался в балете Жозефа Мазилье «Вер-Вер»: учитель танцев, являлся в пансион благородных девиц, чтобы научить воспитанниц королевской кадрили, которую девушки должны исполнить вечером на балу во дворце. И вновь педагог сталкивался с трудностями: молодые особы путали движения, вносили в танец суматоху

⁵⁸⁶ Кони Ф. Балет в Петербурге // ПиРРТ. 1850. Т. II. Кн. 3. С. 42.

⁵⁸⁷ М.Д. Балет. Г-жа Карлотта Гризи в балете «Своенравная жена // ОЗ. 1851. Т. LXXIV. № 1. С. 67.

и сумятицу, но в конце концов «танцы улучшаются и завершаются в прекрасном исполнении»⁵⁸⁸.

В постановках «Балетмейстер в хлопотах» и «Дебютантка» Перро создал веселые сценки на собственные методы сочинения спектаклей. В этих хореографических водевилях Перро в юмористическом виде представил будни балетной труппы и обнажил интриги театрального закулисья. Первый портрет балетмейстера был создан усилиями танцовщиц: они перед началом репетиции представляли руководителя труппы в комическом виде, и мило передразнивали походку хореографа. Несомненно, в этой танцевальной шутке нашла отражение и «танцевальная» припрыгивающая походка Жюля Перро, и его задумчивость. Их пластические пародии имели впоследствии неожиданное продолжение и в драматическом театре – известная актриса Надежда Самойлова в свой бенефис 1852 удачно и «довольно похоже» представляла иностранных гастролеров петербургской сцены – артисток французской драмы Плесси и Вольнис, солисток итальянской оперы – Джулию Гризи и Полину Виардо, балерину Карлотту Гризи. Финалом ее пародий был «любимец публики прелестный Перро»⁵⁸⁹.

Второй портрет хореографа представлял самопародию Перро, где он обыграл свой метод ведения репетиций, где важным способом пробудить фантазию являлось нюханье табака. Перро сочинил чрезвычайно забавную сценку, где он изобразил себя погруженным в размышления, в то время как проказливые ученицы вытаскивали из его кармана табакерку, нюхали табак и одновременно чихали, возвращая балетмейстера с небес на землю.

И хотя образы балетмейстеров и учителей танцев в трактовке Перро преподносились в карикатурном виде, все же отношение хореографа к собственной профессии всегда отличалось высоким пиететом. Да, его герои были чудаками и фантазерами, но они занимались любимым делом – творили и сочиняли, создавали балетные спектакли и воспитывали балерин. Такой полноценной и счастливой характеристики хореографического творчества балетный театр еще не знал, и в этом – несомненная заслуга Жюля Перро.

Перро часто принимал участие в «живых картинах», где его пластическое мастерство преображаться восхищало зрителей. Так, в великопостный сезон 1849 года он предстал героем картины Марона «Жених»,

⁵⁸⁸ «Вер-Вер»: Либретто балета // Иванов В. Г. Неизвестный Мазилье. Пермь, 2015. С. 249.

⁵⁸⁹ Новости петербургских театров. Александринский театр // Совр. 1852. Т. XXV. № 2. С. 270.

где явил комически-буффонный образ деревенского Дон-Жуана: «Сейчас начнется бал, и молодой человек, как кажется, собирается ангажировать одну из пяти девушек. <...> Фигура г. Перро, его забавные позы и уморительные телодвижения (г. Перро не стеснялся необходимостью неподвижно стоять на своем месте) награждены были единодушным смехом зрителей»⁵⁹⁰.

Жюль Перро в комических ролях, будь то простаки, старики, родители, шуты или балетмейстеры, предстал, по словам Ф. Кони, «высоким артистом»⁵⁹¹. Его исполнение было чрезвычайно понятным и ясным: «физиономия Перро в высшей степени выразительна, жест натурален, движения просты»⁵⁹². Критик «Отечественных записок» восхищался его мимикой: «Как все в нем просто и выразительно! Сколько движений, самых безыскусных, вырвавшихся из жизни – со всею их ненатянутостью и непринужденностью!»⁵⁹³. Его герои, полнокровные и реалистичные, обнажали несовершенства человеческой природы, обличали подлость поступков, высмеивали отрицательные черты характеров, заостряли внимание на недостатках.

Жюль Перро был многогранным и талантливым танцовщиком, универсальным артистом. Он мог перевоплощаться в различных персонажей, порой даже в рамках одного спектакля. Так, например, в «Своенравной жене» он появлялся в двух противоположных образах: сначала выходил грубым пьяницей Корзинщиком, тиранящим жену, а во втором акте – манерным и изящным учителем танцев. И пусть характерная внешность Перро не обманывала зрителей («физические средства г. Перро так ярко отмечены природою, что как бы он их ни маскировал костюмировкой, личность его всегда выпукло обозначится»⁵⁹⁴), его пластическое преображение поражало. «Рекордсменом» по смене масок-образов стал балет Жозефа Мазилье «Вер-Вер», в котором Жюль Перро исполнил четыре (!) роли: учителя танцев, владельца театральной труппы, Арлекина и Зефира.

⁵⁹⁰ Концерт г. Роллера. Живые картины // Совр. 1849. № 3. С. 182-183.

⁵⁹¹ Кони Ф. Балет в Петербурге // ПиРРТ. 1850. Т. II. Кн. 3. С. 42.

⁵⁹² Там же.

⁵⁹³ Вл. Ч. Театральная хроника // ОЗ. 1850. Т. LXIX. № 3. С. 76.

⁵⁹⁴ Кони Ф. Балет в Петербурге. Своенравная жена // ПиРРС. 1850. Т. VI. Кн. 12. С. 22.

Перро – исполнителя петербургская публика обожала и всегда встречала громкими аплодисментами, особенно если Перро выходил на сцену после долгого перерыва – отпуска, травмы или пропуска нескольких месяцев по причине неподписания контракта. Так, зимой 1851–1852 годов Перро «был принят публикою с восторгом»⁵⁹⁵ (восторг этот был своеобразным ответом зрителей на приглашение в театр Жозефа Мазилье); осенью 1853 года первый выход на сцену артиста в роли Дьяволино после летнего отпуска вызвал бурю оваций: «Старый наш знакомец г. Перро принят был публикою отлично»⁵⁹⁶. «Очень рада была встретить на сцене Большого театра»⁵⁹⁷ публика танцовщика и в октябре 1854 года.

Путь к вершинам мастерства не был легким – Перро прошел сложную школу мелодрамы, цирка и классического танца. Не сразу и не вдруг он завоевал репутацию первого танцовщика и первого артиста романтической эпохи, но лишь долгим путем, на котором были подъемы и падения. Завоевав высшее место танцовщика-виртуоза на воображаемом пьедестале романтического балета, танцовщика-виртуоза, Перро пришел к осознанию – высокая танцевальная техника не есть самоцель, но средство для создания правдивых хореографических образов.

В его лучших лирико-романтических ролях – Джеймс, Альберт, Маттео – трактовалась вечная погоня за недостижимым идеалом, и в то же время эти его герои представляли активными искателями и борцами за свое счастье. Полифонично «звучали» inferнальные образы Жюля Перро – Перифет, Рюбзаль, Мефистофель. Его «демонические» герои, решенные богатыми танцевальными и пластическими средствами, «прокладывали» дорогу к хореографическим открытиям XX века, когда тема зла получила знаменательное пластическое воплощение в творчестве Федора Лопухова, Игоря Бельского, Юрия Григоровича, Бориса Эйфмана... Драматические персонажи – Зингаро, Гренгуар, Дьяволино – предвосхищали находки реалистического актерского театра второй половины XIX века. С особым удовольствием Перро выходил в комических образах. Его наивные простаки, грубоватые старики, грустные шуты казались современниками, списанными с натуры, со всеми достоинствами и недостатками.

⁵⁹⁵ Р. З. Пчелка. Обзорные действия С.Петербургских театров в 1851 (театральном) году // СП. 1852. 10 марта. С. 222.

⁵⁹⁶ W. Фельетон. Театральная хроника. Новые танцовщицы: г-жи Луиза Флери и Роза Гиро // СПбвед. 1853. 3 нояб. С. 997.

⁵⁹⁷ W. Фельетон. Театральная хроника. Г-жа Иелла в балете «Катарина» // СПбвед. 1854. 12 окт. С. 1099.

◆

В центре художественных интересов Перро – танцовщика всегда был человек. Великий и «маленький», страшный и смешной, мечтатель и бунтарь, наивный и злокозненный. Каждая роль в исполнении Перро становилась актерским шедевром и заставляла задуматься. Артист говорил простым пластическим языком о больших вещах – о человеческом достоинстве, о праве на счастье, о необходимости соблюдать нравственные законы, о несовершенстве человеческой природы. Но, говоря о несовершенстве человека, Перро всегда стоял на стороне человечности, при помощи своего уникального актерского таланта Жюль Перро «исцелял», исправлял нравственные изъяны своих героев и шире – человечества. В этом его несомненная художественная победа.

РЕПЕРТУАР ЖЮЛЯ ПЕРРО⁵⁹⁸

Роль	Спектакль	Авторы спектакля	Театр / Труппа	Город, страна	Дата
Кордебалет	Красная шапочка (<i>Le Petit Chaperon rouge</i>), опера	Комп. Ф.А. Буальдьё (F.A. Boïeldieu) Балетм. Рожер (Roger)	Большой театр (Grand Théâtre)	Лион, Франция	1818
Pas seul	Мельники (<i>Les Meuniers</i>), балет	Комп. ? Балетм. Ж.-Б. Блаш (Jean-Baptiste Blache)	Большой театр	Лион, Франция	1818
Полишинель	Маленький венецианский карнавал (<i>Le Petit Carnaval de Venise</i>), пантомима		Театр сестинок (Théâtre des Célestins)	Лион, Франция	1820
Полишинель	Полишинель, проглоченный китом (<i>Polichinelle avalé par le baleine</i>), пантомима	Пост. Огюст Лефевр (Auguste Lefebvre)	Театр Гетё (Gaité)	Париж, Франция	29 декабря 1823
?	<i>Le Tonnelier</i> , балет-пантомима	Пост. О. Лефевр	Театр Гетё	Париж, Франция	1824
Филипп, жокей	<i>Le Rameau d'or</i> , пантомима-феерия	Пост. О. Лефевр (?)	Театр Гетё	Париж, Франция	1824
Обезьянка Сапажу	Сапажу, или Кораблекрушение маргышек (<i>Sapajou ou le Naufrage des singes</i>), пантомима	Либр. Дюпет-Мере (Dupetit-Méré) Комп. Анри Дарондо (Henri Darondeau)	Театр Гетё	Париж, Франция	9 августа 1825
Комическое рас	Дивертисмент в мелодраме <i>L'Er-tangère</i>	Балетм. О. Лефевр	Театр Гетё	Париж, Франция	25 апреля 1825
Соло (?)	?	?	Театр Порт Сен-Мартен (Porte-Saint-Martin)	Париж, Франция	Апрель, 1827 ^{<?>}

⁵⁹⁸ Источники: Guest Perrot; Guest England; Jarrasse B. Les Deux corps de la danse; Красовская Романтизм; Афиши императорских театров 1848 – 1859 (Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург).

Роль	Спектакль	Авторы спектакля	Театр / Труппа	Город, страна	Дата
Соло	Леокадия (<i>Léocadie</i>), балет	Комп. Александр Пиччини (Alexandre Piccini) Балетм. Жан Коралли (Jean Coralli)	Театр Порт Сен-Мартен	Париж, Франция	10 июня 1828
Соло	<i>Sept Heures</i> , драма		Théâtre des Nouveautés	Париж, Франция	1828
Соло	<i>Mario Faleri</i> , драма	Авт. Casimir Delavigne	Théâtre des Nouveautés	Париж, Франция	1828
Pas de trois (с танцовщицами Aimée Gauthier и Florentine)	<i>Les Artistes</i> , балет	Комп. ? Балетм. Жан Корали	Театр Порт Сен-Мартен	Париж, Франция	30 июля 1829
Танцы ведьм	<i>Macbeth</i> , пьеса У. Шекспира	Балетм. Анатоль (Anatole)	Театр Порт Сен-Мартен	Париж, Франция	Ноябрь 1829
Соло (?)	Венецианский карнавал (<i>Le Carnaval de Venise</i>), балет	Комп. Р. Крейцер (Rodolphe Kreutzer) и Л. Персюн (Loiseau Persuis) Балетм. Л. Милон (Louis-Jacques-Jessé Milon)	Театр Короля ↔ The King's Theatre in the Haymarket	Лондон, Англия	6 февраля 1830
Pas de trois (с танцовщицами Julia и Joséphine Hullin)	Вильгельм Телль (<i>Guillaume Tell</i>), балет	Балет на музыку Дж. Россини (G. Rossini) в аранжировке М. Коста (Michele Costa) и Г. Надо (Gustave Nadaud) Балетм. Арно Леон (Arnaud Léon)	Театр Короля	Лондон, Англия	6 марта 1830

АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ

Роль	Спектакль	Авторы спектакля	Театр / Труппа	Город, страна	Дата
Pas de deux (с Полиной Монтесю – Pauline Montessu)	Соловей (<i>Le Rossignol</i>), опера	Комп. Л.А. Лебрэн (L.A. Le Brûne) Балетм. О. Вестрис (A. Vestris)	Королевская Академия музыки – Парижская Опера (Academie Royale de Musique – Paris Opéra)	Париж, Франция	23 июня 1830
Зефир (с Марией Тальони – Maria Taglioni)	Зефир и Флора (<i>Flore et Zéphire</i>), балет	Комп. Ф.-М.-А. Венюа (Frederick Marc Antoine Venua) Балетм. Ш.-Л. Дидло (Charles-Louis Frédéric Didelot)	Королевская Академия музыки – Парижская Опера	Париж, Франция	14 марта 1831
Pas de deux (с Полиной Дюверне – Pauline Duvernay)	?	?	Королевская Академия музыки – Парижская Опера	Париж, Франция	Лето 1831 ^{<?>}
Pas de trois (с Полиной Монтесю и Лиз Нобле – Lise Noblet) или Pas de deux (с Монтесю) ^{<?>}	Оргия (<i>L'Orgie</i>), балет	Комп. М. Карафа (Michele Enrico Carafa) Балетм. Ж. Коралли	Королевская Академия музыки – Парижская Опера	Париж, Франция	18 июля 1831
Pas de cinq (II акт, с танцовщицами Жюлиа, Нобле, Дюпон и Монтесю)	Роберт-дьявол (<i>Robert le Diable</i>), опера	Комп. Дж. Мейербер (Giacomo Meyerbeer) Балетм. Ф. Тальони (Filippo Taglioni)	Королевская Академия музыки – Парижская Опера	Париж, Франция	4 декабря 1831
Pas de deux (с Дюверне)	Фернан Кортес (<i>Fernand Cortez</i>), опера	Комп. Г. Спонтини (Gaspard Spontini)	Королевская Академия музыки – Парижская Опера	Париж, Франция	Сентябрь 1832

Роль	Спектакль	Авторы спектакля	Театр / Группа	Город, страна	Дата
Роль Pas de deux (с Монтесю)	Моисей (<i>Moïse</i>), опера	Комп. Дж. Россини Балетм. Ж. Перро	Королевская Академия музыки – Парижская Опера	Париж, Франция	Осень 1832
Соло в сцене «Вальпургиева ночь»	Фауст (<i>Faust</i>), балет	Комп. А. Адан (Adolphe Adam) Балетм. А. Деге (A. Deshayes)	Театр Короля	Лондон, Англия	16 февраля 1833
Роль Pas du sylphe (I акт, с Монтесю) ^{<?>}	Сильфида (<i>La Sylphide</i>), балет	Комп. Ж. Шнейцхоффер (Jean-Madeleine Marie Schneitzhoeffler) в аранжировке А. Адана Балетм. Ф. Тальони	Театр Короля	Лондон, Англия	13 июня 1833
Роль Pas de deux (с Марией Тальони)	Восстание в сарае (<i>La Révolte au sérail</i>), балет	Комп. Т. Лабар (Théodore Labarre) Балетм. Ф. Тальони	Королевская Академия музыки – Парижская Опера	Париж, Франция	4 декабря 1833
Соло	Натали, или Швейцарская молочница (<i>Nathalie ou la Laitière Suisse</i>), балет	Комп. А. Гировец (Adalbert Gugowetz), М. Карафа Балетм. Ф. Тальони	Королевская Академия музыки – Парижская Опера	Париж, Франция	До марта 1834 ^{<?>} (?)
?	<i>Sire Huon</i> , балет (?)	Комп. М. Коста Балетм. Ф. Тальони	Театр Короля	Лондон, Англия	20 марта 1834 ^{<?>}
Роль Pas de deux (с Фанни Эльслер)	Армида (<i>Armida</i>), балет	Комп. М. Коста Балетм. Тереза Эльслер (Therese Elssler)	Театр Короля	Лондон, Англия	10 мая 1834

АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ

Роль	Спектакль	Авторы спектакля	Театр / Труппа	Город, страна	Дата
Пас де Quatre (с танцовщицами Ancellin, Louise, Martin)	Анакреонтический дивертисмент	На музыку из балета «Буря» (<i>La Tempête ou l'Île des génies</i>), комп.: Ж. Шнейцхоффер Балетм. Ж. Перро	Большой театр (Grand Théâtre)	Бордо, Франция	Февраль 1835
Фигаро	Венецианский карнавал (<i>Le Carnaval de Venise</i>), балет	Комп. Р. Крейцер (Rodolphe Kreutzer) и Л. Персюи (Loiseau Persuis) Балетм. Л. Милон (Louis-Jacques-Jessé Milon)	Большой театр	Бордо, Франция	Февраль 1835
Соло	Нина (<i>Nina</i>), балет	Комп. Л. Персюи Балетм. А. Деге (по Л. Милону)	Театр Короля	Лондон, Англия	21 марта 1835
Соло	Оргия (<i>L'Orgie</i>), балет	Комп. М. Карафа Балетм. Ж. Коралли	Театр Короля	Лондон, Англия	Март 1835
Соло	Павел и Виргиния (<i>Paul e Virginie</i>), балет	Комп. Дж. Мазини (Joseph Mazini) Балетм. А. Деге	Театр Короля	Лондон, Англия	Апрель 1835
Соло	<i>Zéphir berger</i> , балет	Комп. М. Коста Балетм. А. Деге	Театр Короля	Лондон, Англия	30 апреля 1835
Джеймс (с Гризи)	Сильфида (<i>La Sylphide</i>), балет	Комп. Шнейцхоффер Балетм. Ф. Тальони	Театр Короля	Лондон, Англия	28 мая 1835
Замора (с Тальони)	Мазила, или Мужененавистница» (<i>Mazila, ou Haine aux hommes</i>)	Комп. Г. Надо Балет. Ф. Тальони	Театр Короля	Лондон, Англия	29 июня 1835
Туролиenne (с Mlle Clara)	Концертный номер	Балетм. Перро (?)	Театр Короля	Лондон, Англия	3 июля 1835

Роль	Спектакль	Авторы спектакля	Театр / Группа	Город, страна	Дата
Эдмон (с Элизой Варен – Elise Varin)	Сомнамбула (<i>La Somnanbule</i>), балет	Комп. Л. Герольд (Louis-Joseph-Ferdinand Hérold) Балетм. А. Деге по Ж.-П. Омеру (Jean-Pierre Aumer)	Театр Короля	Лондон, Англия	Июль – август 1835
Зефир (с Амалией Бруньоли – Amalia Brugnoli)	Зефир (<i>Zeffiro</i>), балет. Возможно, речь идет о балете Ш. Дидло Зефир и Флора (<i>Flore et Zéphire</i>).	Комп. Ф.-М.-А. Венюа (Frederick Marc Antoine Venua) Балетм. Ш.-Л. Дидло (Charles-Louis Frédéric Didelot)	Театр Сан Карло Teatro San Carlo	Неаполь, Италия	1 декабря 1835
?	Возвращение Улиса (<i>Il Ritorno di Ulisse</i>), балет	Комп. П. Романи (Pietro Romani) Балетм. С. Тальони (Salvatore Taglioni)	Театр Сан-Карло	Неаполь, Италия	12 января 1836
Pas de deux (с Карлоттой Гризи – Carlotta Grisi)	Соловей (<i>Le Rossignole</i>), опера	Комп. Лебрэн (Le Brune) Балетм. А. Деге	Театр Королевы	Лондон, Англия	12 апреля 1836
Неаполитанская тарантелла (с Гризи)	Концертный номер	Балетм. Ж. Перро	Театр Короля	Лондон, Англия	7 июля 1836
Галоп (с Гризи)	Густав (<i>Gustave III</i>), опера	Комп. Д. Обер Балетм. Ж. Перро	Театр Короля	Лондон, Англия	7 июля 1836
Pas de deux (с Гризи)	Моисей (<i>Moïse</i>), опера	Комп. Дж. Россини Балетм. Ж. Перро	Французский театр (Théâtre Français)	Париж, Франция	30 августа 1836
Неаполитанская тарантелла (с Гризи)	Концертный номер	Балетм. Ж. Перро	Французский театр	Париж, Франция	30 августа 1836

АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ

Роль	Спектакль	Авторы спектакля	Театр / Труппа	Город, страна	Дата
Бабочка (с Гризи)	Нимфа и бабочка (<i>Die Nimphe und der Schmetterling</i>), балет	Комп. ? Балетм. П. Кампилли (Pietro Campilli), Ж. Перро	Венская придворная Опера (Wiener Hofoper)	Вена, Австрия	29 сентября 1836
Кола, крестьянин (с Гризи)	Любовное свидание (<i>Das Steldichein</i>), балет	Комп. Engelbert Aigner Балетм. Ж. Перро	Венская придворная Опера	Вена, Австрия	23 ноября 1836
Pas de deux (с Гризи)	Дон Жуан (<i>Don Giovanni</i>), опера	Комп.: В.-А. Моцарт Балетм. Ж. Перро	Венская придворная Опера	Вена, Австрия	Декабрь 1836
Pas de deux (с Гризи)	<i>Liebe, stärker als Zaubrrmacht</i> , балет	Комп. Балетм. П. Кампилли	Венская придворная Опера	Вена, Австрия	Декабрь 1836
Джеймс (с Гризи)	Сильфида (<i>La Sylphide</i>), балет	Комп. Шнейцхоффер Балетм. Ф. Тальони	Венская придворная Опера	Вена, Австрия	5 января 1837
Pas de deux (с Гризи)	Концертный номер	Балетм. Ж. Перро	Театр Комической оперы (Opéra-Comique)	Париж, Франция	5 сентября 1837
Пьетро, рыбак (с Гризи)	Неаполитанский рыбак (<i>Die neapolitanischen Fiscner</i>), балет	Комп. Д. Обер (фрагменты из оперы «Немая из Поргичи» (<i>La Muette de Portici</i>)) Балетм. Ж. Перро	Венская придворная Опера	Вена, Австрия	10 января 1838
Швейцарское Pas de trois (с Mme Crombé и Гризи)	Нимфа и бабочка (<i>Die Nimphe und der Schmetterling</i>), балет	Комп. ? Балет. П. Кампилли, Ж. Перро	Венская придворная Опера	Вена, Австрия	Январь 1838
Сицилийский танец (с Гризи)	Оберон (<i>Oberon</i>), балет	Комп. ? Балетм. Пьер Аньель (Pierre Aniel), Ж. Перро	Венская придворная Опера	Вена, Австрия	Февраль 1838

Роль	Спектакль	Авторы спектакля	Театр / Группа	Город, страна	Дата
Фолле (с Гризи)	Кобольд (<i>Der Cobold</i>), балет	Комп. Reuling Балетм. Ж. Перро	Венская придворная Опера	Вена, Австрия	2 марта 1838
Pas de deux (с Гризи)	Концертный номер	Балетм. Ж. Перро	Венская придворная Опера	Вена, Австрия	4 июня 1838
El Zapateado (с Гризи)	Концертный номер	Балетм. Ж Перро	Венская придворная Опера	Вена, Австрия	4 июня 1838
Бабочка (с Гризи)	Нимфа и бабочка (<i>Die Nimphe und der Schmetterling</i>), балет	Комп. ? Балет. П. Кампилли (Pietro Campilli), Ж. Перро	?	Мюнхен, Германия	19 июня 1838
Кола, крестьянин (с Гризи)	Любовное свидание (<i>Das Steldichein</i>), балет	Комп. E. Aigner Балетм. Ж. Перро	?	Мюнхен, Германия	26 июня 1838
Pas de deux (с Гризи)	<i>I Figli di Edoardo</i> , балет	Комп. ? Балетм. Cortesi, хореография Pas de deux – Ж. Перро	Ла Скала La Scala	Милан, Италия	Август 1838
Кола, крестьянин	Любовное свидание (<i>Appuntamento</i>), балет	Комп. E. Aigner Балетм. Ж. Перро	Театр Фондо Teatro Fondo	Неаполь, Италия	10 декабря 1838
Pas de deux (с Гризи)	<i>Il Rajah di Benares</i> , балет	Комп. Балетм. С. Тальони, хореография pas de deux – Ж. Перро	Театр Сан Карло	Неаполь, Италия	12 января 1839
Зингаро (с Гризи)	Зингаро (<i>Zigaro</i>), опера-балет	Комп. У. Фортунa (Uranio Fortuna) Балетм. Ж. Перро	Театр Ренессанс Théâtre de la Renaissance	Париж, Франция	1 февраля 1840
Фолле, кобольд (с Гризи)	Кобольд (<i>Der Cobold</i>), балет	Комп. Reuling Балетм. Ж. Перро	Большой театр (Grand Théâtre)	Лион, Франция	Лето 1840

АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ

Роль	Спектакль	Авторы спектакля	Театр / Труппа	Город, страна	Дата
Зингаро (с Гризи)	Зингаро (<i>Zigaro</i>), опера-балет	Комп. У. Фортуна (<i>Uranio Fortuna</i>) Балетм. Ж. Перро	Большой театр (<i>Grand Théâtre</i>)	Лион, Франция	Лето 1840
Альберт (с Гризи)	Жизель (<i>Giselle</i>), балет	Комп. А. Адан Балетм. Ж. Перро, А. Деге	Театр Ее Величества (<i>Her Majesty's Theatre</i>)	Лондон, Англия	12 марта 1842
Тарантелла (с Гризи)	Неаполитанский рыбак (<i>Le Pêcheur napolitain</i>), дивертисмент	Комп. ? Балетм. Ж. Перро	Театр Ее Величества	Лондон, Англия	28 апреля 1842
Pas de deux (с Марией Ги-Стефан)	Праздник нимф (<i>La Fête des nymphes</i>), балет-дивертисмент	Комп. ? Балетм. А. Деге	Театр Ее Величества	Лондон, Англия	30 апреля 1842
Las Boleras de Cadiz (с Ги-Стефан)	Невеста (<i>La Fiancée</i>), опера	Комп. Д. Обер Балетм. А. Деге, Г. Надо	Театр Ее Величества	Лондон, Англия	30 апреля 1842
Pas de trois (с Фанни Черрито и ?)	Воспитанница Амура (<i>L'Élève d'Amour</i>), балет	Комп. ? Балетм. Ф. Черрито (<i>Fanny Cerrito</i>)	Театр Ее Величества	Лондон, Англия	14 мая 1842
Pas de quatre (с Черрито)	Озеро фей (<i>Le Lac des fées</i>), опера	Комп. Д. Обер Балетм. Ф. Черрито	Театр Ее Величества	Лондон, Англия	14 мая 1842
Перифит (с Черрито)	Альма, или Дева огня (<i>Alma, ou la Fille de feu</i>), балет	Комп. М. Коста Балетм. Ж. Перро, Ф. Черрито, А. Деге	Театр Ее Величества	Лондон, Англия	23 июня 1842
Двойная качу-ча (с Ф. Черрито); Тарантелла (с Ги-Стефан)	<i>Un Soirée de carnival</i> , балет-дивертисмент	Комп. Ц. Пуни (<i>Cesare Pugni</i>) Балетм. Ж. Перро	Театр Ее Величества	Лондон, Англия	14 июля 1842

Роль	Спектакль	Авторы спектакля	Театр / Группа	Город, страна	Дата
Охотник (с Адель Дю-милатр, Adèle Dumilâtre)	Аврора (<i>L'Aurore</i>), балет-дивертисмент	Комп. Ц. Пуни Балетм. Ж. Перро	Театр Ее Величества	Лондон, Англия	11 марта 1843
Магтео (с Черрито)	Ундина, или Наида (<i>Ondine ou la Naiade</i>), балет	Комп. Ц. Пуни Балетм. Ж. Перро, Ф. Черрито	Театр Ее Величества	Лондон, Англия	22 июня 1843
Стефано (с Фанни Эльслер)	Безумие художника (<i>Le Délire d'un peintre</i>), балет-дивертисмент	Комп. Ц. Пуни Балетм. Ж. Перро	Театр Ее Величества	Лондон, Англия	3 августа 1843
Гренгуар (с Гризи)	Эсмеральда (<i>La Esmeralda</i>), балет	Комп. Ц. Пуни Балетм. Ж. Перро	Театр Ее Величества	Лондон, Англия	9 марта 1844
Полька (с Гризи)	Концертный номер	Комп. Ц. Пуни Балетм. Ж. Перро	Театр Ее Величества	Лондон, Англия	11 апреля 1844
Пан (с Черрито)	Зелия, или Нимфа Дианы (<i>Zélia, ou les Nymphes de Diane</i>), балет	Комп. Ц. Пуни Балетм. Ж. Перро	Театр Ее Величества	Лондон, Англия	25 июня 1844
Тонино (с Фанни Эльслер)	Крестьянка-госпожа (<i>La Paysanne Grande Dame</i>), балет	Комп. Ц. Пуни Балетм. Ж. Перро	Театр Ее Величества	Лондон, Англия	25 июля 1844
Гренгуар (с Фанни Эльслер)	Эсмеральда (<i>La Esmeralda</i>), балет	Комп. Ц. Пуни, Дж. Байетти (Giovanni Bajetti) Балетм. Ж. Перро	Ла Скала	Милан, Италия	26 декабря 1844
Рюбецаль (с Люсиль Гран, Lucile Grahn)	Эолина, или Дрида (<i>Eoline, ou la Dryade</i>), балет	Комп. Ц. Пуни Балетм. Ж. Перро	Театр Ее Величества	Лондон, Англия	8 марта 1845
Кнуд (с Гран)	Кайя, или Амур-путешественник (<i>Kaya, ou l'Amour voyageur</i>), балет	Комп. Ц. Пуни Балетм. Ж. Перро, Л. Гран	Театр Ее Величества	Лондон, Англия	17 апреля 1845

АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ

Роль	Спектакль	Авторы спектакля	Театр / Труппа	Город, страна	Дата
Сатир (с Гран)	Вакханка (<i>La Vachante</i>), балет-дивертисмент	Комп. Ц. Пуни Балетм. Ж. Перро	Театр Ее Величества	Лондон, Англия	1 мая 1845
Эндимион (с Тальони)	Диана (<i>Diane</i>), балет-дивертисмент	Комп. Ц. Пуни Балетм. Ж. Перро	Театр Ее Величества	Лондон, Англия	24 июля 1845
Дьяволино (с Гран)	Катарина, дочь разбойника (<i>Catarina, ou la Fille du bandit</i>), балет	Комп. Ц. Пуни Балетм. Ж. Перро	Театр Ее Величества	Лондон, Англия	3 марта 1846
Pas de trois (с Луизой Тальони (Louise Taglioni) и Жозефиной Пти-Стефан (Joséphine Petit-Stéphan))	Концертный номер	Комп. Ц. Пуни (?) ^{<?>} Балетм. Ж. Перро	Театр Ее Величества	Лондон, Англия	2 апреля 1846
Фадладин (с Черрито)	Лалла Рук, или Роза Лагора (<i>Lalla Rookh, or The Rose of Lahore</i>), балет	Комп. Ц. Пуни с включением в партитуру фрагментов симфонии Ф. Давида (F. David) «Пустыня» (<i>Le Désert</i>) Балетм. Ж. Перро	Театр Ее Величества	Лондон, Англия	11 июня 1846
Меркурий	Суд Париса (<i>Le Jugement de Pâris</i>), балет	Комп. Ц. Пуни Балетм. Ж. Перро	Театр Ее Величества	Лондон, Англия	23 июля 1846
Дьяволино (с Эльслер)	Катарина, дочь разбойника (<i>Catarina, ou la Fille du bandit</i>), балет	Комп. Ц. Пуни, Д. Байетти Балетм. Ж. Перро	Ла Скала	Милан, Италия	9 января 1847

Роль	Спектакль	Авторы спектакля	Театр / Труппа	Город, страна	Дата
Шут Вийон (с Эльслер)	Одетта, или Безумие короля Карла VI, короля Франции (<i>Odetta, o La Demenza di Carlo VI re di Francia</i>), балет	Комп. Дж. Паницца (Gi-acomo Panizza) – пантомимные сцены, Дж. Байетти, Дж. Крофф (Giovanni Croff) – танцы Балетм. Ж. Перро	Ла Скала	Милан, Италия	16 марта 1847
Pas de deux (с Каролиной Розати, Carolina Rosati)	Концертный номер	Комп. Ц. Пуни Балетм. Ж. Перро	Театр Ее Величества	Лондон, Англия	20 апреля 1847
Мефистофель (с Фанни Эльслер)	Фауст (<i>Faust</i>), балет	Комп. Дж. Паницца, М. Коста, Дж. Байетти Балетм. Ж. Перро	Ла Скала	Милан, Италия	12 февраля 1848
Гренгуар (с Эльслер)	Эсмеральда, балет	Комп. Ц. Пуни Балетм. Ж. Перро	Большой Каменный театр	Санкт-Петербург, Россия	21 декабря 1848 ^{<?>}
Дьяволино (с Эльслер)	Катарина, дочь разбойника, балет	Комп. Ц. Пуни Балетм. Ж. Перро	Большой Каменный театр	Санкт-Петербург, Россия	4 февраля 1849
Алин (с Эльслер)	Крестница фей (<i>La Filleule des fées</i>), балет	Комп. А. Адан Балетм. Ж. Перро	Королевская Академия музыки – Парижская Опера	Париж, Франция	8 октября 1849
Фриц (с Эльслер)	Лида, швейцарская молочница, балет	Комп. А. Гировиц Балетм. А. Титюс, Ж. Перро	Большой Каменный театр	Санкт-Петербург, Россия	4 декабря 1849

АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ

Роль	Спектакль	Авторы спектакля	Театр / Труппа	Город, страна	Дата
Доктор Омеспатико (с Эльслер)	Тарантул, балет	Комп. К. Жид Балетм. Ж. Перро	Большой Каменный театр	Санкт-Петербург, Россия	20 декабря 1849
Алин (с Эльслер)	Питомица фей, балет	Комп. А. Адан Балетм. Ж. Перро	Большой Каменный театр	Санкт-Петербург, Россия	12 февраля 1850
Дьяволино (с Эльслер)	Катарина, дочь разбойника	Комп. Ц. Пуни Балетм. Ж. Перро	Большой театр	Москва, Россия	23 мая 1850
Маттео (с Анной Прихуновой)	Наяда и рыбак, дивертисмент	Комп. Ц. Пуни Балетм. Ж. Перро	Петергоф, Ольгин остров, открытая сцена	Санкт-Петербург, Россия	11 июля 1850
– Корзинщик; – Учитель танцев	Своенравная жена, балет	Комп. А. Адан Балетм. Ж. Перро	Большой Каменный театр	Санкт-Петербург, Россия	14 ноября 1850
Маттео (с Гризи)	Наяда и рыбак, балет	Комп. Ц. Пуни Балетм. Ж. Перро	Большой Каменный театр	Санкт-Петербург, Россия	30 января 1851
Балетмейстер Балонини (с Гризи)	Балетмейстер в хлопотах, балет	Комп. Ц. Пуни Балетм. Ж. Перро	Большой Каменный театр	Санкт-Петербург, Россия	6 февраля 1851
– Балетмейстер; – Директор театра; – Арлекин; – Зефир (с Гризи)	Вер-Вер, балет	Комп. Э. Дельдевез, Ж.-Б.-Ж. Тольбек, Ц. Пуни Балетм. Ж. Мазилье	Большой Каменный театр	Санкт-Петербург, Россия	8 января 1852
Коло (с Гризи)	Война женщин, балет	Комп. Ц. Пуни Балетм. Ж. Перро	Большой Каменный театр	Санкт-Петербург, Россия	

Роль	Спектакль	Авторы спектакля	Театр / Труппа	Город, страна	Дата
Зингаро (с Гризи)	Газельда, балет	Комп. Ц. Пуни Балетм. Ж. Перро	Большой Каменный театр	Санкт-Петербург, Россия	12 февраля 1853
Фридрих, жених Ниски	Венгерская хижина, балет	Комп. А. Венюа Балетм. Ш. Дидло	Большой Каменный театр	Санкт-Петербург, Россия	22 февраля 1853
Gallegada (с Мариусом Петипа, Марией Суровщиковой и Прихуновой)	Концертный номер. Дивертисмент. Бенефис М. Петипа	Комп. Ц. Пуни Балетм. Ж. Перро	Большой Каменный театр	Санкт-Петербург, Россия	22 декабря 1853
Марцелина	Тщетная предосторожность, балет	Комп. Л.Ф.Ж. Герольд Балетм. Ш. Дидло	Большой Каменный театр	Санкт-Петербург, Россия	2 января 1854
Мефистофель (с Габриэль Иелла)	Фауст, балет	Комп. Ц. Пуни Балетм. Ж. Перро	Большой Каменный театр	Санкт-Петербург, Россия	2 февраля 1854
Маркобомба	Маркобомба, балет	Комп. Ц. Пуни Балетм. Ж. Раген, Ж. Перро (?), Жан Петипа (?)	Большой Каменный театр	Санкт-Петербург, Россия	23 ноября 1854
Pas comique (с Иелла)	Дивертисмент, бенефис М. Петипа	Комп. Ц. Пуни Балетм. Ж. Перро	Большой Каменный театр	Санкт-Петербург, Россия	23 ноября 1854
Джанео	Армида, балет	Комп. Ц. Пуни Балетм. Ж. Перро	Большой Каменный театр	Санкт-Петербург, Россия	18 ноября 1855
Бургомистр	Маркитантка, балет	Комп. Ц. Пуни Балетм. А. Сен-Леон, Ж. Перро	Большой Каменный театр	Санкт-Петербург, Россия	13 декабря 1855

АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ

Роль	Спектакль	Авторы спектакля	Театр / Труппа	Город, страна	Дата
Галоп	дивертисмент «Бал» в опере «Густав», бенефис Х. Иогансона	Комп. Д.Ф. Обер Балетм. Ж. Перро	Большой Каменный театр	Санкт-Петербург, Россия	10 января 1856
Перифет (с Черрито)	Мраморная красавица, балет	Комп. Ц. Пуни Балетм. Ж. Перро	Большой Каменный театр	Санкт-Петербург, Россия	19 февраля 1856
Балетмейстер	Дебютантка, балет	Комп. Ц. Пуни Балетм. Ж. Перро	Большой Каменный театр	Санкт-Петербург, Россия	17 января 1857
Тарантелла (с Прихуновой)	Концертный номер. Дивертисмент. Бенефис М. Петипа	Комп. Ц. Пуни Балетм. Ж. Перро	Большой Каменный театр	Санкт-Петербург, Россия	29 октября 1857
Сеид-паша	Корсар, балет	Комп. А. Адан, Ц. Пуни Балетм. Ж. Перро	Большой Каменный театр	Санкт-Петербург, Россия	9 января 1858
Рюбзаль (с Амалией Феррарис)	Эолина, или Дриада, балет	Комп. Ц. Пуни Балетм. Ж. Перро	Большой Каменный театр	Санкт-Петербург, Россия	6 ноября 1858

Литература

Архивы

1. Т. [Тан; Григорьев Я. И.]. Театральная хроника. «Эсмеральда». Статья для «Санкт-Петербургских ведомостей» с резолюцией о ее запрещении. 1849 // РГИА. Ф. 780. Оп. 2. Ед. хр. 11. Л. 1 об.

Книги и статьи в сборниках

2. Готье Т. Путешествие в Россию. М., 1990. 400 с.
3. Иванов В. Г. Неизвестный Мазилье. Пермь, 2015. 320 с.
4. Ильичёва 2001.
5. Красовская Романтизм. М.: АРТ, 1996.
6. Лопухов 1966.
7. МузТ 3.
8. Натарова А. П. Из воспоминаний артистки // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2000. № 8. С. 106-122.
9. Перро Жюль. Армида. Большой балет в 4 действиях и 5 картинах, с прологом: [Либретто]. СПб., 1855. 30 с.
10. Перро Жюль. Катарина: Либретто. СПб., 1858. 30 с.
11. Перро Жюль. Наяда и рыбак: Либретто. СПб., [1863]. 30 с.
12. Перро Фауст.
13. Перро Эолина.
14. Ряпосов 2019.
15. Слонимский Ю. И. Дидло: Вехи творческой биографии. Л.; М., 1958. 264 с.
16. Слонимский Мастера балета.
17. Федорченко Петербургский балетный театр.
18. Gautier Théophile. Histoire l'Art Dramatique en France. T. 2. Bruxelles: Éd. Hetzel, 1859. 364 p.
19. Guest Perrot.
20. Guest England.
21. Jarrasse V. Les Deux corps de la danse.

Материалы периодической печати

22. Л*** Бенефис Фанни Эльслер // Совр. 1849. № 1. С. 63-67.
23. Тан. Фельетон. Театральная хроника. «Катарина, дочь разбойника» // СПбвед. 1849. 17 февр. С. 1-2.
24. Концерт г. Роллера. Живые картины // Совр. 1849. № 3. С. 177-186.
25. Театральная хроника (Балет и живые картины) // ОЗ. 1849. № 4. С. 266-282.
26. Тан [Григорьев Я. И.]. Большой театр. «Эсмеральда» // СПбвед. 1849. 5 окт. С. 888-889.
27. Т. Театральная хроника. Катарина, дочь разбойника // СПбвед. 1849. 10 дек. С. 1049.
28. Тан [Я. Григорьев]. Театральная хроника. «Лида, швейцарская молочница» // СПбвед. 1849. 17 дек. С. 1132-1133.
29. Тан. Фельетон. Театральная хроника. Большой театр. «Питомица фей» // СПбвед. 1850. 22 февр. С.177-179.
30. Кони Ф. Балет в Петербурге // ПиРРС. 1850. Т. II. Кн. 3. С. 35-52.
31. Вл. Ч. Театральная хроника // ОЗ. 1850. Т. LXIX. № 3. С. 60-76.

32. Кони Ф. Балет в Петербурге. «Своенравная жена» // ПиРРС. 1850. Т. VI. Кн. 12. С. 18–26.
33. Василько Петров. Театральное обозрение // СПбвед. 1851. 17 янв. С. 45-47.
34. М. Д. Балет. Г-жа Карлотта Гризи в балете «Своенравная жена» // ОЗ. 1851. Т. LXXIV. № 1. С. 65-67.
35. Балет // ОЗ. 1851. Т. LXXV. № 3. С. 68-70.
36. Н. Фельетон. Письмо из Лондона // СПбвед. 1851. 1 мая. С. 381-383.
37. Василько Петров. Театральное обозрение // СПбвед. 1851. 2 нояб. С. 986-987.
38. С. О. Т. Заметки о петербургских театрах. «Вер-Вер», большой балет в трех действиях и 4-х картинах, соч. г. Мазилье // Совр. 1852. Т. XXXI. № 2 (февраль). С. 315.
39. Новости петербургских театров. Александрынский театр // Совр. 1852. Т. XXV. № 2. С. 269-273.
40. Новости петербургских театров. Балет // Совр. 1852. Т. XXV. № 2. С. 273-276.
41. Р. З. Пчелка. Обозрение действий С. Петербургских театров в 1851 (театральном) году // СП. 1852. 10 марта. С. 221-223.
42. Разные разности // ОЗ. 1852. № 3. С. 123.
43. В. П. [В. Петров]. Фельетон. // СПбвед. 1852. 6 дек. С. 1115-1116.
44. Письма пустого человека в провинцию о петербургской жизни // Совр. 1852. № 11–12. С. 264-267.
45. W. Фельетон. Театральная хроника. Новые танцовщицы: г-жи Луиза Флери и Роза Гиро // СПбвед. 1853. 3 нояб. С. 997.
46. W. Театральная хроника. «Фауст», новый балет // СПбвед. 1854. 14 февр. С. 167.
47. В. З. [В. Зотов]. Балет в Петербурге // Пантеон. 1854. Кн. 3. С. 47-52.
48. W. Фельетон. Театральная хроника. Г-жа Иелла в балете «Катарина» // СПбвед. 1854. 12 окт. С. 1099.
49. Р. З. [Р. Зотов]. Театральная хроника. Большой театр. «Армида» // СП. 1855. 22 нояб. С. 1359-1360.
50. Петербургская летопись. Еще несколько слов о балете «Армида» // СПбвед. 1855. 29 нояб. С. 1365-1366.
51. Петербургская летопись. Прихунова в роли Маркитантки. Надежда Богданова. Муравьева в сцене из «Мраморной красавицы» // СПбвед. 1856. 29 апр. С. 540.
52. Театрал. Большой театр // МиТВ. 1857. 13 янв. С. 19.
53. Раппапорт М. Большой театр // МиТВ. 1857. 8 дек. С. 780.
54. О. Н. Возобновление балета «Мечта художника» // Антракт. 1865. № 178. С. 2.
55. -ринов. Балетная хроника. Бенефис г-жи Соколовой // Музыкальный свет. 1877. 1 мая. С. 200.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

1. Асафьев 1955: Асафьев Б. В. Из книги «Мысли и думы». Шаляпин // Асафьев Б. В. Избранные труды. В 5 т. М., 1955. Т. 4. Избранные работы о русской музыкальной культуре и зарубежной музыке. С. 182-190.
2. Асафьев 1972: Асафьев Б. О музыке Чайковского. Л., 1972. 376 с.
3. ВедМГП: Ведомости московской городской полиции.
4. Вельтер 1984: Вельтер Н. Об оперном театре и о себе. Л., 1984. 196 с.
5. ВЛ: Вечерний Ленинград.
6. ВМ: Вечерняя Москва.
7. Встречи с Мейерхольдом: Встречи с Мейерхольдом: Сборник воспоминаний. М., 1967. 622 с.
8. Гвоздев 1927: Гвоздев А. А. Театр имени Вс. Мейерхольда (1920–1926). Л., 1927. 54 с.
9. Гвоздев 1987: Гвоздев А. А. Театральная критика. Л., 1987. 279 с.
10. Гладков 2: Гладков А. К. Мейерхольд: В 2 т. М., 1990. Т. 2. Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком. 473 с.
11. Гликман 1989: Гликман И. Д. Мейерхольд и музыкальный театр. Л., 1989. 389 с.
12. Гозенпуд 1873 – 1889: Гозенпуд А. А. Русский оперный театр XIX века: (1873 – 1889). Л., 1973. 328 с.
13. Гозенпуд 1905 – 1917: Гозенпуд А. А. Русский оперный театр между двух революций. 1905 – 1917. Л., 1975. 328 с.
14. Грошева 1978: Грошева Е. Большой театр Союза ССР. М., 1978. 396 с.
15. Дранков: Дранков В. Л. Природа таланта Шаляпина. Л., 1973. 215 с.
16. ЖИ: Жизнь искусства.
17. ЗСИ: За советское искусство.
18. Золотницкий 1978: Золотницкий Д. И. Предыгра в спектакле на музыку // Золотницкий Д. И. Будни и праздники театрального Октября. Л., 1978. С. 86-89.
19. Из: Известия.
20. Ильичёва 2001: Ильичёва М. «Тщетная предосторожность» в Петербурге. СПб., 2001. 288 с.
21. Катарина Либретто: Перро Ж. Катарина: Либретто. СПб., 1858. 30 с.
22. КГвв: Красная газ., веч. вып.
23. Корев 1949: Корев С. Мазепа. Премьера в филиале Государственного академического Большого театра Союза ССР // Огонек. 1949. № 30. С. 21.
24. Коткина 2004: Коткина И. Маски «Мазепы». Батальное полотно или история любви? История оперы «Мазепа» в Большом

театре // Большой театр. 2004. URL: <https://www.bol-theatre.ru/reperuar/mazera/98/> (дата обращения 12.03.2024).

25. Красовская Романтизм: Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм. М.: АРТ, 1996. 296 с.

26. Левик 1970: Левик С. Ю. Четверть века в опере. М., 1970. 536 с.

27. ЛП: Ленинградская правда.

28. Лопухов 1966: Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете: Воспоминания и записки балетмейстера. М., 1966. 368 с.

29. Мазепа Буклет: Мазепа. Буклет Большого театра. М., 2021.

30. Мейерхольд 1: Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. 1891 – 1917. 350 с.

31. Мейерхольд 2: Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 2. 1917 – 1939. 643 с.

32. Мейерхольд в критике 1892 – 1918: Мейерхольд в русской театральной критике. 1892 – 1918. М., 1997. 528 с.

33. Мейерхольд в критике 1920 – 1938: Мейерхольд в русской театральной критике. 1920 – 1938. М., 2000. 654 с.

34. Мейерхольд и художники: Михайлова А. А. и др. Мейерхольд и художники: Альбом. М., 1995. 358 с.

35. Мейерхольд ТН: Творческое наследие В. Э. Мейерхольда: Сборник. М., 1978. 302 с.

36. МА: Музыкальная академия.

37. Мугинштейн 2016: Мугинштейн М. Л. Хроника мировой оперы, 1600 – 2000. [Том 3]. 1901 – 2000. Екатеринбург, 2016. 600 с.

38. МС: Музыкальный свет.

39. МиТВ: Музыкальный и театральный вестник.

40. МузТ 1: Музыкальный театр: спектакль, роль, образ. Выпуск 1. СПб., 2019. 108 с.

41. МузТ 2: Музыкальный театр: спектакль, роль, образ. Выпуск 2. СПб., 2020. 108 с.

42. МузТ 3: Музыкальный театр: спектакль, роль, образ. Выпуск 3. СПб., 2022. 304 с.

43. МузТвр: Музыкальный театр: векторы развития. Выпуск 1–2. СПб., 2020. 310 с.

44. ОЗ: Отечественные записки.

45. ПиРРС: Пантеон и репертуар русской сцены.

46. ПиРТТ: Пантеон и репертуар русского театра.

47. П: Правда.

48. ПБГ: Петербургская газета.

49. Перро Эолина: Перро Ж. Эолина. Либретто. СПб., 1858. 24 с.

50. Перро Фауст: Перро Ж. Фауст. Либретто. СПб., 1861. 44 с.
51. ПТЖ: Петербургский театральный журнал.
52. Петров 1982: Петров О. Русская балетная критика конца XVIII – первой половины XIX века. М., 1982. 319 с.
53. Плещеев 1899: Плещеев А. А. Наш балет (1673 – 1899). Балет в России до начала XIX столетия и балет в С.-Петербурге до 1899. СПб., 1899. 391 с.
54. Прокофьев буклет: Прокофьев в Мариинском. К 125-летию композитора: [буклет]. СПб., 2016.
55. Протокол 22.02.1934: Протокол заседания Художественного Совета Государственного Академического Большого театра Союза ССР от 22 февраля 1934 г. // РГАЛИ. Ф. 648. Оп. 2. Ед. хр. 998. Л. 4.
56. РГИА: Российский государственный исторический архив.
57. Ремизов 1934: Ремизов И. Мазепа. М., 1934.
58. РиТ: Рабочий и театр.
59. Рудницкий 1969: Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. 528 с.
60. Ряпосов 2001: Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля. 2-е изд., испр. СПб., 2001. 116 с.
61. Ряпосов 2012: Ряпосов А. Режиссерская методология Мейерхольда. Режиссер-новатор и «большой театр»: приемы и методы мейерхольдовской режиссуры исканий и Александринский театр. Saarbrücken (Deutschland / Германия), 2012. 180 с.
62. Ряпосов 2019: Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Брошюра «Амплуа актера»: структура, содержание, смысл: монография. СПб., 2019. 102 с.
63. Ряпосов 2022: Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж: учебное пособие. 2-е изд., испр. СПб., 2022. 408 с.
64. Ряпосов 2023: Ряпосов Александр. Ф. И. Шаляпин и В. Э. Мейерхольд в работе над спектаклем «Борис Годунов» (Мариинский театр, 1911) // Великие ровесники. К 150-летию со дня рождения С. Рахманинова и Ф. Шаляпина. Коллект. моногр. Саратов, 2023. С. 76-95.
65. Ряпосов Рри XX в.: Ряпосов А. Ю. Русское режиссерское искусство XX века: системы, направления, концепции, идеи: учебно-методическое пособие для аспирантов, обучающихся по специальности 17.00.09 «Теория и история искусства». СПб., 2022. 244 с.
66. Слонимский Жизель: Слонимский Ю. Жизель. Этюды. Л., 1969. 160 с.
67. Слонимский Мастера балета: Слонимский Ю. И. Мастера балета: Петербургские мастера балета XIX столетия. Л., 1937. 288 с.

68. См: Смена.
69. СА: Советский артист.
70. СМ: Советская музыка.
71. СПбвед: Санкт-Петербургские ведомости.
72. СП: Северная пчела.
73. Совр: Современник.
74. Старк: Старк Эдуард. (Старк Э. А.). Из книги «Шаяпин». После­словие. С­тиль творчества Шаяпина // Федор Иванович Шаяпин: [Сборник. В 2 т.]. М., 1960. Т. 2. Статьи, высказы­вания, воспо­минания о Ф. И. Шаяпине. С. 119-126.
75. Третьякова: Третьякова Е. В. «Борис Годунов» М. П. Мусоргского в динамике теат­ральных концепций // Спектакль в контексте истории: сборник научных трудов. Л., 1990. С. 99-111.
76. Федорченко Гедеонов: Федорченко О. А. Директор императорских театров А. М. Гедеонов на страже финансовых интересов России: К истории заключения контрактов с Ф. Эльслер и К. Гризи (по материалам РГИА) // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2004. № 13. С. 77-87.
77. Федорченко Петербургский балет: Федорченко О. А. Петербургский балет. 1850-е годы: Спектакли и хореографы. СПб.: Лань; Планета музыки, 2022. 436 с.
78. Чайковский 10: Чайковский П. И. Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. М., 1966. Т. 10. 359 с.
79. Чайковский 11: Чайковский П. И. Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. М., 1966. Т. 11. 359 с.
80. Чун Се Ик: Чун Се Ик. Актерский метод Ф. И. Шаяпина. Автореф. дис. ... кандидата искусствоведения / РИИИ; 17.00.09 – теория и история искусства. СПб., 2008. 19 с.
81. Шаяпин 1: Федор Иванович Шаяпин: [Сборник]. В 3 т. Изд. 3-е, испр. и доп. М., 1976. Т. 1. Литературное наследство. [Страницы из моей жизни; Маска и душа; Статьи и высказы­вания]. Письма. 760 с.
82. Эрар 2022: Эрар О. Фанни Эльслер. Жизнь танцовщицы. СПб., 2022. 324 с.
83. Янковский: Янковский М. О. Шаяпин и русская оперная культура. Л.; М., 1947. 223 с.
84. Guest England: Guest I. The Romantic Ballet in England. London, 2014. 178 p.
85. Guest Perrot: Guest I. Jules Perrot Master of Romantic Ballet. London, 1984. 383 p.
86. Jarrasse B. Les Deux corps de la danse: Jarrasse B. Les Deux corps de la danse, Imaginaires et representations á l'áge romantique. Paris, 2018. 992 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Изотов Дмитрий Владимирович – заведующий литературно-драматургической частью Санкт-Петербургского государственного музыкально-драматического театра «Буфф» имени И. Р. Штокбанта, кандидат искусствоведения.

Кривоногова Елена Викторовна – музыковед Свердловской государственной академической консерватории.

Ряпосов Александр Юрьевич – заведующий сектором источниковедения РИИИ, доктор искусствоведения.

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



Научное издание

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР: СПЕКТАКЛЬ, РОЛЬ, ОБРАЗ

Выпуск 4

Отв. редактор – *А.Ю. Ряпосов*


ЦНИТ «АСТЕРИОН»

Заказ № 058. Подписано в печать 08.04.2024. Бумага офсетная.

Формат 60x84 ¹/₁₆. Объем 13.83 п.л. Тираж 80 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