

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

На правах рукописи

РОДИОНОВ Дмитрий Викторович

**ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ К. Ф. ВАЛЬЦА
В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ДЕКОРАЦИОННОГО ИСКУССТВА
БОЛЬШОГО ТЕАТРА ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА**

Специальность 17.00.01 — театральное искусство

Диссертация

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель —
кандидат искусствоведения
Е. И. Струтинская

Москва

2017

Оглавление

Введение	4
Глава 1. Сценография Большого театра в 1870–1900-х годах и роль Карла Вальца в формировании ее художественного своеобразия	20
1.1. Романтическая традиция в декорационном искусстве Императорских театров последней трети XIX века.....	20
1.2. Сотрудничество К. Вальца с балетмейстерами московской сцены.....	37
1.3. Участие К. Вальца в художественном оформлении оперных спектаклей.....	51
1.4. Новые веяния в театральном-декорационном искусстве конца XIX — начала XX века.....	62
1.5. Заключительный этап деятельности К. Вальца в Большом театре.....	73
Глава 2. Формирование принципов действенной сценографии в творчестве Карла Вальца	83
2.1. Творческий метод и художественно-постановочные принципы К. Вальца.....	83
2.2. Балет «Лебединое озеро» П. И. Чайковского (1877).....	95
2.3. Опера «Евгений Онегин» П. И. Чайковского (1879–1889).....	103
2.4. Опера «Жизнь за царя» М. И. Глинки (1883–1892).....	112
2.5. Опера «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова (1893).....	115
2.6. Балет «Коппелия» Л. Делиба (1882–1905).....	120
Глава 3. Балеты-феерии К. Ф. Вальца: от либретто к спектаклю	133
3.1. Сказочные миры и герои Карла Вальца.....	133
3.2. Балет «Сандрильона» (1871–1900).....	138
3.3. Балет «Кашей» (1873).....	169
3.4. Балет «Бабушкина свадьба» (1878).....	179
3.5. Балет «Даита» (1896).....	188
3.6. Балет «Звезды» (1898).....	201

Глава 4. Творческая практика и новации Карла Вальца в области сценических эффектов и театрального костюма.....	215
4.1. Особенности художественно-постановочного дела в московских Императорских театрах и инженерно-технические новации К. Вальца.....	215
4.2. Особые сценические эффекты в оперных и балетных постановках К. Вальца.....	234
4.3. Сценический костюм в спектаклях Карла Вальца как особый элемент выразительности.....	256
Заключение.....	272
Список литературы.....	278

Приложение 1. Работы Карла Вальца на сценах московского Большого театра в 1864–1924 гг.

Приложение 2. Эскизы декораций, костюмов и бутафории, рабочие постановочные материалы Ф. К. и К. Ф. Вальцев

Приложение 3. Сравнительная таблица вариантов содержания либретто и постановок балета «Волшебный башмачок» в московском Большом театре

Введение

Актуальность темы исследования. Московский Императорский Большой театр в последней трети XIX века в своей репертуарной политике представил отражение общей картины отечественной художественной жизни и духовно-нравственной атмосферы времени, основные коллизии смены художественных стилей в искусстве и возникновения новых течений и идей. Занимавший положение второй императорской сцены после столичного Мариинского театра, Большой театр в художественной стратегии своего развития зависел от петербургской дирекции и был обязан согласовывать свои действия с вышестоящим начальством и неукоснительно выполнять его решения. Следствием этого стали отсутствие возможности самостоятельно приглашать подлинных художественных лидеров и постоянная недостаточность финансирования постановок, а частая смена управляющих конторой, назначаемых из Петербурга, еще более затрудняла развитие театра. Но при этом труппу и состав служащих московских Императорских театров украшали яркие таланты, составившие славу отечественного драматического и оперно-балетного искусства, своим мастерством создававшие даже весьма скромным в художественном отношении постановкам успех у публики и критики. Этот период развития московской сцены в контексте истории отечественного театра по-прежнему не утратил своей актуальности и научного интереса, тем более что творчество ряда ее крупнейших деятелей до сих не получило должной оценки и осмысления.

Одной из таких фигур является главный машинист и декоратор Большого театра Карл Федорович Вальц, занимавший этот пост с 1869 по 1900 год, а в целом прослуживший в театре 65 лет. Благодаря своей исключительной энергичности и любви к театру он стал в этот период фактически неформальным художественным лидером, взявшим на себя ответственность за сохранение зрительского интереса к одной из ведущих российских театральных сцен.

Формирование творческих принципов К. Ф. Вальца приходится на тот период, когда стилистику оформления спектаклей Императорских театров

определяла сформировавшаяся на базе романтизма эклектика с ее отказом от строгих регламентов классической традиции, свободным выбором и сочетанием стилевых форм предшествующих эпох, особым интересом к прошлому, фантастическим, сказочным и экзотическим образам. В последние десятилетия XIX века подобные же искания воплотились в новых течениях неоромантического искусства. Отечественное искусствоведение на протяжении всего XX века, исходя в основном из идеологических установок советского времени, считало эклектику отражением узкоклассовых художественных запросов буржуазного общества. Негативным или в лучшем случае снисходительным оставалось вплоть до недавнего времени отношение к театрально-декорационному искусству эпохи эклектики 1860–1890-х годов, в том числе и к творчеству Карла Вальца, чьи работы воплотили этот стиль. Поэтому крайне важным представляется научная актуализация художественных процессов, определявших специфику театрально-декорационного искусства и подчинявшихся собственной логике развития в период, который стал историческим мостом между достижениями романтизма, натурализма, импрессионизма, с одной стороны, и новейшими течениями в искусстве первой четверти XX века — с другой. Романтизм в русском музыкальном театре и вызванный к жизни живописный неоромантизм в театрально-декорационном искусстве последней трети XIX века дали определенный импульс для взрыва пластического авангарда начала XX века, и поэтому эти явления представляют безусловный интерес для исследования. В этом контексте изучение театрально-декорационного искусства Большого театра последней трети XIX века и вклада К. Ф. Вальца в формирование его художественного своеобразия представляется весьма актуальным.

В истории музыкально-театрального искусства деятельность Вальца отнюдь не ограничивается созданием особых сценических эффектов и обязанностей машиниста Большого театра, на что прежде всего обращали внимание исследователи. Он работал и как художник-декоратор, был либреттистом романтических балетов-феерий и создателем их полного оформления (декорации,

эскизы костюмов, сценические и световые эффекты), организатором художественно-постановочного дела.

Среди постановок Карла Вальца в Большом театре — произведения русских и зарубежных композиторов, которые вошли в классический репертуар мировых театральных сцен. Помимо Большого театра, он работал в Малом и Новом театрах, принимал участие в постановках других московских и провинциальных театров. Всего Карл Вальц за свою долгую творческую жизнь оформил более 200 опер, балетов, драматических спектаклей, оперетт, феерий и проч. Кроме того, он был мастером праздничных иллюминаций и фейерверков, оформлял маскарады, рождественские балы и вечера. К. Ф. Вальц был одной из самых значительных фигур в мире театра и художественной жизни Москвы того времени, не случайно он стал участником I Всероссийского съезда сценических деятелей в 1897 году.

Вальца можно отнести к провозвестникам новой роли декоратора в театре — сценографа, соавтора спектакля. Еще до утверждения в практике отечественного театра фигуры режиссера он взял на себя поиск новой художественной образности в музыкальном театре, первым наметил путь к действенной декорации.

Один из последних машинистов-декораторов романтического театра второй половины XIX века, Вальц был выдающимся мастером в создании самых разнообразных трансформаций, превращений и эффектов, для которых большие возможности открывала, в частности, столь тесно связанная с романтизмом волшебная сказка. Изобретатель, устроитель грандиозных сценических пожаров и фейерверков, полетов и превращений, таинственных исчезновений и появлений, он обладал познаниями в области пиротехники, механики и электротехники. Вальц активно внедрял в сценическую практику новейшие технические средства, и благодаря его усилиям по этой части Большой театр вошел в ряд передовых театров Европы. Именно он ввел на московской императорской сцене традицию проведения чистых перемен при выключенном свете, создал первый в России поворотный круг, предложил новую для того времени систему противопожарной безопасности.

Однако имена, подобные Карлу Вальцу, в большинстве своем остаются в мире «закулисья». Их открытия, находки, творческие идеи моментально входят в сценическую практику и растворяются в ней, словно существовали в театре всегда. Многолетнее, с ранней юности и до конца жизни, служение мастера театру не стало залогом всеобщего признания. Светлые лучи славы ощущались разве что на оговоренном в контракте бенефисе — Вальц обычно получал его в первое воскресенье Великого поста, время отнюдь не театральное, и это при том что в России современники называли его «магом и волшебником» сцены, а парижане — «русским Калиостро». Представляется крайне важным рассмотреть столь значимые для театрального процесса достижения мастера и объективно оценить значение его творческого наследия для отечественного театра.

Степень разработанности темы исследования. Несмотря на значительный вклад Карла Вальца в развитие художественно-оформительских традиций и формирование художественной политики Большого театра специального научного исследования, посвященного этой фигуре до сих пор не существует.

При этом во всех работах, посвященных различным вопросам развития Большого театра во второй половине XIX века, в том или ином объеме присутствуют ссылки на творчество Вальца как на важнейший фактор, определяющий художественное своеобразие репертуара театра в этот период. Но, как правило, затрагиваются только те аспекты, которые связаны исключительно с внешней стороной спектакля, позволявшей Вальцу, по мнению исследователей, предъявлять свое мастерство создателя сценических эффектов, и в первую очередь в балетах-феериях, «больших операх» и «живых картинах». Именно в таком ракурсе предстает мастер в трудах искусствоведов, театроведов и балетоведов — В. М. Красовской, Ю. А. Бахрушина, М. В. Давыдовой, Ф. Я. Сыркиной, М. Н. Пожарской, публикациях И. И. Соллертинского и др. В указанных сочинениях отсутствует анализ работ Вальца в области театрально-декорационного искусства, и его деятельность как декоратора практически не рассматривается или освещается крайне односторонне.

Творческий портрет К. Ф. Вальца планировал дать Д. И. Мухин, представляя хронику московского балета XIX века в своей «Книге о балете», но в результате он ограничился только краткими впечатлениями в отношении декорационного оформления спектаклей, в которых принимал участие мастер¹. Таким образом, отсутствие в отечественном искусствоведении исследований, посвященных объективному анализу вклада Вальца в создание живописной декорации в спектаклях Большого театра, становлению и совершенствованию его мастерства в указанный период, не позволяет представить полноценную художественную картину театрально-декорационного искусства Большого театра в его историческом развитии, а также понять истоки смены эстетики оформления спектакля в начале XX века. Некоторое исключение в этом вопросе составляет монография В. В. Яковлева, посвященная анализу первых постановок произведений П. И. Чайковского в московских театрах, в которой отмечена важная роль художественного оформления Вальцем этих спектаклей в утверждении на русской сцене выдающихся сочинений композитора². О сотрудничестве художника с П. И. Чайковским в работе над «Лебединым озером» писал и Ю. И. Слонимский³.

Изменением оценки вклада выдающегося мастера в отечественное театрально-декорационное искусство отмечены исследования по отечественной сценографии В. И. Берёзкина, определившего Карла Вальца как последнего крупного художника романтического направления на отечественной музыкальной сцене⁴, представлявшего собой тип универсального художника, к которому тяготели романтики. В том же ключе оценивая статус Вальца, Е. И. Кириченко впервые рассмотрела некоторые аспекты его сотрудничества с Ф. О. Шехтелем в постановках М. В. Лентовского и отметила важность изучения его творчества,

¹ Примечательно, что в своей хронике Д. И. Мухин собирался дать портреты только четырех московских декораторов — Ф. К. Вальца, Х. Шеньяна, П. А. Исакова и К. Ф. Вальца (см.: *Мухин Д. И. Книга о балете // ГЦТМ. Ф. 181. КП 137484. Инв. № 1. Книга Мухина Дмитрия Ивановича по истории балета с множеством прикрепленных фотографий артистов, режиссеров, композиторов, музыкантов и др. и газетных вырезок с текстом и иллюстрациями. Рукопись. [1900–1912]. 372 л. Бумага, чернила, фотобумага, печатные вырезки. Л. 2).*

² *Яковлев В. В. Чайковский на московской сцене. Первые постановки в годы его жизни. — Л.: Искусство, 1940.*

³ *Слонимский Ю. И. П. И. Чайковский и балетный театр его времени. — М.: Музгиз, 1956.*

⁴ *Берёзкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. Мастера XVI–XX вв. — М.: Едиториал УРСС, 2002. — С. 127.*

поскольку оно представляет «совершенно особенный, самостоятельный пласт русской театральной и художественной культуры», ведущий свое «происхождение от романтизма», связанный с ним и являющий собой его поздний этап на русской сцене⁵.

На актуальность изучения архива Вальца обратила внимание в своем диссертационном исследовании К. А. Кропотова, в котором ею дан ряд новых сведений о его декорациях для балетных спектаклей⁶.

Важнейшие аспекты творчества Вальца в его сотрудничестве с балетмейстерами московской сцены представлены в работе Е. Я. Суриц «Балет московского Большого театра во второй половине XIX века»⁷, в которой впервые подробно анализируется творчество балетмейстеров К. Блазиса, А. Сен-Леона, С. П. Соколова, М. И. Петипа, В. Рейзингера, И. Гансена, А. Н. Богданова, И. Мендеса, И. Н. Хлюстина в постановках на сцене Большого театра в 1860–1890-е годы, то есть в период становления и развития таланта К. Вальца.

Таким образом, отсутствие специального исследования, раскрывающего универсальную, разностороннюю творческую практику Вальца как одного из видных театральных деятелей своего времени, не позволяет увидеть важную часть полномасштабной картины русского театра второй половины XIX века.

До настоящего времени в полной мере не представлена и биография Карла Вальца. Самые общие сведения о нем опубликованы в различных энциклопедических изданиях⁸, в которых, к сожалению, присутствуют ошибки и неточности, часто переходящие из одной публикации в другую. При этом мемуары Вальца, изданные в 1928 году, являются одним из самых цитируемых источников во всех исследованиях, посвященных русскому искусству второй половины XIX века. Н. А. Александрова в предисловии к переизданной в 2011

⁵ Кириченко Е. И. Ф. О. Шехтель. Жизнь. Образы. Идеи. — М.: Прогресс-Традиция, 2011. — С. 81. См. также: Кириченко Е. И. Театральные работы Ф. О. Шехтеля 1880-х годов в музеях Москвы: к вопросу о позднем романтизме театральных работ и неоромантизме архитектурных работ в стиле модерн // Музей 10. Художественные собрания СССР: Сб. статей. — М.: Советский художник, 1989. — С. 162–173.

⁶ Кропотова К. А. Русская балетная сценография XIX века (1830–1890-е годы): Дисс. ... канд. иск. — М., 2008.

⁷ Суриц Е. Я. Балет московского Большого театра во второй половине XIX века. — М.: Музиздат, 2012.

⁸ См.: Театральная энциклопедия. Т. 1 / Гл. ред. С. С. Мокульский. — М.: Советская энциклопедия, 1961. — С. 811; Русский балет: Энциклопедия / Ред. коллегия: Е. П. Белова, Г. Н. Добровольская, В. М. Красовская, Е. Я. Суриц, Н. Ю. Чернова. — М.: Большая российская энциклопедия; Согласие, 1997. — С. 92–93; и др.

году книге лишь повторяет характеристику творчества Вальца, данную В. М. Красовской, не добавляя ничего нового к его биографии⁹.

Объектом исследования является творческое наследие Карла Федоровича Вальца, связанное с оформлением спектаклей Большого театра в последней трети XIX века.

Предмет исследования — творческий метод и художественно-постановочные принципы Карла Вальца, сформировавшиеся в работе над постановками Большого театра 1870–1900-х годов.

Цель диссертационного исследования — комплексное, многоаспектное изучение художественно-постановочной деятельности К. Ф. Вальца и определение его вклада в формирование репертуара, художественного своеобразия сценографии Большого театра и общей культуры балетных и оперных постановок.

Задачи исследования:

- анализ становления и утверждения художественно-постановочных принципов Вальца в контексте развития декорационного искусства Большого театра;
- выявление роли Вальца в формировании визуального образа оперных спектаклей Большого театра в исследуемый период;
- рассмотрение сотрудничества Вальца с П. И. Чайковским и анализ принципов оформления первых постановок на московской сцене балета «Лебединое озеро», опер «Евгений Онегин», «Пиковая дама» и др.;
- реконструкция театрально-декорационных решений Вальца постановок балета «Лебединое озеро», опер «Евгений Онегин» П. И. Чайковского, «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова, «Жизнь за царя» М. И. Глинки;
- определение индивидуального вклада Вальца в формирование и развитие на русской сцене жанра феерии в балетных постановках;

⁹ Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре. — 2-е изд., испр. — СПб.: Планета музыки; Лань, 2011. Из переиздания исключено предисловие И. И. Соллертинского, снято указание на то, что материалы обработаны Ю. А. Бахрушиным, все примечания приведены по изданию 1928 года, во вступительной статье присутствуют досадные неточности, например, о том, что первая постановка «Евгения Онегина» состоялась в Московской консерватории (с. 15); добавлен иллюстративный ряд, при этом из работ Вальца воспроизведена лишь гравюра из «Всемирной иллюстрации» сцены из балета «Лебединое озеро» (1877).

– выявление и изучение рукописных и печатных текстов либретто балетов, автором которых являлся Вальц, сравнительный анализ их установленных вариантов;

– реконструкция театрально-декорационных решений Вальца балетов «Сандрильона», «Кашей», «Бабушкина свадьба», «Даита», «Звезды», поставленных по его либретто;

– рассмотрение инженерно-технических новаций Карла Вальца, систематизация и анализ применяемых им особых сценических эффектов в оперных и балетных постановках;

– анализ работы Вальца в области театрального костюма как особого элемента образной характеристики персонажей в балетных спектаклях;

– выявление максимально возможного количества изобразительных материалов и документов по биографии и творчеству К. Ф. Вальца в музеях и архивах России; идентификация ранее не атрибутированных изобразительных и рукописных материалов;

– изучение репертуарной хроники Большого театра во второй половине XIX века по имеющимся исследованиям и оригиналам афиш и программ; корректировка наименований и количества постановок, в работе над которыми принимал участие Вальц.

Важнейшую эмпирическую базу исследования составляют архивные материалы о деятельности К. Ф. Вальца и его эскизы, хранящиеся в Государственном центральном театральном музее имени А. А. Бахрушина (ГЦТМ), музее Большого театра, Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ), Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства (СПбГМТиМИ), Российском государственном историческом архиве (РГИА). Наибольшую ценность представляет уникальный архив Ф. К. и К. Ф. Вальцев в ГЦТМ, отображающий систему работы театрального декоратора и машиниста XIX века и не имеющий аналогов в России по полноте и разнообразию материалов. В состав этого архива в фонде дореволюционной графики и живописи ГЦТМ входят более 7000 единиц хранения, среди них:

- эскизы и прирезки (детали, фрагменты) к макетам К. Ф. Вальца для спектаклей «Кашей», «Прелестная жемчужина», «Сон в летнюю ночь», «Разрыв-трава», «Волшебный башмачок», «Снегурочка», «Евгений Онегин», «Жизнь за царя», «Конек-Горбунок», «Даита», «Динора», «Кроатка, или Соперницы», «Галья» «Корсар», «Озеро волшебниц» и др.;
- рукописные монтировки для спектаклей «Кашей», «Жидовка», «Наяда и рыбак», «Кипрская королева», «Бал-Маскарад», «Лукреция Борджиа», «Фауст», «Жизнь за царя», «Фаворитка», «Мраморная красавица», «Илья-Богатырь», «Громобой», «Фенелла», «Роберт-Дьявол», «Трубадур», «Карл Смелый», «Юдифь», «Сатанилла», «Конек-Горбунок», «Жидовка», «Аскольдова могила» и др.;
- альбомы с эскизами и вырезками и «Альбомы превращений» к опере «Волшебные пилюли» и др.;
- эскизы и прирезки к макетам разных художников, в том числе Ф. Нордмарка и Н. Эллерта к постановкам в Большом театре;
- вырезки из журналов и газет, касающиеся новых исторических сведений, истории костюма и декоративно-прикладного искусства;
- гравюры и литографии разного времени (планы театров, виды театральных зданий, исторические и литературные сюжеты, портреты, костюмы);
- модные картинки из журналов «Вестник моды», «Парижские костюмы», «Московский телеграф», «Маленький дамский курьер» и проч.

В архивно-рукописном отделе ГЦТМ в фонде № 43 «Вальцы Ф. К., К. Ф.» содержится 199 единиц хранения за 1840–1926 годы, в том числе материалы Ф. К. и К. Ф. Вальца к постановкам опер, балетов, драматических спектаклей: либретто, монтировки, планировки, перечни декораций и бутафории, зарисовки к разным постановкам, рукопись К. Ф. Вальца «Клочки моих воспоминаний из моей 60-летней службы в Большом театре», списки опер и балетов, поставленных К. Ф. Вальцем, рукописные либретто (балеты «Сандрильона», «Золотой паук»), письма К. Ф. Вальцу И. А. Всеволожского, М. Н. Ермоловой, В. К. Божовского,

А. Н. Корещенко, П. М. Пчельникова, П. И. Чайковского и др., имущественные и семейные материалы и проч.¹⁰

В РГАЛИ материалы, касающиеся деятельности К. Ф. Вальца, представлены в различных фондах: значительный массив материалов, связанных с постановками спектаклей, в которых принимал участие Вальц, хранится в фонде № 659 «Московская контора Императорских театров», здесь же находится «Личное дело Вальца К. Ф. Начато 19 января 1880 года. Кончено 7 мая 1884 года», в состав которого входит большое число служебных документов — рапортов, циркуляров, прошений, контрактов, ходатайств, справок и проч.; два служебных документа есть и в фонде № 1933; в фонде № 2729 хранится либретто Вальца к балету «Оживленные цветы» (1899); фонд № 712 «Вальц Карл Федорович (1846–1929)», включающий 6 единиц хранения, в основном содержит благодарственные письма и юбилейные адреса Вальцу от различных лиц и организаций; фонд № 837 «Николай Александрович Попов» — эскизы декораций к драме «Власть тьмы» (1890-е), фото и письма Вальца, заметки о нем Н. А. Попова, его «Воспоминания о Вальце» находятся в фонде № 2579; в разных фондах хранятся письма Вальца, адресованные И. Е. Бондаренко, Ф. А. Соллогубу, А. И. Южину, С. А. Юрьеву, А. А. Яблочкину.

В музее Большого театра хранится ряд эскизов Вальца — 5 эскизов костюмов к балету «Даита» Г. Конюса (1896), 31 эскиз костюмов к опере «Тангейзер» Р. Вагнера (1898), эскиз декорации «Плавучий остров» к балету «Наяда и рыбак» Ц. Пуни (1898), а также значительное число фотографий сцен из спектаклей в оформлении Вальца.

Небольшим количеством материалов по творчеству Карла Вальца располагает также СПбГМТиМИ, среди них три эскиза к балету «Дева ада», эскиз к опере «Князь Игорь» (подписной), фотографии декораций Вальца к постановкам «Власть тьмы», «Жизнь за царя», «Иоанн Лейденский», «Приключения Флика и Флока», либретто Вальца волшебного балета в 2 актах, 3 картинах и апофеозом «Вампир», большого фантастического балета в 4 актах, 6 картинах «Семь воронят».

¹⁰ См.: Путеводитель по рукописным фондам Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина / Отв. сост. И. С. Преображенская. — М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2002. — С. 39–40.

Отдельные материалы, связанные с творческой деятельностью Ф. К. Вальца и К. Ф. Вальца, также находятся в Российском государственном историческом архиве (РГИА) в Санкт-Петербурге: материалы по монтажке разных пьес и балетов (1859), проблемам газового освещения в театре (1863), вопросам пожарной безопасности (1882), переписка Дирекции Императорских театров по докладной записке К. Ф. Вальца по постановке нового балета в поддержку балетной труппы (1882), документы по расследованию нарушений в использовании материалов для оформления спектаклей и пошива костюмов (1883), формулярный список «о службе машиниста и декоратора К. Ф. Вальца» (1884), заявления Вальца о передаче Дирекции Императорских театров прав на постановку балетов по либретто Вальца «Звезды» и «Шалости сверчка» (1898) и др. В фонде В. П. Погожева в Российском институте истории искусств обнаружено либретто оперы-балета «Ватанабе».

Научная новизна. Впервые в отечественном театроведении всесторонне представлена творческая и организационная деятельность художника-декоратора и машиниста Вальца, последнего крупного представителя романтизма на отечественной сцене, в контексте развития театрально-декорационного искусства московского Императорского Большого театра в последней трети XIX века.

Творчество Вальца впервые рассмотрено на примерах его работы над оперными и балетными спектаклями. Всесторонне исследована роль Вальца в оформлении первых постановок балетов и опер П. И. Чайковского на сцене Большого театра. В работе впервые представлено творчество Вальца-либреттиста, автора постановок балетов-феерий. Проведена реконструкция его балетов «Сандрильона», «Кашей», «Бабушкина свадьба», «Даита», «Звезды». Впервые проведена систематизация и описание особых сценических эффектов, использовавшихся Вальцем в его сценической практике и принесших ему славу «мага и волшебника» сцены.

В настоящей работе в наиболее полном и откорректированном на основании архивных документов виде представлена творческая биография К. Ф. Вальца.

Теоретическая и практическая значимость исследования. Диссертация вводит в искусствоведческий обиход, обобщает и систематизирует значительное количество разнообразных сведений и фактов по биографии и творчеству К. Ф. Вальца, а также репертуарной практике московского Императорского Большого театра второй половины XIX века, расширяя существующую источниковедческую базу. Результаты исследования приводят к существенной корректировке научных представлений об особенностях развития театрально-декорационного искусства на московской сцене и роли Карла Вальца в этом процессе. Проведенные реконструкции балетов-феерий Вальца могут способствовать продолжению исследований в области истории русского балета.

Материалы и выводы диссертации могут быть использованы для дальнейших исследований в сфере русского театрально-декорационного искусства второй половины XIX века и послужат созданию объективной картины его развития, пониманию художественных процессов в отечественном искусстве на рубеже XIX–XX веков. В процессе работы были впервые атрибутированы отдельные эскизы Вальца, что позволит облегчить дальнейшую исследовательскую работу по творчеству декораторов XIX века.

Данная работа может иметь практическое применение в музейной деятельности при подготовке экспозиций и выставок по истории русского театра. Диссертационное исследование вводит в научный обиход новые материалы по истории театрального искусства, которые могут быть использованы в образовательном процессе и лекционных курсах по истории отечественного театра, сценографии и др.

Методология исследования. При исследовании всеобъемлющей темы — художник и театр — в данном случае правомерен прежде всего историографический подход, который принято считать одним из основных в театроведении. Изучение исторических и художественных материалов, в основном музейных и архивных, позволяет ввести в научный оборот неизвестные артефакты, дополнить, уточнить и закрыть лакуны в истории Большого театра, а

также в должной мере оценить незаурядность личности К. Вальца, определить его творческий метод.

Для реконструктивно-контекстуального анализа творчества художника использовался метод реконструкции спектакля на основе сохранившихся эскизов, макетов, фотографий, либретто, афиш и программ, рецензий, воспоминаний современников и др. Одним из основных в настоящем исследовании стал источниковедческий метод, основанный на анализе архивных рукописных и иконографических материалов.

В работе использован компаративный метод исследования при сравнительной характеристике постановок при возобновлениях оперных и балетных спектаклей, вариантов либретто балетов с целью выявления изменений их сюжета в зависимости от постановочного замысла. Важное значение при изучении творческого наследия Карла Вальца имеет и метод акмеологического исследования, основанный на анализе вершинных достижениях мастера, чье оформление многих спектаклей стало в Большом театре классическим.

Положения, выносимые на защиту:

1. Машинист и декоратор К. Ф. Вальц в последней трети XIX века фактически стал художественным лидером московского Императорского Большого театра, осуществив существенный вклад в его художественно-постановочную практику и развитие творческого процесса.

2. В основе творчества К. Ф. Вальца лежала идея синтетического театра, где музыка, танец, изобразительное искусство должны были наиболее полно и ярко отразить общественные идеалы и способствовать созданию «универсального произведения»¹¹. Вальц, являвший собой тип универсального художника, стал одним из выдающихся представителей этого направления в русском театре.

3. Карл Вальц стал первым русским театральным художником, который почувствовал необходимость изменения роли оформления в спектакле — отказа от самодовлеющей декоративности и утверждения декорации как важнейшего слагаемого художественного единства спектакля, неотъемлемой и органичной

¹¹ Берёзкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. Т. 3: Мастера XVI–XX вв. — М.: Эдиториал УРСС, 2002. — С. 60.

части действия. Действенная природа сценографии — одна из главных отличительных характеристик творческого метода Вальца, чем обусловлено его стремление к стилистическому единству всех элементов постановки, полностью оформляемой одним художником.

4. Деятельность Карла Вальца, связанная с внедрением в практику театра принципа художественной целесообразности оформления спектакля одним художником, с одной стороны, и постоянным расширением спектра художественных приемов и выразительных средств — с другой, подготовила приход в Большой театр нового поколения декораторов — художников-станковистов.

5. Вальц сохранял и развивал немецкую романтическую живописно-декорационную традицию в контексте национального русского театрального искусства. Его роль в развитии русского декорационного романтизма и становлении неоромантического метода, основанных на приоритете изобразительности, зрелищности, сказочно-фольклорной и мифологически-обобщенной ретроспекции, явилась чрезвычайно значимой. В своих постановках Вальц в стремлении к усилению эмоционального воздействия оформления на зрителя, изменению его функций в спектакле создал сценографические образы, явившие собой яркие образцы романтической сцены, как в балете, так и в опере.

6. Вальц заложил принципы оформления первых постановок многих опер и балетов, получивших впоследствии статус национальной классики, среди которых оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского и «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова, балет «Лебединое озеро» П. И. Чайковского. При этом Вальц развивал и переосмысливал сложившиеся ранее традиции в постановках, ставших классическими к тому времени, когда он только начинал свою активную самостоятельную деятельность в Императорских театрах, — опере «Жизнь за царя» М. И. Глинки и балете «Коппелия» Л. Делиба.

7. Вальц стал создателем первого балета-феерии на московской сцене, последовательно воплощая и развивая в сценической практике основные принципы этого направления. Содержательную основу всех балетов,

поставленных по его либретто, составляет устремление к идеалу и связанные с его достижением испытания, выпадающие герою, что восходит к романтической традиции. Поиск внутренней гармонии с окружающим миром и желание отразить его красоту органично связаны у Вальца с обращением к сказочным и фантастическим сюжетам, старинным готическим и ориентальным темам, что позволяло ему свободно творить в рамках эстетики историзма, ставшего основным художественным стилем во второй половине XIX века.

8. Палитра широко и мастерски использовавшихся Вальцем сценических эффектов стала в его творчестве своеобразным соединительным мостом между театром барокко, романтизма и театром натурализма и реализма. Постановочные нововведения Вальца, отразившие технические достижения своего времени, расширяли художественные возможности традиционного оформления. За внешней зрелищностью этих приемов скрывалось стремление к максимальному воздействию на чувства и эмоции публики.

9. Вальц, как художник, хорошо знавший законы сцены и понимавший, что подлинный костюм имеет весьма узкое поле использования в живописном образе спектакля, всегда учитывал, что восприятие костюма и его деталей зрителем во многом зависит и от размеров сцены и зрительного зала, и от сценического света. Стилизация исторического первоисточника, упрощение конструкции, акцент на необходимых деталях и аксессуарах, точный выбор ткани и цветового решения — таковы его основные подходы к решению сценических костюмов, которые получают развитие в МХТ и позже станут общепринятыми в театральной практике.

Степень достоверности результатов исследования. Достоверность результатов исследования обеспечивается обоснованностью и разнообразием подходов и методов исследования, апробированных в современном театроведении и адекватных изучаемому предмету. Исследование базируется на обширном документальном материале, причем привлечение и анализ как значительного количества архивных источников, так и опубликованных материалов проводились без искусственного отбора и субъективной оценки, но вместе с тем с критическим

подходом к надежности этих сведений, что позволяет считать научно достоверными и объективными полученные результаты и сделанные выводы.

Апробация результатов. Основные положения и выводы диссертации освещены автором в многочисленных статьях в журналах «Вопросы театра», «Балет», «Сцена» и др. Результаты исследования нашли отражение в нескольких выставочных проектах, а именно, на выставках «Художники Большого театра за 225 лет» (Музейно-выставочное объединение «Манеж», 2001), «Прорыв. Русское театральное–декорационное искусство. 1870–1930» (ГЦТМ, 2015), «Карл Вальц. Волшебник русской сцены. К 175-летию со дня рождения» (ГЦТМ, 2016). Работа неоднократно обсуждалась на Секторе театра в Государственном институте искусствознания (2016–2017).

Наиболее значимые аспекты исследования послужили основой докладов автора на международных и всероссийских научных форумах: Международной конференции «В. А. Теляковский и русский театр на рубеже XIX–XX веков» (2016), Международной научной конференции «Бахрушинские чтения — 2016: Театр в движении эпох», круглом столе, посвященному выходу в свет каталога выставки «Прорыв. Русское декорационно-изобразительное искусство 1870–1930 гг.» (2015) и др.

Материалы исследования включены в лекционные курсы по истории театральное-декорационного искусства и сценической техники и технологии в РИТИ – ГИТИСе и Школе-студии имени Вл. И. Немировича-Данченко при МХАТ имени А. П. Чехова.

Диссертация состоит из Введения, четырех глав, Заключения, списка литературы, а также трех приложений: Приложение 1. Работы Карла Вальца на сценах московского Большого театра в 1864–1924 гг.; Приложение 2. Эскизы декораций, костюмов и бутафории, рабочие постановочные материалы Ф. К. и К. Ф. Вальцев; Приложение 3. Сравнительная таблица вариантов содержания либретто и постановок балета «Волшебный башмачок» в московском Большом театре.

ГЛАВА 1. СЦЕНОГРАФИЯ БОЛЬШОГО ТЕАТРА в 1870–1900-х годах И РОЛЬ КАРЛА ВАЛЬЦА В ФОРМИРОВАНИИ ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СВОЕОБРАЗИЯ

1.1. Романтическая традиция в декорационном искусстве Императорских театров последней трети XIX века

Искусство Императорского Большого театра последней трети XIX века являло собой яркое отражение общей картины художественной жизни России, в которой нашли свое место, с одной стороны, перипетии основных политических и общественных событий в империи, с другой — коллизии смены художественных стилей в искусстве и возникновение новых течений и идей. При этом сам театр, занимавший положение второй императорской сцены после столичного Мариинского театра, по этой причине имел особые проблемы в формировании своей репертуарной политики, связанные с отсутствием возможности самостоятельно приглашать подлинных художественных лидеров и с недостаточностью финансирования своих постановок. Поэтому и балетные, и оперные спектакли в Большом театре в этот периода преимущественно выпускают не талантливые и самобытные постановщики, а исключительно европейские театральные деятели второго ряда. Частая смена управляющих, также назначаемых из Петербурга, еще более затрудняла развитие театра¹². Всё это вместе взятое крайне осложняло положение труппы, которая была отмечена яркими талантами, и зачастую только благодаря их исключительному мастерству даже весьма скромные в художественном отношении постановки имели успех у публики и критики.

Вместе с тем в Большом театре был человек, который в силу вышеназванных причин, а главное, благодаря своей исключительной энергичности и любви к театру стал неформальным художественным лидером,

¹² «Прежде всего надобно желать интеллигентного управления. На этот счет дирекция театров за сто лет похвалиться не может, и граф Милорадович, устроивший из Театрального училища *Parc aux Cerfs* на казенной даче в Екатерингофе, а А. М. Геденов, говоривший подчиненным: “Воруйте, черт вас возьми, пока я жив”, — суть два преобладавших типа наших театральных администраторов» (*Скальковский К. А. В театральном мире. Наблюдения, воспоминания и рассуждения.* — СПб.: Типография А. С. Суворина, 1899. — С. 5).

взяв на себя ответственность за сохранение зрительского интереса к одной из ведущих российских театральных сцен. Это был главный машинист и декоратор театра К. Ф. Вальц, занимавший этот пост с 1869 до 1900 года, а в целом прослуживший в Большом театре 65 лет.

Карл Федорович (наст. имя — Карл Пауль) Вальц (28.01.1846–03.04.1929), родился в Санкт-Петербурге. В 1855–1860 годах по настоянию своего отца Федора Карловича, машиниста Императорских театров, он учился декорационному искусству в Германии у О. Рама и К. Гропиуса. По возвращении в Россию 3 октября 1861 года был зачислен в Большой театр помощником машиниста. В 1867 году получил звание декоратора, а после смерти отца был назначен главным машинистом и декоратором. По контракту с конторой Императорских театров имел ежегодные полубенефисы с постановкой «живых картин» и заграничный отпуск в летнее время до двух месяцев с сохранением содержания. С 1900 года должность Вальца в Большом театре — машинист-механик с правами артиста I разряда, в 1925–1927 годах он — консультант-механик машинно-декорационного отделения (сверхштата). Помимо Большого театра, работал в Императорских Малом и Мариинском театрах, принимал участие в постановках МХТ, антрепризы М. В. Лентовского, других московских и провинциальных театров (Одессы, Киева, Тифлиса). Вальц сотрудничал, в частности, с А. А. Бренко и первым московским частным театром, открытым ею в 1880 году на Тверской улице по соседству с памятником А. С. Пушкину и называвшимся поэтому «Театр близ памятника Пушкину» (официальное название — «Драматический театр А. А. Бренко в доме Малкиеля»)¹³. Но он просуществовал всего два сезона, и по причине больших убытков А. А. Бренко была вынуждена его закрыть. После этого Вальц работал и с Ф. А. Коршем, который стал новым владельцем театра, переименовав его в Русский драматический театр. Именно здесь состоялась первая постановка в Москве

¹³ Об этом сотрудничестве свидетельствует, в частности, эскиз, хранящийся в ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. См.: К. Вальц. Эскиз залы с колоннами и вазонами с цветами. Надпись: «Побежденный Рим. В Пушкинском театре “Бренко”». 41,5x32,4. Картон, тушь, карандаш // ГЦТМ. ДФ. КП 60295/34.

«Власти тьмы» Л. Н. Толстого (19 октября 1895 года), декорации к которой были заказаны Вальцу¹⁴.

Вальц был мастером праздничных иллюминаций и фейерверков, которые устраивал в Москве, оформлял маскарады, рождественские балы и вечера. Современники отмечали также его большой вклад в организацию благотворительных мероприятий. Историки Н. М. Полунина и А. И. Фролов в биографической статье о К. Ф. Вальце, особо отмечая эту грань его таланта, пишут: «В Москве не было ни одного театра, ни одного значительного гуляния или благотворительного вечера, “обстановкой” которых не заведовал бы Карл Федорович. Популярность его в Москве была велика. Создатель технических и световых эффектов, в воспоминаниях москвичей-современников он всегда предстает магом и чародеем. Народные гуляния, проходившие в Москве по случаю коронации Александра III, а затем Николая II, надолго запомнились москвичам благодаря затейливым и изобретательным пиротехническим спектаклям, придуманным К. Ф. Вальцем. Непременными атрибутами гуляний были в ту пору иллюминации и фейерверки, устройством которых он тоже виртуозно владел... Карл Федорович принадлежал к последней плеяде механиков и декораторов, мастеров феерических постановок»¹⁵.

Заслуги Вальца как театрального деятеля были высоко оценены не только в дореволюционное время, когда он был «в воздаяние отлично-усердной службы»¹⁶ награжден Золотой медалью для ношения на шее на Анненской ленте (1874), Золотой медалью для ношения на шее на Владимирской ленте (1877), Золотой медалью для ношения на шее на Александровской ленте (1881) и удостоен французского Знака офицера народного просвещения (Officier de l'instruction publique) Ордена академических пальм (1908), но и после 1917 года, когда получил звания, учрежденные советским государством, — Заслуженный главный

¹⁴ См.: *Стрельцова Е. И.* Частный театр в России. От истоков до начала XX века. — М.: РАТИ-ГИТИС, 2009. — С. 245.

¹⁵ *Полунина Н., Фролов А.* Коллекционеры старой Москвы: Иллюстрированный биографический словарь. — М.: Независимая газета, 1997. — С. 86–87.

¹⁶ РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Д.25410. 1884 г. 689 л. О сношениях с Московской дирекцией. Л. 212–213: Формулярный список о службе машиниста и декоратора Императорских московских театров Карла Федоровича Вальца.

машинист-механик (1922) и Герой Труда (1925)¹⁷. К. Ф. Вальц умер в Москве и 6 апреля 1929 года был похоронен на Введенском (Немецком) кладбище, могила его не сохранилась.

В Большом театре Карл Вальц участвовал в подготовке значительного количества спектаклей, вошедших в основной, классический репертуар одной из ведущих мировых театральных сцен: «Дочь фараона» Ц. Пуни (17 ноября 1864; совместно с Ф. Вальцем, К. Гропиусом, И. Кукановым, И. Шангиным, Х. Шеньяном), «Руслан и Людмила» М. И. Глинки (29 января 1868; с П. Исаковым, И. Кукановым, Ф. Нордмарком, И. Шангиным, Х. Шеньяном), «Снегурочка» (11 мая 1873; с Гурьяновым, П. Исаковым, И. Какуриным, И. Шангиным), «Лебединое озеро» (20 февраля 1877; с К. Гропиусом и И. Шангиным), «Евгений Онегин» (11 января 1881; с А. Гельцером, Гурьяновым, И. Какуриным, Ф. Нордмарком, Н. Федоровым, И. Шангиным), «Мазепа» (3 февраля 1884; с Гурьяновым и И. Какуриным), «Черевички» (19 января 1887) и «Иоланта» П. И. Чайковского (11 ноября 1893), «Демон» А. Г. Рубинштейна (22 октября 1879; с А. Гельцером, П. Исаковым, И. Какуриным, Ф. Нордмарком, И. Шангиным), «Вражья сила» А. Н. Серова (15 ноября 1881; с И. Какуриным), «Борис Годунов» М. П. Мусоргского (15 декабря 1888), «Лоэнгрин» (16 октября 1889) и «Зигфрид» Р. Вагнера (24 апреля 1913; с В. Сизовым), «Волшебная флейта» В. А. Моцарта (27 января 1907; с В. Бушиной, В. Внуковым, Ф. Лавдовским), «Самсон и Далила» К. Сен-Санса (16 декабря 1917; с К. Коровиным и М. Яковлевым) и др. Вальц также являлся создателем оформления балетов-феерий по собственным либретто: «Волшебный башмачок» (1871), «Кашей» (1873), «Даита» (1896), «Звезды» (1898), «Шалости сверчка» (1898) и «Волшебные грезы» (1899). В целом же в Большом театре он оформил около 150 спектаклей¹⁸.

¹⁷ РГАЛИ. Ф. 648 (Государственный академический Большой театр СССР (ГАБТ) (Москва, 1776 — по наст. время)). Оп. 1. Ед. хр. 460. Личные дела Валуева М. В. — каменщика; Валуева Н. К. — рабочего Главного буфета; Вальд С. И. — солистки оперы; Вальца К. Ф. — консультанта-механика.

¹⁸ См. полный перечень постановок Большого театра, в работе над которыми принимал участие К. Ф. Вальц, в Приложении 1 к настоящему исследованию.

Стилистику декорационной живописи и оформления спектаклей Императорских театров в рассматриваемый период определяла эклектика. Сам термин возник в эпоху романтизма для обозначения нового явления в архитектуре, когда зодчий, обращаясь к разным историческим образцам, соединял разностилевые формы в одном проекте. В России этот термин впервые ввел в употребление Н. В. Кукольник в 1837 году в статье, посвященной архитектуре того времени: «Наш век эклектический: во всем у него характеристическая черта — умный выбор. Все роды зодчества могут быть изящны и заключают каждый немалочисленные тому доказательства, все они пользуются своими средствами, перемешиваются и производят новые роды!»¹⁹. И этот «умный выбор» оказался актуальным не только для архитектуры, но и для театра.

Эклектика освободила художника от жесткой регламентированности, свойственной классической традиции, открыла путь к свободному использованию стилевых форм и идей различных эпох, к поиску в искусстве прошлого творческих импульсов для удовлетворения эстетических запросов современности. В западноевропейском искусствоведении за новым стилем закрепилось название «историзм» (этот термин, кстати, используется и в отечественном музыковедении). Немецкий историк искусства В. Гётц предлагал различать «историзм» как образ мыслей и «эклектизм» как художественный метод²⁰. Историзм и эклектика формируются на базе романтизма, развивая свойственный последнему интерес к прошлому, к экзотическим образам и поискам неизведанного, к свободе от ограничений. В чуть более позднее время, в последней четверти XIX века, те же самые основания дал новым течениям искусства наследник романтизма — неоромантизм. Таким образом, одним из важнейших источников историзма и эклектики, с одной стороны, и новых течений конца XIX века, в том числе модерна и символизма, — с другой, при всей очевидной разнице внешних признаков, послужил романтизм. Между ними нет

¹⁹ Кукольник Н. В. Новые постройки в Петергофе // Художественная газета. — 1837. — № 11–12. — С. 176.

²⁰ См.: Götz W. Historismus. Ein Versuch zur Definition des Begriffes // Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft. — 1970. — Bd. XXIV. — H. 1–4. — S. 196–212.

глубинных, коренных противоречий, несмотря на то, что представители этих течений яростно спорили между собой.

«Умный выбор» лежал в основе творческих решений многих художников и архитекторов, не пренебрегли им и театральные декораторы. Когда в конце 1880-х и в 1890-е годы начали складываться стилевые формы модерна, то, как это обычно бывает в истории искусства, старые модели подверглись осуждению, эклектика яростно ниспровергалась, и в первую очередь идеологами «Мира искусства». Мастеров эклектики обвиняли в бездумном и безвкусном смешении разных исторических форм, в создании искусства, не давшего ничего значительного, мешавшего утверждению стилевых идей нового времени.

Долгое историческое эхо таких обвинений донеслось чуть ли не до наших дней. После революции 1917 года и вплоть до начала 1990-х годов отечественное искусствоведение, следуя идеологическим установкам советского времени, видело в эклектике только отражение низких художественных запросов буржуазного общества. Негативным или в лучшем случае снисходительным оставалось вплоть до недавнего времени отношение к театрально-декорационному искусству эпохи эклектики 1850–1890-х годов, в том числе и к творчеству Карла Вальца, чьи работы воплотили этот стиль.

Талантливый декоратор, прекрасно владевший секретами перспективной живописной декорации; инженер-конструктор, изобретавший и рассчитывавший сложнейшие сценические машины и приспособления и воплощавший их в сценической практике; химик-пиротехник, создававший театральные эффекты, поражавшие современников; электрик-экспериментатор, использовавший широкий спектр выразительных средств от свечей до электричества, внедрению которого на сцене он сам всячески способствовал; машинист, блестяще владевший знаниями возможностей сценической коробки от колосников до трюма; и наконец, автор балетных либретто, по которым были поставлены спектакли, оставившие яркий след в истории русского балета, — Карл Федорович Вальц стал одной из главных действующих фигур русского театра второй половины XIX века, наиболее ярко проявив свою новаторскую деятельность в

последней его трети. Uomo universale («разносторонний человек») — это определение, идущее от итальянского Возрождения, нашло в Вальце то выразительнейшее воплощение, какое только могло быть в конце XIX века с его глобальными изменениями в познании окружающего мира и стремительным техническим прогрессом.

В основе его работ лежала идея синтетического театра, где музыка, танец, изобразительное искусство должны были наиболее полно и ярко отразить общественные идеалы и создать «универсальное произведение»²¹, Gesamtkunstwerk («совокупный художественный продукт»), как его определил немецкий композитор и теоретик искусств Рихард Вагнер. Вальц, являвший собой тип универсального художника, стал одним из выдающихся представителей этого направления в русском театре.

В своем творчестве он стремился к единому художественному решению спектакля, отстаивая и утверждая свои эстетические взгляды в каждой постановке. Целый ряд спектаклей Вальц оформил персонально, создавая эскизы всех живописных декораций и костюмов персонажей, что было для того времени несомненной новацией. Он сам и воплощал декорации по своим эскизам, иногда передавая часть работы штатным декораторам, которые выступали в роли исполнителей его авторского замысла.

В сфере театрально-декорационного оформления спектакля Вальц талантливо применял различные живописные приемы в целях яркого и точного отображения идеи произведения, убедительно используя характеристики световоздушной среды и цветового колорита для наиболее выразительной передачи общего замысла музыкально-драматического действия.

Так, декорации Вальца к «Снегурочке» (1893) своим строем и атмосферой передавали поэтический дух сказки А. Н. Островского и ярко отражали жанровую суть лирико-эпической оперы Н. А. Римского-Корсакова. Последующие постановщики, для которых главной творческой задачей было не акцентирование сказочно-развлекательной стороны действия, а выразительное и убедительное

²¹ Берёзкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. Т. 3: Мастера XVI–XX вв. — М.: Эдиториал УРСС, 2002. — С. 60.

воплощение эпического характера произведения, следовали именно этим, проложенным Вальцем, путем.

Важнейшее качество творческого метода художника — музыкальность его оформления спектакля: живописные образы существуют в гармоничном единстве с музыкальной партитурой произведения. Именно Вальцем были заложены живописные традиции оформления как «Лебединого озера» (1877), так и всех других произведений П. И. Чайковского, впервые поставленных на сцене Большого театра.

Декорация Вальца предоставляла большую свободу режиссеру для построения мизансцен, позволяя решать и массовые, и камерные сцены в соответствии с логикой сценического действия. Владея глубокими знаниями пространства сцены-коробки, художник свободно оперировал живописной декорацией, открывая в ней за традиционной статикой природного или архитектурного фонов внутреннюю энергию динамических превращений и преобразований. Причем эти возможности часто воспринимались именно как чудеса и волшебство, настолько точно и почти мгновенно происходили перемены и трансформации во время действия спектакля. Именно действенную природу сценографии можно назвать одной из главных отличительных характеристик творческого метода Вальца.

Его деятельность, связанная с внедрением в практику театра принципа художественной целесообразности оформления спектакля одним художником, с одной стороны, и постоянным расширением спектра художественных приемов и выразительных средств — с другой, безусловно, подготовила приход в Большой театр нового поколения декораторов — художников-станковистов.

Однако творческая деятельность Вальца как универсального, многопланового художника не была оценена современниками по достоинству и рассматривалась ими в основном односторонне, исключительно с точки зрения его мастерства «мага и волшебника», создателя многочисленных и разнообразных сценических эффектов. Такое восприятие отчасти обусловлено уровнем балетной критики того времени: в рецензиях и статьях практически отсутствовал

комплексный анализ спектакля, а оценка работы декораторов носила в целом описательный характер. Подобную критику Л. Д. Блок позже справедливо назовет театрально-обывательской²².

Более широко оценен вклад Вальца в отечественное театральное дело автором статьи «Карл Федорович Вальц» в Ежегоднике Императорских театров (сезон 1901–1902), написанной в связи с 40-летием его творческой деятельности. Определяющим качеством названо соединение в его творческой натуре талантов художника-декоратора и механика, и именно благодаря этому соединению «двух необходимых для сцены искусств, а также особенным умением владеть световыми эффектами и достигалось то чарующее впечатление, которое производили на публику некоторые его декорации»²³. К наиболее ярким достижениям Вальца автор относит постановки оперы В. А. Моцарта «Волшебная флейта», «где 17 картин менялись с необыкновенной быстротой, приводя в полном смысле художественное впечатление разнообразием, оригинальностью рисунка, игрою красок и световых эффектов»²⁴, оперы К. М. Вебера «Волшебный стрелок» (особенно декорации 2 картины «Волчья долина»), оперы А. Г. Рубинштейна «Нерон» (картина «Пожарище Рима»). Среди заслуг Вальца также отмечается построенная им в сезон 1901–1902 годов в Малом театре первая в России «вертящаяся сцена» (поворотный круг), проведение парадных спектаклей в Большом театре по случаю коронации Александра III и Николая II, большой вклад в устройство вместе с М. В. Лентовским и В. Ю. Форкатти народных гуляний, в обеспечение декоративной части в значительном количестве благотворительных спектаклей, концертов, маскарадов, базаров, в оформлении декораций для Одесского городского театра, драматического театра Н. Н. Соловцова и Городского оперного театра в Киеве, Тифлисского городского театра.

Вместе с тем сама система управления Императорскими театрами во многом исключала возможности для развития новых художественных идей.

²² Блок Л. Д. Классический танец: история и современность. — М.: Искусство, 1987. — С. 22.

²³ Карл Федорович Вальц (по поводу 40-летия его театральной деятельности) // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1901–1902 гг. Приложение 1. — СПб.: Дирекция Императорских театров, 1902. — С. 35.

²⁴ Там же.

Исследователи XX века определяют этот период как период творческого кризиса в деятельности Большого театра и связывают его в первую очередь с «охранительной» традицией. Так, историк балета В. М. Красовская среди основных оформительских принципов, сложившихся к 1860-м годам, указывает типовой характер декораций в музыкальном театре, смену романтической декорации, создававшей эмоциональный фон действия, строгим академизмом²⁵, определявшим нормативные решения и фантастики, и экзотики, оформление многоактных балетов несколькими художниками²⁶. По мнению исследовательницы, участие нескольких декораторов в оформлении одного спектакля ограничивало их фантазию рамками парадной представительности и приводило к нивелированности художественных решений. Нивелированность решений, о которой пишет В. М. Красовская, связывая это с работой над спектаклем нескольких декораторов, — конечно, слишком упрощенное понимание постановочной системы в Императорских театрах. Вместе с тем историк балета отмечает, что это был хотя и окостенелый, но цельный и своеобразный стиль, главной особенностью которого являлась эклектика²⁷. Среди представителей этой традиции выделены М. А. Шишков и М. И. Бочаров в Петербурге, П. А. Исаков и А. Ф. Гельцер в Москве.

Матвей Андреевич Шишков (1831–1897), закончивший Строгановское училище, в 1849 году был принят помощником декоратора Х. Шеньяна в московские Императорские театры, в 1852-м его направили в Петербург для повышения мастерства к А. А. Роллеру, в 1857-м переводом из Москвы зачислили в петербургские театры помощником декоратора, а уже через год назначили декоратором. С 1860-х годов начинается самостоятельная деятельность Шишкова, главной заслугой которого в развитии русского реалистического театрально-

²⁵ В. М. Красовская отмечает, что в 1862 г. А. А. Роллер, служивший в 1834–1879 гг. главным машинистом и декоратором Санкт-Петербургских Императорских театров, стал академиком живописи, и видит в этом официальном признании заслуг художника утверждение господствующего метода, то есть академизма (см.: *Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века.* — Л.; М.: Искусство, 1963. — С. 12). Однако Роллер своим творчеством прежде всего укреплял на сцене Императорских театров традиции романтической декорации. Справедливости ради, следует уточнить, что академиком живописи он стал гораздо раньше — в 1839 г., а профессором перспективной живописи — в 1856-м.

²⁶ См.: *Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века.* — С. 11.

²⁷ См.: Там же. С. 12.

декорационного искусства второй половины XIX века является создание бытописательной, историко-археологической, то есть исторически достоверной, декорации²⁸. Мастер архитектурной бытовой декорации, Шишков правдиво воссоздавал интерьеры и обстановку крестьянских изб и хат. При этом художник не терял связь и с романтическим театром, оформляя многие пьесы в духе Роллера. Так, например, сцену грозы в поставленной Александринским театром пьесе «Гроза» А. Н. Островского (1867) он решил «скорее в плане романтическом, в эффектном архитектурном обрамлении, с ярко блистающими стрелами молний»²⁹. Признанием таланта и мастерства Шишкова стало присвоение ему в 1869 году звания академика декорационной живописи, а в 1884-м он получил статус профессора Академии художеств.

Крупным художником театра в 1860–1880-х годы был и Михаил Ильич Бочаров (1831–1895), художник-пейзажист, с 1864 года декоратор, а позднее заведующий декорационной мастерской петербургских Императорских театров. После окончания Московского училища живописи, ваяния и зодчества, совершенствовал мастерство в петербургской Академии художеств, где неоднократно получал золотые и серебряные медали за свои пейзажные работы. Завершив курс, в качестве пенсионера Академии провел несколько лет за границей (Франция, Германия, Швейцария, Италия), в 1863 году, вернувшись в Россию, был признан академиком пейзажной живописи. В 1864 году Бочаров начал свою службу в Санкт-Петербургских Императорских театрах, где работал более 30 лет. Декорации художника выделялись мастерством в передаче романтически напряженных состояний природы; «в особенную... заслугу ему нужно поставить то, что благодаря его даровитому мастерству декорационная живопись, находившаяся прежде в руках иностранцев-декораторов, немцев и итальянцев... вступила у нас на путь вполне самостоятельный»³⁰.

Павел Александрович Исаков (1823–1881) свою художественную карьеру начал в 1838 году в качестве ученика А. Роллера, в 1843–1857 годах служил

²⁸ Сыркина Ф. Я. Русское театральное-декорационное искусство второй половины XIX века: Очерки. — М.: Искусство, 1956. — С. 75.

²⁹ Там же.

³⁰ М. И. Бочаров. Некролог // Всемирная иллюстрация. — 1895. — № 1382.

помощником декоратора петербургских Императорских театров, а затем до конца жизни работал в Москве декоратором Малого театра. Исаков писал главным образом интерьеры и архитектурные виды. В Малом театре в оформлении спектаклей он создавал не только убедительные планировки интерьеров, но и соответствующую атмосферу места действия, был мастером реалистической декорации на русской сцене 1870-х годов³¹.

По окончании Строгановского училища в 1873 году в московские Императорские театры был зачислен Анатолий Федорович Гельцер (1852–1918), живописный талант которого ставит его в ряд видных представителей романтической декорационной живописи. К числу самых значительных достижений Гельцера нужно отнести оформление постановок «Гамлета» У. Шекспира (1891) и «Орлеанской девы» Ф. Шиллера (1893) в Малом театре, балета «Спящая красавица» П. И. Чайковского (1899) в Большом театре.

Таким образом, сцены Императорских театров располагали крупными художниками-декораторами, способными воплотить самые разносторонние художественные замыслы. Вместе с тем их деятельность по оформлению театральных постановок по большей части остается недооцененной. Особенно суровой критике зачастую подвергается творчество К. Ф. Вальца: «У него живописный образ спектакля уже совершенно отступал перед эффектно задуманным и мастерски выполненным трюком. Недаром Вальц прослыл “волшебником” балетного спектакля: художник заурядный, он был талантливым машинистом сцены. В сфере машинерии его фантазия оказывалась поистине безграничной»³².

К сожалению, столь односторонний взгляд на деятельность Вальца был общепринятым на протяжении всего XX века. К исследователям, способствовавшим формированию такого мнения, следует отнести и искусствоведа Ф. Я. Сыркину, считавшую Вальца «не столько художником, сколько блестящим машинистом», заслуги которого «по части техники и

³¹ См.: А. Н. Островский. Энциклопедия / гл. ред. и сост. И. А. Овчинина. — Кострома: Костромаиздат; Шуя: ШГПУ, 2012. — С. 195.

³² Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. — С. 13.

усовершенствования сцены огромны», и оценивавшую его как художника «несамостоятельного», создававшего «слабые копии с петербургских образцов»; при этом, по мнению исследовательницы, «Вальц не столько думал о содержании пьесы и спектакля, сколько об эффектно, поражающем глаз зрелище»³³. В учебном пособии «Техника и технология сцены» В. В. Базанова Вальц назван непревзойденным мастером театральных полетов и всяческих чудес, прозванным в Париже «русским Калиостро»³⁴: «В постановке оперы Вагнера “Золото Рейна” он соорудил полетные фурки для певцов, которые во время полета исполняли свои партии. Эта конструкция была скопирована в Париже для постановки той же оперы»³⁵. По мнению видного искусствоведа М. В. Давыдовой, в декорациях художника «доживала на сцене старая оформительская система Роллера» с чудесами и превращениями, фонтанами, водопадами и другими сценическими эффектами, фантастическими колесницами и даже настоящим велосипедом³⁶.

Легендарным машинистом-декоратором, «магом и волшебником сцены», устройтелем феерических театральных эффектов называет Вальца театральный критик и балетовед В. М. Гаевский³⁷. Эти определения творческой индивидуальности Вальца примечательны еще и тем, что они даются историком театра в связи с впечатлениями К. С. Станиславского о первых посещениях Большого театра: «Огромная сцена, на которой люди кажутся маленькими, провалы, огонь, бушующее море из крашеного холста, тонущий бутафорский корабль, десятки больших и малых фонтанов живой воды, плывущие по дну моря рыбы, огромный кит — заставляли меня краснеть, бледнеть, обливаться потом или слезами, холодеть, особенно когда похищенная балетная красавица молила страшного корсара отпустить ее на волю»³⁸. Речь идет о «Коньке-Горбунке» и «Корсаре» — балетах, где все отмеченные Станиславским эффекты были

³³ Сыркина Ф. Я. Русское театрально-декорационное искусство второй половины XIX века. — С. 195.

³⁴ Калиостро Алессандро (наст. имя — Джузеппе Бальзамо; 02.06.1743, Палермо — 26.08.1795, Сан-Лео) — итальянский алхимик и авантюрист.

³⁵ Базанов В. В. Техника и технология сцены: Учеб. пособие для высш. и сред. учеб. заведений искусств и культуры. — Л.: Искусство, 1976. — С. 279.

³⁶ Давыдова М. В. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII — начала XX века. — М.: Наука, 1974. — С. 76–77.

³⁷ Гаевский В. М. Книга встреч: Заметки о критиках и режиссерах. — М.: РГГУ, 2012. — С. 333.

³⁸ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. — М.: Искусство, 1983. — С. 18.

воплощены Вальцем. Характеристика Вальца исключительно как талантливого машиниста сцены, закрепившаяся и в работах других исследователей (И. И. Соллертинского³⁹, Ю. А. Бахрушина⁴⁰, М. Н. Пожарской⁴¹), не отражает объективного вклада Вальца в создание театрально-декорационной живописи Большого театра и представляет узкую и одностороннюю оценку его самобытного таланта художника-декоратора.

К консервативным явлениям, имевшим место на сцене Большого театра, В. М. Красовская относит и «живые картины», мастером создания которых также являлся Вальц: «В погоне за внешней зрелищностью балет состязался с публичными маскарадами и “живыми картинами”. Появившиеся еще с 1830-х годов, они вошли в моду в 1860-х годах и устраивались в стенах императорских театров. Балетным актерам приходилось участвовать в этих развлечениях. “Целые полки кордебалетчиц и статистов высылаются с помпой, с объявлением в газетах в маскарадные залы”, — возмущался московский критик... Исполнители “живых картин” застывали в жеманных позах, изображая анакреонтические идиллии, псевдоисторические сцены из рыцарских времен и т. п. А кругом... вырастали волшебные сады, низвергались водопады, вспыхивали цветные фонарики»⁴².

Однако художественные процессы в московском Императорском Большом театре этого периода были гораздо более разнообразными и сложными. Да, в театре сохранялись консервативные традиции, но в нем зарождалось и иное — поиск новых художественных форм наиболее талантливыми театральными деятелями и их стремление сделать сцену центром притяжения зрительского внимания и отражения современных вкусов и пристрастий.

Репертуарные искания московского Большого театра второй половины XIX века более всего определяют традиции романтического театра с его тяготением к динамическому действию, герою, проявляющему неординарные качества в борьбе

³⁹ Соллертинский И. И. Вместо предисловия // Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре. — Л.: Academia, 1928.

⁴⁰ Бахрушин Ю. А. История русского балета. — М.: Советская Россия, 1965. — С. 154.

⁴¹ Пожарская М. Н. Русское театрально-декорационное искусство конца XIX — начала XX века. — М.: Искусство, 1970.

⁴² Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. — С. 20.

с непреодолимыми, казалось бы, обстоятельствами, и яркому отражению природных явлений.

Карл Вальц был восприемником немецкой романтической школы, и в первую очередь через своего отца, театрального машиниста Федора Карловича (наст. имя — Фридрих Игнаций) Вальца (1820–29.08.1869). Будучи выходцем из лифляндских немцев, тот с 1841 года служил в Большом (Каменном) театре в Санкт-Петербурге сначала помощником машиниста, затем театрмейстером. Позднее, с 1849 года, он являлся также театрмейстером и машинистом Театра-цирка, а с 1855-го — машинистом Александринского театра. 1 мая 1856 года Федор Карлович был назначен главным машинистом Большого театра в Москве⁴³, куда его перевели из Петербурга для восстановления репертуара театра после страшного пожара 1853 года. Здесь он оформил множество спектаклей, среди которых можно выделить балеты «Корсар» (1858; совместно с А. Бредовым, П. Исаковым, Д. Форнари, Х. Шеньяном), «Фауст» (1864; совместно с И. Какуриным, И. Кукановым, Ф. Нордмарком и Шеньяном), «Дочь фараона» (1864; совместно с Ф. Гропиусом, К. Вальцем, И. Шангиным, Кукановым и Шеньяном), «Эсмеральда» (1866; совместно с Кукановым и Шеньяном), оперу «Трубадур» (1867; совместно с Форнари) и др. С 1861 года Федор Карлович руководил и машинной частью Малого театра. Ф. К. Вальц внес большой вклад в обустройство сцены Большого театра, восстановленной после пожара 1853 года, и был награжден Орденом Святого Станислава третьей степени (06.09.1856). Неоднократно по поручению Дирекции Императорских театров он приобретал за границей театральное оборудование и аксессуары, занимался устройством фейерверков и иллюминаций для народных праздников и гуляний, оформлял концерты с «живыми картинами».

Вальц-старший являлся учеником Андрея Адамовича (Андреаса) Роллера (1805–1891) Роллера, о чем тот написал в автобиографии: «Мои ученики в С.-Петербурге по декорационной части: Павел Исаков, Иван Шангин, Юлий Бах и

⁴³ «В этом году на службу при Императорских московских театрах был переведен из Санкт-Петербурга декоратор Ф. К. Вальц главным машинистом и декоратором» (*Мухин Д. И.* Книга о балете // ГЦТМ. Ф. 181. КП 137484. Инв. № 1. Л. 180).

Лобанов (Любанов?). По машинной части: Вальц и Сергей Насонов, Алексей Карташев»⁴⁴. А. А. Роллер — крупнейший декоратор-романтик на русской сцене середины XIX века, до приезда в Россию служивший декоратором и машинистом в европейских театрах (Вены, Мюнхена, Берлина и др.). Роллер мастерски выстраивал на сцене множество живописных планов, архитектурных деталей, его работы выделялись нарядностью палитры: «Тщательно проработанные, прорисованные до мельчайших деталей декорации Роллера и его эскизы, то пестро и жестко раскрашенные, то написанные в приглушенно голубоватых тонах, отличались законченностью, профессиональным мастерством»⁴⁵. Его декорациям были присущи эмоциональная приподнятость и мечтательность, экзотика и «локальный колорит», что особенно ярко проявилось в работах, связанных с оформлением зарубежных произведений⁴⁶. Роллер великолепно владел искусством создания сценических эффектов: водопадов, наводнений, пожаров, разрушений и проч. Он освещал лесную чащу таинственным светом луны, любил создавать скалистые пейзажи с буйно низвергающимся водопадом и перекинутым через него хрупким мостиком. На глазах у зрителей рушились стены готических замков или восточных храмов, бушевали пожары, разливались в наводнениях реки, движущиеся декорации создавали иллюзию плывущих кораблей⁴⁷.

Творчество Роллера являло собой художественное воплощение результатов реформы постановочного дела, предпринятой немецкими декораторами — горячими поклонниками романтизма в искусстве, среди которых в Германии центральной фигурой был Карл Фридрих Шинкель, архитектор, живописец, основатель новой театрально-декорационной школы⁴⁸. Именно Шинкель в 1813 году предложил дирекции Берлинского королевского национального театра

⁴⁴ РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Дело 35-Р. 3 л. Дело правления Императорской академии художеств. Роллер Андрей Адамович. Начато 19 августа 1869 г. Л.1

⁴⁵ Сыркина Ф. Я. Русское театрально-декорационное искусство второй половины XIX века. — С. 25.

⁴⁶ См.: Ванслов В. В. Предисловие // Сыркина Ф. Я., Костина Е. М. Русское театрально-декорационное искусство. — М.: Искусство, 1978. — С. 10.

⁴⁷ См.: Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. — 2-е изд., испр. — СПб.: Лань; Планета музыки, 2008. — С. 15–17; Сыркина Ф. Я. Русское театрально-декорационное искусство второй половины XIX века. — С. 24–25.

⁴⁸ См.: Загорская Т. В. В едином контексте. Русско-немецкий театральный диалог: Статьи. Переводы. Комментарии. — СПб.: Балтийские сезоны, 2016.

реестр типовых ландшафтных и архитектурных декораций, специальных декораций для волшебных представлений, видов храмов и церквей. В это же время осуществляется и реформа в сфере театрального костюма: издаются три тома «Новых костюмов обоих королевских театров в Берлине»⁴⁹.

Как отмечает Т. В. Загорская, «строгая упорядоченность, универсализация всей постановочной части с детально отработанной системой взаимосвязей оказала большое влияние на становление театрально-постановочной системы в Европе, в частности, в России»⁵⁰. В 1829 году по распоряжению Министерства Императорского двора для Театрального ведомства были получены четыре тетради с рисунками декораций Берлинских королевских театров, по которым затем Дирекция Императорских театров сделала заказ типовых комплектов декораций⁵¹. Исполнителем этого заказа стал талантливый ученик Шинкеля Карл Вильгельм Гропиус (1793–1870). Впоследствии он выполнил в своих берлинских мастерских еще несколько заказов для петербургских театров, дважды побывал в Петербурге в 1830-х годах, а его типовые декорации использовались в Императорских театрах до начала 50-х годов XIX века, а некоторые и почти до конца XIX столетия⁵².

Именно в берлинской мастерской Гропиуса и проходил обучение молодой Карл Вальц. Влияние немецкого мастера на его творческую манеру было сильным

⁴⁹ Neue Kostüme auf den beiden Königlichen Theatern in Berlin unter der General-Intendantur des Herrn Grafen von Brühl. Bd. 1–3. N. 1–23. Berlin: Wittich, 1819–1831.

⁵⁰ Загорская Т. В. В едином контексте. Русско-немецкий театральный диалог. — С. 17.

⁵¹ Влияние этих тетрадей на культурную практику того времени, возможно, послужило реализации идеи издания знаменитого «Театрального альбома», отдельные изображения из которого были обнаружены в коллекции Ф. К. и К. Ф. Вальца известным меценатом и коллекционером Л. И. Жевержеевым. Историк книги Н. П. Смирнов-Сокольский в статье «Таинственный “Театральный альбом”» подробно описал состав издания: «Портреты популярных артистов того времени — Луизы Мейер, Ольги Шлейфохт, К. В. Гриневой, Н. В. Самойловой, Карла Лашука, Е. Я. Андрияновой, Т. П. Смирновой, Луи Маурера и других, — великолепно исполнены и художниками, и печатниками. По несколько сцен на каждом листе (т. н. “крокады”) очаровательно сделал замечательнейший мастер Василий Тимм. Балетные спектакли “Озеро волшебниц”, “Морской разбойник”, “Тень”, драма “Велизарий” — как бы оживают перед глазами. К каждой тетради приложены и листы нот, окруженные художественным орнаментом. Музыка Доницетти, Адама, Обера и Келлера, Маурера переложена для фортепиано К. Лядовым, К. Мейером и другими. В целом, “Театральный альбом” 1842–1843 года — выдающееся произведение печатного станка, повторяю, не только для своего времени. Среди русских иллюстрированных изданий сороковых годов прошлого столетия ему по праву должно принадлежать первое место. В. Г. Белинский в своем обзоре “Русская литература в 1842 году” отметил: “Театральный альбом” истинно великолепное издание, имеет свое значение и идет своим путем. Доселе вышло его два выпуска» (Смирнов-Сокольский Н. П. Рассказы о книгах. — М.: Всесоюзная книжная палата, 1959. — С. 357).

⁵² Загорская Т. В. Карл Сабат. Антонио де Мазонески. Карл Вильгельм Гропиус // Сцена. — 2016. — № 6 (104). — С. 72–73.

и определяющим в его работе над первыми самостоятельными постановками на сцене Большого театра.

Среди своих наставников Вальц, помимо немецких мастеров, называл московских декораторов П. А. Исакова, Х. Шеньяна, А. Бредова, «с особенным уважением» — петербургских «профессоров-декораторов Шишкова и Бочарова», которых считал «за великих художников в театральной живописи и у которых он сам многому научился».

1.2. Сотрудничество К. Вальца с балетмейстерами московской сцены

Важнейшим фактором, повлиявшим на становление художественных принципов Вальца, стали кардинальные изменения, происходившие в русской культуре на протяжении 1860-х годов. Доминирующую роль взяла на себя литература, обратившаяся к самым острым проблемам современности и устремившаяся к утверждению метода реализма с «вынесением приговора о явлениях жизни»⁵³. Балет оказался в своеобразном контрапункте к этой генеральной линии, продолжая свое развитие в русле романтических традиций. Помимо внешних факторов — привилегированная, консервативная публика, отсутствие хореографов, способных найти адекватное воплощение средствами танца актуальных для того времени тем, замкнутая, цеховая жизнь балетных артистов, — для этого были и более существенные внутренние причины, связанные с эстетикой искусства балета. Как отмечает Е. Я. Суриц, «балет мог сблизиться с искусством своего времени, лишь пройдя путь к психологической образности», совершив «переход на более высокую степень образности»⁵⁴. Непонимание этой сложнейшей художественной задачи, стоявшей перед балетом, потребовавшей, в частности, отказа от пантомимы, и делало его объектом самой пристрастной критики со стороны всей передовой русской интеллигенции того времени. Именно в контексте этих обстоятельств и можно рассматривать оценку деятельности Вальца современниками.

⁵³ Суриц Е. Я. Балет московского Большого театра во второй половине XIX века. — М.: Музиздат, 2012. — С. 17.

⁵⁴ Там же. С. 21–22.

Начало службы К. Вальца в Большом театре, куда он был принят помощником машиниста осенью 1861 года, совпало с работой в нем Мариуса Петипа. К сожалению, период сотрудничества с Петипа оказался кратким: основная деятельность балетмейстера в дальнейшем была связана почти исключительно с Петербургом. Позднее, уже на рубеже XIX–XX веков, Вальц встретится с Иваном Хлюстиным и Александром Горским, совместная работа с которыми также будет успешной, но опять непродолжительной. Собственно, отсутствие талантливых союзников в лице балетмейстеров и оперных режиссеров и явилось одной из причин творческого одиночества Вальца в Большом театре.

В 1864 году, через два года после премьеры балета «Дочь фараона» Ц. Пуни в Петербурге, Петипа перенес его в Москву. Критика, несмотря на блестящую танцевальную форму постановки, в основном «отмечала отсутствие общепринятых принципов построения балета, указывала на механическую связь эпизодов, на исторические и этнографические ошибки, на смешение стилей, а главное — на отсутствие идеи в произведении»⁵⁵. Такая оценка связана в первую очередь с эстетическими позициями московской критики, в основе которых, в отличие от критики петербургской, лежала поддержка реалистических тенденций в отечественном искусстве; отсюда, с одной стороны, интерес к историческим образцам, с другой — требование точности и порицание «фантазий» на тему исторических стилей. Творчество Петипа определит новую эпоху — постромантического имперского балета, эпоху танцевальной хореографии⁵⁶.

Для Вальца это был первый опыт самостоятельной работы в большом спектакле, правда, все еще под руководством отца. Сохранившийся эскиз-макет пролога балета говорит о владении Вальцем построением полномасштабной декорации с классической перспективой и точными архитектурными пропорциями⁵⁷. Видимо, макетную разработку пролога он сделал по заданию отца на подготовительном этапе, сами же декорации затем выполнили И. И. Шангин

⁵⁵ Бахрушин Ю. А. История русского балета. — С. 147.

⁵⁶ Гаевский В. М. Книга встреч: Заметки о критиках и режиссерах. — С. 329.

⁵⁷ Вальц К. Ф. Части макета декорации к балету «Дочь фараона» // ГЦТМ. ДФ. Архив К. Ф. Вальца. Оп. К 1.74. КП 100467/1–5.

(1 картина Пролога) и И. Е. Куканов (2 картина Пролога)⁵⁸. К. Вальцем в этом спектакле были созданы декорации 3 картины 2 акта — гористой местности в Египте. Газеты отмечали, что роскошью постановки московский спектакль превзошел петербургский. Наибольший восторг вызвали электрическое освещение, использованное в прологе (это, естественно, потребовало решения проблемы освещения живописных холстов, выверки всех светотеневых нюансов, так как тень или яркий свет могли разрушить впечатление от сценической живописи), и «устроенный из множества отдельных фонтанов широкий столб воды, который подымает раковину со стоящей в ней Аспиччией во 2-й картине 3-го действия»⁵⁹. Однако общий критический тон статей был негативным: «Балетные либретто теперь вовсе не заключают в себе драмы, назначенной для сценического воспроизведения, а пишутся, кажется, только для того, чтобы в них декораторы и машинисты могли найти темы и поводы для новых декораций, полетов и превращений, а балетмейстеры — канву, по которой можно было бы разместить готовые уже и составленные вне всякой связи с содержанием балета танцы»⁶⁰.

Эскиз пролога и другие материалы из архива Карла Вальца были использованы Пьером Лакоттом при восстановлении «Дочери фараона» в Большом театре в 2000 году. Именно живописные декорации в этом спектакле были встречены публикой и критикой наиболее благосклонно, однако эффектов, поражавших зрителей в XIX веке, в новом спектакле уже не было. Важно, что в критике декораций и танцев постановки Петипа 1864 года нашла свое выражение неудовлетворенность отсутствием убедительной драматической основы в балетном спектакле, тогда как современная критика выделила именно живописную красоту декорационного оформления спектакля 2000 года.

⁵⁸ ГЦТМ. Аф. Ф. Фонд афиш и программ Москвы и Санкт-Петербурга (дореволюционный период). КП 307370/265. АфД 3489. Афиша: Москва, Императорский Большой театр. «Дочь фараона», музыка Пуни Ц., либретто Сен-Жорж Ж. А., Петипа М. И. В пользу танцовщицы П. П. Лебедевой. 17 ноября 1864 г. Бумага, печать. 14x30; ГЦТМ. ДФ. Вальц К. Ф. Монтировка. Пролог, 2 картина. Балет «Дочь фараона». 1864. Бумага, карандаш, чернила. 35x43,5. КП 217540.

⁵⁹ *Настина А.* Любимая «дочь» Мариуса Петипа // Большой журнал Большого театра. — 2000. — № 13. — 27 апреля — С. 3. Следует уточнить, что фонтан был сделан Ф. К. Вальцем, а не Карлом Вальцем, как пишет автор статьи.

⁶⁰ Там же.

12 декабря 1868 года первый раз после возобновления прошел балет «Корсар» А.-Ш. Адана и Ц. Пуни (предыдущие постановки были осуществлены в 1858, 1865 годах). На афише имя К. Ф. Вальца помещено в ряду других художников-декораторов — А. Бредова, Д. Форнари и Х. Шеньяна⁶¹. «Корсар» станет знаковым спектаклем для всей творческой карьеры художника и неизменно будет вызывать восхищение зрителей разных поколений впечатляющими театральными трансформациями.

В 1869 году после смерти отца Вальц назначен главным машинистом и декоратором Большого театра. В этом же году Петипа ставит в Москве балет «Дон Кихот», премьера которого состоялась 14 декабря в бенефис танцовщицы А. Собошанской. Вальц не принимал участия в оформлении балета (декорации были написаны П. А. Исаковым, Ф. И. Нордмарком, И. Шангиным и Х. Ф. Шеньяном), но обеспечивал технологическую часть постановки. И хотя критика вновь отмечала недостатки драматической основы спектакля, в котором Дон Кихот стал второстепенным персонажем, а сюжет разворачивался вокруг любовной истории Китри и Базиля, балет пользовался успехом у публики, и в основном благодаря характерным, национальным танцам: «Все танцы “Дон Кихота” отличаются характером страны, где происходит действие, нега, кипучая жизнь и страсть в обилии отражаются в них»⁶². Именно они, по убеждению Ю. А. Бахрушина, предопределили столь долгую и успешную сценическую жизнь «Дон Кихота»: «То, что... балет не только удержался на сцене, но и прочно вошел в репертуар московского и петербургского театров, дожив до наших дней, объясняется обилием блестяще поставленных испанских танцев, проникнутых подлинно национальным духом»⁶³. Хотя Е. Я. Суриц указывает, что именно этот балет стал первой работой машиниста Карла Вальца⁶⁴, таковой все же следует считать «Дочь фараона», тогда как в «Дон Кихоте» он впервые выступил в официальном статусе главного декоратора и машиниста.

⁶¹ Репертуар Большого театра СССР. 1776–1955: В 2 т. / сост. В. В. Фёдоров; вступ. ст. В. П. Нечаева. — New York: Norman Ross Publ., 2001. — Т. II: 1856–1955. — С. 328.

⁶² Цит. по: Зарубин В. И. Большой театр. Первые постановки балетов на русской сцене. 1825–1997. — М.: Эллис Лак, 1998. — С. 45.

⁶³ Бахрушин Ю. А. История русского балета. — С. 148.

⁶⁴ Суриц Е. Я. Балет московского Большого театра во второй половине XIX века. — С. 98.

Вслед за «Дон Кихотом» Петипа поставил в московском Большом театре балет «Трильби» по собственному либретто. Его премьера состоялась 25 января 1870 года в бенефис танцовщицы П. М. Карпаковой. Декораторами спектакля в афише значились К. Вальц и П. А. Исаков⁶⁵. Сюжет этого фантастического балета, заимствованный Петипа из шотландской легенды (по другой версии первоисточником либретто была сказка Ш. Нодье), носил отвлеченный характер: маленький дух очага Трильби влюбляется в молодую Мери и переносит ее в волшебный сад эльфов, где та превращается в ночную бабочку; маленькая фея Колибри в отчаянии от неразделенной любви к Трильби убивает его «очарованным букетом»; Мери воссоединяется со своим возлюбленным Патриком; в финале балета среди эльфов вновь появляются Трильби и Колибри⁶⁶. Злоключения неземных существ не нашли отклика у московской публики, и Петипа вернулся в Петербург, где этот балет, поставленный на сцене Мариинского театра, шел долгие годы⁶⁷.

Большой успех пришел к М. Петипа только в 1877 году после постановки «Баядерки»: «Петипа достиг в этом балете предельной простоты построения хореографического номера, будь то сольное или массовое выступление... Финальная картина балета “Тени” до сего времени — непревзойденный образец массового классического танца»⁶⁸. Ю. А. Бахрушин выделил отличительные черты творчества Петипа этого периода, по его мнению, не позволившие балетмейстеру совершить переход к новому этапу в развитии русского балета: использование в либретто реалистической фабулы и последовательное исключение из своих постановок элементов фантастики, в целом дивертисментный характер постановок⁶⁹. Исследователь также отметил, что «балетный спектакль в период 60–70-х годов подвергся значительным

⁶⁵ См.: Трильби. Балет в 2-х действиях, 3 картинах. Сюжет заимствован из шотландских легенд. Музыка Гербера. Сочинен для сцены Императорского Большого театра М. И. Петипа и поставлен в бенефис танцовщицы П. М. Карпаковой 1-й 25 января 1870 г. — М.: Типография Т. Рис., 1870.

⁶⁶ «В конце появляются примирившиеся Трильби и Колибри на ветвях выросшей неожиданно пальмы» (Мухин Д. И. Книга о балете // АРО ГЦТМ. Ф. 181. КП 137484. Инв. № 1. Л. 235 об.).

⁶⁷ См.: Петров О. А. Русская балетная критика второй половины XIX века: Петербург. — Екатеринбург: Сфера, 1995. — С. 92, 119, 132, 136, 160.

⁶⁸ Бахрушин Ю. А. История русского балета. — С. 149.

⁶⁹ Там же. С. 148.

изменениям: происходит упадок балетной драматургии, содержание в балете отошло на второй план при параллельно стремительном развитии техники танца, балетный спектакль превратился в сплошной танцевальный дивертисмент»⁷⁰. Однако в этих выводах присутствует очевидное внутреннее противоречие.

Более точна Е. Я. Суриц, усматривающая причину того, что танцевальные ансамбли Петипа в Москве не пользовались таким же успехом, как в Петербурге, в тяготении московского балета к драматической характерности, а не к поэтическим обобщениям⁷¹. Вальца же привлекала именно поэтично-возвышенная романтическая линия балетных сюжетов, поэтому он высоко ценил творчество Петипа и был дружен с ним всю жизнь. Не случайно 8 декабря 1897 года на бенефисе Петипа в честь его 50-летней службы в Императорских театрах делегацию московской балетной труппы представлял именно Карл Вальц⁷².

В 1870 году в Большом театре появился новый балетмейстер — Венцель Рейзингер. Его первая постановка — балет «Волшебный башмачок, или Сандрильона» — получила признание публики, хотя большой заслуги самого балетмейстера в этом и не было. Успех спектакля всецело связан с именем Карла Вальца — он выступил не только автором либретто балета, но и художником-декоратором постановки. Все эскизы декораций, костюмов и аксессуаров были сделаны Вальцем, он сам написал и часть декораций. Поражает масштабность его работы над этим спектаклем, грандиозность замысла мастера и тщательная продуманность всех аспектов его художественного оформления. Впечатляющие картины роскошных дворцов короля и барона сменялись фантастическими пейзажами подземных чертогов и гор. Сцену обволакивали клубы пара, заполняли огненные всполохи огня-света. Для достижения столь ярких эффектов художник впервые применил цветное электрическое батарейное освещение. В большом марше, танцах, большом финальном галопе участвовала вся балетная труппа в придуманных Вальцем костюмах кавалеров и дам, пажей, герольдов, солдат,

⁷⁰ Бахрушин Ю. А. История русского балета. — С. 152.

⁷¹ Суриц Е. Я. Балет московского Большого театра во второй половине XIX века. — С. 246.

⁷² «Не забыла этого торжества и московская балетная труппа, которую представлял известный декоратор г. Вальц. Москвичи поднесли г. Петипа роскошный серебряный бювар, положенный в корзину цветов» (Плещев А. А. Наш балет (1673–1899): Балет в России до начала XIX столетия и балет в Санкт-Петербурге до 1899 года. — СПб.: Лань; Планета музыки, 2009. — С. 525).

гениев огня, вакханок, кариатид, амуров, звезд, фантастических листьев и цветов, трубадуров, рыцарей, шутов, лягушек, музыкальных инструментов, карт, индейцев и сатиров.

В 1873 году Рейзингер в бенефис Вальца поставил балет «Кашей» по либретто самого бенефицианта на тему русской сказки. Ю. А. Бахрушин отмечает удовлетворительное разрешение балетмейстером русской темы, но подчеркивает, что «“Кашей” не вызвал особого интереса у зрителей»⁷³. Данное замечание не совсем точно, так как балет был исключен из репертуара по иной причине — из-за пожара, который случился 24 декабря 1874 года во время антракта на двадцатом спектакле и уничтожил большую часть костюмов. Вместе с тем и тщательно разработанное либретто волшебного балета, где сказочные персонажи предстали героями, буруеваемыми романтическими страстями, и впечатляющие живописные картины сценического оформления — множество сменяемых великолепных ландшафтов, не менее роскошных дворцов и интерьеров, разнообразных и выразительных костюмов персонажей, потрясающая палитра эффектов романтической сцены с огнем и молниями, водопадами, разрушениями, полетами — можно отнести к значительным художественным свершениям самого Вальца.

Социально-политические изменения в жизни российского общества требовали создания новых спектаклей, в которых реализм как стремительно развивающееся художественное направление нашел бы адекватное воплощение в условном искусстве балета. Не случайно М. Петипа неоднократно делал попытки поставить балеты на актуальные темы, среди которых, например, фантастический балет «Дочь снегов» (1879), навеянный экспедицией шведского исследователя Арктики А. Э. Норденшельда, который в 1878–1879 годах первым прошел Северным морским путем из Атлантического в Тихий океан⁷⁴. Как с иронией отмечал К. Скальковский, «не успел Норденшельд замерзнуть во льдах Севера, как является балет “Дочь снегов”, изображающий фантастическое приключение

⁷³ Бахрушин Ю. А. История русского балета. — С. 152.

⁷⁴ См.: Там же. С. 150.

одной из полярных экспедиций»⁷⁵. Но революция в области балета, которая привела к рождению симфонического балета, как и самые значительные достижения Петипа оказались связаны прежде всего с творчеством П. И. Чайковского.

20 февраля 1877 года состоялась московская премьера балета «Лебединое озеро» в постановке В. Рейзингера, с которым Вальц ранее сотрудничал при работе над «Волшебным башмачком» и «Кашеём». Как известно, бóльшая часть критиков отрицательно отнеслась к музыке Чайковского, особенно в этом усердствовали в Петербурге. Танцевальное воплощение балета Рейзингеру не удалось, балетмейстер просто не понял нового — симфонического — музыкального языка, предложенного Чайковским для балетной постановки. Однако музыка была восторженно принята зрителями: «В чарующей музыке “Лебединого озера” они слышали что-то родное, близкое, понятное, волнующее каждого человека... увидели “протест и страстное желание гибели тому, что тяготит и давит свет”»⁷⁶.

Вальц, вспоминая об этой работе, отмечал живое участие композитора в обсуждении декорационного оформления, его особое внимание к финальному акту. По настоянию Чайковского в сцене грозы, когда озеро выходит из берегов и наводняет всю сцену, мастером был устроен настоящий вихрь, после которого наступала заря и деревья освещались первыми лучами восходящего солнца. Декорационное оформление в большинстве рецензий было оценено высоко, и в первую очередь написанное Вальцем с особой поэтической лиричностью озеро лебедей, наполненное атмосферой волшебной и таинственной сказки.

В 1879–1881 годах художник плодотворно сотрудничает с балетмейстером И. Гансеном, заменившим Рейзингера в Большом театре. Поставленные Гансеном балеты «Дева ада» (1879), «Летний праздник» (1880), «Арифа, жемчужина Адена» (1881), «Эглей-пастушка» (1881), а также возобновленные в авторской редакции «Лебединое озеро» (1880), «Бабушкина свадьба» (1880), «Катарина, дочь

⁷⁵ Цит. по: *Слонимский Ю. И.* Мастера балета. К. Дидло, Ж. Перро, А. Сен-Леон, Л. Иванов, М. Петипа. — Л.: Искусство, 1937. — С. 223.

⁷⁶ *Бахрушин Ю. А.* История русского балета. — С. 161.

разбойника» (1881) были в хореографическом отношении гораздо интереснее постановок Рейзингера, а декорации Вальца для этих балетов создавались все в той же романтической традиции. Рецензент «Русских ведомостей» указывал на то, что «постановкою балета “Дева ада” и возобновлением “Лебединого озера” г. Гансен доказал, что в лице его дирекция приобрела талантливого и опытного балетмейстера, чего у нас не бывало уже с давнего времени»⁷⁷.

В первой же совместной постановке Гансена и Вальца — балете «Дева ада»⁷⁸ — художник решает картины Индии (места действия балета) в яркой цветовой палитре, пронизанной светом. В акварельных эскизах оформления 2 картины 1 акта «Индийский храм в окружении деревьев»⁷⁹, 3 картины 2 акта «Открытый павильон индийского дворца»⁸⁰ и Апофеоза «Индийский храм с гигантскими скульптурами слонов»⁸¹ Вальц использовал традиционные для романтиков цвета: синий, зеленый и красный. Если в первом эскизе преобладает зеленый цвет (в растительности, окружающей строения дворца и живописно-аппликационной арке портала), а синий только присутствует в загадочной романтической синеве от тени здания центрального павильона дворца, то в финальном апофеозе этот цвет становится доминантным: фигуры слонов, обрамляющих вход в храм, стоят на темно-синем, почти ультрамариновом, фоне стен, перекликающихся по тону с орнаментом накидок на спинах слонов⁸². Критик театральной газеты «Суфлер» в своей рецензии также отметил декорации

⁷⁷ *Скромный наблюдатель*. Хроника // Русские ведомости. — 1880. — 27 января. — № 26. — С. 3.

⁷⁸ «16 ноября 1879 года балетмейстер г. Гансен для бенефиса г-жи Карпаковой, занявшей место Первой балерины, поставил новый грандиозный фантастический балет “Дева Ада” в 4 д., 9 карт. Музыка соч. г. Нефкура. В хореографическом и декорационном отношениях балет был исполнен прекрасно. Музыка довольно оригинальна и для танцев удобна. В общем, балет имел большой успех. Балетмейстер г. Гансен оказался на высоте своего призвания»; «Обстановка балета положительно роскошна. До 1 января балет этот при полных сборах был дан 10 раз, из которых пять представлений для бенефисов артистов» (*Мухин Д. И.* Книга о балете // АРО ГЦТМ. Ф. 181. КП 137484. Инв. № 1. Л. 554, 559).

⁷⁹ Вальц К. Ф. Эскиз оформления 2 картины «Индийский храм в окружении деревьев. Перед храмом хоровод жрецов окружает жертвенный огонь» к балету «Дева ада» Нефкура, постановщик П. Гансен. Москва, Большой театр. 1879. Бумага, карандаш, акварель. 13,7 x 21,0 // СПбГМТиМИ. ГИК 5617/2. ОР 790.

⁸⁰ Вальц К. Ф. Эскиз оформления 3 картины «Открытый павильон индийского дворца. На переднем плане толпа людей в белых одеждах с опахалами» к балету «Дева ада» Нефкура, постановщик П. Гансен. Москва, Большой театр. 1879. Бумага, карандаш, акварель. 12,7 x 20,8 // СПбГМТиМИ. ГИК 5617/3. ОР 791.

⁸¹ Вальц К. Ф. Эскиз оформления апофеоза «Группа танцовщиков в белых одеждах на фоне индийского храма. По бокам гигантские скульптуры слонов. В центре горящий жертвенный огонь» к балету «Дева ада» Нефкура, постановщик П. Гансен. Москва, Большой театр. 1879. Бумага, карандаш, акварель. 15,7 x 23,7 // СПбГМТиМИ. ГИК 5617/5. ОР 793.

⁸² Голубой цвет у романтиков «стал цветом любви, меланхолии и мечты» (*Пастуро М.* Синий. История цвета / пер. с фр. Н. Кулиш. — М.: Новое литературное обозрение, 2015. — С.80).

4 картины балета «Ночь» с «дивной индийской растительностью»: «Эта декорация делает честь г. Вальцу», — а в заключении статьи особо отмечает, что «декорации, почти все новые, были безукоризненны, а провал и разрушение дворца были новым триумфом молодого машиниста Вальца, который и на этот раз заявил себя не только как механик, но и как отличный декоратор»⁸³.

Вместе с тем постановка Гансена балета «Арифа» на музыку Ю. Гербера по собственному либретто у части критики вызвала неприятие именно обращением к восточной тематике. П. Боборыкин утверждал, что «балетный восток» уже «надоел публике» и, «глядя на всю эту толкотню, на кривлянье неизбежного паши или визиря с его евнухом, каждый, вероятно, спрашивает себя: да почему же администрация театра, коль скоро она содержит большой балетный персонал, не попробует обновить немножко эту отрасль зрелищ, открыть, что ли, конкурс для создания более художественных сюжетов, в поэтическом ли, в жанровом ли роде?»⁸⁴. Этой филиппикой в адрес балетмейстера, сочинившего, по мнению критика, малохудожественный сюжет, не в пример балету «Жизель» «писателя с большим дарованием» Теофиля Готье⁸⁵, рецензия и ограничивается, в ней не нашлось места описанию оформления балета.

В 1880–1890-е годы ситуация в московском балете резко ухудшилась. Осуществив свою последнюю постановку в Большом театре — популярный балет «Коппелия», в 1882 году уходит И. Гансен, балетмейстер профессионально грамотный и хорошо чувствующий музыку, но не обладавший богатой фантазией⁸⁶. Его место занимает направленный из Петербурга А. Н. Богданов — «человек малоодаренный и почти вовсе лишенный воображения, столь необходимого в занимаемой им должности»⁸⁷. Среди поставленных и возобновленных Богдановым балетов в Большом театре — «Царь Кандавл» Ц. Пуни (25 февраля 1883 года), «Роксана, краса Черногории» Л. Минкуса (27 ноября 1883 года, возобновление 5 ноября 1888 года), «Пакеретта» Ф. Бенуа,

⁸³ Точка. Московские театры. «Дева ада» // Суфлер. — 1879. — 6 декабря. — № 16. — С. 2.

⁸⁴ Боборыкин П. Московские театры // Русские ведомости. — 1881. — 8 февраля. — № 39. — С. 3.

⁸⁵ Там же. С. 3.

⁸⁶ См.: Бахрушин Ю. А. История русского балета. — С. 147.

⁸⁷ Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре // Материалы обраб. Ю. А. Бахрушиным. — Ленинград: Academia, 1928. — (Театральные мемуары. Судьбы театра и театральный быт в освещении деятелей сцены). — С. 169.

Ц. Пуни, Л. Минкуса (17 февраля 1884 года), «Прелести гашиша, или Остров роз» Н. С. Кленовского (20 января 1885 года), «Светлана, славянская княжна» Н. С. Кленовского (16 февраля 1886 года, возобновление 1 января 1888 года), «Дочь фараона» Ц. Пуни (16 ноября 1886 года), «Дон Кихот» Л. Минкуса (13 февраля 1887 года), «Корсар» А.-Ш. Адана, Ц. Пуни (3 марта 1888 года), «Семь смертных грехов» Дж. Паниццы, Ц. Пуни (27 декабря 1888 года), «Хрустальный башмачок» («Волшебный башмачок») В. К. Мюльдорфера, М. В. Шимана (17 февраля 1889 года — возобновление постановки 1871 года). Как отмечал Вальц, принимавший участие в оформлении этих спектаклей, «постановки были скучны, неизобретательны и сразу отучили публику посещать балет»⁸⁸. Именно творческий вклад Вальца в эти спектакли все же позволял театру удерживать зрительскую аудиторию, несмотря на бесталанную хореографию Богданова.

В 1890 году Богданова сменил И. Мендес, известный в Европе своими переносами знаменитого итальянского балета «Эксельсиор». По мнению Вальца, его содержание «было крайне отвлеченное, с претензиями на научные данные и представляло собою запутанную историю борьбы света и тьмы в природе. Отличительным свойством этого произведения была невероятная перегруженность постановки и необычайная многочисленность участников»⁸⁹. Как это ни парадоксально, но этот балет не исчез бесследно: в 2011 году «Ла Скала» показал его современную версию на сцене Большого театра⁹⁰.

Балет «Индия» К. Даль'Арджине и А. Венанси, премьера которого состоялась 9 февраля 1890 года, стал первой постановкой Мендеса в Большом

⁸⁸ Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре. — С. 169.

⁸⁹ Там же. С. 170.

⁹⁰ «Эксельсиор» представлен в первоначальной постановке, дебют которой пришелся на 1967 год по случаю XXX фестиваля «Флорентийский музыкальный май, с хореографией Уго Дель'Ара, режиссурой Филиппо Кривелли и потрясающими декорациями Джулио Кольтеллаччи. Руководит оркестром Большого театра Дэвид Коулмен. Весьма отдаленный от оригинального, датируемого январем 1881 года варианта Луиджи Манцотти, балет представляет собой псевдоисторический спектакль. Здесь в хореографию Дель'Ара, где сохраняются особенности итальянской традиции, добавлены ироничные повествовательные сцены, некоторые из которых исполняются впервые, и сцены, которые еще помнят конструкции самого Манцотти. После пролога, где голос за сценой выкрикивает хвалебные слова «титанической борьбе Прогресса с Регрессом», появляются три главных героя: Мракобесие в виде задыхающегося, неуклюжего и притянутого к земле человека, Свет, одетый в белые одежды, с руками, всегда поднятыми к небу, как сияющие лучи, и, наконец, Цивилизация, живая и насмешливая женщина. Все три персонажа главенствуют на сцене в течение всего балета» (2011. Italia — Russia. Un anno di cultura / 2011. Италия — Россия. Год культуры: Каталог / Сост. М. Бельджойозо, М. Дженовези, К. Агостинелли, И. Патреньеани. — Рим: MondoMostre s.r.l., 2011. — С. 158).

театре, полностью оформленной К. Вальцем. Это балет на восточную тему, в основе его сюжета — история индийского короля Симура, который нашел свой идеал женщины в жрице-весталке Тассире и, несмотря на сопротивление жрецов, поддерживаемых народом, взял ее в жены. Ориентальные темы, всегда привлекавшие романтиков, были близки Вальцу, и он внес существенный вклад в разработку восточных сюжетов в отечественной сценографии. Вторая постановка Мендеса — возобновление балета «Коппелия» 4 апреля 1890 года — также вышла в оформлении Вальца, где художник, следуя романтической традиции, с блеском продемонстрировал свое мастерство волшебника сценических чудес.

В это время на сцене утверждается жанр балета-феерии, истоки которого восходят к фантастическим образам романтизма, — постановки сказочного или фантастического содержания с блестящим пышным оформлением и костюмами, с разнообразными сценическими эффектами. М. В. Давыдова определяет 1880–1890-е годы как время упадка московского балета и насаждения «заезжими» постановщиками спектаклей-феерий, состоящих из бессодержательных дивертисментов и сложного набора сценических трюков: «И чем бледнее и беспомощнее было хореографическое действие, тем обильнее уснащалось оно хитроумными чудесами и превращениями, изобретаемыми Вальцем. Казалось, декоратору было доступно на сцене все. Он устраивал террасу из стеклянных рам, спускавшуюся уступами к рампе. Наверху били фонтаны настоящей воды, низвергавшиеся кипящим водопадом. Сами рамы подсвечивались разноцветными электрическими лампами»⁹¹. Однако эти эффекты не были странной прихотью Вальца, постановочными приемами он подчеркивал и расцветивал эмоциональную сторону феерии, восполняя тем самым хореографические недостатки, создавая своеобразную симфонию цвета, света в сложном ритме живописных планов, живом движении воды, пластике огневых эффектов.

Следует отметить, что состояние московского балета было не столь уж безнадежным, как представляется в новейших исследованиях. Несмотря на отсутствие талантливых постановщиков, способных создать новый

⁹¹ Давыдова М. В. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII — начала XX в. — С. 76–77.

хореографический язык на основе классического танца, московская труппа была высокопрофессиональной и в своем составе имела ряд выдающихся исполнителей. О блестящей подготовке и профессиональном мастерстве артистов балета в то время писал спустя полстолетия С. Лифарь: «О том, что преподавание танцев стояло на большой высоте в Москве до самого конца XIX века, свидетельствуют два имени, две танцовщицы, вышедшие из московского театрального училища и успешно конкурировавшие с самыми блестящими петербургскими звездами, — Л. А. Рославлева и Е. В. Гельцер»⁹². Реформа 1883 года, организованная Дирекцией Императорских театров, предполагала ликвидацию балета в московском Большом театре, но благодаря усилиям И. А. Всеволожского труппа была лишь сокращена, а театральную школу преобразования вообще не затронули.

Вовлеченность Вальца в дела балетной труппы была очень сильной, его волнение за судьбу московского балета накануне намеченной дирекцией реформы выразилось в том, что он пошел на беспрецедентный шаг в истории Императорских театров и предложил поставить новый балет за свой счет⁹³. Всеволожский в рапорте в Министерство Императорского Двора выразил личное мнение по этому вопросу: «Контора московских театров, считая такое предложение Вальца выгодным для интересов Дирекции, вошла ко мне с представлением об оном, но я, со своей стороны, хотя и не могу не разделять того же взгляда на выгодность предприятия, нахожу, однако, необходимым заметить, что вряд ли подобает Дирекции Императорский театров входить в подобные

⁹² Лифарь С. История русского балета от XVII века до «Русского балета» Дягилева. — Париж, 1945. — С. 160.

⁹³ Из рапорта И. А. Всеволожского в Министерство Императорского Двора: «16 ноября 1882 г. Его Сиятельству Г-ну Министру Императорского Двора в должности Директора Императорских Театров. Рапорт. Контора Московских Театров представила мне... докладную записку Машиниста тех театров Вальца, который, в доказательство возможности держать для Москвы балетную труппу, предлагает на собственный счет поставить там новый балет, с тем, чтобы в возмещение его расходов по постановке такого балета, а именно за декорации, машины, аксессуары, костюмы и прочие потребности поступающие в собственности Дирекции, ему предоставлено было бы право пользования частью со сборов по предлагаемому им расчету, т. е. чтобы по вычете из поступившего с каждого представления сбора 500 руб., составляющих среднюю цифру сбора с балетных спектаклей, оставшая затем сумма делилась бы на три части, из которых $\frac{2}{3}$ поступали бы в пользу Вальца, а $\frac{1}{3}$, как равно и вышепоминаемые 500 руб., в пользу Дирекции, на счет которой должны падать все вечеровые спектакльные расходы; а если бы таковые превышали размер ныне существующих расходов, то разницу в них Вальц принимает также на свой счет» (РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Д.25074. 1882 г. 455 л. О сношениях с Конторою Императорских Московских Театров. Л. 350).

сделки с служащими при ней лицами. В виду же серьезности предложения Вальца, касающегося возбужденного ныне вопроса о дальнейшем существовании в Москве балетной труппы, долгом своим считаю почтительнейше представить о вышеизложенном на благоусмотрение и разрешение Вашего Сиятельства»⁹⁴. Однако высочайшего разрешению на воплощение инициативы Вальца не последовало.

Д. И. Мухин, служивший в то время помощником режиссера оперной труппы Большого театра, отмечает, что уже в 1884 году «обнаружилась вся несостоятельность реформы Московского балета: пред самой реформой на репертуаре состояло четырнадцать больших балетов, из которых пять совершенно новых, составлявших весь интерес балетных спектаклей для публики и дававших Дирекции полные сборы, а именно: “Арифа”, “Коппелия”, “Бабушкина свадьба”, “Лебединое озеро” и “Дева Ада”. После реформы на репертуаре осталось всего семь балетов, из которых пять по своей ветхости и плохому исполнению публику не интересовали и сборов не делали»⁹⁵.

В конце 1890-х годов на сцене Большого театра балетмейстером И. Н. Хлюстиным ставятся новые балеты — «Звезды» (1898) и «Волшебные грезы» (1899), важная роль в воплощении которых принадлежала Карлу Вальцу. Его либретто в развитии сюжета отличалось поэтичностью и психологической глубиной. Убедительная проработка образов героев и точное представление о театральных средствах воплощения действенной линии сюжета, предложенные Вальцем, предоставляли балетмейстеру широкие возможности для яркого хореографического решения образов и раскрытия драматического таланта исполнителей.

«Звезды» можно считать одной из первых попыток создания символистского спектакля на императорской сцене. Действие балета происходит в XVII веке во Франции. Граф де Кастро, жених красавицы Клермонд, влюбляется

⁹⁴ РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Д.25074. 1882 г. 455 л. О сношениях с Конторою Императорских Московских Театров. Л. 350.

⁹⁵ Мухин Д. И. Книга о балете // ГЦТМ. Ф. 181. КП 137484. Инв. № 1. Л. 586.

в звезду Венеру. Брат невесты вызывает его на дуэль, и раненому графу снятся звезды. Затем грезы рассеиваются, и граф возвращается к Клермонд.

В. М. Красовская отмечает, что сценарий «Звезд», сочиненный Вальцем, возвышался над феериями Мендеса: романтическая история о метаниях юной души между действительностью и мечтой открывала простор чувству⁹⁶. Думается, эпитет «заурядный», отнесенный исследовательницей к сюжету балета, не вполне объективен, вернее, он допустим по отношению к этому сюжету в той же степени, как и к любым другим балетным сценариям, которые даже в своих лучших, классических воплощениях не блещут стилистической безупречностью и изысканностью. Тем не менее, романтическая история «Звезд», сочиненная Вальцем, — безусловно, вершина его творчества в области создания балетных либретто.

1.3. Участие К. Вальца в художественном оформлении оперных спектаклей

Сущность художественных процессов, в русле которых происходили основные события на московской сцене в последней трети XIX века, невозможно определить и вне общей диалектики развития оперного искусства этого периода. Вальц дает следующую оценку состояния оперной труппы и репертуара Большого театра в 1860–1870-х годах: «Новых певцов с большими голосами почти не было, а музыкальные произведения хотя и появлялись, но в общей суматохе итальянщины их почти не замечали»⁹⁷. Действительно, это был период, когда на сцене Большого театра наряду с русской оперной труппой выступала и итальянская (итальянские сезоны проходили с 1862 по 1879 годы), пользовавшаяся, особенно на начальном этапе, большим успехом у публики, охладевшей к отечественному репертуару. По этой причине в отдельные сезоны силами русской труппы не было осуществлено ни одной новой оперной постановки. Текущий репертуар оперы Большого театра в 1862 году был

⁹⁶ Красовская В. М. История русского балета. — Л.: Искусство, 1978. — С. 156.

⁹⁷ Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре. — С. 115.

представлен всего семью произведениями: это «Аскольдова могила» А. Н. Верстовского, «Багдадские пирожники, или Волшебная лампа» П. Г. Григорьева, «Волшебный стрелок» К. М. Вебера, «Жизнь за царя» М. И. Глинки, «Марта, или Ричмондский рынок» Ф. Флотова, «Русская свадьба в исходе XVI века» П. П. Сухонина, О. И. Дютша, «Фенелла, или Палермские бандиты» Д.-Ф. Обера. При этом ни одной новой постановки как в 1862 году, так и в следующем сезоне осуществлено не было. Текущий репертуар 1863 года сократился до трех названий («Аскольдова могила», «Багдадские пирожники», «Волшебный стрелок»), а кроме того, в прощальный бенефис Е. А. Семёновой была исполнена «Русалка» А. С. Даргомыжского. Оформление оперных спектаклей представляло обычно набор из типовых комплектов декораций, поступавших из Петербурга и покупавшихся в Берлине, в мастерских К. В. Гропиуса. Новых оформительских решений практически не создавалось, декорации и костюмы подбирались по стилю и эпохе из ранее шедших спектаклей⁹⁸.

С 15 февраля 1865 года до 21 сентября 1868 года итальянской оперы в Москве не было. Перед открытием сезонов постоянной итальянской труппы в 1868 году 8 апреля была возрождена комическая опера «Дочь полка» Г. Доницетти, исполнявшаяся на итальянском языке⁹⁹. Предыдущая постановка этой оперы, осуществленная 10 октября 1847 года под названием «Дочь второго полка», шла в декорациях Х. Шеньяна¹⁰⁰. В афише спектакля 1868 года К. Ф. Вальц впервые указан как единственный художник.

Спектакли постоянной итальянской труппы под директорством Э. Мерелли продолжались в течение одиннадцати сезонов — по 11 февраля 1879 года. Декорации для этих постановок делали штатные декораторы Императорских театров, и Вальц также принимал в этом участие. Влияние итальянских сезонов

⁹⁸ Ситуация в Мариинском театре также не выдерживала критики: «Обстановка в старых балетах была ужасающая. В “Наяде и Рыбаке” положительно на всех декорациях неаполитанское небо было с трещинами... ширина мариинской сцены, превышавшая на 8 аршин сцену Большого театра (при глубине меньшей на одну треть), не позволяла пользоваться балетными декорациями, почему брались декорации из забытых опер. Превращения и провалы также поражали первобытностью» (*Скальковский К. А.* В театральном мире: Наблюдения, воспоминания и рассуждения. — СПб., 1899. — С. 228).

⁹⁹ Репертуар Большого театра СССР. 1776–1955. — Т. II: 1856–1955. — С. 326.

¹⁰⁰ Репертуар Большого театра СССР. 1776–1955. — Т. I: 1776–1856. — С. 258.

оказалось весьма значительным как в формировании музыкальных вкусов московской публики, так и в расширении репертуара, в котором впервые на русской сцене появились произведения многих западных композиторов. Некоторые из этих опер, запрещенные на русской сцене, в исполнении итальянцев благополучно выходили на публику, что было возможно благодаря «шалостям» цензуры: «Объявления о представлениях итальянской оперы печатались на афишах рядом в два столбца — один с русским текстом, а другой — с итальянским, причем цензура распространялась лишь на русский текст, считая итальянский “безопасным” для москвичей ввиду их неграмотности по-итальянски. Опера “Пророк” именовалась по-русски “Осадой Гента”, а по-итальянски “Il propheto”, и действующие лица тоже значились в русском тексте афиши вымышленными цензором именами, а в итальянском — настоящими. “La muette de Portici” так и значилась по-итальянски на афише, а в переводе на русский язык оказалась “Фенеллой, или Палермскими бандитами”, “Вильгельм Телль” — “Карлом Смелым”, “Моисей” — “Зора”, “Гугеноты” — “Гвельфами и Гибеллинами” и т. п. При наличии благоприятных условий итальяномания надолго утвердилась на московской сцене, абонементы разбирались до последнего билета, и зрительная зала была всегда полна»¹⁰¹.

Декорации при этом отличались рутинностью и однообразием, переходили из одного спектакля в другой, лишь в порядке исключения для итальянцев или немногочисленных бенефисов русских артистов оказывалась «большая заботливость» «в особенности при деятельном участии главных машинистов и постоянных московских декораторов Вальца, как отца, так и сына, с успехом заменивших также талантливых и популярных в Москве Пино и Брауна времен Верстовского. Так было, например, в 1864 г. при постановке “Зоры” (т. е. “Моисея”) Россини, где некоторые декорации были сделаны по парижским рисункам известным в то время Гропиусом с большим количеством сценических эффектов (“огненный град” и т. п.), устроенных младшим Вальцем»¹⁰².

¹⁰¹ Яковлев В. В. Опера в Большом театре за сто лет // Московский Большой театр. 1825–1925. — М.: Управление государственных академических театров, 1925. — С. 48.

¹⁰² Там же. С. 51.

Но, пожалуй, самое важное и парадоксальное: итальянцы, не ведая о том, внесли немалую лепту в усиление потребности общества в национальной музыке.

Для России XIX век стал эпохой становления национальной композиторской школы. Если в предыдущем столетии высокого уровня развития достигла хоровая духовная музыка, то в новом веке сложились традиции оперной, камерно-вокальной и симфонической музыки. На этот процесс решающее влияние оказали, с одной стороны, западноевропейская культура, с другой — русский музыкальный фольклор. Собираанию и изучению образцов народной музыкальной культуры уделялось все больше внимание. Русские композиторы считали народную музыку источником вдохновения. Они записывали народные песни и часто использовали их в своих произведениях, не теряя при этом своеобразия собственного музыкального языка. В отечественном искусстве этого времени ведущее место начинает занимать особое философское и духовно-идеологическое понятие — «русская национальная идея», нашедшая свое воплощение в музыке, театре, драматургии, архитектуре, живописи.

Русский музыкальный театр получил колоссальный импульс для развития и в силу того, что во второй половине XIX века идеи синтеза искусств захватили уже не только западноевропейскую, но и российскую художественную среду, поэтому интерес к опере как к уникальному виду искусства, способному аккумулировать достижения музыкального и изобразительного искусства, исполнительства, был естествен и способствовал формированию общей сценической культуры.

1880–1890-е годы стали для оперы Большого театра периодом небывалого расцвета. «Целый ряд крупных, новых, отечественных произведений, прекрасный подбор голосов, опытные дирижеры, хормейстеры и режиссеры были главными причинами возрождения интереса к русской музыке», — считал Вальц¹⁰³. На сцене Большого театра ставились произведения П. И. Чайковского, М. П. Мусоргского, Ц. А. Кюи, А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова. Это был непростой этап утверждения отечественных опер. Так, например, первые

¹⁰³ Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре. — С. 154.

постановки опер «Воевода», «Опричник», «Черевички» особого успеха не имели, поскольку требовали новых постановочных средств и приемов для адекватной передачи замысла Чайковского и соответственно высокой музыкальной культуры, как дирижерской, так и исполнительской.

Для оперных постановок в этот период характерно тяготение к жанру «большой оперы». Это явление французского оперного театра первой половины XIX века оказало значительное влияние на развитие европейской оперы в целом, в том числе русской. Однако новое поколение русских композиторов относилось к такого рода спектаклям с большой иронией. Об этом свидетельствует одно из высказываний П. И. Чайковского: «Для французской публики в опере прежде всего требуется блестящий спектакль, с роскошными декорациями, богатой обстановкой, балетом, торжественным или погребальным шествием, требуются также сильные драматические положения, хотя бы и ложные и недостаточно мотивированные; наконец, французской публике нужны легко запоминаемые, пикантно-ритмованные мелодии, простая, прозрачная гармония и декоративно-грубая, но блестящая инструментовка»¹⁰⁴.

Это наблюдение тем более важно, что именно операм П. И. Чайковского, премьеры которых состоялись в Большом театре, суждено будет стать важнейшим этапом в развитии русского музыкального театра. Причем значительная роль в постановке опер Чайковского на московской сцене принадлежит Карлу Вальцу.

Петр Ильич критически относился к исполнительскому уровню оркестра и певцов московского Большого театра того времени, поэтому первую постановку «Опричника» Чайковский хотел увидеть сначала в Петербурге, где она и состоялась 12 апреля 1874 года. Только успех оперы в Киеве, на премьере которой присутствовал сам автор, рассеял его сомнения, и первое представление «Опричника» в Москве состоялось 4 мая 1875 года. Публике опера понравилась, большинство критиков столь же высоко оценили сочинение Чайковского. Успехи отмечались и в декорационной и постановочной части, за которую отвечал Вальц,

¹⁰⁴ Цит. по: *Чайковский П. И.* Об опере: Избранные отрывки из писем и статей / Сост., ред. и комм. И. Ф. Кунина. — Л.; М.: Музгиз, 1952. — С. 90.

хотя иногда, как указывали рецензенты, «роскошь и самодовлеющий характер оформления отвлекали от содержания и стиля музыки»¹⁰⁵.

Более удачной в этом плане оказалась судьба оперы Чайковского «Мазепа», впервые поставленной в Большом театре 3 февраля 1884 года. Были выделены значительные средства на оформление постановки, что можно расценить как свидетельство особого внимания к новому произведению композитора и новой художественной политике директора Императорских театров И. А. Всеволожского. Декорации для 1 картины («Сад на берегу близ хутора Кочубея») 1 акта и 3 акта («Поле») были сделаны К. Ф. Вальцем, 2 картины («Покой в доме Кочубея») 1 акта и 1 картины («Подвал в одной из башен Белоцерковского дворца») 2-го — В. И. Гурьяновым; 2 картины («Комната во дворце Кочубея») 2 акта — И. Ф. Какуриным¹⁰⁶.

Эта работа получила высокую оценку М. И. Чайковского: «В отношении декораций и костюмов ни одна опера Петра Ильича до тех пор не имела более богатых и красивых; но этого мало — никогда еще новая русская опера в Москве не была обставлена более тщательно в смысле выдержанности стиля и отделок подробностей. В этом сказалось новое веяние реформ в дирекции театров, произведенных И. А. Всеволожским»¹⁰⁷. Точка зрения М. И. Чайковского входит в контрапункт с мнением А. Рындина, высказанное им в статье «Кое-что о монтажке оперы “Мазепа”»¹⁰⁸. Сам факт появления подобной статьи, целиком посвященной вопросам декорационного оформления спектакля, крайне любопытен и показателен: ни до, ни после подобные публикации в отечественной прессе во второй половине XIX века практически не появлялись. Автор подробно анализирует декорации «Мазепы» на предмет их исторической достоверности и художественно-образной убедительности, находя их «ниже всякой критики». Главные претензии высказаны Какурину и Гурьянову: «внутренность дома

¹⁰⁵ Яковлев В. В. Чайковский на московской сцене. Первые постановки в годы его жизни. — Л.: Искусство, 1940. — С. 45.

¹⁰⁶ Афиша оперы «Мазепа» П. И. Чайковского. Большой театр. Москва. 03.02.1884 // ГЦТМ. Аф. Ф. Афиши императорских и частных театров (фолианты). КП 11428/283. Сводная афиша Императорских театров. Москва. 3–4.02.1884. Бумага, печать. 55.4x30,0.

¹⁰⁷ Цит. по: Яковлев В. В. Чайковский на московской сцене. Первые постановки в годы его жизни. — С. 120.

¹⁰⁸ Рындин А. Кое-что о монтажке оперы «Мазепа» // Современные известия. — 1884. — 8 февраля. — № 38.

Кочубея» представлена в виде залы «во вкусе Ренессанса», подвал православного монастыря — как «готическая со сводами зала с огивальными окнами», рыцарская комната у Мазепы «сильно смахивает на ту, которую мы видели в “Жидовке”», в финале вместо «следов разрушения» «несколько разбитых стекол в венецианском окне palazzo [Кочубея]». Вальцу предъявляется значительно меньше замечаний, но тем не менее они есть: в саду при доме Кочубея А. Рындин не обнаруживает традиционных для Малороссии пирамидальных тополей, лип, черешен, вишен и яблонь, а только «великолепный платан», но вместе с тем про декорацию «Поле» «сказать нечего: она действительно похожа на малороссийский пейзаж»¹⁰⁹. Причину очевидных, с его точки зрения, несоответствий декорации исторической достоверности критик видит в учрежденных театральной дирекцией новых должностях — «инспектора монтировки и рисовальщика», неграмотные указания которых декораторам и привели к такому результату. Очевидно, что появление статьи было связано с внутритеатральной борьбой с административными новациями. Крайне важным представляется резюме статьи, где автор пишет: «При постановке исторической пьесы следует монтировщикам наблюдать, чтобы декорации как зданий, так и местностей соответствовали бы как данной эпохе, так и той местности, где происходит действие, а также и тем обстоятельствам, при которых происходит оно. То же самое можно сказать и относительно костюмов, а также и бутафорских принадлежностей (мебель, оружие и проч.), долженствующих быть в соответствии с декорациями, местом и временем действия»¹¹⁰. Впервые поставленный столь прямолинейно вопрос о недопустимости художественной стилизации оформления и костюмов при постановке исторических произведений получит активное дискуссионное развитие лишь во второй половине XX века.

Произведения Чайковского получили сценическую жизнь в тот период развития Большого театра, когда о цельности художественного замысла постановки руководство театра не задумывалось, дело часто сводилось к примитивному разучиванию партий и разводке мизансцен. Но музыка

¹⁰⁹ Рындин А. Кое-что о монтировке оперы «Мазепа».

¹¹⁰ Там же.

композитора требовала синтетического соединения всех слагаемых сценического произведения, для того чтобы его идея и замысел были представлены в наиболее убедительной форме. И если со стороны дирижеров, певцов, режиссеров Чайковский часто не встречал поддержки в решении своих художественных задач, то в лице Вальца он нашел единомышленника. Тонкое понимание музыки опер и балетов Чайковского, его творческих замыслов мастер проявил уже в первых работах над «Лебединым озером» и «Евгением Онегиным».

Постановки новых русских опер ознаменовали начало важного и принципиально нового художественного процесса¹¹¹. Все сценические компоненты должны были подчиняться единой художественной воле в решении образа спектакля, раскрывающего замысел произведения. Видный исследователь творчества П. И. Чайковского В. В. Яковлев, оценивая премьеру спектакля «Мазепы», к деятелям, обладающим такой волей, не относит ни дирижера И. К. Альтани, ни режиссера А. И. Барцала, выделяя лишь Карла Вальца: «Более других выделялся мастер декорационной части, хорошо известный К. Ф. Вальц, энергичный художник, вполне отвечавший возросшему интересу к внешним эффектам постановки. Наряду с ним были и другие талантливые декораторы, и декоративное искусство зачастую приобретало не только необходимую выразительность, но и самодовлеющую ценность, как наиболее доходчивое до зрителя оперы»¹¹². Постановки опер Чайковского не только повлияли на изменение репертуарной политики Императорских театров, но стали выражением новых общественных вкусов и запросов, и во многом именно публика, а не критика, способствовала успеху опер Чайковского на московской сцене.

Положительную оценку получила и работа Вальца над оформлением оперы П. И. Чайковского «Черевички», поставленной в Большом театре 19 января 1887 года. Исключительное внимание к процессу выпуска спектакля выразил Всеволожский: он проводил особые совещания, приезжая для этого в Москву, распорядился о подготовке «роскошной» обстановки. По этому поводу

¹¹¹ Как отмечал К. А. Скальковский, «теперь на театре по возможности стараются быть реальными, ищут “драматической правды”» (*Скальковский К. А. В театральном мире: Наблюдения, воспоминания и рассуждения.* — С. 45).

¹¹² *Яковлев В. В. Чайковский на московской сцене. Первые постановки в годы его жизни.* — С. 124.

П. И. Чайковский заметил в одном из писем: «Присутствовал на заседании, на коем обсуждалась эта обстановка [к спектаклю “Черевички”. — Д. Р.], и совершенно доволен и счастлив при мысли, что моя опера (к которой я всегда питал особенную слабость) появится в самом блестящем виде. Директор командировал декоратора Вальца в Царское Село для воспроизведения какой-то “янтарной” гостиной и залы тамошнего дворца»¹¹³.

Постановка действительно была признана блестящей, рецензенты отмечали декорации и костюмы как не только «роскошные», но и полные правды, вкуса и красоты: «Говоря об обстановке “Черевичек”, необходимо первое место уделить талантливому художнику г. Вальцу. Его декорации все, за небольшим исключением, от первой до последней задуманы и выполнены бесподобно: “Улица в Диканьке”, “Омут у мельницы”, “Янтарная комната во дворце” и в особенности “Парадная зала во дворце” вызывают совершенно справедливое удивление и восторг у публики»¹¹⁴. Сам Чайковский писал певице Э. К. Павловской: «Постановка относительно декораций великолепна»¹¹⁵. Работа Вальца в «Черевичках» представила художественное единение музыки и оформления как новый и еще редкий для московской оперы пример убедительного воплощения авторского замысла, в особенности фантастической стороны оперы, тогда как понимания со стороны дирижера и певцов композитору по-прежнему не хватало.

90-е годы XIX века отличает активизация творческих поисков во всех сферах русского театра. Именно в это время появляется «Пиковая дама» П. И. Чайковского, сначала в Петербурге (7 декабря 1890 года) и Киеве (19 декабря 1890 года), а 4 ноября 1891 года — на сцене Большого театра в Москве. По мнению музыкального критика Н. Д. Кашкина, в «Пиковой даме» Чайковский предстает со всеми своими лучшими качествами — с мелодическим богатством, громадным мастерством техники и, наконец, с тем здоровым реализмом, который составляет одну из характернейших черт его таланта, гораздо ярче и сильнее

¹¹³ Цит. по: Яковлев В. В. Чайковский на московской сцене. Первые постановки в годы его жизни. — С. 149.

¹¹⁴ Там же. С. 153–154.

¹¹⁵ Письмо П. И. Чайковского Э. К. Павловской от 20 января 1887 // АРО ГЦТМ. Ф. 201 (Павловская (Бергман) Е. Л., Павловский С. Е.). КП 165785. Ед. хр. 23.

свидетельствующую о его кровном родстве с русскими художниками, поэтами, романистами, нежели какое-либо употребление народных песен¹¹⁶.

Цельность музыкально-сценической формы «Пиковой дамы» открыла новые художественные горизонты музыкальной драмы как особой формы оперного произведения. Значительный вклад в утверждение этой формы внес Карл Вальц, исполнивший декорации почти всех картин оперы — «Летний сад», «Бал», «Спальня графини», «Казарма», «Зимняя канавка», «Игорный дом», за исключением картины «Комната Лизы», сделанной декоратором П. Ф. Лебедевым¹¹⁷. Не случайно П. И. Чайковский писал: «“Пиковая дама” прошла прекрасно; ансамбль выше всяких похвал. Альтани был неузнаваем. Постановка роскошна и немногим беднее Петербурга»¹¹⁸. Декорации по эскизам петербургских художников К. М. Иванова, А. С. Янова, В. В. Васильева, Г. Левота были выполнены Вальцем и Лебедевым безупречно¹¹⁹. Общее впечатление от оформления спектакля оказалось столь сильным, что появилась специальная статья историка искусства и критика С. С. Голоушева, посвященная работе Вальца. Отметив цельность постановки, он выразил свои впечатления с небывалом восторгом: «Москва давно не видала такой роскошной и артистической постановки. Сидя в театре и смотря одну сцену за другой, трудно было вообразить себя в московском Большом театре... Казалось, что вы где-то далеко от всей рутины московской сцены, от ее неподвижных хористов, деревянных певцов, не в меру усердных осветителей и т. п. Всё точно переродилось»¹²⁰. Статья примечательна и своим названием: «Наша сцена с точки зрения художника», — это едва ли не первый случай, когда критик подробно анализирует все составные элементы постановки и подробно оценивает декорационное оформление, костюмы, свет, грим. В оценке работы Вальца выделено главное достоинство оформления,

¹¹⁶ См.: *Кашкин Н. Д.* О «Пиковой даме» // Русские ведомости. — 1891. — № 305, 310.

¹¹⁷ ГЦТМ. Аф. Ф. Афиши и программы Москвы и Санкт-Петербурга (дореволюционный период). КП 100078. АфД 10209. В афише также указано, что танцы интермедии «Искренность пастушки» сочинены балетмейстером М. Петипа, а поставлены балетмейстером Императорских С.-Петербургских театров Л. Ивановым.

¹¹⁸ *Чайковский М. П.* Жизнь Петра Ильича Чайковского: В 3 т. — М.: Алгоритм, 1997. — Т. 3: 1885–1893. — С. 511–512.

¹¹⁹ См.: Ежегодник Императорских театров. Сезон 1891–92 гг. — СПб.: Дирекция Императорских театров, 1893. — С. 227.

¹²⁰ *Глаголь.* Наша сцена с точки зрения художника. «Пиковая дама» на сцене московского Большого театра // Артист. — 1891. — № 18. — С. 122.

как, собственно, и всей постановки, — историческая достоверность в передаче места и времени действия, осуществленная с такой старательностью, что, как пишет критик, «отзывается некоторой мейнингенщиной», натуральность и художественность оформления всех сцен, гармоничное использование освещения декораций, как, например, в 3 картине «Бал», в которой «на сцене действительно всё залито светом, а мягко написанная декорация дает всей картине какую-то особую воздушную перспективу»¹²¹. В оценке оформления 4 картины («Комната Графини») особо подчеркивается мастерство художника: «Декоратор в этой сцене тоже показал немало искусства и так написал ширмы, освещенные сзади свечою, что, наверное, половина зрителей даже и не догадывается, что эти ширмы не приставные, а написанные»¹²². В постановке «Пиковой дамы» художественные тенденции времени — поиск цельной во всех аспектах художественной формы сценического произведения — получили убедительное и яркое отражение.

Правомерно мнение Ю. А. Бахрушина о том, что в 1880–1890-х годах увлечение эффектами в оформлении спектаклей заметно ослабло, и ведущее положение заняла декорационная живопись. Как считает историк театра, она развивалась под значительным влиянием реалистического направления, в частности, искусства передвижников. В качестве примеров такого изменения в системе работы декораторов исследователь приводит М. И. Бочарова и А. Ф. Гельцера, делавших, прежде чем приступить к написанию декорационных полотен, множество зарисовок на натуре¹²³. Напомним, что по просьбе Всеволожского К. Вальц также специально выезжал для натуральных работ при подготовке к написанию янтарной комнаты для постановки «Черевичек» П. И. Чайковского¹²⁴.

Среди оперных постановок этого периода, в которых Вальц выступил единственным художником, следует назвать оперу-сказку «Гензель и Гретель» («Пряничный домик») Э. Гумпердинка (либретто Э. Ветте, перевод Е. Н. Клетновой). Ее поставил режиссер В. В. Стерлигов, а премьера состоялась

¹²¹ *Глаголь*. Наша сцена с точки зрения художника. — С. 123.

¹²² Там же. С. 124.

¹²³ *Бахрушин Ю. А.* История русского балета. — С. 187.

¹²⁴ 26 апреля 1885 года композитор писал об этом своему брату М. И. Чайковскому: «Вальца командируют в Царское Село для воспроизведения янтарной гостиной и какой-то особенной залы дворца. Я ужасно доволен» (цит. по: *Яковлев В. В.* Чайковский на московской сцене. Первые постановки в годы его жизни. — С. 473).

28 января 1896 года в его бенефис в честь 25-летней службы в театре. Спектакль, предназначенный для детской аудитории, входил в репертуар театра до 1898 года. Трудлюбивые брат и сестра, дети бедных родителей, идут в лес за земляникой. Заблудившись, они оказываются перед пряничным домиком Бабы-Яги. Старуха заманивает детей к себе и намеревается их съесть. Однако Гензель, проявив сообразительность, вталкивает ее в печь, откуда колдунья «выходит» в виде большого пирога¹²⁵. Для Вальца постановка немецкой сказки на сюжет, хорошо знакомый русской аудитории по фольклорным источникам и близкий ему по образу Бабы-Яги еще с либретто балета «Кашей», стала еще одной возможностью создать пространство волшебного мира для самой благодарной публики.

Вместе с тем единой оценки художественных процессов в театральной живописи этого периода так и не сформировалось. Так, М. В. Давыдова, в свою очередь, относит 1880–1890-е годы к апогею чистого оформительства, когда упадок декорационного мастерства, утрата живописной культуры были компенсированы господством сценической техники: «Начавшаяся еще со времен Роллера подмена большого искусства театральной декорации чистым оформительством достигает в 80–90-е годы своего апогея»¹²⁶. Естественно, что именно Вальц называется исследовательницей «последним представителем умирающей профессии сценических чародеев, скорее техников, чем живописцев»¹²⁷. Более объективным все же представляется мнение В. И. Берёзкина, считавшего его последним из плеяды «магов и волшебников» декорационного романтизма XIX века¹²⁸.

1.4. Новые веяния в театрально-декорационном искусстве конца XIX — начала XX века

Стремление обновить и раздвинуть рамки сценического искусства, связанное в этот период с деятельностью Мамонтовской оперы и Московского

¹²⁵ Краткое содержание приводится по изданию: Репертуар Большого театра СССР. 1776–1955. — Т. II: 1856–1955. — С. 402.

¹²⁶ Давыдова М. В. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII — начала XX в. — С. 76.

¹²⁷ Там же.

¹²⁸ Берёзкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. Т. 3: Мастера XVI–XX вв. — С. 59.

Художественного театра и с широко развивающимся как в столицах, так и в российских провинциях антрепризным движением, безусловно, оказало влияние и на устои казенной сцены. Не могло не сказаться на художественно-театральной жизни России и активное развитие европейского театра — появление вагнеровских постановок, Свободного театра Андре Антуана, мейнингенской труппы и проч. В Императорских театрах постепенно усиливаются противоречия между передовыми исполнительскими достижениями и косностью системы управления, застывшими традициями живописной декорационной практики. Совсем недалеко то время, когда в театр придут художники-живописцы как в новое для себя творческое пространство.

Однако участие Императорских театров в международной театральной выставке по-прежнему еще будет демонстрировать следование традиции в области театрально-декорационного искусства. В 1892 году на Венской международной музыкальной и театральной выставке русские Императорские театры были представлены весьма внушительным специальным отделом, вместившим более 500 экспонатов. Композиционно экспозиция состояла из нескольких секторов, в каждом из которых имелись визуальные доминанты: картины из опер «Жизнь за царя» М. И. Глинки («Ипатьевский монастырь»), «Горюша» А. Г. Рубинштейна («Княжеские хоромы с башней шестинкой»), группы костюмов из опер «Чародейка» П. И. Чайковского, «Демон» А. Г. Рубинштейна, «Князь Игорь» А. П. Бородина, балетов «Сон в летнюю ночь» на музыку Ф. Мендельсона, «Спящая красавица» П. И. Чайковского, картина «Пушкин на берегу Черного моря» И. К. Айвазовского и И. Е. Репина, портрет М. С. Щепкина работы Репина, а также бутафорские предметы — конная статуя князя Пожарского (опера «Нижегородцы») скульптора П. П. Каменского, верблюды из камыша, сукна и валы, голова слона с механизмом, приводящим в движение хобот и глаза, из ваты и сукна по модели П. П. Каменского. Внутри каждого сектора также размещались витрины и щиты с макетами декораций, модели различных театральных помещений, рисунки декораций и костюмов,

планы, разрезы и виды фасадов театральных зданий, образцы работ типографии и фотографии Императорских театров, бутафорское оружие и проч.

Декорационная часть Императорских театров была представлена работами семи петербургских декораторов — профессора М. А. Шишкова, академика М. И. Бочарова, художников К. М. Иванова, И. П. Андреева, А. С. Янова, И. К. Ланге, Г. Левота и двух московских декораторов — художника А. Ф. Гельцера и К. Ф. Вальца¹²⁹. Из тринадцати макетов двенадцать принадлежали петербургским декораторам Шишкову, Бочарову, Иванову, Андрееву, Левоту и только один московскому — «Вид мельницы зимой», выполненный Карлом Вальцем к опере «Черевички». Еще более эта диспропорция просматривалась в количестве эскизов декораций: 94 эскиза петербуржцев (23 — Шишкова, 27 — Бочарова, 17 — Иванова, 11 — Андреева, по 8 — Янова и Левота¹³⁰) и всего лишь 5 эскизов москвичей — 1 эскиз Гельцера и 4 эскиза Карла Вальца («Мотив для феерии» (проект), «Игрушечный город» (проект для балета), «Мотивы для феерии» и «Зал во дворце» к опере «Черевички»). Символично, что только Вальц предложил на выставку разработку оформления будущих постановок, и все они, за исключением «Черевичек», относились к жанру феерии.

Начатые И. А. Всеволожским преобразования было суждено продолжить сменившему его в 1899 году князю С. М. Волконскому, открывшему двери Императорских театров для членов художественного объединения «Мир искусства». Так, С. П. Дягилев стал чиновником особых поручений при Дирекции, Д. В. Filosofov — членом репертуарного комитета, Л. С. Бакст и А. Н. Бенуа получили постановки в Эрмитажном театре¹³¹.

Затем реформирование казенной сцены подхватил В. А. Теляковский, назначенный в 1898 году управляющим Московской конторой, а в 1901-м

¹²⁹ См.: Ежегодник Императорских театров. Сезон 1891–92 гг. Приложение: Русские Императорские театры на Венской международной музыкальной и театральной выставке: Каталог. — СПб.: Дирекция Императорских театров, 1893. — С. 24–25.

¹³⁰ Работы И. К. Ланге в каталоге не отмечены, хотя в списке декораторов его имя указано.

¹³¹ Сотрудничество группы «Мир искусства» с Императорскими театрами было, к сожалению, недолгим. Более подробно см.: Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. — 2-е изд., испр.. — СПб.: Лань; Планета музыки, 2009. — С. 386–388.

возглавивший Дирекцию Императорских театров. М. В. Давыдова отмечает, что Теляковский застал в Императорских театрах группу декораторов, продолжавших писать по старинке. Исследователь дает основные характеристики их творческой манеры, выделяя «безликие шаблоны дежурных павильонов, яркие, расписанные по трафарету пейзажи, изобилующие лубочными “романтическими” эффектами, сухие, расчерченные по линейке перспективы городов», громоздкую пышность исторических одежд и безликость современного костюма и называет «главных героев» этой грустной панорамы: в Петербурге — О. Аллегри, К. Иванов и др., в Москве — Ф. Лавдовский, И. Савицкий, К. Вальц¹³². «Наши декораторы лишены всякой инициативы, свободы действий и наблюдательности, сделались чужды всего оригинального и смелого — словом, всего, что неразрывно связано с понятием о творчестве», — писал В. А. Теляковский в 1900 году о художниках московского Большого театра¹³³.

Безусловно, это была оценка, отражавшая в своем субъективизме столкновение разных художественных потоков. С одной стороны, в ней содержалась значительная доля правды. Императорские театры действительно нуждались и в реформировании структуры управления, и в создании системы реализации творческих возможностей мастеров, которые могли бы предложить этим театрам новые формы и воплотить их в синтетическом единстве всех компонентов сценического представления. С другой стороны, возлагать вину на отсутствие новых художественных идей и инертность театрального организма исключительно на декораторов было не только не справедливо, но и исторически не объективно.

Петербургские декораторы М. А. Шишков и М. И. Бочаров, работавшие наряду с Вальцем в Москве П. А. Исаков и А. Ф. Гельцер никак не могут быть определены как художники, лишенные таланта, наблюдательности и творческой индивидуальности. Знаменательно выступление М. И. Бочарова на Первом Съезде русских художников и любителей художеств в Москве в 1894 году с докладом

¹³² Давыдова М. В. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII — начала XX в. — С. 103.

¹³³ РГАЛИ. Ф. 659 (Московская контора Императорских театров (1806–1917)). Оп. 4. Ед. хр. 3759. Л. 21. Дело о приглашении художников на работу в театры.

«О декоративной живописи», в котором он обозначил насущные проблемы состояния дел в театральном-декорационном искусстве, отметив низкий уровень театральной декорации в провинциальных городах, необходимость повышения качества подготовки молодых художников в деле продолжения традиций большой театральной живописи¹³⁴.

В период руководства московскими Императорским театрами, а затем и театрами обеих столиц В. А. Теляковский стал активно приглашать художников-станковистов. Эта новая практика явилась отражением общих художественных процессов, происходивших в русском искусстве и, естественно, вызвавших далеко не однозначную оценку современников. Вальц же в своих мемуарах подчеркивал, что его отношения с художниками новой школы складывались иначе: «Само собою разумеется, что такая крупная реформа не могла обойтись без споров, обсуждений и обид. В особенности был обижен присяжный декоратор казенных театров А. Ф. Гельцер. Он был художник не лишенный дарования, но писавший в манере старых декораторов. При появлении новых живописцев Гельцер, конечно, остался почти не у дел и стал тяготиться тем вторым планом, на который ему пришлось отойти. В театре все отлично знали, что приглашение Коровина и отстранение Гельцера было сделано по желанию Теляковского, и жена Анатолия Федоровича, служившая в Малом театре, решила переговорить по этому поводу с самим директором. На одной из репетиций в Малом театре, когда Теляковский был на сцене, жена Гельцера настолько резко с ним объяснилась по волновавшему ее вопросу, что ее муж принужден был подать после этого в отставку. Все ожидали, что подобная участь постигнет и меня, но я никак не мог будировать против таких художников, как Коровин и Головин, искусство которых мне всегда было близко и дорого. Новые художники на первых порах относились ко мне с недоверчивой подозрительностью, ожидая встретить с моей стороны такой же прием, какой встретили у Гельцера, но, убедившись, что я не только не чиню им препятствий, но даже способствую их работе, быстро переменили ко мне

¹³⁴ См.: *Пожарская М. Н.* Русское театральное-декорационное искусство конца XIX — начала XX века. — С. 22–23.

отношение, а впоследствии даже сделались близкими моими приятелями»¹³⁵. Вальц скромно оценивал свою роль в этом процессе, при этом его репутация серьезного художника и выдающегося мастера сценических эффектов к концу века не вызывала в обществе никаких сомнений, как и тот громадный вклад в развитие художественно-постановочного дела в Москве, который он внес за время своего служения отечественной сцене.

Непониманием творческих устремлений отмечено отношение В. А. Теляковского к Вальцу, сложившееся уже к 1900 году, когда усилия администратора по обновлению театрального дела натолкнулись на множество проблем закулисного характера и объективные обстоятельства, мешавшие его реформам. Управляющим Московской конторой, а затем и директор Императорских театров не увидел в Вальце соратника и обращался к нему за помощью только в крайнем случае, как, например, при выпуске «Ромео и Джульетты» на сцене Малого театра. Теляковский пригласил для оформления спектакля живописца Н. В. Досекина, который со своей задачей не справился, и, как пишет сам управляющий, он вынужден «обращаться к другому и к кому, к тому самому Вальцу, которого постановки считают такими антихудожественными, такими безвкусными»¹³⁶. При этом Теляковский отдает должное его мастерству в устройстве поворотной сцены, использование которой для этого спектакля было принципиальным режиссерским решением А. П. Ленского. Как столь быстро сформировалось стойкое негативное отношение Теляковского к таланту Вальца, можно только предполагать. Характер

¹³⁵ Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре. — С. 196. Остроту происходивших в театре кадровых изменений и их неприятие частью труппы отражает примечательная запись Д. И. Мухина: «1901ый год был богат приключениями, доказавшими полное к Императорским театрам невнимание высшей власти. В январе был уволен из режиссеров артист Гельцер, на место которого определили по протекции г. Теляковского второстепенного танцовщика Петербургского балета, г-на Горского. По всеильной протекции знатной дамы был определен главным художником и декоратором некто г. Коровин. После предварительных несправедливых придирок к известному декоратору А. Ф. Гельцеру он по распоряжению г. Теляковского был уволен в отставку. 30ого января во время репетиции на Малом театре, находящемся среди публики и артистов в креслах г-ну Теляковскому жена декоратора Гельцера нанесла оскорбление действием в отмщение за нанесенную им обиду ее мужу. К сожалению, это не первый случай в истории Императорских московских театров, доказывающий, что должность управляющих театрами беспечно поручают людям, недостойным занимать такое важное место, и назначают только по протекции важных персон» (Мухин Д. И. Книга о балете // ГЦТМ. Ф. 181. КП 137484. Инв. № 1. Л. 689).

¹³⁶ Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров. 1898–1901. Москва / Под общ. ред. М. Г. Светаевой. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 1998. — С. 375. Теляковский не уточняет, на мнение каких персон он опирается в такой характеристике творческих возможностей Вальца, но с большой долей уверенности можно предположить, что это Г. Л. Теляковская.

дневниковых записей говорит о том, что Теляковский значительное внимание уделял внутритеатральным перипетиям, закулисным интригам, личным взаимоотношениям с тем или иным театральным деятелем. Этот субъективизм, но никак не объективный анализ творческих возможностей художника, вероятно, и стал отправной точкой в формировании мнения Теляковского о Вальце. Хотя еще 9 ноября 1899 года, после премьеры оперы «Лакме» Л. Делиба в декорациях Карла Вальца и Джованни Цукарелли Теляковский писал: «Опера шла очень хорошо. Присутствовал Великий Князь и выразил полное одобрение, декорации очень милы и наивны и по цвету и освещению хороши, костюмы удовлетворительны. Очень хороши были Шаляпин, Кристман, Собинов. Публика осталась вполне довольна. Театр полон»¹³⁷.

Главным объектом творческих и административных преобразований в московских Императорских театрах, необходимых для создания художественных и исторически верных постановок, Теляковский определил для себя оформление спектаклей. Именно поэтому им были приглашены художники К. А. Коровин, Н. В. Досекин, А. Я. Головин, А. М. Васнецов и историк В. И. Сизов. Вальца сняли с должности декоратора, так как, по мнению управляющего Московской конторой, искусством не мог руководить «машинист-подрядчик», «не владевший кистью», о чем свидетельствует дневниковая запись от 12 февраля 1900 года¹³⁸. Таким образом, недовольство Теляковского ситуацией в художественно-постановочном деле московских театров оказалось сконцентрированным на фигурах декораторов, в том числе и Вальца. Они стали заложниками представлений административного руководителя московских Императорских театров о путях реорганизации структуры управления творческим процессом, в котором определяющая роль, по его мнению, принадлежала художнику. Значение в этом процессе режиссера, балетмейстера и дирижера управляющий Московской конторой не учитывал. В этом выразилось непонимание Теляковским важности единого художественного руководства работой над спектаклем на всех ее стадиях. Свою роль в столь одностороннем

¹³⁷ Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров. 1898–1901. — С. 165.

¹³⁸ Там же. С. 214.

подходе сыграло также и то обстоятельство, что главным консультантом в этих вопросах выступала жена управляющего Г. Л. Теляковская (баронесса Фелейзен), рисовальщица-любительница, покровительствовавшая новым художникам и сама рисовавшая эскизы костюмов для Большого и Малого театров: «Вмешательство жены управляющего в театральные дела (чему Теляковский, при всей его осторожности и щепетильности, не воспрепятствовал) чем дальше, тем сильнее будет вызывать раздражение и нарекания общества и особенно печати»¹³⁹.

Кульминация этого противостояния совпала с премьерой 13 апреля 1901 года возобновленного «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского в декорациях Вальца постановки 1888 года. Теляковский крайне сух: «Декорации и костюмы подобраны старые, а потому о достоинствах и недостатках не стоит говорить»¹⁴⁰. Корреспондент же «Московских новостей» в заметке от 15 апреля 1901 года считал правильным то, что театр не делал новой постановки, ибо старая «совсем не плоха, по сравнению с другими», а кроме того, высоко оценил исполнение главной партии Ф. И. Шаляпиным¹⁴¹.

Однако незадолго до премьеры, 7 марта 1901 года, в газете «Московские ведомости» была опубликована статья ее редактора В. А. Грингмута «Декадентство и невежество на образцовой сцене», в которой автор определяет декорации и костюмы последних постановок «Дон Кихота», «Лебединого озера», «Ромео и Юлии», «Русалки», «Ледяного дома» как декадентские, в которых «все ошибки перспективы, отсутствие иллюзии, все дикие странности колорита, полное незнание стилей, одним словом, вся их детская мазня на “образцовой” сцене не что иное», как, по мнению новых декораторов, «сознательное и разумное отступление от устаревших приемов живописи, от рутины». В продолжение своей резкой оценки Грингмут сетует: «До последнего времени московский Большой театр... по праву мог гордиться многими великолепными постановками, приводившими в восторг европейских знатоков... достаточно вспомнить... множество... декораций, писанных Шангиным, Гельцером, Лебедевым,

¹³⁹ Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров. 1898–1901. — С. 629.

¹⁴⁰ Там же. С. 525.

¹⁴¹ Московские новости. — 1901. — 15 апреля.

Вальцем»¹⁴². Теляковский был глубоко возмущен и раздосадован этой статьей, так как новые принципы оформления спектаклей, им декларируемые и воплощаемые на сцене, были подвергнуты жесткой критике, в которой, к сожалению, он увидел только «заказной характер» со стороны старых декораторов. Накал полемики вокруг новой художественной политики московских Императорских театров характеризует также тот факт, что после ряда критических публикаций К. А. Коровин был даже вызван в московский отдел Министерства внутренних дел для допроса и письменного объяснения, где среди вопросов фигурировал, например, следующий: «Почему импрессионизм явился как раз в одно время с социализмом?»¹⁴³

Теляковский, видимо, на первых порах своего пребывания на должности управляющего Московской конторой, не задумывался о проблеме художественной целостности спектакля. Вместе с тем известно, что он читал, к примеру, «Письма о балете» Л. Р. Нелидовой, неожиданное для балерины и новаторское по своей сути сочинение, в котором сформулированы принципы эстетики балетного спектакля: «Танцы в балете необходимо должны заключать в себе драматическую мысль или характер... проистекать из действия и выражать данный момент», иметь внутренний смысл и связь с действием, не должно быть «голых танцев», зрелища, действующего только внешним образом, фантастический и волшебный сюжет может быть только как выражение идей, и, наконец, сюжет балета, как в драме и опере, должен быть реальным¹⁴⁴. Кстати, за такое вольнодумство артистка балета была в то время подвергнута критикой остракизму¹⁴⁵. Так, например, К. А. Скальковского крайне не устроили рассуждения Нелидовой о важных слагаемых балетного спектакля, и он посоветовал ей лучше танцевать.

Дирекция Императорских театров не понимала важности художественного синтеза всех составляющих элементов спектакля и новой роли режиссера. Вот

¹⁴² В. Г. Декадентство и невежество на образцовой сцене // Московские ведомости. — 1901 — 7 марта.

¹⁴³ Подробнее см.: Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров. 1898–1901. — С. 696.

¹⁴⁴ Нелидова Л. М. Письма о балете. Письмо первое: Идеалы хореографии и истинные пути балета. — М., 1894. — С. 49–53.

¹⁴⁵ См.: Скальковский К. А. В театральном мире. Наблюдения, воспоминания и рассуждения. — С. 331–332.

симптоматичная запись В. А. Теляковского от 10 сентября 1900 года в отношении предложения А. П. Ленского о необходимости изменения взаимоотношений режиссера и художника: «Приходил Ленский говорить о своем положении и о доверии моем к нему. Ныл, объяснял, что художник есть исполнитель желаний режиссера и поэтому ему трудно соглашаться с мнениями художника. Я ему сказал, что считаю это не совсем верным. Дело режиссера указать план, разработка же декорации — дело художника. Говорил ему, что считаю необходимым разделить его труд с кем-нибудь еще из артистов»¹⁴⁶.

Как пишет театровед Е. И. Струтинская, «Ленский создавал режиссерский театр... театр, где режиссер вместо прежнего *conducteur du spectacle* (ведущего актера труппы, разводящего мизансцены и задающего тон для всех исполнителей) получил бы право на создание спектакля, в котором исполнение, мизансцены, оформление, освещение и музыка были бы подчинены раскрытию идеи пьесы и решались бы в едином стилевом ключе»¹⁴⁷.

Возрастающая роль режиссера, казалось бы, нашедшая убедительное отражение в спектаклях МХТ, в музыкальном театре не у всех находила понимание. Отрицательное отношение к расширению функций режиссера высказывает управляющий делами дирекции Императорских театров В. П. Погожев, увидевший в этом влияние немецких новаторов, в чем, собственно, он был отчасти прав. Погожев считал, что режиссер-администратор не может быть творцом спектакля, в его ведении — выбор репертуара и распределение партий, взаимодействие в этих вопросах с капельмейстером и хормейстером. Новая функция режиссера, по мнению управляющего, затушевывает актерскую индивидуальность, а иногда, «по примеру Мейерхольда, искажает творчество самого автора». Выводы Погожева крайне категоричны: «Дальнейшее развитие режиссерства в этом направлении — опасный путь. Им

¹⁴⁶ Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров. 1898–1901. — С. 336.

¹⁴⁷ Струтинская Е. И. Художники Малого театра. — М.: Малый театр, 2014. — С. 13.

создается противоречащее здравому смыслу разрастание небывалого класса фокусников, специально сценических паразитов с большими аппетитами»¹⁴⁸.

Столь резкая оценка со стороны администрации Императорских театров говорит об остроте и драматизме происходивших процессов: то, что сегодня воспринимается как обычная театральная практика, в самом начале ее формирования стало не только причиной столкновения личных позиций, но и полем для серьезных дискуссий, разделивших художественную общественность на разные лагеря. Вальц, всю жизнь работавший с балетмейстерами и режиссерами и имевший громадный постановочный опыт, конечно, не мог относиться к их роли в создании спектакля как к второстепенной, ограниченной строгими рамками.

Волею исторических обстоятельств Вальц оказался в эпицентре художественных процессов своего времени, в развитие которых он, никогда не декларируя своих творческих принципов и не участвуя в развернувшейся общественной полемике, тем не менее внес существенный вклад. Всем своим творчеством он был устремлен к созданию такого спектакля, в котором его слагаемые явились бы частью одного целостного по форме и глубокого по содержанию произведения. Для него всегда было значимо художественное единство постановки, и поэтому важнейшей частью своей работы он считал воплощение замысла в гармоничном сотрудничестве с режиссером и балетмейстером. Лучшими своими спектаклями он считал именно те, где возникал творческий консенсус не только с режиссером и балетмейстером, но также и с дирижером. Музыкальная составляющая спектакля для Вальца была чрезвычайно важна, не случайно он так много и подробно пишет в своих мемуарах о профессиональном уровне дирижера и исполнителей. Его плодотворное сотрудничество с режиссерами А. П. Ленским, А. И. Барцалом, М. В. Лентовским, К. С. Станиславским балетмейстерами М. И. Петипа, И. Н. Хлюстиным, А. А. Горским — убедительное подтверждение того, что

¹⁴⁸ *Погожев В. П.* Силуэты театрального прошлого // Силуэты театрального прошлого. И. А. Всеволожский и его время. — М.: Кучково поле, 2016. — С. 167.

творчество мастера развивалось в русле самых передовых художественных устремлений своего времени.

1.5. Заключительный этап деятельности К. Вальца в Большом театре

Приход в Императорские театры В. А. Теляковского не убавил, а, скорее, добавил драматизма общетеатральному процессу, что сказалось и на судьбе Вальца, творчество которого управляющим Московской конторой оценивалось крайне субъективно. Уход Вальца с официальной должности декоратора при новом управляющем не повлиял на его глубокую привязанность к Большому театру: он по-прежнему служил сцене в том профессиональном пространстве, которое ему было оставлено (за ним была сохранена должность машиниста) и которое никто так талантливо и преданно, как он, не любил.

Несмотря на то, что Вальцу поручается все меньше оформительской работы, требования со стороны труппы разнообразить репертуар заставляют дирекцию включать в афишу старые постановки с его декорациями. Так, режиссером Р. В. Василевским были возобновлены постановки «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского (13 апреля 1901), «Вражьей силы» А. Н. Серова (24 сентября 1902), опер Р. Вагнера «Тангейзер» (11 февраля 1905), «Лоэнгрин» (10 декабря 1908) и «Зигфрид» (24 апреля 1912) с оформлением Вальца, а также «Аиды» Дж. Верди (1 ноября 1905 года) с декорациями Вальца, Гропиуса и Исакова. Последней постановкой Карла Вальца, своеобразным завершением эпохи романтической декорации на сцене Большого театра стал балет «Коппелия, или Красавица с голубыми глазами» (25 февраля 1905 года), осуществленный мастером в сотрудничестве с балетмейстером А. Горским.

Хотя Вальц практически перестал работать в театре как декоратор, он по-прежнему был востребован как опытнейший организатор постановочного дела и непревзойденный мастер сложнейших сценических эффектов, создав, к примеру, потрясающие сцены гибели корабля («Корсар», 1912) и разрушения храма («Самсон и Далила», 1917) и др. В первые десятилетия XX века его участие в новых постановках в основном связано с созданием специальных эффектов, в

воплощении которых ему по-прежнему не было равных. Это были оперы «Волшебная флейта» В. А. Моцарта (27 января 1906), «Садко» Н. А. Римского-Корсакова (24 октября 1906), поставленные Р. В. Василевским, «Ночь перед Рождеством» Римского-Корсакова (28 апреля 1915; режиссер В. А. Лосский), «Самсон и Далила» К. Сен-Санса (16 декабря 1917; режиссер В. П. Шкафер), балеты «Корсар» А. Адана (15 января 1912) и «Конек-Горбунок» Ц. Пуни (14 декабря 1914) в постановке А. А. Горского.

Показательно, что именно Вальца пригласил С. П. Дягилев для обеспечения постановочной части «Русских сезонов», а художники-мирискусники увидели в нем союзника и товарища по художественным поискам. «Одной из величайших для нас неожиданностей было то, что знаменитая сцена “Шатле”, на которой шли феерии с самыми удивительными превращениями, оказалась, по сравнению с нашими театрами, оборудованной весьма примитивным образом. Между тем в одном “Павильоне Армиды” никак нельзя было обойтись без надежной системы люков и провалов, а также без сложного, на глазах у публики совершающегося превращения декорации. К счастью, Дягилеву удалось заманить в свою “авантюру” первоклассного машиниста московской оперы — К. Ф. Вальца, и под его руководством с разрешения дирекции “Шатле” была произведена при участии небольшой компании русских плотников (работавших и днем и ночью) переделка всего пола и системы подвески декораций. Работы начинались непосредственно по окончании репетиций и затягивались иногда до поздней ночи, и это было возможно только потому, что русские театральные рабочие, щедро вознаграждаемые, никогда не роптали, а с веселейшим видом исполняли все, что от них требовалось. Особенно удачным получилось то усовершенствование или “украшение”, на котором настоял маг и волшебник машинист Вальц. Это усовершенствование заключалось в том, что вместо небольшого среднего фонтана, бывшего в петербургских “садах Армиды”, здесь, в Париже, к концу второй картины вздымались две гигантские водяные пирамиды. Не только вид этих серебристых и пенистых масс производил на фоне темной зелени чарующее и необычайно “освежающее” впечатление, но и самый плеск воды как-то

поэтично сочетался с музыкой»¹⁴⁹. Эти слова А. Н. Бенуа выделяют в творческом методе Вальца главное отличительное свойство, которое недооценили современники, — действенный характер его постановочно-оформительских приемов.

Не случайным было и его приглашение Станиславским не только для постановки «Снегурочки», где использование опыта мастера в создании природных стихий и чудесных явлений было очевидным, но и для осуществления снежного обвала с горных вершин в постановке спектакля «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» Г. Ибсена, в котором сюжет был вполне реалистичным¹⁵⁰. А еще до создания МХТ Вальц привлекался к оформлению спектакля «Самоуправцы» на сцене Общества искусства и литературы (преьера 6 декабря 1895 года). В «Отчете о деятельности за 1-й год» Художественно-Общедоступного театра об оформлении «Самоуправцев» говорится: «Декорацией для 1-го, 2-го и 5-го актов послужил павильон Общества искусства и литературы, подновленный К. Ф. Вальцем. Для 3-го действия тем же декоратором заново написано подземелье, а для 4-го — новая декорация работы художника В. А. Симова»¹⁵¹.

В 1911 году, в дни празднования 50-летнего служения сцене Вальц получил многочисленные поздравления от театральных деятелей России, в которых выражалось искреннее чувство благодарности за его вклад в развитие русского театра: «Театр Корша горячо приветствует дорогого юбиляра и гордится тем, что его история тесно связана с именем даровитейшего художника-декоратора, украшавшего сцену русского драматического театра своими блестящими декорационными произведениями. Хвала и честь неувядающему таланту! Сердечный привет и низкий поклон хорошему человеку и честному труженику. Федор Корш»¹⁵²; «Карл Федорович, полвека вы украшаете московский театр, отдав ему ваш яркий талант, художественное творчество которого сыграло

¹⁴⁹ Бенуа А. Н. Русские балеты в Париже // Бенуа А. Н. Мои воспоминания: В 5 кн. / изд. подг. Н. И. Александрова и др.; отв. ред. Д. С. Лихачев. — М.: Наука, 1980. — Кн. 4, 5. — С. 509.

¹⁵⁰ См.: Берёзкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. Т. 3: Мастера XVI–XX вв. — С. 60.

¹⁵¹ Московский Художественный театр в русской театральной критике. 1898–1905. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2005. — С. 488.

¹⁵² АРО ГЦТМ. Ф. 43 (Вальцы Ф. К., К. Ф.). Оп. 4. КП 314738/40. 1 ед. хр. 1 л. Телеграмма Ф. А. Корша К. Ф. Вальцу от 2 октября 1911 г.

историческую роль в области отечественных искусств, красота вашего таланта неразлучна с красотой вашей души, и все мы, знающие вас, можем с радостью вместе с публикой сказать сегодня на нашей улице праздник. Плещеев»¹⁵³; «Открытое письмо Карлу Федоровичу Вальцу: “Чудесный маг и чародей! Один из крупнейших писателей наших дней, прежде чем представить на суд публики свое новое творение, начал его такими словами: ‘Беру кусок жизни и творю из него легенду’, — так необычно пришлось ему внушать свои читателям, что сказка о действительности имеет право гражданства в современном искусстве. Мы устали от нарочитого реализма и всеми силами стараемся вернуть искусство в мир грезы. Как же должны быть горды Вы, когда озираетесь на 50 лет Вашей творческой работы! Пятьдесят лет уносили Вы нас в мир грез; проходили целые художественные эпохи, более или менее рационалистические; появлялись новые живописные таланты, менялись вкусы, но без Вашего творчества в области фантастики до сих пор обойтись нельзя! При чем Ваши годы? Вы юны душой, фантазия Ваша неистощима — долгих Вам лет работы и глубокая благодарность за тот мир необычайного, создавать который Вы не перестаете!»¹⁵⁴ и др.

В советское время в Большом театре в старых декорациях Вальца показывали оперу «Дубровский» Э. Направника (6 января 1918; режиссер Р. В. Василевский) и балет «Коппелия» Л. Делиба (12 сентября 1924; балетмейстер А. А. Горский). Он значился исполнителем эффектов и машин в постановках балета «Щелкунчик» П. И. Чайковского (21 мая 1919; балетмейстер А. А. Горский) и оперы «Ночь перед Рождеством» Н. А. Римского-Корсакова (7 ноября 1922; режиссер А. П. Петровский) с декорациями по эскизам К. А. Коровина¹⁵⁵.

¹⁵³ АРО ГЦТМ. Ф. 43 (Вальцы Ф. К., К. Ф.). Оп. 4. КП 314738/37. 1 ед. хр. 1 л. Телеграмма А. А. Плещеева К. Ф. Вальцу. 2 октября 1911 г.

¹⁵⁴ РГАЛИ. Ф. 2579 (Попов Николай Александрович). Оп. 1. Ед. хр. 983. Вальц Карл Федорович. Воспоминания. Автограф. 4 л.

¹⁵⁵ Интересные сведения можно почерпнуть из штатного расписания Большого театра сезона 1917–1918 годов. В декорационно-машинной части, где К. Ф. Вальц числился на должности машиниста-механика, а К. А. Коровин главным декоратором и художником-консультантом, был 61 рабочий сцены, сторож при декорационной мастерской, сторож при казарме рабочих в доме конторы, 5 метельщиков, вахтер, 4 маляра, служитель при декорационной мастерской, служитель при декорационном складе, два помощника машиниста-механика. Также главным декоратором числился Воронов с окладом 400 рублей (с 1 января 1918 года), такой же оклад был установлен Коровину, Вальц же имел самый большой оклад — 500 рублей в месяц (см.: РГАЛИ. Ф. 648

26 марта 1922 года в Большом театре отмечался 60-летний юбилей службы К. Ф. Вальца. Юбилейный вечер открыл оркестр под руководством В. И. Сука, исполнивший увертюру к опере «Руслан и Людмила» М. И. Глинки. Затем артистами МХАТа была представлена 1 картина 4 акта пьесы А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты»¹⁵⁶. Далее выступили певцы Большого театра, заслуженные артисты Л. В. Собинов и А. В. Нежданова, исполнив сцену из 2 акта оперы Ш. Гуно «Ромео и Джульетта». Программу вечера продолжили артисты Малого театра и студенты Высших художественных мастерских при Малом театре, они представили 3 акт «Измены» А. И. Сумбатова, драматической легенды из прошлого Грузии¹⁵⁷. В заключительной части артистами балета была представлена последняя картина «Корсара» в постановке А. А. Горского — знаменитая «Гибель корабля» в декорациях Вальца (дирижер А. Ф. Арендс). После разрушения корабля сцена превратилась в «Оживленный сад» (*Pas des bouquets*) с выходом всех участников вечера, за которым последовало чествование юбиляра¹⁵⁸. Решение Вальцем этой части вечера произвело большое впечатление на зрителей своей масштабностью и яркой выразительностью сменявшихся картин¹⁵⁹.

(Государственный академический Большой театр СССР (ГАБТ) (Москва, 1776 — по настоящее время)). Оп. 2. Ед. хр. 1201. Список служащих и рабочих постановочной части Большого театра).

¹⁵⁶ В роли Крутицкого — К. С. Станиславский, Глумова — В. Л. Ершов, Мамаевой — Ф. В. Шевченко, человека Крутицкого — В. Н. Добровольский.

¹⁵⁷ Среди исполнителей — А. А. Яблочкина, Е. Н. Гоголева, А. И. Южин, С. И. Филиппов, С. А. Головин, П. М. Садовский, А. А. Остужев, И. А. Рыжов, Н. Б. Юрин.

¹⁵⁸ ГЦТМ. Аф. Ф. КП 13997. Программа к юбилею К. Ф. Вальца. 26 марта 1922 г.

¹⁵⁹ «Шли годы, Карл Федорович старел, уже фантазия его становилась как будто менее изобретательной, но в свой 60-летний юбилей в 1921 году он все же поразил москвичей, своих старых поклонников, еще невиданным трюком, который никак нельзя было предвидеть, читая программу юбилейного спектакля. В этой программе значилось, что будет исполнен последний акт балета “Корсар”, славившийся картиной гибели корабля во время бури на море; после этой знаменитой вальцевской “бури” должна была исполняться хореографическая картина “Оживленный сад”. И никто не ожидал, что эти две картины будут показаны одна за другой без антракта! В этом был трюк спектакля, задуманный юбиляром. После того как корабль потонул в волнах вальцевского моря, над постепенно стихавшим водным пространством выплывала из-за облаков луна, освещая стаю чаек, появившихся в воздухе — все шло своим порядком, как полагалось, но закончилось не обычным опусканием переднего занавеса: сразу и неожиданно, главное, наступила полная темнота и на сцене, и в зрительном зале. В зрительном зале, к счастью, не произошло никакого волнения, все замерли — и вдруг перед ошеломленными зрителями появилась ярко освещенная декорация какого-то волшебного Сада, переполненного танцовщицами кордебалета в фантастических костюмах! Во время полной темноты на сцене успели убрать сложное пневматическое оборудование волнующегося моря, сменили одну декорацию на другую, и около сотни танцовщиц встали на свои места. Этим трюком, больше никогда не повторенным, юбиляр продемонстрировал не только свою изобретательность, но и значение закулисной дисциплины, которою недаром гордился технический персонал сцены — вальцевские выученики» (РГАЛИ. Ф. 2579 (Попов Николай Александрович). Оп. 1. Ед. хр. 983. Вальц Карл Федорович. Воспоминания. Автограф. 4 л.).

К. Ф. Вальцу распоряжением № 7521 от 23 марта 1922 года народного комиссара по просвещению РСФСР А. В. Луначарского в ознаменование 60-летия его службы в Большом театре было присвоено звание Заслуженного главного машиниста-механика Государственного Академического Большого театра¹⁶⁰ — звание, которого удостоился в театре только он. Юбилею предшествовал внутритеатральный курьез — на заседании административной комиссии 20 марта за задержку начала спектакля 9 марта из-за неправильного действия софита в 4 кулисе было постановлено: «Оштрафовать на 3-дневный заработок К. Ф. Вальца, штраф, ввиду предстоящего юбилея, отклонить»¹⁶¹. 29 января 1925 года постановлением Президиума московского Союза работников искусств Вальцу было присвоено звание Героя Труда¹⁶².

В 1922 году был открыт музей Большого театра, который временно разместили в Голубом фойе бельэтажа; главной задачей музея было заявлено знакомство самой широкой публики не только с прошлым Императорских театров, но и с современным состоянием постановочного дела. Ограниченность пространства зала не позволила представить историю театра в максимальном количестве артефактов. Однако одна из стен была посвящена эскизам декораций оперных постановок до 1900 года: «Среди них эскизы работы художников: Поленова к опере “Уриель Акоста”, Мартынова к “Жизни за царя” и ряд работ машиниста-декоратора Вальца»¹⁶³. На других стенах были размещены эскизы И. Савицкого, А. Головина, К. Коровина, Л. Браиловского, А. Арапова, Б. Григорьева, Ф. Федоровского. Часть зала была также отведена под небольшую экспозицию, в которой были выставлены макеты 1870–1880-х годов, причем исключительно работы Вальца, из современных постановок там представлялись только «Кармен» и «Лоэнгрин». В этой исторической экспозиции творчество Вальца было впервые предъявлено как неотъемлемая часть истории развития

¹⁶⁰ РГАЛИ. Ф. 648. Оп. 1. Ед. хр. 460.

¹⁶¹ АРО ГЦТМ. Ф. 43 (Вальц Ф. К., К. Ф.). Оп. 3. Ед. хр. 25. КП 146172. Выписка из протокола заседания ТНОБ Гос. Большого Ак. Театра по делу о штрафе, наложенном на Вальца К. Ф.

¹⁶² РГАЛИ. Ф. 648. Оп. 1. Ед. хр. 460.

¹⁶³ *Соболев Ю.* Театральная Москва. Большой и Малый театры. — М.: Издательство Т-ва «В. В. Думнов, н-ки бр. Салаевых», 1924. — С. 24.

декорационного искусства Большого театра, как связующее звено между веком XIX и XX.

В дальнейшем творческое наследие Карла Федоровича Вальца практически было исключено из контекста русского театрального искусства, и только через 80 лет, в 2001 году, оно открылось широкой аудитории на выставке «Художники Большого театра за 225 лет» к юбилею театра, а в выпущенном каталоге впервые были воспроизведены некоторые работы художника. Однако полномасштабно в контексте развития отечественного театра в XIX веке творчество Вальца было представлено на приуроченной к 170-летию со дня рождения мастера персональной выставке «Волшебник русской сцены», прошедшей 23 марта — 31 декабря 2016 года в Государственном центральном театральном музее имени А. А. Бахрушина¹⁶⁴.

Значимость этой экспозиции обусловлена не только тем, что выставка стала первой, посвященной исключительно творчеству Вальца, но прежде всего потому, что вклад мастера в развитие отечественного театрально-декорационного искусства был впервые показан через разнообразную палитру художественных и технологических приемов, отражающих его многосторонний талант и воссоздающих художественный и исторический контекст времени, в котором он жил.

Критик В. Канафеева в рецензии на выставку отметила: «Грандиозное и обыденное, сказочное и бытовое, небесное и земное — в таких диалектических категориях прежде всего видится творчество Карла Вальца как театрального новатора и реформатора сцены. К. Ф. Вальц не просто технически трансформировал сценическую коробку и оснащал ее всевозможными инженерными механизмами для реализации театральных эффектов. За виртуозным владением техническими средствами и управлением сложнейшей машинерией скрывается подлинный темперамент прежде всего и творческое кредо художника. Отсюда же проистекает его тяга ко всем тем феерическим зрелищам, блестящим устройством которых он был, — маскарадам и

¹⁶⁴ Часть представленных на юбилейной выставке эскизов К. Ф. Вальца до этого впервые экспонировалась на выставке «Прорыв. Русское театрально-декорационное искусство. 1870–1930» в 2015 г.

фейерверкам, грандиозным городским празднествам и театрализованным шествиям, живым картинам и т. п.»¹⁶⁵.

Стремление Вальца к совершенному использованию машинерии и технических возможностей сцены-коробки было для него одним из приемов воздействия на зрителей, смещения традиционного ракурса восприятия. Его работы отличает широкий спектр красок и пластических пространственных форм: «Сцена всякий раз как будто расщепляется на множество осколков и заново собирается в совершенно по-иному структурированную картину. Так происходит полная расфокусировка обыденного видения, расщепление его на первоэлементы и кардинальная трансформация. Естественным образом, это по-новому организует восприятие, направляет и концентрирует взгляд зрителя»¹⁶⁶.

Декорации Вальца, независимо от драматургического материала, — всегда пространство сказочное, приподнятое над обыденностью и словно уводящее в иные миры. Даже если это просто заснеженная равнина, как в Прологе к опере «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова: открывающийся в перспективе вид на деревню уводит взгляд вдаль, а льющийся на равнину свет полумесяца рождает таинственное предощущение сказки; здесь так же, как и почти везде у Вальца, пространство делится на множество планов, расширяя и наделяя объемом любую плоскостную картину. Более того, любой, пусть и самый простой, пейзаж у него — это всегда взгляд объемный, взгляд вглубь.

Безупречное знание и владение законами сценического пространства, пронизательное видение структуры и динамики мизансцены с особой явственностью передают сохранившиеся фотографии. Сцены из оперы «Жизнь за царя» М. И. Глинки (1892), комната Татьяны во 2 картине 1 акта оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского (1889) дают представление о том, как продумана художником декорация с точки зрения работы со светом. Проникающие сквозь отверстия в верхних или боковых перекрытиях лучи преломляются и сообщают пространству дополнительный объем и динамику. Фотографии сцен из балета «Волшебный башмачок» В. К. Мюльдорфера (1899) прежде всего показывают,

¹⁶⁵ Канафеева В. Алгебра инженера и гармония художника // Сцена. — 2016. — № 3 (101). — С. 37.

¹⁶⁶ Там же. С. 37–38.

как декорация, созданная Вальцем, определяла построение и одновременно задавала динамику мизансцен. Расположение танцовщиц на сцене здесь как бы продолжает расходящиеся в обе стороны из центра диагонали, образованные свисающими цветочными гирляндами.

«Но, конечно, как всегда в подлинном искусстве, самым таинственным и захватывающим в художественном произведении остается не конкретная форма, воздействующая на восприятие по точно выверенным законам, а нечто совершенно неосязаемое и неопределимое. То необыкновенное, волшебное впечатление и какое-то внутреннее сияние, исходящее от работ художника, проистекает прежде всего из его мироощущения. Потому что без чувства полноты, силы и волшебства самой жизни невозможно создать и на сцене, и в искусстве вообще по-настоящему живое пространство. В работах К. Ф. Вальца словно заключено это неудержимое внутреннее движение, стремительный поток жизни, организованный, но не скованный рамками искусства. Пейзажи и природные ландшафты у К. Ф. Вальца, хоть и выстроены и структурированы с точки зрения сценических законов восприятия, тем не менее всегда сохраняют свою стихийность, энергию свободы и непрерывного движения»¹⁶⁷. Не случайно А. Я. Таиров в работе о сценической атмосфере вспоминает о мастерстве Вальца и его блестящем техническом совершенстве в использовании движущихся декораций¹⁶⁸.

Сценические формы и фактуры у Вальца существуют в естественном и органичном единении с природой. Художник находит в ней те первоосновы, из которых затем выстраивает сценические картины, в которых буквально ощущается дыхание горной долины, рокот водопадов, шум листвы, движение облаков. Как страстный естествоиспытатель Вальц изучает строение вулканов, исследует геологические эпохи, с дотошностью энтомолога и ботаника фиксирует

¹⁶⁷ Канафеева В. Алгебра инженера и гармония художника. — С. 39.

¹⁶⁸ «Движение декораций в “Сказках Гофмана” (постановка Ф. Комиссаржевского. — Д. Р.) явно преследовало ту же цель, какая преследуется, скажем, в “Спящей красавице”, когда перед стоящей гондолой проходят диковинные берега, как будто она, двигаясь, проплывает мимо них, с той только разницей, что в балете это делается с блестящим техническим совершенством, так свойственным мастерству Вальца, а в Новом театре это было сделано раздражающе кустарным способом» (Таиров А. Я. Записки режиссера: Статьи. Беседы. Речи. Письма. — М.: Всероссийское театральное общество, 1970. — С. 170).

каждый элемент своего объекта — эти знания и позволяли ему виртуозно воспроизводить на сцене явления природы и ее обитателей.

Карл Вальц — представитель плеяды тех мастеров театральных профессий, что закладывали фундамент постановочной культуры Большого театра, традиции которой передаются из поколения в поколение. И сегодня притяжение театра посредством особых сценических эффектов производит сильное впечатление на зрителя: «В сценическом пространстве — “между небом и землей” — висит открытый куб, в котором и разворачивается действие. Абсолютно всё, с минимальными купюрами. Но с помощью мультимедийных технологий пространство будет виртуозно меняться едва ли не каждую минуту — предстанет то дворцом, то каморкой, превратится в водопад, растворится в звездном небе. Ты смотришь на эти технические чудеса, открыв рот, как ребенок, впервые попавший в театр»¹⁶⁹. Всю свою творческую жизнь Карл Вальц этому и посвятил: он приобщал людей к чудесам театра, открывал чудо театра, влюблял в театр.

Творческий путь Вальца в некотором смысле воспринимается как символ эпохи — эпохи, с одной стороны, грандиозной и полной значительных событий, с другой — отмеченной ожиданием бури и извержения скрытых до поры до времени вулканических сил, способных преобразить все, дотоле казавшееся незыблемым.

¹⁶⁹ Алтатова И. Театр Наций. У. Шекспир. «Гамлет | Коллаж» // Театральная афиша. — 2014. — № 2 (156). — С. 16. (Режиссер Р. Лепаж. Сценограф и художник по свету К. Фийон).

ГЛАВА 2. ФОРМИРОВАНИЕ ПРИНЦИПОВ ДЕЙСТВЕННОЙ СЦЕНОГРАФИИ В ТВОРЧЕСТВЕ КАРЛА ВАЛЬЦА

2.1. Творческий метод и художественно-постановочные принципы К. Ф. Вальца

Карл Вальц стал первым русским театральным художником, который почувствовал необходимость изменения роли оформления в спектакле — отказа от самодовлеющей декоративности и утверждения декорации как важнейшего слагаемого художественного единства спектакля, неотъемлемой и органичной части действия. Отсюда стремление Вальца к стилистическому единству всех элементов постановки, полностью оформляемой одним художником. Отсюда же его желание усилить действенный характер декорации как собственно живописными методами, так и путем использования дополнительных средств, а именно — специальных театральных эффектов.

Система работы над оформлением спектакля и индивидуальные черты творческого метода К. Ф. Вальца сформировались во многом благодаря работе в самом начале карьеры под руководством отца. Опыт Федора Карловича Вальца и его мудрое наставничество помогли молодому художнику освоить секреты театральной живописи, познать устройство и принципы действия разнообразной машинерии, узнать театр изнутри, понять технологию выпуска спектакля, а также получить навыки организатора, способного грамотно выстроить дело и умеющего найти общий язык с самым широким кругом людей — от рабочих до высших театральных чиновников и артистов. Все полученные от отца разносторонние знания и навыки впоследствии были развиты Вальцем, обладавшим колоссальной работоспособностью, страстной увлеченностью своим делом и необыкновенной энергичностью. Эти качества он сохранил до самых последних дней работы в театре, и во многих мемуарах преобладают воспоминания именно об этих чертах личности театрального декоратора и машиниста. При этом его отличали наследственная методичность и скрупулезность в изучении любого материала, так или иначе связанного с исторической средой спектакля.

Учеба у К. В. Гропиуса позволила Вальцу, что называется, из первых рук воспринять основополагающие установки немецких романтиков, касающиеся необходимости создания на сцене единой художественной картины и использования «фантастической формы»¹⁷⁰. Благодаря Гропиусу эти принципы воплотились в общеевропейской театральной практике в создание и использование типовых декораций, а также в «экспортирование и налаживание единых театральных комплексов в различных театрах Германии и Европы в целом»¹⁷¹. По мнению Т. В. Загорской, Гропиус сыграл роль связующего звена при переходе от итальянского к немецкому влиянию на русское театрально-декорационное искусство в первой трети XIX века¹⁷². Для романтической театральной живописи немецкого декоратора характерна особая передача цветовоздушной среды: насыщенность цветовой палитры и «воздушность» пейзажных сюжетов. Одной из самых ярких работ Гропиуса, типичных для его стиля, считается оформление оперы «Волшебный стрелок» К. М. Вебера (Берлин, 1821; Санкт-Петербург, 1830). В этих декорациях, как и в других его театральных опытах, очевидно, что художник процесс создания живописных полотен всегда соотносил с возможностями сценического света, который в тогдашнюю пору обеспечивался масляными лампами.

Основные постановочные принципы одного из главных европейских авторитетов театрально-декорационного искусства и были восприняты молодым Вальцем. Эти принципы романтического театра вкупе с богатым творческим воображением позволили ему увлекать зрителей своими сценическими находками в течение нескольких десятилетий. По совокупности всех качеств, как полученных по наследству, так и приобретенных неустанным трудом, Вальца можно отнести к редкому типу разностороннего таланта.

¹⁷⁰ Приведем характерное высказывание одного из идеологов немецкого романтизма Ф. Шлегеля о сущности романтической поэзии: «Романтическим является то, что представляет сентиментальное содержание в фантастической форме. Сентиментальное то, что нас волнует, что пробуждает в нас эмоции, но не чувственные, а духовные. Истоком и душой всех этих порывов является любовь, и дух любви должен всюду незримо витать в романтической поэзии... И это необъяснимое есть источник фантастического, воплощенного в поэтическом образе» (*Шлегель Ф.* Письмо о романе // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Собр. текстов, вступ. ст. и общ. ред. А. С. Дмитриева. — М.: Издательство Московского университета, 1980. — С. 64).

¹⁷¹ Загорская Т. В. В едином контексте. Русско-немецкий театральный диалог. — С. 24.

¹⁷² См.: Там же. С. 29.

Историк искусства М. М. Василькова на основании изучения материалов «Ежегодника Императорских театров» выявила устойчивую тенденцию обращения к романтическим образам готики декораторов петербургских и московских казенных театров в последнее десятилетие XIX века: «С 1890 по 1901 гг. не менее чем в четверти опер и балетов (в 71 из 230) фигурировали средневековые соборы, замки, монастыри и руины, в спектаклях драматического театра готических мотивов было существенно меньше»¹⁷³. Но вместе с тем именно драме предстояло осуществить переход от историзма к символизму (стоит вспомнить хотя бы пьесы М. Метерлинка). В произведениях театрально-декорационного искусства XIX века исследовательница выделила четыре направления интерпретации образов архитектуры и искусства готической эпохи и неоготики: 1) «свободная» трактовка готического наследия, выражавшаяся в вольном сочетании театральными художниками характерных элементов готической и неоготической архитектуры с чертами других архитектурных стилей; 2) «увражная конкретизация» образов готики, характеризующаяся тщательностью и доскональностью воспроизведения деталей готической архитектур; 3) «зрелищная» интерпретация готических мотивов, сопровождаемая эффектным использованием сценической машинерии; 4) «стилизация» образов готики, создававшая в декорациях атмосферу готической эпохи¹⁷⁴. Эти направления, отражающие и приемы историзма, могут быть с полным основанием отнесены к творческому методу Вальца, но в более широком творческом плане, нежели только в связи с готическими образами и мотивами.

Он сумел развить свой живописный талант и в пейзажных работах в передаче лирической красоты природы поднялся до выразительных поэтических высот. Мир природы в его разнообразных, зачастую стихийных проявлениях, безусловно, являлся одним из главных объектов отражения в романтическом спектакле: «Созвучные происходящему в спектакле состояния природы. Чаще всего — исключительные, катастрофические. Грозные стихии противостояли

¹⁷³ *Василькова М. М.* Готические мотивы в русском театрально-декорационном искусстве XIX века: Автореф. дисс. ... канд. иск. — СПб., 2011. — С. 21.

¹⁷⁴ Там же. С. 8.

героям, ставили их в экстремальные ситуации, на грань жизни и смерти. Перед зрителями представляли картины бурь и штормов, несущих гибель кораблям и людям»¹⁷⁵.

Водопады, снежные лавины, извержения вулканов, молнии и пожары, землетрясения утверждали величие и мощь природных сил, противопоставлявшихся человеческим слабостям, но и возвышавших героев, способных если и не противостоять, то понять и оценить красоту этой стихии. Природа открывалась человеку через великолепие и величие пейзажей: горные склоны и долины, гладь водоемов, степные дали, вековые рощи и лесные чащи. Эти пейзажи всегда соединялись в романтическом преломлении особой атмосферой — лирической, таинственно-волшебной, поэтической. Облака и волны, день и ночь, луна и солнце, отражавшие живое дыхание мира природы, привносили в сценическое действие радость эстетического созерцания пейзажей и создавали умиротворяющую иллюзию единения человека и природы.

Живописные приемы Вальца в изображении природы следовали романтическим канонам, воспринятым им в первую очередь через немецкую романтическую живописно-декорационную школу и ее ярких представителей — К. Гропиуса, А. А. Роллера и Ф. К. Вальца. Роль Карла Вальца для русского декорационного романтизма (а позже и неоромантического метода), основанного на приоритете изобразительности, зрелищности, сказочно-фольклорной и мифологически-обобщенной ретроспекции, оказалась весьма важной.

В замечательном исследовании по истории немецкого романтизма Н. Я. Берковский определил романтизм как единую «школу», явившуюся не только в искусстве, но и в науке и философии. Именно широта распространения позволила романтизму довольно долго превалировать в европейской культуре — с рубежа XVIII–XIX веков и на протяжении всего XIX столетия. Романтизм «умирал в естествознании, хранился в науках гуманитарных, исчезал в живописи и доживал в книжной иллюстрации, сходил со сцены драматических театров и

¹⁷⁵ Загорская Т. В. В едином контексте. Русско-немецкий театральный диалог. — С. 24.

воскресал к вящей жизни на сцене музыкальной»¹⁷⁶. Всепроникающая энергия романтизма на российской сцене ярко проявилась в творчестве Вальца, ставшего, с одной стороны, продолжателем немецкой романтической традиции, с другой — привнесшего в эту традицию те индивидуальные сущностные черты, которые свойственны ему как русскому художнику.

Как известно, во второй половине XIX века как в мировом, так и в русском театре усиливается противостояние художественных идей романтизма и реализма: поддержанные авторитетом литературы, где натуральная школа к тому времени победно утвердилась, натуралисты постепенно теснят романтиков. Именно в этот период столкновения различных эстетических идей и течений происходило формирование и развитие художественно-постановочных принципов Карла Вальца, стремившегося сохранить традиции оформления романтического спектакля.

Романтический спектакль с самого начала работы в театре привлекал внимание Вальца: для его таланта оказались невероятно притягательными как сама область романтической фантазии, мечты и сказки, так и связанная с ней стихия трансформаций, превращений, перемещений во времени и пространстве. Художника-декоратора интересовал и исторический спектакль, в котором он мог развернуть живописные полотна с грандиозными архитектурными планами. Вальца как художника и как либреттиста привлекали и ориентальные сюжеты: здесь его фантазия и воображение, а также глубокие знания, полученные на основе тщательного изучения всего фактологического материала по той или иной теме, позволяли представить зрителю особый, неведомый мир с удивительными и роскошными пейзажами, дворцами, храмами.

Художник внимательно следил за новыми тенденциями в европейском искусстве и в какой-то степени стал проводником некоторых из них на российской сцене. Почитатель импрессионизма, Вальц еще до прихода в Большой театр К. А. Коровина и А. Я. Головина пытался привнести его черты в декорационное оформление спектаклей. Для творческой манеры Вальца

¹⁷⁶ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. — Л.: Художественная литература, 1973. — С. 19.

характерно движение к эмоциональной светоцветовой живописи на сцене, причем как в ее привычном статичном, картинном виде, так и в динамичной жизни цвета в оперном и балетном действии.

Сценографические решения Вальца свидетельствуют об игре ума, фантазии, особом даре эмоционального и интеллектуального перевоплощения художника, показавшего, что способность к такому перевоплощению есть эстетическое по своей природе свойство человека. Создавая декорационное оформление постановок, он опирался и на музыкальную составляющую спектакля. Вальц существовал внутри театра, в родстве с музыкой и рисовал объекты, возникающие в стихии звуков, и уже потому динамичные и эмоциональные.

Вальц с воодушевлением воспринял яркую живописность декораций Коровина, для него было органично видение оформления сценического пространства как ожившей живописной симфонии. Это очевидно в его эскизах оформления спектакля «Разрыв-трава»¹⁷⁷, в которых палитра художника насыщена солнечным светом. Безусловно, Карл Вальц очень много сделал для того, чтобы красота настоящей живописи утвердилась на сцене. Музыкальная структура всегда учитывалась им в образном решении пространства. Это суть романтизма — желание оживить, включить в сценическое действие визуальные, полные трагической экспрессии образы, способные вызывать у зрителей сильные эмоции и действительно поддержать исполнителей. Чутко следуя замыслу композитора, Вальц находил специфически сценические возможности зрелищной образности.

Оценивая творческую деятельность Вальца в Большом театре последней трети XIX века, невозможно не выделить его значительную роль в формировании визуального облика спектаклей. В своих постановках Вальц создавал сценографические образы, являвшие собой лучшие образцы романтической сцены. Он стремился в рамках эстетики эпохи, а порой и опережая свое время, к

¹⁷⁷ Вальц К. Ф. Эскиз декорации 2 картины «Двор перед палатами царя Зензевея» к спектаклю по пьесе «Разрыв-трава» Е. П. Гославского, реж. А. П. Ленский. Москва, Малый театр. 1901. Картон, карандаш, гуашь, бронза. 18,0x29,5 // ГЦТМ. ДФ. КП 64481; Вальц К. Ф. Эскиз декорации «Дворцовый сад царя Заодана» к спектаклю по пьесе «Разрыв-трава» Е. П. Гославского, реж. А. П. Ленский. Москва. Малый театр. 1901. Бумага, акварель. 21,7x32,4 // ГЦТМ. ДФ. КП 64482.

усилению эмоционального воздействия оформления на зрителя, изменению его функций в спектакле.

Декорационные композиции решались Вальцем в классических вариантах, заложенных еще барочным театром: вокруг центральной перспективы, по схеме Ф. Бибиены «*per angolo*» (с угла) и на двух пересекающихся осях¹⁷⁸. Художник часто смещает ракурс как бы по диагонали, именно поэтому его живописные полотна не воспринимаются как плоскостные. Картины природных ландшафтов он организует таким образом, чтобы создать подобную перспективу, динамику и необходимый вектор восприятия.

Та же диагональ, направляющая зрительное восприятие, присутствует и в отдельных объемных интерьерных декорациях Вальца. Подобная смещенная *per angolo* перспектива объединяет внутреннее сценическое пространство и визуально расширяет его. При этом декорационные планы с точно рассчитанным построением архитектурных элементов и использование различных фактур и форм не только направляют восприятие зрителя, но и задают ритмическую динамику оформления на разных уровнях.

Мастер преследовал цель сделать оформление спектакля действенным, подвижным, активным, поэтому дополнял живописную декорацию различными сценическими приемами, приумножая и обостряя впечатление от пейзажей живыми, натуралистичными средствами — струящейся водой, световыми или шумовыми эффектами. Практически он делал то же, с чего будет начинать молодой МХТ, только для чеховских пьес потребуются легкие, «нежные» эффекты, а для оперных и балетных спектаклей «большого стиля» нужны были более острые и яркие зрелищные приемы.

Живописная декорация и театральные приемы, накопленные романтическим и постромантическим театром, не ушли в небытие, они до настоящего времени востребованы музыкальным и драматическим театром. И это связано не только с реконструкцией старых, теперь уже классических постановок в балете, но и с устремлениями современных постановщиков к использованию в

¹⁷⁸ См. подробнее: Корндорф А. С. Архитектурная декорация придворного театра XVII-XVIII столетий. Мифология и иконография: Автореф. дисс. ... д-ра иск. М., 2013. — С. 44.

сценической практике простых театральных приемов и эффектов, проверенных временем.

Как наследник и продолжатель романтической школы, Вальц воплощал на русской сцене тип театрального художника и машиниста в одном лице. В целях улучшения качества оформления спектаклей он настойчиво внедрял в сценическую практику технические новинки и новые постановочные приемы. К примеру, такой прием, как чистая перемена декораций при выключенном свете, введенный в постановки Большого театра именно Вальцем, успешно применяется до настоящего времени¹⁷⁹. Он также внедрил новый способ подачи пара посредством каучуковых трубок, активно продвигал использование электрического освещения, что позволило создать разнообразнейшие световые эффекты и сделать свет одним из важных художественных элементов сценических постановок. Вальц произвел в Большом театре замену старой подъемной системы декораций на новую с использованием противовесов. Он создал и многое другое в области технического оснащения постановок, включая, например, установку по инициативе А. П. Ленского первой поворотной сцены в Малом театре.

Благодаря его профессиональному мастерству и стремлению к обновлению сценических средств Большой театр по части технического оснащения вошел в число лучших европейских театров. К сожалению, новаторство Вальца в этой области часто не находило поддержки у режиссеров и балетмейстеров, работавших над постановками в рамках старых привычных схем и моделей.

Система подготовки оформления спектаклей в Императорских театрах, несмотря на наличие большого числа инструкций, положений и регламентов, имела существенный недостаток, напрямую влиявший на художественное качество постановок, — отсутствие порядка взаимодействия постановщиков в работе над новым спектаклем. Такое положение дел иногда приводило к парадоксальным ситуациям: декораторы оформляли спектакли самостоятельно,

¹⁷⁹ «Стыдно сказать, что, когда разные “Ливадии” и “Зоологии” (частные санкт-петербургские театры. — Д. Р.) делали по пяти, шести перемен *à vue*, в Мариинском театре нельзя было сделать самой скромной перестановки декораций, не спустив занавеса» (Скальковский К. А. В театральном мире: Наблюдения, воспоминания и рассуждения. — С. 164–165).

независимо от постановщиков, а режиссеры вынуждены были принимать уже готовое оформление, что, разумеется, не добавляло постановкам художественной цельности¹⁸⁰.

Карл Вальц же стремился, когда предоставлялась такая возможность, заранее обсудить с постановщиком замысел спектакля. Так, при работе над комедией «Много шума из ничего» в Малом театре, где ему предстояло сделать новую декорацию, он обратился к режиссеру А. П. Ленскому с просьбой: «Прежде чем принять на себя эту работу, мне необходимо знать подробно планировку и характер декорации, так как ты сам ставишь эту пьесу, то я бы хотел узнать от тебя все подробности и потому прошу тебя, если тебе возможно, повидаться со мной»¹⁸¹.

Именно за такие взаимоотношения художника и режиссера всегда ратовал Ленский и поэтому оценивал Вальца как идеального сопостановщика, способного понять и воплотить режиссерский замысел. Показательна история, когда по просьбе Ленского художник сделал новый костюм Жанны д'Арк для М. Н. Ермоловой: предыдущий весил около 30 кг, и актриса изнемогала под его тяжестью.

Принципиально важной стороной творческого метода Вальца являлось его стремление к единому художественному решению оформления спектакля¹⁸². Такой принцип построения сценографии со временем стал в Императорских

¹⁸⁰Свидетельством такой несогласованности в работе над спектаклем служит, к примеру, письмо режиссера Малого театра А. П. Ленский художнику А. Ф. Гельцеру, делавшему рисунки к его постановке: «Глубокоуважаемый Анатолий Федорович! Георгий Маркович [Бершов — заведующий монтировочной частью] говорил мне вчера, что Вы сделали прекрасный рисунок декорации к пьесе “Много шума”, и мне крайне любопытно было бы увидеть его. Мною руководит не простое любопытство полюбоваться Вашим художественным произведением, но и крайняя необходимость, так как я ставлю эту пьесу. Я желал бы зрело обдумать все и просить Вас, пока Вы еще не начали работы, может быть, что-либо незначительное изменить или прибавить. Не могу ли я побывать у вас сегодня или когда назначите? Если же не желаете — сообразовите прислать рисунок. Жду Вашего ответа. Уважающий Вас А. Ленский» (*Ленский А. П.* Статьи, письма, записки. — М.: Искусство, 1950. — С. 330–331).

¹⁸¹ Письмо К. Ф. Вальца А. П. Ленскому от 21 марта 1895 г. // АРО ГЦТМ. Ф. 142 (Ленский А. П., Ленская (Корф, Вервицютти) Л. Н.). КП 17584. Инв. № 418.

¹⁸² При этом Вальц, разумеется, продолжал, в соответствии с предписанием конторы, делать новые декорации и в сборных составах декораторов. Так, например, для оперы Дж. Мейербергера «Иоанн Лейденский», возобновление которой состоялось 15 октября 1891 г. в Мариинском театре, новые декорации были написаны И. П. Андреевым («Местность близ Дортрехта»), П. Б. Ламбиным («Таверна в предместье города Лейдена»), М. И. Бочаровым («Лагерь анабаптистов в лесу Вестфалии»), М. А. Шишковым («Площадь в Мюнстере»), К. М. Ивановым («Внутренность собора в Мюнстере») и К. Ф. Вальцем («Зал в Мюнстерском замке») (см.: Ежегодник Императорских театров. Сезон 1891–92 гг. — С. 136–137, 140).

театрах нормативным. И поэтому, когда, например, по приглашению В. А. Теляковского в Большой театр пришел К. А. Коровин, ему, как автору живописного решения того или иного спектакля, приходилось лично в декорационном зале переводить свой замысел в масштаб живописных полотен сцены Большого театра. А. Я. Головин также сам писал все декорации своих спектаклей до 1908 года, когда у него появился помощник М. П. Зандин. Окончательное выделение и разделение функций художника-постановщика и декоратора-исполнителя произошло уже в 20-е годы XX века.

Вальц явил собой редчайший тип незаурядного, разностороннего таланта. Занимая должность главного машиниста Большого театра, он осуществлял практически весь комплекс художественно-постановочных работ. При таком колоссальном объеме производственных функций непосредственно сам Вальц занимался еще и росписью декораций, а кроме того, создавал макеты, делал эскизы всех элементов оформления.

Карл Вальц нередко становился фактически художественным лидером в решении образа спектакля, сохраняя при этом традиции театрально-декорационной живописи, но придавая ей новое — динамическое — содержание. Сценографические нововведения Вальца, включавшие в себя современные технические достижения, значительно расширили художественную палитру традиционного оформления. При этом живописное оформление по-прежнему оставалась главным выразительным средством в создании пространства действия как балетных, так и оперных спектаклей.

Особенно важно отметить роль Вальца в постановках русских опер: именно он стал первым создателем декораций к постановкам на сцене Большого театра опер П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского. Опера, способная как никакой другой вид искусства, синтетически соединять музыку, вокал, танец и живопись, способствовала стремительному развитию общей сценической культуры. Этот сценический синтез искусств привлекал Вальца, стремившегося в творческой практике к объединению в органическом единстве всех составляющих образа спектакля.

Вальц специально не формулировал принципы своего творчества. Практики театра, создавая мир художественного вымысла, чаще решают конкретные задачи постановки, а не проблемы метода. Вальц умел сочинять места действия как изобразительные сюжеты, в которых все опозитизированные детали служили искусству музыкального театра, поэтому есть все основания считать его мастером условно-игрового пространства. Внедряя в театральную практику принцип художественного единства в оформлении спектакля, постоянно расширяя палитру выразительных средств, он вошел в ряд тех деятелей отечественной культуры, которые подготовили начало новой эпохи в декорационном искусстве Большого театра.

Всей своей деятельностью Вальц последовательно изменял роль декоратора в театре, преследуя цель сделать художника равноценным соавтором спектакля. Показательно, что в начале подготовительного периода работы над любой постановкой он всегда предлагал режиссерам свои постановочные идеи для совместного обсуждения и согласования творческих позиций.

Главное отличительное качество творческого метода Вальца, недооцененное современниками, критиками, а затем и исследователями, — действенность его постановочно-оформительских средств. Он был первым в России театральным художником, кардинально пересмотревшим роль оформления в спектакле, отказавшимся от фоновой декорации и утверждавшим декорацию действенную, органически сопряженную со сценическим действием и подчиненную логике его развития. Именно отсюда проистекают и стремление Вальца к стилистическому единству оформления постановок, полностью создаваемого одним художником, и действенность его оформительских средств, включающих не только декорационную живопись, но и специальные театральные эффекты.

Понятие «действенности» применительно к театральнo-декорационному искусству было впервые использовано В. И. Берёзкиным для обозначения новой системы искусства театральнoх художников в XX веке. Им же введен в практику искусствоведческого анализа термин «действенная сценография», пришедшая на

смену «декорационному искусству» — исторически предшествующей системе оформления спектакля¹⁸³. В отношении «действенности», проистекающей, по мнению В. И. Берёзкина, исключительно из «ориентации современной сценографии на раскрытие сценического действия спектакля в целом, причем не только (и даже не столько) внешнего, физического, сколько внутреннего, связанного с жизнью человеческого духа, со всем комплексом идейно-художественных мотивов пьесы», необходимо различать собственно «действенную сценографию и декорацию действующую, динамическую, которая может быть частным случаем первой, но и может и не иметь с ней ничего общего, а являться одной из форм декорационного искусства»¹⁸⁴. Рассматривая творчество Карла Вальца, безусловно, можно говорить о его непосредственной включенности в систему декорационного искусства, определяемую исследователем в качестве второй системы оформления спектакля в истории мирового театра с ее ориентацией на познание и изображение среды как места действия¹⁸⁵. Однако Вальц не ограничивался в своих работах исключительно принципами этой системы, а постоянно и целеустремленно раздвигал ее рамки в своем стремлении к пластическому выражению драматической сути сценического произведения. Его действенная, в том числе действующая, динамическая, декорация становилась важной и неотъемлемой частью театрального синтеза в воплощении оперного и балетного спектакля. Вальц, сохраняя опору на господствующие в декорационном искусстве традиционные приемы, через действенную декорацию прокладывал путь к новой системе художественной образности, что определило преемственность достижений старой системы и нового искусства, процесс формирования которого начался именно в период расцвета творческой деятельности художника. Принцип действенности ему был понятен и близок как

¹⁸³ См.: *Берёзкин В. И.* Советская сценография. 1917–1941. — М.: Наука, 1990. — С. 7.

¹⁸⁴ Там же.

¹⁸⁵ «Действенная сценография — третья в истории мирового театра система оформления спектакля. Она характеризуется установкой на раскрытие искусством художника (входящего в состав современного театрального синтеза) содержания сценического действия, драматического конфликта, темы спектакля, его существенных лейтмотивов. Вторая система — декорационное искусство — определялась ориентацией на познание и изображение среды как места действия спектакля. Главной чертой первой системы — игровой сценографии — является участие в актерской игре в качестве ее органичного, синкретически невыделенного элемента» (Там же. С. 10).

принцип романтического искусства, сформулированный еще Гофманом: «Не как существующая сама по себе блестящая картина должна декорация притягивать внимание зрителя, но в момент действия он должен, не сознавая этого, почувствовать впечатление картины, в которой развивается действие»¹⁸⁶.

В большом творческом наследии Карла Вальца особенно важны постановки, в которых его творческий метод и художественно-постановочные приемы получили максимальное выражение, что дает яркое представление об уникальном опыте театрального деятеля, в лице которого органично соединились таланты машиниста и декоратора. Его художественный опыт наиболее ценен в области создания отечественных сценических произведений периода формирования национального музыкального театра, как в опере, так и в балете.

Вальцу выпала историческая миссия стать первым художником-декоратором многих оперных и балетных постановок, получивших позднее статус национальной классики. Именно поэтому во второй главе исследования основное внимание уделено анализу работы Вальца над оформлением опер «Евгений Онегин» П. И. Чайковского и «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова, балета «Лебединое озеро» П. И. Чайковского. Однако без рассмотрения его работы над постановками, в которых он продолжал и переосмысливал традиции, сложившиеся ранее, портрет Вальца-художника был бы неполным. Эта грань его таланта показана на примере двух произведений, ставших классикой уже к тому времени, когда он только начинал свою активную самостоятельную деятельность в Императорских театрах, — это опера «Жизнь за царя» М. И. Глинки и балет «Коппелия» Л. Делиба.

2.2. Балет «Лебединое озеро» П. И. Чайковского (1877)

С «Лебединым озером» балетный театр вступил в новую эпоху — эпоху симфонического балета, что потребовало пересмотра традиционной постановочной методики¹⁸⁷. Премьера «Лебединого озера» в Большом театре

¹⁸⁶ Цит. по: *Тауров А. Я.* Записки режиссера: Статьи. Беседы. Речи. Письма. — М.: Всероссийское театральное общество, 1970. — С. 171.

¹⁸⁷ См.: *Демидов А. П.* «Лебединое озеро». — М.: Искусство, 1985. — (Шедевры балета). — С. 32.

состоялась 20 февраля 1877 года в бенефис молодой балерины П. М. Карпаковой, хотя публика ожидала появления в этом балете пользовавшейся успехом А. И. Собошанской. Музыка была сочинена Чайковским по заказу Дирекции Императорских театров, который композитор получил весной 1875 года¹⁸⁸. Любопытно, что Чайковский еще в 1871 году написал детский одноактный балет «Озеро лебедей», который исполнили его племянники в домашнем спектакле в имении Каменка, где проживала семья сестры композитора. Причем одна из главных музыкальных тем этого балета затем использовалась им в «Лебедином озере».

«Большой балет» в 4 действиях, как указано в афише премьеры, поставил штатный балетмейстер В. Рейзингер. Вальц отвечал в спектакле за «машины и электрическое освещение». Но главное — им были сделаны декорации для 2 и 4 актов балета, то есть главного места действия — волшебного озера. 1 акт («Парк перед замком») оформил И. И. Шангин, в 3 акте («Зал в замке владетельной принцессы») были использованы типовые декорации К. В. Гропиуса.

Вальц вспоминал: «При постановке балета П. И. Чайковский принимал живейшее участие в его декорационном оформлении и много беседовал об этом со мной. Особенное внимание было уделено Петром Ильичом финальному акту. В сцене грозы, когда озеро выходит из берегов и наводняет всю сцену, по настоянию Чайковского, был устроен настоящий вихрь — ветки и сучья у деревьев ломались, падали в воду и уносились волнами. Эта картина удавалась очень эффектно и занимала Петра Ильича. После грозы, для апофеоза, наступала заря, и деревья под занавес освещались первыми лучами восходящего солнца»¹⁸⁹. О том, что Чайковский в работе над балетом советовался с Рейзингером и Вальцем пишет в своей монографии «Чайковский» и Роланд Джон Уайли, ссылаясь на воспоминания Н. Д. Кашкина¹⁹⁰.

¹⁸⁸ Об авторстве либретто балета см. убедительное исследование С. А. Конаева в издании: П. И. Чайковский. Лебединое озеро. Балет в 4-х действиях. Постановка в московском Большом театре. 1875–1883. Скрипичный репетитор и другие документы. — СПб.: Композитор, 2015. — С. 7–9.

¹⁸⁹ Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре. — С. 108.

¹⁹⁰ См.: Wiley R. J. Tchaikovsky. — New York: Oxford University Press, 2009. — P. 91, 101, 285.

Постановка в целом была признана критикой неудачной. Г. А. Ларош, в частности, отмечал решительное преобладание музыкальной стороны над хореографической: «По музыке “Лебединое озеро” — лучший балет, который я когда-либо слышал... По танцам “Лебединое озеро” едва ли не самый казенный, скучный и бедный балет из тех, что даются в России»¹⁹¹. Критик Н. Д. Кашкин также был возмущен тем, что «некоторые номера были пропущены, как неудобные для танцев, или заменены вставными из других балетов; кроме того, балетмейстер настоял на необходимости русского танца, присутствие которого было очень слабо мотивировано, однако композитор уступил, и танец был написан»¹⁹². Такая замена первоначальных номеров вставными, как по желанию балетмейстера, так и по просьбам ведущих балерин, желавших блистать в наиболее выгодных для себя танцах, в последующих спектаклях стала обычным явлением. Показательно и описание постановки историком балета Д. И. Лешковым, свидетельствующее о «бледной фантазии» Рейзингера: «Плывущих лебедей балетмейстер изобразил шеренгами кордебалета с протянутыми через всю ширину сцены полотнищами тюля (вода), из-за которых виднелись головы танцовщиц (лебедей)»¹⁹³. Д. И. Мухин отмечает, что балет поставлен «бесталанным» балетмейстером, в декоративном отношении можно желать много лучшего, артисты старались, музыка для танцев не особенно удобная, скорее походит на прекрасную симфонию, и заключает: «В общем, балет успеха не имел».¹⁹⁴

Но вместе с тем большинство критиков дали положительную оценку декорационному оформлению спектакля, особенно отметив декорации Вальца — озеро лебедей, выполненное им с тонким лиризмом и в то же время волшебной таинственностью. В финале Вальц с присущей ему фантазией и мастерством сотворил настоящую бурю, на которой так настаивал Чайковский. Драматургия сценографического действия здесь полностью соответствовала музыке. Хотя

¹⁹¹ Ларош Г. А. Собрание музыкально-критических статей. — Т. 2 [О П. И. Чайковском]. Ч. 1. — М.: Гос. муз. издат., 1922. — С. 166–167.

¹⁹² Кашкин Н. Д. Воспоминания о Чайковском. — М.: Музыкальная торговля П. Юргенсона, 1896. — С. 103.

¹⁹³ Лешков Д. И. Балет в Москве: Краткий исторический очерк // История русского театра. — М.: Эксмо, 2011. — С. 461.

¹⁹⁴ Мухин Д. И. Книга о балете // ГЦТМ. Ф. 181. КП 137484. Инв. № 1. Л. 548.

Кашкин этим обстоятельством был также возмущен («не слышно музыки в финале»), сам композитор остался очень доволен работой Вальца-машиниста. Критику было бы правильнее адресовать свои упреки дирижеру С. Я. Рябову, а не художнику-декоратору — единственному в этой постановке, последовавшему за композитором в стремлении отразить эмоциональную содержательность волшебной и драматической истории девушки-лебедя. Главным выразителем идейного замысла произведения Чайковского также считает Вальца исследователь и теоретик балета Ю. И. Слонимский¹⁹⁵.

«Его [П. И. Чайковского] вкусы и взгляды, его мироощущение выдавали в нем художника, органично воспринимавшего характерный для романтизма круг тем и конфликтов, особую — романтическую — систему мышления. Ундина, Юлия, Франческа... Приверженность к этим образам мировой литературы была типичной для всех европейских художников-романтиков... Обращаясь ко всем этим образам, Чайковский представал продолжателем традиций европейского романтизма, сформировавшего свой образ идеальной возлюбленной, женщины-ундины, самоотверженной и непорочной души, противостоящей жестокости мира и прозе жизни. “Лебединое озеро” было, возможно, вообще последним произведением подобного романтического толка во всей европейской культуре»¹⁹⁶. Это определение романтической сути произведения Чайковского, данное А. П. Демидовым, может быть экстраполировано и на творчество Вальца этого периода. Оценивая новаторскую сущность музыки Чайковского, исследователь резюмирует: «На подмостках этого театра и трагедию разыгрывали как великолепное праздничное зрелище. И еще неизвестно, что вызывало здесь больше волнения — гибель героев, ну, например, в волнах вышедшего из берегов озера, или сам вид разбушевавшейся стихии, чудесным образом показанной на театре с искусством, мастерством и воодушевлением»¹⁹⁷.

Вальц с тем самым «мастерством и воодушевлением» сочинил романтический пейзаж 2 акта балета: в лунном свете возникала дикая, гористая

¹⁹⁵ См.: Слонимский Ю. И. П. И. Чайковский и балетный театр его времени. — М.: Музгиз, 1956; Демидов А. П. «Лебединое озеро». — С. 20–22.

¹⁹⁶ Демидов А. П. «Лебединое озеро». — С. 54.

¹⁹⁷ Там же. С. 43.

местность с водной гладью озера, берег которого с одной стороны зарос лесом и кустарником, с другой — открывал руины древней крепости. На переднем плане картины Вальц поместил большое стройное дерево с гладким стволом, не мешавшим зрителям увидеть перспективу озера. В своей верхней части этот ствол раздваивался, завершаясь ветвистой кроной, сквозь которую ярко светила луна и были видно облачное небо. В финале правый ствол дерева разрушался от удара молнии и его обломки падали на сцену, а озеро выходило из берегов. От всей этой картины исходили поэтическая красота и таинственное очарование¹⁹⁸.

Эскизы Вальца к «Лебединому озеру» не сохранились, рисунки Ф. Гаанена из «Всемирной иллюстрации» считать точными копиями работы декоратора вряд ли правомерно, хотя, безусловно, они передают общее планировочное решение и характер оформления. Технические записи из инвентарной книги театра, впервые опубликованные С. А. Конаевым, дают более конкретное представление о визуальном облике 2 и 4 картин балета:

«Из инвентарной книги декорационной части. Январь 5 [дня 1877 года] № 474. Для балета “Лебединое озеро”.

Декорации 2-го акта (Гористое местоположение с озером посередине, при лунном освещении и [с] развалиной на берегу озера).

Завеса — 1. Сборок гор — 2. Приставных картин — 3. Сборка стены — 1. Арок — 2. Кулис — 2. Вод тихих — 2.

Для 4-го акта (Та же местность, ее заливают озеро, которое выступает из берегов. Тучи находят и потом уходят и открывают великолепный ландшафт при сильном освещении солнцем).

Завеса — 1. Сборка — 1. Арка — 1. Водяных половиков — 2. Механическое устройство для плавания лебедей — 1.

А всего за декорации и исправление старых — 3574 р. 59 к.»¹⁹⁹.

¹⁹⁸ См.: Императорский театр в Москве. «Лебединое озеро», балет в 4-х действиях, соч. Рейзингера, муз. Чайковского. Действие 2, 1-е явление; Действие 4. Финал. С наброска нашего корреспондента, рис. Ф. Гаанен, грав. Ю. Барановский // Всемирная иллюстрация. — 1877. — № 434. — 23 апреля. — С. 340.

¹⁹⁹ П. И. Чайковский. Лебединое озеро. Балет в 4-х действиях. Постановка в Московском Большом театре. 1875–1883. Скрипичный репетитор и другие документы. — С. 25.

Принципиальный для Чайковского трагический финал и его соответствующие требования к постановке, о которых пишет Вальц, С. А. Конаев убедительно объясняет, усматривая связь слов из либретто «Раздается последняя грустная песня лебедя» с преданием о лебединой песне, приводимом А. Н. Афанасьевым в «Поэтических воззрениях славян на природу»: «Это — последняя песнь лебедя перед его кончиной, песнь, звучащая в бурной грозе, которую поет лебединая дева (= туча), умирая в пламени молний и потоках дождя, и которой с трепетом внимает вся природа»²⁰⁰.

После премьеры балета рецензенты отмечали как «очень удачные» декорации 2 и 3 актов. Гроза, разрушение, наводнение и прочие чудеса Вальца в последнем акте вызвали гром рукоплесканий²⁰¹. «Второй акт. Красивое, в рамке высоких гор и леса, тихое озеро. Туманы реют над ним. (Туманы эти, а попросту пар, новость на нашей сцене). Лебединое стадо плывет по озеру и отражается в опрокинутом виде, конечно, в прозрачных волнах его... В третьем акте... роскошная рыцарская зала... В четвертом акте — то же озеро, что и во втором акте... Зигфрид бросается вместе с Одеттой в бурные волны озера. Гром, молнии, наводнение. Освещенные электрическим светом, плывут вдали Одетта и Зигфрид... буря оканчивается, и по озеру снова плывут лебеди. Занавес падает; публика вызывает г. Вальца, а с ним вместе выходит и г. Рейзингер... следом вызывают и г. Чайковского и г-жу Карпакову... Обстановка балета очень хороша. И костюмы, и декорации тоже недурны. Особенно хороши декорации г. Вальца (2-й и 4-й акты) и г. Гропиуса — рыцарская зала»²⁰². Символично, что заочная встреча Вальца с его учителем Карлом Вильгельмом Гропиусом, одним из самых видных немецких декораторов-романтиков, произошла именно в романтическом балете. Далее рецензент восхищается полной иллюзией и безукоризненным исполнением Вальцем разрушений, дождя, бури, полетов.

²⁰⁰ См.: П. И. Чайковский. Лебединое озеро. Балет в 4-х действиях. Постановка в Московском Большом театре. 1875–1883. — С. 9.

²⁰¹ См.: «Лебединое озеро» // Театральная газета. — 1877. — 21 февраля. — С. 174.

²⁰² А. Д. «Лебединое озеро», балет г. Рейзингера. Музыка г. Чайковского // Театральная газета. — 1877. — 22 февраля. — С. 178.

В другом отклике констатируется, что в «Лебедином озере» всего только три декорации и лишь в одном последнем акте, при устройстве разлива озера, Вальц имел возможность проявить свое искусство. Отмечается, что обстановка балета весьма удовлетворительна; «и костюмы и декорации очень недурные; но во всяком случае лучшим в этом балете все-таки остается музыка г. Чайковского»²⁰³, хотя и впечатляют иллюзией подлинности эффекты финала балета²⁰⁴. Многие рецензенты также писали про пролетающую над головами Принца и Одетты сову²⁰⁵, раздававшие раскаты грома, сверкающую молнию, выходящее из берегов озеро, которое покрывало собой влюбленных. Большинство критиков в описаниях финала спектакля особенно отмечались замечательные «чудеса» Вальца: наводнение, молния, бушующее озеро, разрушение деревьев²⁰⁶. Восхищение вызывала и поэтичная картина затихающей бури, когда из-за туч выплывала луна и на едва зыблущихся волнах озера появлялась стая лебедей.

Вместе с тем сохранилась и другая точка зрения, согласно которой балет был обставлен небогато. И, как указывает В. Яковлев, дело не в эскизах опытных театральных художников, а в самом выполнении декораций и материалах, на которые были выделены весьма скромные средства в рамках финансовой экономии, проводимой Дирекцией Императорских театров и совпавшей по времени с постановкой «Лебединого озера»²⁰⁷.

²⁰³ *Скромный наблюдатель*. Наблюдения и заметки [«Лебединое озеро»] // Русские ведомости. — 1877. — 26 февраля. — № 50. — С. 2.

²⁰⁴ «Гремит гром, сверкает молния, озеро по воле искусного г. Вальца выходит из берегов и покрывает г. Гиллерта и г-жу Карпакову... Что касается до декораций, то они если и не представляют ничего особенного, за исключением последней, пожалуй, то все же очень и очень недурны. По крайней мере и лес, и небо, и вода по возможности были похожи на настоящие. Особенно удачно было изображено озеро. Лучше других вышли картины в последнем действии. Жаль только, что озеро вначале волнуется не особенно натурально: волны просто-напросто ползают, а иногда как-то странно подпрыгивают. Но все-таки иллюзия сохраняется, за что нельзя не воздать должного искусству г-на Вальца. Менее удовлетворительны декорации 3 действия. Вместо многолюдного, оживленного бала, каким должен быть бал владетельной принцессы, мы видим обширную и почти пустую залу» (*Зуб [Щуровский П. А.]*. Бенефис Карпаковой: «Лебединое озеро», балет Рейзингера, музыка Чайковского // *Современные известия*. — 1877. — 26 февраля. — № 56. — С. 1).

²⁰⁵ В архиве К. Ф. Вальца сохранились два рисунка с совами, на одном из которых летящая сова изображена в различных ракурсах, на другом — вместе с несколькими воронами; имеются пометки Вальца: «Сова действует крыльями», «Вороны: работы Гаврилова» (Вальц К. Ф. Эскизы бутафории «Сова», «Вороны» к балету «Лебединое озеро» П. И. Чайковского. Москва, Большой театр. 1877. Бумага, картон, тушь. 33,8x17,4 // ГЦТМ. ДФ. КП 282441/27; КП 282441/29).

²⁰⁶ См.: *Желябужский Е. Д.* «Лебединое озеро», балет в 4-х действиях, соч. Рейзингера, музыка П. И. Чайковского // *Всемирная иллюстрация*. — 1877. — 23 апреля. — С. 334.

²⁰⁷ См.: *Яковлев В. В.* Чайковский на московской сцене. Первые постановки в годы его жизни. — С. 56.

Балет был возобновлен 13 января 1880 года в бенефис танцовщицы О. Н. Николаевой балетмейстером И. Гансеном. За дирижерским пультом по-прежнему стоял С. Я. Рябов. Редакцию Гансена, в которой было использовано оформление балета к постановке 1877 года, и публика, и критики приняли с большим воодушевлением. «Русские ведомости» 27 января писали: «Балет, провалившийся чуть ли не с первого представления, теперь смотрится без скидок, благодаря новым танцам и группам кордебалета»²⁰⁸.

Первая постановка «Лебединого озера» не оставила яркого следа в истории русского балета ввиду неспособности Рейзингера сочинить адекватную замыслу Чайковского хореографическую партитуру романтического балета. В этом смысле безусловный приоритет принадлежит М. И. Петипа и Л. И. Иванову, создавшим на сцене Мариинского театра свою версию «Лебединого озера» (преьера 15 января 1895 года), ставшую общепризнанной и общеизвестной.

Оформлял эту постановку М. И. Бочаров (совместно с И. П. Андреевым и Г. Левотом), видный мастер ландшафтной живописи. Принципиальное отличие петербургской постановки от московской состояло в том, что действие 2 и 4 картин происходило в разных местах. Нелогичная с точки зрения сюжета перемена места позволила Бочарову сделать две разные декорации к этим картинам. Если во 2 картине 1 действия («Скалистая дикая местность. В глубине сцены озеро») художники практически следуют указаниям либреттиста и тем самым идут вслед за Вальцем в создании образа «лебединого озера», то в 3 действии мариинского спектакля («Пустынная местность близ Лебединого озера») они оставляли сцену почти пустой: только живописные задники изображали скалы и утесы с виднеющимися вдали развалинами, а над всем пейзажем простиралось ночное небо со светящимися звездами²⁰⁹. Историк классического танца Л. Д. Блок считала это оформление результатом «простодушного» желания художника сделать то, что было нужно в тот момент,

²⁰⁸ См.: Зарубин В. И. Большой театр. Первые постановки балетов на русской сцене. 1825–1997. — С. 74.

²⁰⁹ «Вся постановка “Лебединого озера” была роскошная. Красивы декорации второго действия — г. Левота, последняя декорация, лебединое озеро, г. Бочарова. Красив также апофеоз. Музыка балета весьма мелодическая, в ней слишком только преобладают вальсы» (Скальковский К. А. В театральном мире: Наблюдения, воспоминания и рассуждения. — С. 212).

но в то же время признавала его чрезвычайно талантливым. Особенно ценным ей показалось явно «служебное» и «подчиненное по отношению к танцу» самоощущение декоратора, что позволило всем элементам гениального спектакля со временем слиться в одно целое²¹⁰.

Однако именно Вальцем были заложены живописные традиции оформления балета «Лебединое озеро», и в этом его безусловная заслуга перед русским театром. Вальц тонко прочувствовал романтически-взволнованный и одновременно лирико-драматический характер музыки Чайковского и талантливо воплотил его выразительными художественными средствами декорационного искусства.

2.3. Опера «Евгений Онегин» П. И. Чайковского (1879–1889)

О том, что П. И. Чайковский следил за творчеством Вальца, свидетельствуют критические высказывания композитора начала 1870-х годов: «Если б мне пришлось слышать “Руслана” только в Москве, то красоты последнего хора, в котором, посредством необыкновенно оригинального синкопированного ритма, Глинка рисует недоумение придворной челяди Черномора в виду воздушной борьбы своего властителя с Русланом, — остались бы мною неоцененными. Дело в том, что наш театральный Перун-громовержец, г. Вальц, любит при сем удобном случае проявить свое могущество и ловкость в метании, правда неопасных, но, тем не менее, оглушительных театральных громов. Усердствование его доходит до того, что ни оркестра, ни хора за механическим грохотанием г. Вальца не слышно. В этой неравной борьбе глинкинского вдохновения с вальцевскою трескучестью победа остается, разумеется, на стороне последнего. Таким образом, вложенные либреттистом в уста хора вопросительные слова:

*Кто победит и кто погибнет,
И жребий нас какой постигнет?*

²¹⁰ См.: Галкин А. С. Три взгляда на «Лебединое озеро». Об одной театральной работе М. И. Бочарова // Сцена. — 2015. — № 3 (95). — С. 53.

— разрешаются очень просто. Жребий гг. хористов постигает жалкий; как они ни тужатся — их никто не слышит»²¹¹.

Или вот замечание Чайковского о постановке «Гамлета» А. Тома: «Среди водянисто-жиденькой музыки, которою Тома тщится изобразить безумие прекрасной Офелии, рельефно выделяется только баллада ее, опять-таки почерпнутая из скандинавского песенного творчества, весьма богатого красивыми, несколько смахивающими на наши великорусские народные песни, мелодиями. Пятый акт у нас в Москве признается излишним и, на основании неизвестных мне соображений, — вовсе выпускается. Таким образом, все хитросплетения шекспировской интриги, весь сложный ход драматического действия приводит к тому, что Офелия, улегшись спиной на воду и несомая быстрым течением реки, уплывает по неизвестному направлению... виноват! В правую кулису, прямо к тому месту, где стоит г. Вальц, с любовью следящий за действием своей машины, очень мило изображающей течение реки»²¹². Мягкая ирония композитора в адрес Вальца в данном случае прежде всего отражает его огорчение отсутствием в этих постановках гармонического баланса между музыкой и действием, художественной целостности.

Чайковский искренне ценил талант декоратора. Вспоминая о постановке оперы «Черевички» (1887), он напишет: «В 1886 г. предполагалась к постановке на сцене императорского Большого театра в Москве моя опера “Черевички”. Декорации, роскошно написанные высокоталантливым московским мастером К. Вальцем, были совершенно готовы, вся великолепная обстановка, на которую И. А. Всеволожский за год перед тем разрешил истратить очень крупную сумму денег, так же как и весь музыкальный материал оперы были тоже вполне приготовлены»²¹³.

²¹¹ Чайковский П. И. Возобновление «Руслана и Людмилы» // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи / вступ. ст. В. В. Яковлева. — 2-е изд. — М.: Музгиз, 1953. — С. 56. Опера «Руслан и Людмила» М. И. Глинки была возобновлена в Москве 12 сентября 1872 г., критическая статья Чайковского вышла в газете «Русские ведомости» 17 сентября.

²¹² Чайковский П. И. Итальянская опера. «Гамлет», опера Амбруаза Тома // Там же. С. 105–106. «Гамлет» А. Тома исполнялся в Москве 8 декабря 1872 г., статья Чайковского вышла в газете «Русские ведомости» 16 декабря.

²¹³ Чайковский П. И. Автобиографическое описание путешествия за границу в 1888 году // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. — С. 333.

Успешным оказалось сотрудничество Чайковского с Вальцем и в работе над оперой «Евгений Онегин», которая была впервые представлена публике 17 марта 1879 года в экзаменационном спектакле Московской консерватории на сцене Малого театра. Постановку осуществил артист И. В. Самарин, в то время профессор драматического отделения консерватории.

В конце 1870-х годов оперные спектакли Московской консерватории в глазах современников выгодно отличалась от казенных театров уровнем режиссерской работы, руководства оркестром и вокалистами, осуществляемым Н. А. Рубинштейном, тщательностью интерпретаций музыкальных партитур, высоким качеством ансамблевого исполнения. Поэтому для Чайковского постановка «Евгения Онегина» именно в консерватории, завоевавшей статус передового музыкального учреждения, а не в казенных театрах с их музыкальным формализмом и рутинной, была принципиально важной.

Привлечение Вальца к этой постановке показательно в том смысле, что и композитор, и его сподвижники видели в лице декоратора единомышленника и художника, который мог сделать достойное оформление при весьма скромных условиях, которыми располагала консерватория. Для спектакля мастер написал только часть декораций, а остальные были подобраны из запасников Императорских театров²¹⁴.

Вальц вспоминал о сильном волнении Чайковского перед спектаклем, несмотря на камерный характер представления. Сразу после спектакля Н. Г. Рубинштейн, П. И. Чайковский и Вальц, собравшись в курилке, начали подробно обсуждать новую оперу. Рубинштейн убеждал композитора в том, что столь крупное достижение русского искусства, каковым является «Евгений Онегин», необходимо вынести на суд широкой публики. «П. И. Чайковский со свойственной ему скромностью возражал Рубинштейну, указывая на многочисленные технические недостатки своего произведения, на интимность его музыкального замысла и еще на тьму причин, казавшихся ему важными. Но Н. Рубинштейн не унимался, говоря, что все доводы Чайковского — пустяки, что

²¹⁴ См.: Яковлев В. В. Чайковский на московской сцене. Первые постановки в годы его жизни. — С. 73.

«Онегин» должен идти в Большом театре и что он ручается за успех», — писал Вальц²¹⁵. Спектакль был повторен 12 июня 1879 года специально для президента Императорского Русского музыкального общества великого князя Константина Николаевича.

Опера произвела громадное впечатление на всех присутствующих, однако критические отзывы на постановку в Малом театре весьма противоречивы. Среди откликов следует выделить корреспонденцию в газете «Голос»: «Опера была исполнена прекрасно. Оркестр делал такие оттенки, какие мы до сих пор замечали только у первостепенных пианистов — бр. Рубинштейн, Есиповой, Бюлова... Голосовые средства исполнителей, за исключением Климентовой, исполнявшей партию Татьяны, не совсем соответствовали музыке г. Чайковского, но опера была так хорошо разучена, что этим многое искупалось. *Обстановка оперы очень верно изображала эпоху, в которой происходит действие* (курсив мой. — Д. Р.)»²¹⁶.

Об успехе первой постановки в прессе писали многие годы и десятилетия спустя. Так, в связи с 35-летием со дня первой постановки в Москве «Евгения Онегина» критики отмечали, что опера произвела настоящую революцию в музыкальном мире: перед публикой впервые в опере предстала «русская обыденщина», сцена варки варенья шокировала поклонников итальянской оперы, и вместе с тем, несмотря на предсказания полной неудачи, успех первого спектакля превзошел все ожидания²¹⁷. В этом важном замечании рецензента — *русская обыденщина* — точно определена новаторская роль Чайковского в передаче реалий российской действительности в соединении с романтическо-поэтическим духом произведения А. С. Пушкина. Г. А. Ларош назовет Чайковского «несравненным элегическим поэтом в звуках», а «тон» «Онегина» определит как «глубокую безнадежную грусть, не прорывающуюся в манфредовских проклятиях, а полураскрытую под оболочкою изящного спокойствия»²¹⁸.

Среди важных элементов первой постановки «Евгения Онегина» необходимо выделить костюмы, пошитые за счет средств Русского музыкального

²¹⁵ Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре. — С. 117.

²¹⁶ Цит. по: Яковлев В. В. Чайковский на московской сцене. Первые постановки в годы его жизни. — С. 80.

²¹⁷ См.: Юбилей «Евгения Онегина» // Искры. — 1914. — № 12. — С. 96.

²¹⁸ Ларош Г. А. «Евгений Онегин» // Ларош Г. А. Собрание музыкально-критических статей. — Т. II. Ч. 1. — С. 139.

общества и ставшие на сцене московских театров первым опытом точного воспроизведения времени действия. Сам Чайковский писал: «Постановка была весьма хорошая, и, по-моему, некоторые картины (в особенности картина деревенского бала) в этом отношении были безукоризненны. То же самое можно сказать о костюмах»²¹⁹.

Премьера «Евгения Онегина» на сцене московского Большого театра состоялась 11 января 1881 года в бенефис дирижера Э. Бевиньяни, и в этой постановке спектакль прошел 10 раз. Огромное значение события для русской культуры не сразу было осознано и публикой, и критикой. Сам Чайковский остался доволен как постановкой, так и исполнением. Успех спектакля во многом был связан с непосредственным участием в нем Н. Г. Рубинштейна, «усердно помогавшего живому и восприимчивому итальянцу Э. Бевиньяни»²²⁰.

Вместе с тем критика посчитала оформление спектакля рутинным, указав в качестве обоснования такой оценки на собранные из разных старых постановок декорации. Так, В. И. Зарубин писал о том, что усадебный дом Лариных предстал в виде здания с остроконечной крышей из красной черепицы, заимствованного из какого-то немецкого спектакля, обстановка последней картины взята из 4 акта «Травиаты» и т. п.²²¹ Подобная же точка зрения приводится и в монографии В. Яковлева: декорации были не новые, из монтировочного плана видно, что в целях экономии новое оформление не предполагалось, для последнего действия, например, «намечена обстановка из оперы «Травиата» и т. д.²²²

В афише сборный характер оформления спектакля не отмечен, в ней представлен перечень оформления по картинам: 1 акт, 1 картина («Усадьба Лариных») — К. Вальц, В. И. Гурьянов; 2 картина («Комната Татьяны») — В. И. Гурьянов; 3 картина («В саду усадьбы Лариных») — И. И. Шангин; 2 акт, 4 картина («Бал в доме Лариных») — В. И. Гурьянов, Н. Фёдоров; 5 картина («Дуэль») — А. Ф. Гельцер, В. И. Гурьянов; 3 акт, 6 картина («Бал в Петербурге») — Н. Фёдоров, Ф. И. Нордмарк; 7 картина («Комната в доме князя Гремина») —

²¹⁹ Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк: В 3 т. — Т. II: 1879–1881. — М.; Л.: Academia, 1935. — С. 83–85.

²²⁰ Яковлев В. В. Чайковский на московской сцене. Первые постановки в годы его жизни. — С. 89.

²²¹ Зарубин В. И. Большой театр: Первые постановки опер на русской сцене. 1825–1993. — С. 95.

²²² Яковлев В. В. Чайковский на московской сцене. Первые постановки в годы его жизни. — С. 90.

И. Ф. Какурин²²³. Скорее всего, какие-то новые декорации все же были изготовлены, хотя отдельные картины и были взяты из других спектаклей как типовые. Как художественное событие критикой было отмечено оформление — костюмы и декорации «в стиле эпохи» Пушкина и Грибоедова²²⁴.

21 сентября 1883 года состоялась премьера новой версии оперы в постановке режиссера А. И. Барцала. Эта постановка выдержала 40 представлений. В. И. Зарубин указывает, что декорации опять были сборные²²⁵. Вместе с тем афиша спектакля содержит следующие сведения о его оформлении: 1 акт, 1 картина — К. Вальц, В. И. Гурьянов; 2 картина — В. И. Гурьянов; 3 картина — К. Вальц, И. И. Шангин; 2 акт, 4 картина — В. И. Гурьянов, Н. Фёдоров; 5 картина — К. Вальц, А. Ф. Гельцер, В. И. Гурьянов; 3 акт, 6 картина — Н. Фёдоров, Ф. И. Нордмарк; 7 картина — И. Ф. Какурин²²⁶. Видно, что состав декораторов постановок 1881 и 1883 годов практически идентичен. Однако участие Вальца стало более значительным: если в первой постановке им оформлялась только 1 картина (вместе с Гурьяновым), то во второй он делает еще две картины — 3-ю (вместе с Шангиным) и 5-ю (вместе с Гельцером и Гурьяновым). Особенно важным для мастера был опыт разработки живописного пейзажа в картинах «В саду усадьбы Лариных» и «Дуэль» (вместе с Шангиным и Гельцером), безусловно, пригодившийся ему при создании оформления третьей постановки «Евгения Онегина» в Большом театре.

Сохранившийся эскиз Вальца к 3 картине может быть отнесен именно к постановке 1883 года²²⁷. На эскизе изображена перспективно решенная садовая аллея из молодых деревьев с густыми раскидистыми кронами, нависающими над

²²³ ГЦТМ. Аф. Ф. Фонд Афиш и программ Москвы и Санкт-Петербурга (дореволюционный период). КП 11449. АфД 8990. Афиша: Москва, Императорский Большой театр. «Евгений Онегин» П. И. Чайковского (В первый раз); «Фра-Дьяволо» Д. Ф. Обера (Второй акт). В пользу Бевиньяни. 11 января 1881 г. Бумага, печать. 55x42.

²²⁴ *Боборыкин П.* Московские театры // Русские ведомости. — 1881. — 8 февраля. — № 39. — С. 3.

²²⁵ *Зарубин В. И.* Большой театр: Первые постановки опер на русской сцене. 1825–1993. — С. 96.

²²⁶ ГЦТМ. Фонд Афиш и программ Москвы и Санкт-Петербурга (дореволюционный период). КП 102944. АфД 19770. Афиша сводная: Москва, Императорский Большой театр; Москва, Императорский Малый театр. 1. «Евгений Онегин». Чайковский П. И. (Капельмейстер Альтани); «Конек-Горбунок, или Царь-девица». Пуни Ц. Императорский Большой театр; 2. «Надя Муранова (Не ко двору)». Крылов В. А.; «Две гончие по одному следу», «Блуждающие огни», «Поветрие». Бурдин Ф. А.; «Братья соперники». Дмитриев Д. С.; «Братья Ранцау» Эркман-Шатриан. Императорский Малый театр. 21, 22 сентября 1883 г. Бумага, печать. 45,3x29.

²²⁷ Вальц К. Ф. Эскиз 3 картины «В саду усадьбы Лариных» к опере «Евгений Онегин» П. И. Чайковского. Москва, Большой театр. 1881. Бумага, акварель, гуашь. 19x27,8 // ГЦТМ. ДФ. КП 64200. ГДД 1793.

дорогой, которая посыпана, по всей видимости, песком; основания стволов со стороны парка прикрыты сплошными рядами кустарника. Особенно тщательно, в богатом спектре оттенков прописаны тушью кроны деревьев — от яркого травяного светло-зеленого цвета («веронез») с вкраплениями желтого до темно-густой зелени («изумрудная зелень»). Парковая аллея в целом образует уютный, словно дающий надежду зеленый коридор, завершающийся по линии схождения деревьев светлым проемом арки. Эскиз говорит о таланте Вальца в передаче настроения природы и умении выстроить пейзажную картину в пространстве сценической коробки.

Наибольший успех у публики и долгая сценическая жизнь выпали на долю третьей версии оперы. На премьере, которая состоялась 18 сентября 1889 года, за пультом стоял сам П. И. Чайковский. Режиссером спектакля был А. И. Барцал, а художником — Вальц. Спектакль в этой постановке прошел 201 раз и последний раз был показан 19 апреля 1908 года. Судьба «Евгения Онегина» в Большом театре, пожалуй, оказалась самой счастливой из всех произведений Чайковского для сцены. Для сравнения достаточно вспомнить «Чародейку», премьеры которой 2 февраля 1890 года в Большом театре в декорациях М. И. Бочарова, привезенных из Петербурга, стала единственным спектаклем, показанным публике.

В «Евгении Онегине», столь важном для русской культуры оперном произведении, роль Вальца явилась одной из главных, так как именно он определил единство изобразительной стилистики спектакля 1889 года. Показательно, что в петербургской постановке 1884 года²²⁸, где спектакль по традиции был оформлен несколькими художниками, как раз отсутствие стилистического единства в оформлении вызвало массу нареканий критики.

Сохранившиеся фотографии картин к третьей постановке оперы в Москве свидетельствуют о глубоком проникновении Вальца в замысел композитора. И интерьеры, и пейзажи, выполненные мастером, полны драматизма. Так, комнату Татьяны в финале «Онегина» Вальц решает как громадную залу в стиле ампира, в которой с левой стороны в глубине сцены устроен альков с кроватью,

²²⁸ В Петербурге на сцене Большого театра первое представление «Евгения Онегина» состоялось 19 октября 1884 г. в оформлении М. И. Бочарова, И. П. Андреева, Г. Левота.

закрытой тяжелыми драпировками. Фигура исполнительницы в огромном объеме строгой и холодной архитектуры воспринималась одинокой и незащищенной²²⁹.

В сцене дуэли представлена лесная заснеженная поляна, которую естественным шатром закрывали распростертые ветви деревьев. В самом ритме расположенных в нескольких планах деревьев, в белой снежной дымке были разлиты одновременно тревога и грусть²³⁰. Живописное решение Вальцем этой буквально «дышащей» картины (уроки Гропиуса), соединившее поэтический трагизм гибели Ленского с живой графикой силуэтов зимнего леса, можно отнести к самым убедительным художественным достижениям мастера.

В 3 акте оперы Вальц, следуя музыкальной драматургии Чайковского, нашел яркий живописный образ, наполненный внутренней суггестией и эмоционально точной передачей напряженной атмосферы финала²³¹. Картина петербургского бала развернута им в обрамлении перспективной ритмики коринфских колонн, расположенных по бокам сцены. Разбивают этот ритм и одновременно утяжеляют все пространство зала две колонны на первом плане и три арочных проема в арьере сцены, над которыми Вальц помещает большие живописные полотна с маленькими ангелами. Последняя деталь весьма важна для романтической традиции: в детях романтики видели те нереализованные возможности, которые человек, взрослея, теряет²³². Поэтому не случайно Вальц создает этот живописный акцент с ангелами-детьми, привносящий особый драматизм в прощание Татьяны и Онегина.

Громадная люстра по центру зала, отражавшаяся в большом зеркале, расположенном за центральной аркой, и горящие канделябры, расставленные по периметру, не только освещали середину зала, но и создавали игру теней в пространстве за колоннами. Живописная архитектура вместе с торжественно-холодным интерьером передавала величественную и в то же время угнетающую

²²⁹ См.: Московский Императорский Большой театр в фотографиях. 1860–1917: Из собрания Музея Большого театра / [авт.-сост. Т. Г. Сабурова, Е. А. Чуракова]. — М.: Кучково поле, 2013. — С. 93.

²³⁰ См.: Там же. С. 104.

²³¹ См.: Там же. С. 105.

²³² Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. — С. 43.

атмосферу, в которой происходила встреча Татьяны и Онегина, «потерявшихся» в этом громадном пустом пространстве.

Декорации Вальца обеспечивали возможность выбора различных драматических и пространственных решений как массовых, так и камерных сцен, позволяя гибко, в соответствии с логикой действия выстраивать те или иные мизансцены. Так, в 3 действии мастер делает чистую перемену и вместо величественной бальной залы открывает зрителям комнату Татьяны в виде пустой громадной ампирной залы. Этот живописно-декорационный контрапункт — переход от парадного, помпезного пространства с большим количеством людей к холодному, казавшемуся пустынным, громадному объему спальни Татьяны — производил сильнейшее эмоциональное впечатление. Художник сознательно подчеркивал диссонанс пропорций огромного интерьера и двух потерявшихся в нем фигур главных героев. Это пустое пространство усиливало трагическое одиночество и незащищенность Татьяны и Онегина перед ударами судьбы, что драматургически точно соответствовало музыке финала оперы.

Как отметил В. В. Яковлев, новые декорации Вальца, костюмы и аксессуары имели безусловный успех²³³. Чайковский, размышляя о процессе создания оперного произведения, подчеркивал: «Сочиняя оперу, автор должен непрерывно иметь в виду сцену, т. е. помнить, что в театре требуются не только мелодии и гармонии, но также действие, что нельзя злоупотреблять вниманием оперного слушателя, который пришел не только *слушать*, но и *смотреть*, и, наконец, что стиль театральной музыки должен соответствовать стилю декоративной живописи, следовательно, быть *простым, ясным, колоритным*»²³⁴. И действительно, талантливая «музыкальная» сценическая живопись Вальца оказалась тонко вписанной в оперный шедевр композитора.

На примере «Евгения Онегина» интересно проследить развитие творческой энергии художника, основанного на его непрерывном стремлении к совершенству. Хотя Вальц, участвуя в трех постановках оперы Чайковского, работал не один и потому не определял художественное решение спектакля в

²³³ Яковлев В. В. Чайковский на московской сцене. Первые постановки в годы его жизни. — С. 181.

²³⁴ Цит по: Там же. С. 102.

целом, его углубленное размышление над материалом и, конечно, присущая ему музыкальность стали основой столь цельного и яркого визуального авторского воплощения музыки.

2.4. Опера «Жизнь за царя» М. И. Глинки (1883–1892)

Первая постановка оперы «Жизнь за царя» М. И. Глинки на сцене Большого театра состоялась 7 сентября 1842 года. Для спектакля были написаны декорации села Домнино на реке Шаче и дикого леса, занесенного снегом, Х. Шеньяном и Красной площади с видом Кремля Ф. Серковым.

Возобновление оперы в том же оформлении приурочили к коронационным торжествам 1883 года. Александр III вступил на престол 2 марта 1881 года. Коронация и миропомазание императора и его супруги проходили в Успенском соборе Кремля 15 мая 1883 года, а 18 мая в честь этого события в Большом театре давали оперу «Жизнь за царя»²³⁵.

Подготовка спектакля шла довольно долго, более полугода. Об этом свидетельствует монтировочная опись к этому спектаклю, которую Карл Вальц сделал еще 31 октября 1882 года²³⁶. Традиционный для этого спектакля состав исполнителей был усилен за счет привлечения дополнительного числа статистов и военных музыкантов. В финале оперы участвовало 364 человека: Антонида, Ваня, Собинин, 5 витязей, 56 бояр (хор), 59 боярынь (хор); экстерны — 8 мальчиков и 8 девочек, 8 рындов (оруженосцев); фигуранты — 10 крестьян, 1 офицер, 12 боярских детей, 12 бояр; статисты — 50 стрельцов, 40 ратников, 30 крестьян, 2 трубача, 12 стрельцов и 8 бояр (конные жандармы), 40 военных музыкантов²³⁷.

²³⁵ ГЦТМ. Аф. Ф. Фонд афиш и программ Москвы и Санкт-Петербурга (дореволюционный период). КП 185031/а. АфД 9087. Программа: Москва, Императорский Большой театр. «Жизнь за царя». Глинка М. И. (Декорации — К. Ф. Вальц и И. Ф. Какурин. 1 акт и финал 5 акта); «Ночь и день». Минкус Л.; Апофеоз. 18 мая 1883 г. Бумага, печать. 28x22,2.

²³⁶ ГЦТМ. Ф. 486 (Монтировки спектаклей Малого и Большого театров. 1882–1883). КП 137033. Ед. хр. 714.

²³⁷ Экстерны — учащиеся Московского Императорского театрального училища; фигуранты — танцовщики кордебалета, делавшие «фигуры», то есть составлявшие на сцене красивые группы; статисты — участники спектакля, выступающие в массовых сценах.

Новое оформление оперы московская контора Императорских театров решила осуществить только к 50-летию московской постановки. 7 сентября 1892 года спектакль был возобновлен с декорациями и костюмами, изготовленными по образцу петербургской постановки 1886 года. Вальц написал следующие декорации: «Село Домнино» (1 действие), «Бал» (2 действие), «Внутренность избы Сусанина» (3 действие), «Ипатьевский монастырь» (1 картина 4 действия), «Дремучий лес» (2 картина 4 действия), «Площадь близ Кремля» (1 картина эпилога), «Красная площадь» (2 картина эпилога)²³⁸.

Анализ иконографического материала²³⁹ дает основание предположить, что все же две картины для постановки 1892 года Вальц не скопировал с петербургских эскизов, а сделал заново: это картины «Ипатьевский монастырь» и «Дремучий лес». Их отличают характерная для Вальца манера изображения леса: нависающие над сценой огромные старые ели с изломанными линиями стволов и ветвей, что подчеркивало особую тревожную атмосферу картин.

«Дремучий лес» декоратор выполнил в традиционной кулисно-арочной системе. Сохранившиеся эскизы представляют шесть планов, на которые разбиты все элементы живописных арок и задник²⁴⁰. Линейно-живописным ритмом они создают образ пустынного места, пронизанного атмосферой мертвенной безнадежности. Сухие стволы острыми ветвями рассекают столь же безжизненное небо с холодным пятном луны. Деревья отбрасывают на заснеженную поляну черные тени, а сам снег, как и все воздушное пространство (небо), исполнены в серо-черной гамме. Световоздушная среда картины решается художником с применением валерной живописи с ее тонкими тональными переходами, детальной градацией света и тени. Вальц привносит в картину напряженно-холодный колорит и создает из камерной сцены «Дремучий лес» поистине

²³⁸ См.: Ежегодник Императорских театров. Сезон 1892–93 гг. — СПб.: Дирекция Императорских театров, 1894. — С. 315.

²³⁹ См.: Там же. С. 313, 314, 316–317; Московский Императорский Большой театр в фотографиях. 1860–1917. — С. 43–45; Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. ГИК. 5295/100, 5244/872, 5244/875, 5244/873; ГЦТМ. КП 282441/197, КП 102403/1/2/3/4/5/6, КП 282441/192/193/194/195/196, КП 282441/203/204.1/204.2/204/205.

²⁴⁰ Вальц К. Ф. Эскизы картины «Дремучий лес» к опере «Жизнь за царя» М. И. Глинки. Москва. Большой театр. 1892 // ГЦТМ. ДФ. КП 282441/192. Бумага, сепия, белила. 18x29,5; КП 282441/193. Бумага, сепия, белила. 18x29,5; КП 282441/194. Бумага, сепия, белила. 18x29,3; КП 282441/195. Бумага, сепия, белила. 18x29,5; КП 282441/196. Бумага, сепия, белила. 18x29,5; КП 282441/197. Бумага, сепия, белила. 18x29.

эпическое полотно, где природа предстает союзником героя, а убийство Сусанина поляками воспринимается вселенским злом. Вальц выстраивает планировку с режиссерским пониманием музыкально-драматического действия, точно следуя партитуре оперы. В центре поляны он размещает большой пенёк от упавшего когда-то дерева — уставший от долгого пути Сусанин мог присесть на него, и здесь же певец исполнял финальную арию. На заднем плане с левой стороны на плоскость планшета нависала ель, за которой размещались поляки. О том, что Вальц особенно тщательно работал над картиной «Дремучий лес», говорит сохранившийся карандашный рисунок с изображением Сусанина в окружении поляков в кульминационный момент, когда тот объявляет врагам правду и те бросаются на него с оружием²⁴¹.

Мастер добивался максимального эмоционального воздействия оформления на зрителя. Эта картина исполнена в романтической экспрессивной живописной манере, что подчеркивают резкая графика деревьев, серо-черная цветовая палитра, холодный и тусклый свет луны, острые черные тени на серо-белой плоскости поляны и леса, напряженные световые и цветовые переходы. Именно сцена гибели Сусанина стала для художника главной, кульминационной в опере, тогда как следующий за ней эпилог его, видимо, не заинтересовал. Оформление последней картины было исполнено по трафарету петербургского спектакля и представляло Красную площадь, в центре которой как объединяющий центр высился Собор Василия Блаженного, а по сторонам — напротив друг друга — Кремль с частью стены и Спасской башней и двухэтажные с острыми коньками крыш деревянные дома.

В работе Вальца над «Жизнью за царя» наряду с вышеуказанными достоинствами ярко проявилось одно из важнейших творческих качеств художника — его музыкальность. Живописные образы мастера здесь органично вписаны в музыкальную драматургию спектакля.

Следующая постановка «Жизни за царя» состоялась 21 сентября 1904 года по инициативе Н. Д. Кашкина и была приурочена к 100-летию со дня рождения

²⁴¹ Вальц К. Ф. Рисунок финальной сцены картины «Дремучий лес» к опере «Жизнь за царя» М. И. Глинки. Москва. Большой театр. 1892 // ГЦТМ. ДФ. КП 282441/210. Бумага, картон, тушь. 22,3х6.

М. И. Глинки. Для просмотра оперы и подготовки ее новой постановки Московская контора Дирекции Императорских театров учредила комиссию²⁴² во главе с управляющим Н. К. фон Боодем, в которую вошли капельмейстеры И. К. Альтани, У. И. Авранек, режиссеры В. С. Тютюнник, Р. В. Василевский, художники-декораторы А. М. Васнецов, К. А. Коровин и К. Ф. Вальц, критик Н. Д. Кашкин. Декорации Вальца были отклонены комиссией, и новое оформление было поручено группе художников: Константину Коровину, Аполлинарию Васнецову, Владимиру Внукову, Борису Гейкблему, Николаю Клодту, Феодосию Лавдовскому, Петру Овчинникову. К работе был привлечен и В. И. Сизов, ученый-археолог, секретарь Исторического музея, приглашенный в 1899 году В. А. Теляковским на должность художника-консультанта по постановке исторических пьес на московских сценах Императорских театров. Примечательно, что Сизов перед постановкой оперы «Жизнь за царя» в 1904 году организовал экспедицию на родину Сусанина в Костромскую губернию по сбору материалов для спектакля. Но это уже свидетельство иной эпохи в истории декорационного искусства Большого театра.

2.5. Опера «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова (1893)

Большой вклад Вальц внес в утверждение на русской сцене шедевра Н. А. Римского-Корсакова — оперы «Снегурочка» по пьесе А. Н. Островского. Начало сценической судьбы «Снегурочки» было не самым счастливым. Первая постановка пьесы на сцене Большого театра состоялась 11 мая 1873 года. Музыка к ней была заказана П. И. Чайковскому, и композитор работал над ее сочинением с необыкновенным увлечением. Однако спектакль не имел большого успеха у публики и прошел всего семь раз.

Несмотря на то что Дирекция затратила на эту постановку значительные средства (гонорары и проч.), на оформление деньги не были выделены, и его собрали из декораций ранее шедших спектаклей. Писатель и любитель театра В. И. Родиславский в письме А. Н. Островскому отмечал неровный состав

²⁴² См.: Репертуар Большого театра СССР. 1776–1955: В 2 т. — Т. II: 1856–1955. — С. 435.

исполнителей и неудачное воплощение некоторых сценических эффектов, в частности, явление тени Снегурочки и ее же неискusstvenное исчезновение, хотя «полет Весны был довольно удачен»²⁴³.

Премьера оперы Римского-Корсакова состоялась на сцене Мариинского театра 29 января 1882 года. Однако постановка не вызвала энтузиазма ни у дирижера Э. Ф. Направника, ни у исполнителей и, как следствие, у критиков и зрителей. Спектакль, представленный Московской частной русской оперой 8 октября 1885 года, выгодно отличался от петербургской «Снегурочки» устремлением к передаче замысла композитора и декоративной красотой живописного оформления по эскизам художника В. М. Васнецова, явившего замечательный образец неорусского стиля, национального варианта модерна.

Однако только в постановке Большого театра, состоявшейся 26 января 1893 года, опера получила полноценное воплощение: ее музыка прозвучала полностью, без купюр и при соблюдении авторских темпов. Спектаклю сопутствовал подлинный успех, во многом явившийся результатом совместного творческого поиска адекватной сценической формы оперы постановщиками спектакля: дирижером И. К. Альтани, режиссером А. И. Барцалом и художником К. Ф. Вальцем. Танцы были поставлены И. Мендесом.

Живописное решение постановки можно отнести к новому этапу «исканий родной красоты» (И. Э. Грабарь), обозначившемся в изобразительном искусстве второй половины 1880 — начала 1890-х годов. Исследователь творчества Н. А. Римского-Корсакова М. П. Рахманова отмечает: «Этот этап состоял в отказе от внешнего правдоподобия, от копирования мотивов народного творчества, от декоративизма, с одной стороны, обязательной повествовательности, “рассказа”, — с другой»²⁴⁴.

Декорации Вальца всецело соответствовали этим устремлениям, переключаясь по настроению с поэтическим духом сказки Островского и, самое главное, точно и образно выражая жанровую суть оперы — оперы эпической,

²⁴³ Зарубин В. И. Большой театр: Первые постановки опер на русской сцене. 1825–1993. — С. 85.

²⁴⁴ Рахманова М. П. Н. А. Римский-Корсаков. Оперное творчество // История русской музыки: В 10 т. — Т. 8: 70–80-е годы XIX века. — Ч. 2. — М.: Музыка, 1994. — С. 38.

беспристрастно и объективно передававшей древнеславянское бытие в его пластической объемности, пространственно-временной протяженности и событийной — фантастической, лирической и драматической — насыщенности. Приоритет Вальца в таком решении сценографии «Снегурочки» безусловен, и вслед за ним творческой сверхзадачей во всех более поздних постановках оперы ставилась яркая и точная передача эпического характера произведения, а вовсе не воплощение сказочно-развлекательного сюжета.

Все декорации оперной постановки 1893 года сделаны под руководством Вальца, а ко многим картинам написаны им самим или совместно с другими декораторами: «Зимний вид поляны близ Берендеева посада» (пролог), «Слобода Берендеевка» (1 действие) — К. Вальц, «Палата во дворце царя Берендея» (2 действие) — К. Вальц и И. Ф. Савицкий, «Заповедный лес» (1 и 2 картины 3 действия) — К. Вальц и И. М. Смирнов, «Ярилина долина» (4 действие) — К. Вальц.

Для пролога оперы Вальц создал перспективную декорацию — зимний пейзаж²⁴⁵. Справа на первом плане, во всю высоту зеркала сцены — старая лиственничная роща с громадным дубом, ветви которого мощно распростерлись до середины верхнего обреза портала сцены. С левой стороны — величественные заснеженные ели и сугроб, под которым посадские люди находят Снегурочку. Между еловой чащей и дубравой — снежный простор, уходящий к горизонту с маленькими силуэтами домов Берендеевки. Над снежными полями густое облачное небо, сквозь которое в самом центре, в небольшом разрыве облаков, пробиваются отсветы зимнего солнца. Величественный и торжественно-холодный пейзаж сразу погружал в эпический строй сказки.

Декорация 1 действия — «Слободы Берендеевки» — представляла широкую улицу, пересекавшую сцену по диагонали. Композиционной доминантой картины являлась большая деревянная изба, над крышей которой нависала широкая крона высокого дерева. Напротив — с другой стороны сцены — стояла бедная хижина, крытая соломой. На площади между этими домами и происходило действие: здесь

²⁴⁵ Ежегодник Императорских театров. Сезон 1892–93 гг. — С. 324.

собирался народ и встречались главные герои. Оригинал эскиза этой картины обнаружить не удалось, сохранилась лишь иллюстрация в «Ежегоднике Императорских театров»²⁴⁶. Какова была цветовая палитра картины, можно предположить по декорации 2 картины («Двор перед палатами царя Зензевея»)²⁴⁷ к фантастической сказке «Разрыв-трава» Е. П. Гославского, эскиз которой Вальц создал для антрепризы М. В. Лентовского²⁴⁸. В росписи фасада палаты и стоящих рядом построек преобладающими были красный и синий цвета, использовались также желтый и белый (крыша центрального терема, балясины парадного крыльца, оконные ставни, столбы ворот и проч.). Это предположение подтверждает и эскиз «Палата во дворце царя Берендея» для 2 действия «Снегурочки»²⁴⁹.

Палата, представляющая тронный зал Берендея, изображена Вальцем в виде величественной залы с перекрытиями из громадных деревянных балок и высокими стрельчатыми фигурными арками, сквозь которые видны крыши посада и прозрачное небо. Стены, арки и потолок палаты богато украшены растительным орнаментом с преобладанием красного и синего цветов, а также густого изумрудного на стенах. Красный цвет усилен тяжелой темно-красной драпировкой и расписным балдахином над тронном царя. Вальц показывает монументальное, но одновременно легкое по своей архитектуре сооружение, наполненное воздухом окружающего пространства. Он создает яркий живописный интерьер палаты, гармонично сочетая простые архитектурные

²⁴⁶ Ежегодник Императорских театров. Сезон 1892–93 гг. — С. 324.

²⁴⁷ Вальц К. Ф. Эскиз декорации 2 картины «Двор перед палатами царя Зензевея» к спектаклю по пьесе «Разрыв-трава» Е. П. Гославского, реж. А. П. Ленский. Москва, Малый театр. 1901. Картон, карандаш, гуашь, бронза. 18x29,5 // ГЦТМ. ДФ. КП 64481.

²⁴⁸ Эскизы к «Разрыв-траве» были сделаны Вальцем, а воплощены в натуре, как следует из хранящейся в ГЦТМ афиши, выпущенной к премьере 10 сентября 1901 года, декораторами Большого театра: декорации 1 действия («Дворцовый сад царя Халека») — И. Ф. Савицким, 2 и 5 действий («Двор царя Зензевея») — И. М. Смирновым, 3 действия («Лес») — П. П. Сергеевым. Вальцем была расписана только декорация 4 действия («Речная заводь») (см.: ГЦТМ. Фонд Афиш и программ Москвы и Санкт-Петербурга (дореволюционный период). Афиши московских Императорских театров 1901 г. Москва, Императорский Большой театр, Императорский Малый театр, Новый театр. 6, 9–10 сентября 1901 г. Репертуар. Афиша сводная: 1. «Кармен». Бизе Ж., Мельяк А., Галеви Л.; «Дон Кихот». Горский А. А., Минкус Л., Петипа М. И. Императорский Большой театр; 2. «Кормилицы (Заместительницы)». Брие Э.; «Волки и овцы». Островский А. Н.; «Предложение». Чехов А. П. Императорский Малый театр; 3. «Современная молодежь». Эрнст О.; «Разрыв-трава». Гославский Е. П. В первый раз (10 сентября) (Музыка — Шеффер. Костюмы — Иващенко, Неменский.). Новый театр (филиал Малого). КП 11434/11. Бумага, печать. 47,5x69,5.

²⁴⁹ Вальц К. Ф. Эскиз декорации «Палаты Берендея» к опере «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова. Москва. Большой театр. 1893 // ГЦТМ. КП 61797. ГДД 1731. Картон, карандаш, акварель, белила. 26,4x35.

формы и плотные, насыщенные цвета. Это свидетельствует о живописном мастерстве Вальца, его владении сценическим пространством и умении расположить в нем архитектурные объемы. Открывая пространство царского дворца внешнему миру, мастер почти буквально следовал мысли Римского-Корсакова, который писал: «Премудрый царь Берендей, отец своего народа, судящий судом народным»²⁵⁰. Вальц, безусловно, был внимателен и к ремаркам Островского, и именно его «открытые сени» могли, в частности, подсказать идею открытого миру дворца: «Открытые сени во дворце Берендея; в глубине, за точеными балясинами переходов, видны вершины деревьев сада, деревянные резные башни и вышки. Царь Берендей сидит на золотом стуле, расписывает красками один из столбов. У ног царя сидят на полу два скомороха; несколько поодаль — слепые гусяры с гусями; на переходах и у дверей стоят царские отроки»²⁵¹. Следуя ремарке драматурга, художник создает свою вариацию русского стиля, отличающуюся от живописных декорационных решений В. Д. Поленова или В. М. Васнецова. По декоративной разработанности деталей и интенсивности орнаментики она ближе исканиям отечественных прикладников-ювелиров, чьи работы неизменно получали высшие награды на европейских выставках декоративно-прикладного искусства.

В картинах 3 действия («Заповедный лес») Вальц усиливает драматическое напряжение волшебной сказки, располагая на задних планах сцены пугающие силуэты искривленных стволов деревьев в виде фантастических громадных чудовищ, освещаемых всполохами молний на темном небе. На эту мрачную картину «взирает» дуб-великан с покрытыми пышной листвой ветвями и мощными извивающимися корнями, которые, кажется, сейчас оживут и схватят неурочного путника. Это заколдованный лес, где Леший дразнит Мизгиря призраком Снегурочки²⁵².

²⁵⁰ *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. — Т. 4. — М.: Музгиз, 1960. — С. 394.

²⁵¹ *Островский А. Н.* Снегурочка. Весенняя сказка // Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 16 т. — Т. 7: Пьесы. 1873–1876. — М.: Государственное издательство художественной литературы, 1950. — С. 58.

²⁵² Ежегодник Императорских театров. Сезон 1892–93 гг. — С. 325.

«Ярилина долина» в 4 действии была сделана Вальцем в несколько планов. На первом возвышались деревья: слева они располагались плотной группой, справа стояли на расстоянии друг от друга. За ними поднималась Ярилина гора и расстилалась уходящая к горизонту водная гладь озера, над ним неслись низкие облака, открывая светлое и чистое небо²⁵³. Широкий простор эпического пейзажа делал органичным появление солнца, а таяние Снегурочки воспринималось как символическое проявление высшей мудрости природы. Поэтико-романтическую суть пьесы отмечал К. С. Станиславский: «“Снегурочка” — сказка, мечта, национальное предание, написанное, рассказанное в великолепных звучных стихах Островского. Можно подумать, что этот драматург, так называемый реалист и бытовик, никогда ничего не писал, кроме чудесных стихов, и ничем другим не интересовался, кроме чистой поэзии и романтики»²⁵⁴.

Композитор в целом остался доволен постановкой: «“Снегурочку” давали целиком, без купюр. Впечатление было для меня самое приятное. Снегурочка (г-жа Эйхенвальд) и Купава (г-жа Сионицкая) были очень хороши; все остальные были весьма недурны... Исполнение было хорошее, декорации довольно красивы, но превращения в третьем действии выходили неважно²⁵⁵. Костюмы были тоже посредственные... Я заметил, что исполнители отнеслись с любовью к моей опере, и отсутствие купюр это подтверждало. В первый раз я слышал оперу целиком и скажу по совести — как она от этого выиграла!»²⁵⁶.

2.6. Балет «Коппелия» Л. Делиба (1882–1905)

Участие в работе над оформлением балета «Коппелия, или Красавица с голубыми глазами» Л. Делиба также стало важнейшей вехой в профессиональной судьбе Вальца.

²⁵³ Ежегодник Императорских театров. Сезон 1892–93 гг. — С. 326.

²⁵⁴ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. — М.: Искусство, 1980. — С. 221.

²⁵⁵ Накладки и отсутствие слаженности в действиях работников сцены на премьерных спектаклях были обычным явлением как по причине недостаточности времени на репетирование этих эффектов, так и ввиду отсутствия продуктивных каналов связи для передачи команд ведущего спектакль машиниста. Такие погрешности часто отмечаются в откликах прессы на премьеры и в Москве, и в Петербурге, к примеру, о бенефисном спектакле «Конек-Горбунок, или Царь-Девушка» 10 декабря 1878 г. писали: «Перемены и исчезновения своей медленностью и задержками напоминали балаганное представление в масляничное воскресенье» (Петербургский балет. Три века: Хроника. — Т. III: 1851–1900 / Сост. И. А. Боглачева. — СПб.: Академия русского балета, 2015. — С. 197).

²⁵⁶ Московский Императорский Большой театр в фотографиях. 1860–1917. — С. 114.

«Коппелия» относится к последним образцам романтического балета, рождение которого во французской хореографии связано прежде всего с «Сильфидой» на музыку Ж. Шнейцхоффера в постановке Ф. Тальони (Парижская Опера, 12 марта 1832 г.) и «Жизелью» А.-Ш. Адана в постановке Ж. Коралли и Ж. Перро (Парижская Опера, 28 июня 1841 г.). Постановка балета «Коппелия», премьера которого состоялась в Парижской Опере 25 мая 1870 года²⁵⁷, признана вершиной творчества балетмейстера Артура Сен-Леона²⁵⁸. А Джордж Баланчин назвал балет величайшей из хореографических комедий.

Первая постановка «Коппелии» на русской сцене состоялась в Большом театре 24 января 1882 года в бенефис танцовщика В. Ф. Гельцера. Осуществил ее балетмейстер Иосиф Гансен, дирижировал С. Я. Рябов. Вальц был автором декораций 1-го («Деревенская площадь», совместно с В. И. Гурьяновым) и 3-го («Праздник колокола») актов, 2 акт («Мастерская Коппелиуса») оформили В. И. Гурьянов и Ф. И. Нордмарк. В афише особо указывалось, что электрическое освещение обеспечивал Вальц²⁵⁹.

Первое обращение в России к музыке Лео Делиба знаменательно само по себе. В Мариинском театре премьера «Коппелии», поставленной Мариусом Петипа, состоится почти три года спустя, 25 ноября 1884 года. Московская постановка прошла почти незамеченной: «Комедийный, лишенный “роскошной” обстановки балет имел весьма средний успех, уже в начале следующего (1883) года давал очень низкие сборы и после этого сошел с репертуара»²⁶⁰. Д. И. Мухин в своей «Книге о балете» оставил следующую запись о премьере «Коппелии»: «Балет имел большой успех и был дан 10 раз»²⁶¹. Всего спектакль прошел 20 раз, а последнее представление зрители увидели 27 декабря 1885 года.

²⁵⁷ Балет поставлен по либретто Ш. Ньюиттера и А. Сен-Леона по мотивам новеллы Э. Гофмана «Песочный человек». В основе сюжета — веселая история о соре и примирении двух влюбленных.

²⁵⁸ А. Сен-Леон, дебютировавший как танцовщик в 1835 году в Мюнхене, затем в течение более десяти лет выступал на сценах многих городов Европы. В 1847 году он стал балетмейстером парижской Академии музыки, в 1848-м в Риме осуществил свою первую балетную постановку, а с 1849-го работал в Петербурге, где за одиннадцать лет поставил 16 балетов.

²⁵⁹ ГЦТМ. Фонд Афиш и программ Москвы и Санкт-Петербурга (дореволюционный период). КП 307370/329. АфД 3553. Афиша с исполнителями: Москва, Императорский Большой театр. «Коппелия». Ньюиттер Ш., Делиб Л., Сен-Леон А. В пользу танцовщика Гельцера. 24 января 1882 г. Бумага, печать. 13x62.

²⁶⁰ Суриц Е. Я. Балет московского Большого театра во второй половине XIX века. — С. 184.

²⁶¹ Мухин Д. И. Книга о балете // АРО ГЦТМ. Ф. 181. КП 137484. Инв. № 1. Л. 268 об.

Сюжет балета, несмотря на свою простоту, позволял показать характеры героев через широкую палитру эмоциональных красок — от юмора до лирики. Сванильда ревнует своего жениха Франца к таинственной незнакомке, каждое утро появляющейся в окне дома мастера Коппелиуса. С подругами она тайком проникает в мастерскую Коппелиуса и, обнаружив, что соперница всего лишь заводная кукла, переодевается в ее платье и изобличает Франца в мнимой неверности. Балет заканчивается примирением влюбленных и всеобщим весельем на празднике в честь нового колокола²⁶².

«Коппелия» завершает эпоху романтического театра, эпоху Жюля Перро, Марии и Филиппо Тальони, которую В. М. Гаевский характеризует как время идеальных представлений о красоте, человеческой душе и человеческом долге, волшебных художественных чар и возвышенных поэтических мечтаний²⁶³. В «Коппелии» в новых героях «поэтизируются качества более естественные, более необходимые: предприимчивость, находчивость, умение добиваться своего, умение распоряжаться своей энергией и своим талантами»²⁶⁴.

В романтическом балете определяющую роль принадлежит образу главной героини. Успех постановки 1882 года связан с участием в нем замечательной танцовщицы Лидии Николаевны Гейтен, ставшей первой исполнительницей партии Сванильды на русской сцене. «Если бы госпожа Гейтен не была балериной, она стала бы выдающейся драматической актрисой; в каждой исполняемой ею роли она не только “танцует”, но и “играет”, поражая зрителей силой своего драматического таланта, столь редкого среди танцовщиц», — восхищались многогранностью таланта балерины критики²⁶⁵. Не случайно возобновление балета в 1890 году И. Мендес осуществил специально для Л. Н. Гейтен, и партию Сванильды она танцевала до своего ухода со сцены в 1893 году. Оформление этой постановки было полностью сделано К. Вальцем.

Сотрудничество Вальца с Гейтен было чрезвычайно плодотворным. Именно творчество балерины побудило его к работе во многих балетных постановках.

²⁶² См.: Зарубин В. И. Большой театр: Первые постановки балетов на русской сцене. 1825–1997. — С. 89.

²⁶³ Гаевский В. М. Книга встреч: Заметки о критиках и режиссерах. — С. 339.

²⁶⁴ Там же.

²⁶⁵ Московский листок. — 1885. — 18 ноября.

Балеты «Прелести гашиша, или остров роз» Н. Кленовского (20 января 1885 г.), «Светлана, славянская княжна» Н. Кленовского (16 февраля 1886 г.), «Индия» Венанси и К. Даль'Арджине (9 февраля 1890 г.), «Приключения Флика и Флока» П. Гертеля (24 февраля 1891 г.), в которых центральные партии исполняла Л. Н. Гейтен, оформлялись исключительно Вальцем (кроме «Прелестей гашиша», где в написании декораций принимал участие И. Ф. Какурин). Все эти постановки, лишенные талантливой драматургической основы и не отмеченные убедительной и выразительной хореографией, имели две составляющие, благодаря которым привлекали зрителей, — участие в них Лидии Гейтен и изобретательное оформление Карла Вальца. Но главное, эти балетные спектакли свидетельствуют о том, что именно Вальц ввел в постановочную традицию Большого театра практику оформления спектаклей одним художником и последовательно, насколько позволяла Дирекция Императорских театров, следовал ей.

В «Коппелии», возобновленной Мендесом, в 1893 году дебютировала в партии Сванильды, ставшей ее коронной ролью, Любовь Рославлева. Как пишет Е. Я. Суриц, искусство Рославлевой «было одновременно искусством своей эпохи — уже уходящей эпохи балета XIX века». И далее: «Она олицетворяла все лучшее в нем. Но ей чужды были смятенность, напряженность, недоговоренность — качества, которые так ярко проявятся у артистов следующего поколения»²⁶⁶.

Вторая постановка «Коппелии» была показана 35 раз, последнее представление состоялось 7 января 1903 года, то есть в период с 1890 по 1903 год балет ежегодно шел в среднем не более трех раз²⁶⁷. В этот же период «Коппелия» возобновлялась еще раз: 4 октября 1898 года балет был поставлен И. Н. Хлюстиным с использованием редакции Мендеса, сам балетмейстер ставил новые танцы в 3 акте²⁶⁸, о чем свидетельствует афиша спектакля, хранящаяся в фондах ГЦТМ им. А. А. Бахрушина.

²⁶⁶ Суриц Е. Я. Балет московского Большого театра во второй половине XIX века. — С. 241.

²⁶⁷ См.: Репертуар Большого театра СССР. 1776–1955; Зарубин В. И. Большой театр: Первые постановки балетов на русской сцене.

²⁶⁸ ГЦТМ. Фонд Афиш и программ Москвы и Санкт-Петербурга (дореволюционный период). КП 11425/40. Афиша сводная с исполнителями: Москва, Императорский Большой театр, Императорский Малый театр. Репертуар. 4–5 октября 1898 г. Бумага, печать. 48,5x71. Сведения о постановке И. Н. Хлюстина в публикациях В. В. Фёдорова и

Кроме того, известно, что 15 и 19 декабря 1901 года на сцене Нового театра силами балетной труппы Большого театра были исполнены 1 и 2 действия «Коппелии» в постановке А. А. Горского, где партию Сванильды танцевала Энрикетта Гримальди, что подтверждают афиши, хранящиеся в ГЦТМ²⁶⁹.

В 1905 году судьба подарила балету «Коппелия» новую жизнь именно в постановке Горского. Спектакль имел большой успех, прошел 158 раз и сохранялся в репертуаре театра до начала 1926 года²⁷⁰. Вальц называл Горского «незаурядным талантом»²⁷¹. Вместе с тем и тот, приглашая Вальца к сотрудничеству, не мог не учитывать его богатый опыт работы над этим балетом.

Первое представление «Коппелии» в редакции Горского состоялось 25 февраля 1905 года в бенефис Екатерины Гельцер. Коппелиуса играл заслуженный артист Императорских театров В. Ф. Гельцер, отец балерины. Балет шел в начале вечера, а после «Коппелии» была представлена 11 картина из балета «Конек-Горбунок» Ц. Пуни, в которой па-де-де исполнили гости из Петербурга: заслуженная артистка Императорских театров Матильда Кшесинская и артист Санкт-петербургских Императорских театров Николай Легат²⁷².

По каким-то причинам фамилию Вальца в афише не указали, хотя рядом анонсировался балет «Волшебное зеркало», шедший на следующий день, где фамилия художника А. Я. Головина была напечатана. В своем дневнике В. А. Теляковский, приехавший в Москву курьерским поездом специально, чтобы посмотреть этот спектакль (хотя, скорее всего, истинной причиной приезда директора Императорских театров было участие М. Ф. Кшесинской в бенефисе

В. И. Зарубина отсутствуют (см.: Репертуар Большого театра СССР. 1776–1955; Зарубин В. И. Большой театр. Первые постановки балетов на русской сцене.).

²⁶⁹ ГЦТМ. Фонд Афиш и программ Москвы и Санкт-Петербурга (дореволюционный период). Афиши Московских Императорских театров 1901 г. КП 11434/165. Афиша сводная: Москва, Императорский Большой театр, Императорский Малый театр, Новый театр. Репертуар. 12, 13 и 15 декабря 1901 г. Бумага, печать. 47,5x80,8; КП 11434/177. Афиша сводная: Москва, Императорский Большой театр, Императорский Малый театр, Новый театр. Репертуар. 19, 20 и 27 декабря 1901 г. Бумага, печать. 47,5x70. В. И. Зарубин приводит даты постановок 12 и 19 декабря 1901 г. (см.: *Зарубин В. И.* Большой театр. Первые постановки балетов на русской сцене. — С. 91), в афишах же указаны 15 и 19 декабря 1901 г.

²⁷⁰ См.: *Зарубин В. И.* Большой театр. Первые постановки балетов на русской сцене. — С. 91–92.

²⁷¹ *Вальц К. Ф.* Шестьдесят пять лет в театре. — С. 203.

²⁷² ГЦТМ. Фонд Афиш императорских и частных театров. КП 11438/223. Афиша сводная: Москва, Императорский Большой театр, Императорский Малый театр. Репертуар. 25, 26 февраля и 3 марта 1905 г. 1. «Коппелия». Ньюитер Ш., Делиб Л., Сен-Леон А.; «Конек-Горбунок, или Царь-девица». Пуни Ц. (11 картина); «Волшебное зеркало» Корещенко А. Н. Москва, Императорский Большой театр. 25 и 26 февраля 1905 г.; 2. «Измена». Сумбатов-Южин А. И.; «Поросль» Хин. Москва, Императорский Малый театр. 25 и 26 февраля 1905 г. Бумага, печать. 48,7x69,6.

Гельцер), отметил успех постановки у зрителей, оценив ее как «хорошую», указал и на тот факт, что Гельцер поднесли, помимо подарков и цветов, жемчужное ожерелье стоимостью 6000 рублей, а по поводу декораций и костюмов заметил лишь, что «все старые подобраны»²⁷³. Ни Горского, ни Вальца Теляковский вообще не упомянул, но вместе с тем не преминул написать об успехе Кшесинской в «Коньке-Горбунке».

В своей критике творчества А. А. Горского историк балета В. В. Макаров также не указывает «Коппелию», но отмечает, что в области внешнего оформления своих балетов «Горский отказывается от барочной роскоши и фееричности и вводит яркие и эффектные красочные живописные декорации и костюмы»²⁷⁴. Это определение имеет слишком общий характер и может быть отнесено к стилевой характеристике постановок и других балетмейстеров, например, Михаила Фокина. Д. И. Мухин ограничивается упоминанием о том, что 25 февраля для бенефиса балерины Гельцер «возобновили балет “Коппелия”», не указывая при этом имени постановщика, но далее пишет, что «24 апреля для закрытия спектаклей г. Горский изуродовал прекрасный балет “Тщетная предосторожность”, заставив Федорову-2-ую в роли Лизы кривляться и дурачиться вроде обезьяны»²⁷⁵.

В целом такое отношение к возобновленной Горским «Коппелии» было вызвано, скорее всего, тем обстоятельством, что постановка не рассматривалась ни московской конторой, ни публикой, ни критикой его самостоятельным творением. В своих мемуарах музыковед и историк балета Г. А. Римский-Корсаков пишет: «В “Коппелии” Горский не меняет ни нюитеровской программы этого балета, ни классического французско-петербургского стиля его танцев, ни общего академически сдержанного характера всей постановки М. И. Петипа на Мариинской сцене»²⁷⁶. По другим сведениям, Горский «заново поставил танцы и

²⁷³ Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров. 1903–1906. Санкт-Петербург / Под общей ред. М. Г. Светаевой; подг. текста М. А. Малкиной, М. В. Хализевой; коммент. М. Г. Светаевой, Н. Э. Звенигородской, М. В. Хализевой. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2006. — С. 427.

²⁷⁴ Макаров В. В. История русского балета // АРО ГЦТМ. Ф. 152. КП №252504/4370. Л. 85.

²⁷⁵ Мухин Д. И. Книга о балете // АРО ГЦТМ. Ф. 181. КП 137484. Инв. № 1. Л. 708.

²⁷⁶ Корсаков [Римский-Корсаков] Г. А. Творческий путь А. А. Горского // АРО ГЦТМ. Ф. 383. КП 317992/1. 1 ед. 75 л. Л. 35.

сцены балета»²⁷⁷, о чем свидетельствует и афиша спектакля²⁷⁸. Но бесспорно, Франца впервые танцевал балетный артист, а не балерина-травести. Эта миссия была доверена Горским В. Тихомирову²⁷⁹.

История работы Горского над постановкой «Коппелии» содержит немало загадок и требует дальнейшего исследования. Ведь именно Александр Горский «первый из русских хореографов предпринял попытку реформировать искусство танца: сотрудничая с художником К. А. Коровиным (Вальц опять не упоминается. — *Д. Р.*), вносил в балет историческую достоверность, брался за масштабные монументальные постановки, детально разрабатывал сценарии и психологические нюансы образов, экспериментировал с пластикой, с различными видами танца»²⁸⁰.

Сохранившиеся в Музее Большого театра фотографии декораций Вальца к постановке 1905 года дают достаточно полное представление о принципах и стилевых особенностях оформления спектакля. Художник точно следует либретто и воссоздает место действия согласно сюжету балета. В 1 акте это площадь небольшого городка в Галиции. С левой стороны Вальц ставит домик Сванильды с цветущим палисадником и скромной парадной лестницей, обрамленной кустарником, рядом — местный кабачок, напротив — дом-мастерская Коппелиуса. Общий вид площади представлен на фоне пейзажа на заднем плане сцены — горной долины с речкой, через которую переброшены мосты: один — в перспективе долины, второй — в арьер, перпендикулярно авансцене, со статуями средневековых королей и рыцарей. Сохранившаяся фотография зафиксировала только две трети сцены: на ней дом Сванильды, кабачок с сидящим на его ступенях Коппелиусом и лишь фрагмент фасада мастерской с приставленной к

²⁷⁷ Зарубин В. И. Большой театр. Первые постановки балетов на русской сцене. 1825-1997. — С. 92.

²⁷⁸ ГЦТМ. Фонд Афиш императорских и частных театров. КП 11438/223. Афиши Московских императорских театров 1905 г. Москва, Императорский Большой театр, Императорский Малый театр. Репертуар. 25, 26 февраля и 3 марта 1905 г. Афиша сводная: 1. «Коппелия» Нюитер Ш., Делиб Л., Сен-Леон А.; «Конек-Горбунок, или Царь-девица» Пуни Ц. (11-я картина); «Волшебное зеркало» Корещенко А. Н. Москва, Императорский Большой театр. 25 и 26 февраля 1905 г.; 2. «Измена» Сумбатов-Южин А. И.; «Поросль» Хин. Москва, Императорский Малый театр. 25 и 26 февраля 1905 г. Бумага, печать. 48,7 × 69,6.

²⁷⁹ Зарубин В. И. Большой театр. Первые постановки балетов на русской сцене. — С. 92.

²⁸⁰ Коршунова Н. А. Русская балетная критика 1910-х годов и творчество А. А. Горского: Автореф. дисс. ... канд. иск. — М., 2010. — С. 4.

нему лестницей. Это финал 1 акта²⁸¹. Вальц создал не только убедительную картину маленького патриархального городка с живописной перспективой пейзажа, но и сделал пространство точно соответствующим либретто и давшим возможность хореографу для построения и массовых сцен, и сюжетных коллизий, проводниками которых выступают главные действующие лица балета.

Мастерская Коппелиуса решена Вальцем как громадная открытая двусветная зала, окруженная балконной галереей, балки которой подпирают мощные деревянные контрфорсы. Резной кессонный потолок залы усиливает общее впечатление таинственного пространства. По стенам на больших крюках висят куклы-автоматы, справа на камине стоят склянки, бутылки и прочие принадлежности алхимической лаборатории²⁸². Готический интерьер Вальц дополняет высокой сводчатой аркой с барельефом филина с раскрытыми крыльями. Из-за занавеси в этой арке затем появится Сванильда в финале 2 акта, что подчеркивало эффектный выход главной героини не только драматургически, но и, благодаря Вальцу, архитектурно-сценографически.

В 3 акте, представлявшем городской «Праздник колокола», декоратор создает открытое пространство для массовых танцев: это городская площадь в обрамлении высоких штандартов с флагами, увитых цветочными гирляндами. С правой стороны сцены доминантой выступают городские средневековые ворота — место для торжественного выхода главы города и праздничной процессии. С левой стороны — портал с подвешенным большим колоколом, также украшенный гирляндами и флагштоками. Визуальным центром картины является красивый пейзаж с изображением гористой местности. Особую торжественность и праздничность всему оформлению сцены придают живописные кулисы, на которых изображены пышные кроны деревьев²⁸³. Все вместе создает сценографический акцент на главном месте действия — площади.

²⁸¹ Вальц К. Ф. Декорации балета Л. Делиба «Коппелия». Изображение крестьянских домиков и пейзажа. Фото 1905 г. Москва, Ателье К. Фишера // Музей Большого театра. Инв. 1555. Ф. 2132. КП 2399/132.

²⁸² Вальц К. Ф. Декорации балета Л. Делиба «Коппелия». Изображение интерьера дома Коппелиуса. Фото 1905 г. Москва, Ателье К. Фишера // Музей Большого театра. Инв. 1554. Ф. 2131. КП 2399/131.

²⁸³ Вальц К. Ф. Декорации балета Л. Делиба «Коппелия». Изображение интерьера дома Коппелиуса. Фото 1905 г. Москва, Ателье К. Фишера // Музей Большого театра. Инв. 1556. Ф. 2133. КП 2399/133.

Оформление Вальца стало одним из завершающих аккордов романтической традиции в воплощении декорации на сцене Большого театра. Живописная архитектурная и пейзажная декорация с выверенной перспективой, создававшая убедительную пространственную иллюзию и органично соединившаяся с хореографической и музыкальной партитурами, предстала в «Коппелии» в своем классическом виде.

При исследовании истории постановок «Коппелии» на сцене Большого театра был обнаружен эскиз Вальца с изображением мастерской Коппелиуса, который, вероятно, относится к постановке 1890 года²⁸⁴. Для такой атрибуции есть несколько оснований. Во-первых, для постановки 1882 года Вальц «Мастерскую Коппелиуса» не делал, а полностью оформил балет именно для возобновленного Мендесом спектакля в 1890 году. Во-вторых, оформление «Коппелии» 1905 года было взято из постановок 1890 или 1898 года и лишь обновлено по части необходимого ремонта и реставрации.

Две «Мастерские Коппелиуса» — на обнаруженном эскизе и на фотоснимке спектакля 1905 года — отличаются и степенью разработки интерьеров, и общим планировочным решением. При этом очевидно, что работа над оформлением спектакля 1890 года стала для художника лишь творческой ступенью в поиске наиболее выразительной формы лаборатории и жилища Коппелиуса. В постановке 1905 года художник усиливает монументальность пространства мастерской, выстраивая второй этаж и добавляя мощные деревянные балки, сохраняя при этом ритмику кессонного потолка. Он зеркально разворачивает камин, перемещая его с заднего левого плана (по эскизу 1890 года) на передний правый план (в постановке 1905 года) и зрительно уменьшая, вместо двух стройных входных арок с правой стороны делает одну громадную с левой, с филином над ней, добавляет множество атрибутов на стенах мастерской, подчеркивающих род занятий ее владельца. Такие композиционные и художественные изменения при создании образа мастерской Коппелиуса наглядно свидетельствуют о стремлении Вальца к творческому развитию, что, в

²⁸⁴ Вальц К. Ф. Эскиз оформления «Мастерская Коппелиуса» к балету «Коппелия» Л. Делиба, балетмейстер Х. Мендес Москва, Большой театр. 1890 // ГЦТМ. ДФ. КП 60295/73а. Бумага, карандаш. 33,8х33,8.

конечном счете, и было основой его сценического успеха. Кроме того, это позволяет сделать допущение, что, по крайней мере, живописная декорация 2 действия была написана Вальцем к премьере 1905 года заново. Или же эти изменения были воплощены им в натуре в период с 1893 по 1898 год при возобновлениях постановки Мендеса, и в глазах публики к 1905 году декорации обрели статус «старых».

Безусловно, в лице Горского Вальц уже на исходе своей театральной карьеры наконец-то обрел подлинного сотворца, в сотрудничестве с которым был сделан спектакль, органично соединивший в себе все компоненты сценического произведения — музыку, танец и декорации²⁸⁵. Вальц после успешной премьеры «Коппелии» в постановке Горского продолжит свою работу в Большом театре, но именно этот балет можно считать его романтическим посланием новому веку, в котором стилистика романтической живописи будет проступать на музыкальной сцене исключительно в старых, классических балетных спектаклях.

Вальц органично соединил в своем творчестве талант художника-декоратора и машиниста, что позволило ему ярко выразить в своих сценографических решениях одну из главных составляющих романтического спектакля — событийно-действенный характер драматургии. Именно такой тип сценографии можно назвать одной из главных отличительных характеристик творческого метода Вальца. Его декорацию можно определить как динамическую, что станет неотъемлемой частью театрального спектакля в XX веке.

Карл Вальц был глубоко убежден в том, что живопись не только служит художественным оформлением спектакля, но прежде всего активно участвует в раскрытии сценического действия. И эта живопись специфически театральна — она не просто природный, но естественный фон для живого, не нарисованного человека. С 1870-х годов сценическое пространство как место, где, формально

²⁸⁵ Горский и Вальц позже встретятся в совместной работе над оперой «Князь Игорь» (1914), где Горский поставит танцы в половецком стане в декорациях Вальца. Сохранившийся эскиз этой картины датирован именно 1914 годом, хотя, скорее всего, в спектакле было использовано оформление постановки 1898 года: Вальц К. Ф. Эскиз декорации «Половецкий стан» к 2 акту оперы «Князь Игорь» А. П. Бородин, постановщик А. А. Горский. Москва, Большой театр. 1914. Бумага, масло. 17,2 x 24,2 // СПбГМТиМИ. ГИК 6266/12. ОЖ 32.

говоря, просто выставлена картина, стало восприниматься наивным, примитивным и потому недопустимым решением. И для Вальца переход от статичного двухмерного изображения к трехмерной, развернутой сценической среде был абсолютно естественен.

В оперных постановках он всегда давал в своих декорациях и макетах несколько планов, что позволяло режиссеру разнообразить планировочные места для солистов и массовки, придать действию большую динамику. Декорация Вальца создавала гибко организованное, многоликое и глубокое по содержанию пространство, в котором режиссеры, следуя логике сценического действия, могли свободно выстраивать различного типа мизансцены. Яркий тому пример — рассмотренное выше оформление 3 действия «Евгения Онегин», в котором Вальц через чистую перемену превращает помпезную балльную залу с колоннами в пустую громадную комнату, где происходит объяснение Онегина с Татьяной. И этот сценографический эффект, акцентирующий трагическую кульминацию оперы, в соединении с музыкой, безусловно, оказывал на публику глубокое эмоциональное воздействие.

В сфере театрально-декорационного оформления Вальц всякий раз талантливо создавал неординарное живописное пространственное решение спектакля, созвучное художественной идее произведения. Так, в «Жизни за царя» М. И. Глинки для воплощения световоздушной среды он использовал приемы валерной живописи, с помощью которых добился тончайших нюансов и едва уловимых цветовых переходов, детализированного представления предметов, создания сурового, леденящего колорита. Благодаря этому Вальц камерную сцену («Дремучий лес») превратил в развернутое эпическое полотно, выстроив его планировку в точном следовании партитуре оперы и замыслу композитора. В живописных полотнах декораций к опере «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова он органично воплотил сочетание эпического, лирического и сказочного начал «весенней сказки» А. Н. Островского.

Музыкальность оформления спектакля, гармоничное соответствие декорационной живописи музыкально-драматургическому замыслу произведения

являются основополагающими для творческого метода Вальца. Это качество художника оказалось особенно важным при постановке на императорской сцене произведений П. И. Чайковского. Сотрудничество с композитором — особая страница в творческой биографии Карла Вальца. Главный машинист и декоратор Большого театра принимал участие в постановках всех опер и балетов Чайковского, осуществленных на московской императорской сцене при жизни композитора. Именно Вальцу выпала историческая миссия стать первым художником сценических воплощений произведений, ставших русской национальной музыкальной классикой²⁸⁶. С этой задачей художник справился успешно: его сценографические решения были тепло приняты и автором, и публикой.

Яркое тому подтверждение — живописное оформление балета «Лебединое озеро», где художественными средствами декорационного искусства тонко переданы романтическая взволнованность и поэтичность музыки Чайковского. При тесном взаимодействии с композитором Вальц оформил один из лучших своих спектаклей — оперу «Евгений Онегин». А живописное решение сцены «Дуэли», проникновенно отразившее трагизм гибели Ленского, безусловно, можно считать одним из высших достижений художника-декоратора. Особую роль художника в истории русского искусства в связи с его многолетним и плодотворным сотрудничеством с П. И. Чайковским, первые постановки произведений которого в Москве были оформлены исключительно Вальцем или при его активном участии, трудно переоценить. По мнению исследователей, «эти первые исполнения в итоге составили эпоху и для русского и для мирового театра»²⁸⁷.

Отказавшись от традиционной статики фона, Вальц открыл в живописной декорации внутреннюю энергию сценических метаморфоз, которые происходили столь точно и быстро, что зачастую воспринимались волшебством. Действенная сценография и стала основой творческого метода мастера.

²⁸⁶ Первым огромное значение этой стороны творческой деятельности Вальца для отечественной культуры отметил В. В. Яковлев в монографии «Чайковский на московской сцене», изданной в 1940 году при поддержке ГЦТМ им. А. А. Бахрушина.

²⁸⁷ Яковлев В. В. Чайковский на московской сцене. Первые постановки в годы его жизни. — С. 234.

В романтическом театре важную роль играло визуальное воплощение стремительно развивающихся сюжетных коллизий и необычных обстоятельств, в которых оказывались персонажи спектакля. Действенность сценографии выражалась и с помощью сценических машин и эффектов, искусным создателем которых являлся Вальц. Использование им многочисленных и разнообразных сценических эффектов носило характер художественной декларации, этими постановочными приемами он подчеркивал, расцвечивал и усиливал эмоциональную составляющую спектакля.

Талант Вальца в преобразовании сцены поистине уникален, что определило невероятно широкий спектр его постановочных приемов, основанных на мастерском владении значительным количеством профессиональных художественных и технологических секретов. Богатое воображение и фантазия позволяли мастеру создавать впечатляющие сценическо-сценографические образы, связанные с важным качеством романтического театра — динамической декорацией: «Мятежность духа, смятенность чувств, вулканизм страстей, экстраординарность поступков потребовали создания особого сценического мира»²⁸⁸.

²⁸⁸ Берёзкин В. И. Искусство сценографии мирового театра: В 2 кн. — Кн. 1: От истоков до середины XX века. — М.: Эдиториал УРСС, 1997. — С. 126.

ГЛАВА 3. БАЛЕТЫ-ФЕЕРИИ К. Ф. ВАЛЬЦА: ОТ ЛИБРЕТТО К СПЕКТАКЛЮ

3.1. Сказочные миры и герои Карла Вальца

Неоромантики в рамках эстетики историзма, наследовавшей ключевые идеи романтизма, полагали своей главной задачей достижение художественного синтеза через слияние драмы, музыки и изобразительного искусства. Именно в театре они видели возможность создать такое универсальное произведение — *Gesamtkunstwerk*. Логично, что неоромантики тяготели и к типу универсального художника с незаурядными разносторонними дарованиями²⁸⁹. Так, Федор Вальц не только был машинистом и декоратором, но и сочинял музыку, а за созданный им к коронации Александра II марш в 1856 году даже удостоился благодарности монарха.

Его сын Карл Вальц, помимо того, что был машинистом-декоратором, являлся также автором балетных либретто. Более всего его притягивали сказочные и фантастические сюжеты, в интересе к которым многие исследователи видят исключительно желание Вальца показать свои возможности для представления самых разнообразных сценических эффектов и трюков. Однако это не так. Вальца прежде всего прельщала возможность сочинить историю, в которой герой (героиня), преодолевая экстремальные испытания, выходит победителем из самых сложных ситуаций. Если эти обстоятельства становились непреодолимыми или казались таковыми, автором привлекались высшие силы, благодаря вмешательству которых герой достигал своей цели.

Безусловно, к проявлениям романтической традиции в творчестве Вальца необходимо отнести его обращение к теме поиска идеала. Устремленность к идеалу и связанные с его достижением испытания, выпадающие герою, составляют содержательную основу всех балетов, поставленных по либретто Вальца.

²⁸⁹ Подробнее см.: *Берёзкин В. И.* Искусство сценографии мирового театра. Кн. 1: От истоков до середины XX века. — М.: Эдиториал УРСС, 1997. — С. 124–137.

Поиск внутренней гармонии с окружающим миром и желание отразить красоту этого мира органично связаны у Вальца с обращением к первоисточкам — к народному творчеству, и в первую очередь к сказке и сказочным сюжетам. Столь же естественным для Вальца, стремившегося передать свое личное мировосприятия через создаваемые им образы, стало и тяготение к старинным готическим и ориентальным сюжетам и темам, что позволяло ему свободно творить в рамках эстетики историзма, ставшего основным художественным стилем во второй половине XIX века.

Романтизм, как и позже неоромантизм, в обращении к драматургическим сюжетам всегда был тесно связан с волшебной сказкой. В музыкальном театре это открывало большие возможности для создания самых разнообразных трансформаций, превращений и эффектов, выдающимся мастером которых и являлся Карл Вальц. И его, конечно, не могла не привлекать именно эта сторона волшебной сказки как возможность реализации своих самых смелых творческих замыслов.

Вместе с тем в не меньшей, а может быть, и в большей степени его интересовал образ романтического героя, способного преодолевать любые препятствия. Сценическая трансформация как художественное отображение перипетий судьбы героя — вот что определяет сущность отношения Вальца к сценическому эффекту. Всё, что он намеревался создавать в своих спектаклях, — провалы, разрушения, извержения, — было необходимо ему только для того, чтобы герой мог успешно преодолеть эти преграды ради достижения своей мечты. И в этой области Вальц следует давней традиции барочного театра, когда «механика была... не просто особой, отдельной наукой — она выступала от лица науки вообще, поэтому ее методы легли в основу всеобщей методологии»²⁹⁰. Исследовательница сценографии театра эпохи барокко А. С. Корндорф отмечает: «Именно новоевропейская мысль, основанная на механистических представлениях, определила направление эволюции театрального (прежде всего придворного) искусства. Не случайно одной из важнейших форм воздействия на

²⁹⁰ Длугач Т. Б. *Философия французского Просвещения XVIII века // История философии: Запад — Россия — Восток. Кн. 2: Философия XV–XIX веков.* — М.: «Греко-латинский кабинет» Ю. А. Шичалина, 1996. — С. 233.

зрителя в театре того времени был механический “эффект”, смыслы и принципы которого в значительной степени оказались отражением роли механики и механицизма»²⁹¹. Эти эффекты, являвшиеся неотъемлемой частью сценографических решений Вальца, были использованы им в рамках совсем иной стилевой системы.

Романтизм и неоромантизм в XIX веке в своей реакции на изменение социокультурных условий выступили художественными оппонентами прагматизму и рационализму, доминировавшим в новой социальной среде. По мнению П. С. Когана, наиболее глубокое философское обоснование романтизм получил в Германии. Причину этого ученый усматривает в особенностях общественного устройства Германии на рубеже XVIII–XIX веков и определенных исторических предпосылках, что «отбросило» немецкую интеллигенцию в область отвлеченного мышления и эстетических интересов: «Немецкий романтизм пронизан мистическим чувством, чувством тайны, в неприглядных явлениях будничной действительности немецкий романтик видит отражение иного мира. Он превращает действительность в сновидение, в призрак, а реальностью, истинной действительностью кажутся ему те видения, которые рождаются в его воображении и которыми он населяет землю и земную жизнь»²⁹².

Связь Вальца с немецкой романтической традицией особенно важна в понимании его декорационных приемов. В. И. Берёзкин в «Искусстве сценографии мирового театра», отмечая преемственность немецкой романтической школы в области сценографии, выстраивает линию от К. Ф. Шинкеля к братьям К. и Ф. Гропиусам, А. и М. Брюкнерам. На русской сцене последователями этой школы названы А. Роллер, К. и И. Брауны, Г. Вагнер, А. Бредов, Ф. и К. Вальцы²⁹³.

Мистическая тема, идущая от немецкого романтизма, обнаруживается в работах Вальца на протяжении всего его творческого пути. Сон и сновидения являются стержнем сюжетных перипетий его балета «Звезды». Из традиции

²⁹¹ Корндорф А. С. Дворцы Химеры. Иллюзорная архитектура и политические аллюзии придворной сцены. — М.: Прогресс-Традиция, 2011. — С. 541.

²⁹² Коган П. С. Очерки по истории западноевропейского театра. — М.; Л.: Academia, 1934. — С. 190.

²⁹³ Берёзкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. Кн. 1: От истоков до середины XX века. — С. 125.

немецкого романтизма проистекает череда образов неземных существ — nereид, виллис, эльфов. Вальц тщательно изучал мифологию этих образов. Об этом свидетельствуют сохранившиеся в его архиве материалы об эльфах, составленные им на основе легенд северных народов и западноевропейских исследований по фольклору. В архивных записях Вальцем подробно описываются иерархия иномирных существ, внешний вид разных групп эльфов, места их обитания, свойства и проч.: «Духи (демоны) северной мифологии, маленькие, величиной со ступню ноги существа в человеческом обличье, голубого цвета. Злые духи обитают в скалистых пещерах под землей, добрые — под деревьями или в водоемах. Появляются лунной ночью, чтобы развлечь себя танцами и пением, добродушны, склонны подшучивать над человеком, на сцене эльфов представить невозможно, так, как они изображены в Обероне у Вебера, не имеет ничего общего с ними (см. Оберон — Король эльфов — балет эльфов). Ирландские эльфы известны по Гримму, а также по книге “Мифология фей и эльфов” Кейтли: 1) Светлые (светящиеся) эльфы — добрые, дружелюбные силфы, во время их ночных танцев на розетках цветов и на кончиках травяных стеблей, все цветет и расцветает. 2) Темные (черные) эльфы — во время их танцев все засыхает. В Скандинавии эльфов считают сверхъестественными существами, чье расположение приносит благо, а гнев — несчастье, различают две основные группы — светлых (сияющих) и темных (теневого) эльфов, соответственно, добрых и злых»²⁹⁴.

Влиянием немецкой романтической традиции также объясняется интерес Вальца к неодушевленным персонажам — различные предметы, птицы, насекомые, обретая человеческие свойства, становятся непременными героями его сказочно-волшебных сюжетов: это и оживающие овощи, музыкальные инструменты, карты и вина в «Сандрильоне», и насекомые и птицы в «Кашее», и т. д. Игровое персонажное начало органично связано у Вальца с таким решением декорационного оформления, когда сами декорации и их перемены становятся неотъемлемой частью действия спектакля — «игры».

²⁹⁴ АРО ГЦТМ. Ф. 43 (Вальцы Ф. К., К. Ф.). Оп. 4. КП 314738/106, 116, 117, 119, 120. 5 ед. хр., 20 л. На нем. яз.

Продумывая сценическое воплощение своих будущих постановок, Вальц уже на стадии создания либретто разрабатывал образы и картины верхнего и нижнего миров, что соответствовало европейской традиционной картине мира с его тернарной структурой и вертикальной организацией пространства: верх — мир добра, низ — мир зла, центр — мир жизни, «не имеющий однозначной моральной оценки», оправданный «самим фактом своего существования»²⁹⁵. Ад, земля и рай представляются Вальцем в почти канонических формах, сформировавшихся в европейском театре еще в XVII–XVIII веках. Подземное царство Циклополоса в «Сандрильоне» или храм Солнца в «Даите» — яркое тому подтверждение. При этом тернарная модель включает в себя одновременно и бинарные антитезы с делением всего сущего на положительное и отрицательное, греховное и святое, где романтическое зло может приобретать дополнительную оправданность и высокий смысл, например, в тех испытаниях, через которые должен пройти герой.

Эта связь не только с романтической, но и с барочной традицией в творчестве Вальца представляется крайне важной, так как к концу XIX века, пожалуй, только он и сохранил на русской сцене в ряде своих работ аллюзии с европейскими театральными канонами XVII–XVIII веков. Придворные декорации того времени, как пишет А. С. Корндорф, «непрерывно включали изображения трех божественных сфер, четырех стихий, аллегории четырех веков жизни человечества, наук и искусств, христианских и гражданских добродетелей, замыкая в единую космологическую систему мир богов, мир природы и мир людей»²⁹⁶.

Стихии воды, воздуха, земли и огня всегда в центре внимания Вальца, в каждом из его балетов они являются основными действующими лицами наравне с героями-людьми. В «Сандрильоне», например, стихию воздуха и света олицетворяет фея Цианея, стихию огня — Циклополос (по либретто — Дух Огня). В «Кашее» стихия огня воплощена в образе одного из главных персонажей — в

²⁹⁵ Лотман Ю. М. О русской литературе классического периода: Вводные замечания // Лотман Ю. М. и тартуско-московская семиотическая школа: Сб. статей. — М.: Гиозис, 1994. — С. 385.

²⁹⁶ Корндорф А. С. Дворцы химеры. Иллюзорная архитектура и политические аллюзии придворной сцены. — С. 262.

самом Кашее и его подземном обиталище. В «Даите» стихию воды олицетворяет богиня Куанон.

В данной главе представляется существенным рассмотреть работы Вальца в постановках по его авторским либретто в той хронологической последовательности, в какой они создавались. Время создания того или иного либретто имеет немаловажное значение в контексте текущей художественной ситуации и в репертуарной политике Большого театра.

Здесь в первую очередь интересно проследить, как возникал замысел будущей постановки и каковы особенности литературной основы либретто. Кроме того, необходим анализ самого текста либретто во всех сохранившихся вариантах. Отметим, что не все либретто имеют печатную версию, некоторые остались только в рукописном виде, другие не обнаружены до настоящего времени. Особого внимания требует тот вариант, который в конечном итоге и получил сценическое воплощение.

Анализ сценического воплощения замыслов Вальца, а также свидетельств реакции публики и критики, успеха или провала той или иной постановки позволят увидеть тенденции развития театрального искусства в рассматриваемый период и оценить роль художника в этих процессах. В настоящей главе впервые в отечественном искусствоведении осуществляется исследование сохранившихся эскизов, макетов и фотографий спектаклей, в создании которых принимал участие Карл Вальц. Опора на документальный материал позволяет максимально точно описать сценографические приемы художника и рассмотреть их связи с романтической традицией.

3.2. Балет «Сандрильона» (1871–1900)

С волшебной сказкой связана важная грань таланта Вальца — создание им либретто к нескольким балетам. В юбилейной статье о Вальце в «Ежегоднике Императорских театров» указывалось: «Кроме “Волшебного Башмачка” К. Ф. Вальцем написаны программы балетов “Кашей Бессмертный”, “Ариадна”, “Даита”, “Сверчок” и “Звезды”, которые долго держались на сцене Московского

Большого театра»²⁹⁷. Анализ работы Вальца над сюжетами балетных либретто подтверждает его способность к осознанному творческому самоограничению, когда он без колебаний отказывается даже от самых эффектных сцен ради художественной целостности произведения и достижения большей убедительности в решении романтического идеала и образов героев, воплощающих этот идеал или стремящихся к его достижению.

Первым таким сочинением Вальца стал фантастический балет «Волшебный башмачок» («Сандрильона») на музыку В. К. Мюльдорфера²⁹⁸. Почему именно сюжет «Сандрильоны» был выбран Вальцем для своего дебютного балета, судьбе которого будет предпослана длинная история с непосредственным участием балетмейстеров разных поколений и школ — В. Рейзингера, А. Богданова, И. Хлюстина? Можно предположить, что в какой-то степени побудила к этому Карла Вальца одна из публикаций в газете «Антракт» за 1867 год²⁹⁹. Статья примечательна критикой в адрес Вальца-старшего, показавшего в свой бенефис балет «Конек-Горбунок», «игранный», как пишет рецензент, «уже не один десяток раз». Собственно говоря, в ней указано только одно «изменение к худшему в постановке балета»: «В картине, представляющий волшебный остров Царь-девицы потоки, текущие со скал, оставались без движения, а не казались текущими посредством движущихся транспарантов, как при первых представлениях этого балета». Очевидно, это была техническая накладка, от которой не избавлен ни один спектакль, где задействованы машины и люди, приводящие их в действие, и в данном случае, скорее всего, проявился именно человеческий фактор. Основной же пафос критика состоял совершенно в ином — он упрекал Ф. К. Вальца в отсутствии постановок новых произведений даже в собственные бенефисы: «Если бы Вальц не захотел взяться за постановку для своих бенефисов каких-нибудь

²⁹⁷ Карл Федорович Вальц (по поводу 40-летия его театральной деятельности) // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1901–1902. Приложение 1 / Под ред. Л. А. Гельмерсена. — СПб.: Дирекция Императорских театров, 1902. — С. 36.

²⁹⁸ «Волшебный башмачок» («Сандрильона»). Фантастический балет в 5 действиях, 13 картинах. Музыка В. К. Мюльдорфера. Либретто К. Ф. Вальца. Дирижер — С. Я. Рябов. Постановка балетмейстера В. Рейзингера. Художники — К. Вальц, К. Гропиус, В. И. Гурьянов, П. А. Исаков, И. Ф. Какурин, И. Е. Куканов, Ф. И. Нордмарк, И. И. Шангин, Ф. И. Шеньян. Исполнители: Король — В. Ф. Гельцер, Сандрильона — А. Собещанская, Повелительница жучков — П. Карпакова // ГЦТМ. Аф. Ф. КП 701. АфД 8960. Бумага, печать. 60.8x50.

²⁹⁹ В. Р. Московский театр (Балетные спектакли в прошедшем августе) // Антракт. — 1867. — 3 сентября. — С. 1–2.

волшебных пьес, разных *Лесных ланей*, *Сандрильон*, *Бараньих ножек*, *Чертовых дочерей* и т. п., то ему, как человеку образованному и притом искусному машинисту, почему бы было не взяться за постановку фантастических пьес классического репертуара? Мы думали увидеть на его бенефисах и *Бурю*, и *Сон в летнюю ночь Шекспира*, и *Фауста Гёте*... Ничуть не бывало. Так стало быть по примеру своего предместника [П. Пино. — Д. Р.] г. Вальц стал ставить современные парижские *fieries*? И этого нет»³⁰⁰. Можно предположить, что статья обсуждалась в семье, и Вальц-младший не мог не отметить содержавшегося в ней критического посыла и не обратить внимания на название «Сандрильона» и феерию как парижскую новинку. Так или иначе, но через два года после смерти отца молодой Вальц поставит именно «Сандрильону», и в этом, безусловно, усматривается его реакция на критику, когда-то прозвучавшую в адрес Ф. К. Вальца.

Первое представление балета «Волшебный башмачок» («Сандрильона») состоялось 14 декабря 1871 года в бенефис исполнившей главную партию 29-летней танцовщицы Анны Собошанской, являвшейся украшением московской сцены. Как отмечал Вальц, в Собошанской «талант, внешняя привлекательность и прекрасная фигура сочетались... в одно гармоничное целое»³⁰¹. Для постановки из Австрии был приглашен чешский балетмейстер Венцель (Вацлав) Рейзингер, бывший артист балета, имевший опыт работы балетмейстером в театрах Праги и Лейпцига. В «Деле гардеробного стола Конторы Императорских московских театров о постановке балета “Волшебный башмачок” или “Сандрильона”» имеется письмо Дирекции Императорских театров на имя управляющего московскими театрами, согласно которому смета на постановку балета утверждалась в сумме 12381 рубль 90 копеек, а балетмейстеру Рейснечеру (так!) надлежало выдать единовременно 600 рублей³⁰².

Вальц заимствовал сюжет балета из одноименной французской пьесы «*La Cendrillon*»³⁰³, усложнив драматические перипетии и наполнив действие

³⁰⁰ В. Р. Московский театр (Балетные спектакли в прошедшем августе). — С. 2.

³⁰¹ Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре. — С. 73.

³⁰² РГАЛИ. Ф. 659 (Московская контора Императорских театров). Оп. 4. Ед. хр. 3642.

³⁰³ *Cendrillon, ou la Pantoufle merveilleuse. Grande fêerie en cinq actes et trente tableaux.* Par Louis Fr. N. Clairville, Albert Monnier et Ernst Blum. — Paris, 1866.

многочисленными превращениями. Вот краткое содержание балета, изложенное на основе либретто. Сандрильона — дочь барона, которую не любят злая мачеха и две ее дочери. С помощью феи Сандрильона появляется на балу в костюме светящегося жучка и в волшебных башмачках, добытых феей у Духа огня. В полночь девушка, когда чары феи утрачивают свою силу, убегает с бала и теряет башмачок, но принц Марио находит Сандрильону в саду и объясняется ей в любви. Появляющийся Дух огня предлагает девушке свою любовь, но Сандрильона отвергает его и «освобождается из его царства». В финале возлюбленные, как и полагается, находят друг друга: Сандрильона предлагает принцу кубок с вином, который он выпивает, опускаясь на колени перед возлюбленной³⁰⁴.

Важно проследить этапы работы Вальца над либретто, так как именно в период подготовки постановки «Сандрильоны» закладывались те эстетические и художественные установки, которым он затем будет следовать всю свою творческую жизнь. Начало работы Вальца над либретто связано с его сотрудничеством с молодым писателем и либреттистом К. С. Шиловским. Вальц вспоминал: «Константин Степанович Шиловский хорошо писал стихи и рассказы, недурно рисовал, отлично лепил и сочинял цыганские романсы, славившиеся в Москве... В частной жизни увлекающийся и безалаберный человек. То он погружался в алхимию, занимался черной магией и изучал быт древнего Египта, а то вдруг переносился в допетровскую Русь, начинал ходить летом в своем имении в боярском костюме»³⁰⁵. В ГЦТМ хранятся три варианта либретто, авторами которых значатся и Шиловский, и Вальц³⁰⁶. Однако в премьерной афише единственным автором указан Вальц. Совместная работа была, видимо, прервана уже в самом начале подготовительного этапа по выпуску балета. Почему Шиловский отошел от этой работы, неизвестно, никаких документов, проясняющих ситуацию, к настоящему времени не выявлено.

³⁰⁴ Репертуар Большого театра СССР. 1776–1955. Т. II: 1856–1955. — С. 335.

³⁰⁵ Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре. — С. 38–39.

³⁰⁶ АРО ГЦТМ. Ф. 43 (Вальцы Ф. К., К. Ф.). Оп. 4. КП 314738/22. 1 ед. хр., 41 л.

Интересен тот факт, что первоначально музыку к «Сандрильоне» должен был сочинять П. И. Чайковский, который даже приступил к ее созданию, но затем по каким-то причинам отказался. В. Яковлев в своем исследовании «Чайковский на московской сцене» отмечает, что особый жанр феерии имел вполне законное право на воплощение, но творчество Чайковского мало подходило «к велосипедному маршу и трюковым превращениям», и сотрудничество не состоялось «именно из-за неподходящего либретто, при невозможном сроке, требующем рутинного ремесла, а не искусства (и при “ничтожной плате”, как пишет Чайковский)»³⁰⁷. Точные причины, по которым работа Чайковского над «Сандрильоной» была прервана, неизвестны. Музыкальные эскизы бесследно исчезли. Биограф композитора сообщает, что «о причине расстройства дела нет никаких сведений»³⁰⁸. В своих воспоминаниях Карл Вальц также не упоминает об этом эпизоде. Ю. И. Слонимский предположил, что «видимо, произошло нечто неладное, в чем сам К. Ф. Вальц был виноват и что заставило его совершенно умолчать о работе Чайковского над “Сандрильоной”»³⁰⁹. Однако версия «вины» Вальца никакими документами не подтверждается.

Слонимский посчитал, что появление Рейзингера со своим планом балета и музыкой В. К. Мюльдорфера, «сочиненной еще да заказа ему партитуры Дирекцией Императорских театров»³¹⁰, привело к существенным изменениям сюжетной линии балета, к каковым, в частности, относится и перемена названия «Сандрильона» на «Волшебный башмачок», и появление эпизодов, связанных с Циклополосом: «Эти глупейшие выдумки разрушили сюжет сказки, изгнали из спектакля поэзию и превратили его в образчик парижской моды — бессмысленную феерию, рассчитанную на успех трюков, роскошь обстановки, световые эффекты, машинерию и т. п.»³¹¹. Эти ошибочные допущения появились у Ю. И. Слонимского (а впоследствии и у других исследователей, опиравшихся в

³⁰⁷ Яковлев В. В. Чайковский на московской сцене. — С. 48–49.

³⁰⁸ Слонимский Ю. И. П. И. Чайковский и балетный театр его времени. — С. 80.

³⁰⁹ Там же.

³¹⁰ Там же. С. 81. В связи с этим утверждением Ю. И. Слонимского следует также особо отметить, что Вальц в своих воспоминаниях пишет следующее: «Я поручил композитору Мюльдорферу сочинить музыку», — то есть вся инициатива по созданию балета и привлечению балетмейстера и композитора исходила от художника Вальца (Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре. — С. 104–105).

³¹¹ Слонимский Ю. И. П. И. Чайковский и балетный театр его времени. — С. 81.

этом вопросе на мнение Слонимского) только по одной причине: он обратился в своем анализе исключительно к печатному тексту либретто, выпущенному к премьерке балета в 1871 году, не изучив первый рукописный вариант либретто балета в четырех актах, над музыкой к которому и работал Чайковский. В этом варианте уже были картины с Циклополосом, поэтому Рейзингер не мог иметь к появлению этого персонажа никакого отношения³¹². Причины, по которым первоначальный текст либретто, хранящийся в ГЦТМ³¹³, не попал в руки Слонимского, могут быть связаны с особенностями хранения архива Вальца, часть которого в настоящее время находится в декорационном фонде, а часть — в архивно-рукописном³¹⁴. К сороковым годам XX века архив еще не был разобран и описан полностью, и таким образом какие-то материалы, в том числе рукописные варианты либретто Вальца, выпали из поля зрения историка балета. В настоящем исследовании впервые рассматриваются все рукописные версии сценария в их хронологической последовательности, печатные либретто 1871 и 1889 годов, а также премьерные афиши постановок 1871, 1889, 1899 и 1900 годов, благодаря чему восстанавливается диалектика творческого процесса от первоначального варианта до последнего в 1900 году³¹⁵.

В первом рукописном варианте либретто на титульном листе указано название балета — «Сандрильона» и его жанр — «Большой фантастический балет с прологом и эпилогом в 4 действиях и 9 картинах». Сюжет заимствован из одноименной французской фантастической пьесы К. Шиловским и К. Вальцем. И хотя рукопись в конце подписана только Шиловским, в тексте имеются правки,

³¹² Еще одно, пусть и косвенное, доказательство отсутствия вины Вальца в прекращении работы Чайковского над музыкой к «Сандрильоне» невольно приводит сам Слонимский, когда указывает круг друзей композитора, при внимании и поддержке которых протекала его работа над «Лебединым озером», называя имена В. П. Бегичева, В. Ф. Гельцера, К. Ф. Вальца, Ю. Г. Гербера, С. Я. Рябова, С. П. Соколова (см.: *Слонимский Ю. И. П. И. Чайковский и балетный театр его времени.* — С. 83).

³¹³ АРО ГЦТМ. Ф. 43 (Вальцы Ф. К., К. Ф.). КП 314738/22. Ед. хр. 25. Л. 14–26. Материалы к балету «Волшебный башмачок» («Сандрильона»).

³¹⁴ Это подтверждает, например, заявление Л. И. Жевержеева от 25 августа 1935 года, направленное в дирекцию ГЦТМ им. А. А. Бахрушина: «Во время моего пребывания в Москве в октябре 1934 года, мною по просьбе Н. А. Попова (сотрудника музея. — *Д. Р.*) был определен ряд отдельных листов из показанных мне тогда еще окончательно неразобранных коллекций, поступивших в Музей от художника-декоратора Вальца (речь идет о листах из «Театрального альбома» 1843 года. — *Д. Р.*)» (Письмо Л. И. Жевержеева в ГЦТМ им. А. А. Бахрушина от 25 августа 1935 г. // АРО ГЦТМ. Ф. 99 (Жевержеев Левкий Иванович). КП 332023. Бумага, рукопись, чернила, карандаш. 20,2x17,2).

³¹⁵ Сравнительная таблица вариантов либретто и постановок балета «Волшебный башмачок» («Сандрильона») в московском Императорском театре приводится в Приложении 3 к настоящему исследованию.

сделанные рукой Вальца. Таким образом подтверждается тот факт, что создание либретто действительно первоначально было совместной работой двух авторов.

Если в двух первоначальных рукописных либретто жанр «Сандрильоны» обозначался как «большой фантастический балет с прологом и эпилогом», в третьем варианте Вальц изменяет его определение на «комическо-фантастический», что было обусловлено комической трактовкой персонажей мачехи и ее дочерей. Так было и в печатном либретто, но без указания «с прологом и эпилогом» — «большой комическо-фантастический балет». В афише же напечатано «большой фантастический балет» с уточнением, отсутствующим в печатном либретто, — «сюжет заимствован из французской пьесы *La Cendrillon* и переделан К. Вальцем».

По первому варианту либретто пролог балета разворачивался в садах королевского дворца, хотя место действия сначала было заявлено как «Зал во дворце Короля»: Вальц вычеркнул слово «Зал» и написал «Сады». В третьем варианте либретто и печатном либретто премьеры 1871 года это 1 картина 1 действия, в премьерной афише она названа «Сад при дворце»³¹⁶. Обитатели дворца пируют, лишь принц Марио «скучен и грустен, неведомая тоска гложет его сердце». Ни песни трубадуров, ни танцы молодых девушек не могут «разгладить преждевременных морщин на его челе», заботливый же отец тщетно пытается выяснить причину тоски сына. Придворная красавица Лелия подносит принцу золотой кубок, бросая на него взгляд «исполненный неги, сулящий мир восторгов». Марио «рассеянно принимает кубок из ее рук, также рассеянно выпивает его, не взглянув даже на своего прелестного виночерпия». Король возобновляет танцы (большой кордебалет с амурами), но и это не привлекает Принца. Король в отчаянии объявляет об исполнении любой просьбы того, кто сумеет исцелить сына от неведомого недуга.

Вдруг появляется бедная старушка и говорит, что берется вылечить Марио. Придворные смеются. Принц же отвечает: «Добрая старушка, болезни моей нет имени, нет и излечения, какая-то неведомая сила манит меня вдаль, душа моя

³¹⁶ ГЦТМ. Аф. Ф. КП 701. АфД № 8960. Бумага, печать. 60,8x50,0.

жаждет чего-то!.. Я чувствую, что идеал мой лучезарен, что он близко, и как сумасшедший неумоимо его ищу, но, увы, не нахожу. Оставь меня, моему горю поможет только смерть». Подобное подробное изложение разговорных диалогов для балетных либретто было характерно и обоснованно. Мимические сцены, в которых и происходила «передача» этих разговоров, являлись неотъемлемой частью балетного спектакля того времени. Такими диалогами отмечены многие либретто, в частности, есть они и в либретто, изданном к премьере балета «Лебединого озера» в Большом театре в 1877 году. Да и названия картин перекликаются с названиями картин «Сандрильоны»: 1 действие — «Декорации первого действия изображают роскошный парк, в глубине которого виднеется замок», 2 действие — «Гористая, дикая местность, со всех сторон лес», 3 действие — «Роскошный зал в замке принцессы»³¹⁷.

Но вернемся к диалогу Принца и старушки (Феи). Та настаивает, утверждая, что исцеление принца в ее руках. Придворные пытаются вывести старуху, но она проскальзывает между ними и, опять остановившись перед Принцем, спрашивает его: «Принц Марио, хотите, я покажу вам вашу мечту?» Принц не верит. Тогда по знаку старухи «два атлетических негра приносят корзину, наполненную цветами», которые раздвигаются и между ними «показывается бюст прелестной молодой девушки». «Небо! Она! Это она!» — восклицает Марио и хочет обнять свое видение, но в его объятиях остаются одни лишь живые цветы. Король и придворные удивлены таким чудом.

«Старуха, умоляю тебя сказать, кто она, эта прелестная незнакомка, где она живет, в какой стране?» — взывает принц. Вдруг старуха превращается в фею Цианею и отвечает принцу, что он должен доказать свою любовь к этой девушке, только тогда он будет обладать ею и она станет его женой. После чего Фея, поклонившись Королю и Принцу, исчезает... Далее авторы пишут «картина», подразумевая, видимо, немую сцену. После чего падала вызывная завеса (суперзанавес) и завершался пролог.

³¹⁷ Либретто «Лебединого озера» 1877 года // Яковлев В. В. Чайковский на московской сцене. — С. 304–309.

Так, уже в прологе балета Вальц заявляет две темы, важнейшие для романтического сюжета: тему идеала, мечты и тему испытаний главного героя. Правда, основные испытания в «Сандрильоне» достанутся не юноше, а главной героине, и именно они станут основной драматической пружиной действия, но позднее, в балете «Звезды», Вальц исправит эту гендерную «несправедливость».

1 картина 1 акта происходит в доме барона Лактаниуса — отца умной и красивой Эллис, которую мачеха Тереза и ее дочери Лаура и Люция зовут Сандрильоной, то есть замарашкой, и всячески ею помыкают. Барон пытается уговорить жену и дочерей оставить бедную Сандрильону в покое и не обижать ее, но те его не слушают. Появляется граф Санта-Гельба с приглашением Барону и его семейству на бал в королевском дворце. Преувеличенное выражение взаимных любезностей придает сцене комический характер. Дочки баронессы пляшут от радости, а сама Тереза предается мечтам о том, как она станет владетельной родительницей будущей королевы, если Принц возьмет в жены одну из ее дочерей. Эллис просит мачеху взять и ее на бал, чтобы «хоть глазком взглянуть, как будут танцевать вельможи с сестрицами». Та в ответ устраивает Эллис взбучку: «Твое место на кухне, грязнушка!.. Вот тебе тыква, вот тебе капуста, изволь приготовить ужин к нашему возвращению!»

Эллис остается одна и, поплакав, принимается за работу. Но вдруг овощи, редька, морковь, капуста оживают и начинают неуклюже танцевать перед девушкой. Сандрильона, поначалу испугавшись, приходит в себя и догадывается: «Вероятно, фея Цианея, моя добрая крестная мать, услышала мой плач и хочет мне помочь».

В комнате темнеет и на одной из стен возникает яркая звезда, во все усиливающемся свете которой появляется фея Цианея. Она говорит Эллис: «Судьба твоя скоро переменится, но срок твоего испытания еще не прошел, а чтобы утешить тебя, отправлю тебя на бал к Королю, но помни, что ты не должна там оставаться позже полуночи». Дотронувшись до скромного платья крестницы, Фея превращает его в роскошный, фантастический бальный наряд. Однако еще нужны башмачки и именно те, которые хранятся у царя саламандр Циклополоса

— Духа огня. Эллис боится идти к нему, но крестная ее успокаивает, и они, обнявшись, исчезают.

На премьерном спектакле эта картина стала 2 картиной 2 действия. Во всех вариантах либретто, в том числе и в печатном, она именовалась как «Комната в доме барона Лактаниуса», в афише, однако, было напечатано: «Комната в замке барона». Эти расхождения либретто с афишей будут присутствовать и в наименованиях других картин. По всей видимости, они явились следствием редакторских правок кого-то из чиновников конторы Императорских театров.

Действие 2 картины по первоначальному либретто происходит в темном гроте Циклополоса. Фея вызывает Циклополоса, который поднимается из своего подземного царства в столбе дыма и пламени. Фея просит отдать ей волшебные башмачки. Дух ударяет золотым молотом по стене грота так, что летят искры. Стена раздвигается и по ней спускается «крылатый гений» — страж талисмана, держа в руках большой малахитовый самородок; положив его к ногам своего повелителя, он «проваливается»³¹⁸. Циклополос разбивает молотом самородок на части, и открывается лежащая на богатой подушечке пара блестящих и светящихся прелестных маленьких башмачков Титании, королевы фей. Эллис примеряет башмачки, которые оказываются ей в пору. Дух огня прощается и исчезает в разверзшейся земле.

3 картина. Грот светлеет и превращается в голубой грот острова Капри. Фею и Сандрильону приветствует толпа светлячков, окружая их «резвым хороводом». Над ними летают сотни блуждающих огней, образуя фантастические гирлянды и причудливые узоры. У входа в грот толпятся маленькие тритоны и наяды. Сандрильона весело танцует вместе со всеми. Звездный апофеоз.

2 и 3 картины 1 акта первоначального либретто Вальц в окончательном варианте, как и в печатном либретто 1871 года, делает 3 и 4 картинами 2 акта, сохраняя названия картин «Темный грот» и «Голубой грот». В афише же эти картины будут названы соответственно «Голубой грот» и «Звездный храм». Изменение названия «Темный грот» на «Голубой грот» не имеет под собой

³¹⁸ Исчезает в люке-провале.

никаких оснований, поскольку действие в 3 картине разворачивалось именно в темном гроте Циклополоса, и только после того, как Циклополос исчезал, темный грот превращался в голубой грот и наступал звездный апофеоз. Но это уже была следующая, 4 картина, которую можно было назвать и «Звездным храмом». Переименование, безусловно, было сделано не Вальцем, а кем-то из конторских служащих, кто отвечал за выпуск премьерной афиши.

4 картина 2 акта представляет богатое зало во дворце короля с роскошным тронem и самыми редкими тропическими растениями, увешанными разноцветными фонарями. Люстры и канделябры блистают тысячами огней. Под звуки торжественного полонеза появляются Король, Принц и весь двор. Король садится на трон, и церемониймейстер вводит приглашенных гостей. Шествие гостей. Марио с холодной небрежностью осматривает подходящих к нему дам. Появляется семейство барона Лактаниуса, одетое роскошно, но безвкусно, особенно выделяется Тереза в платье с громадным кружевным воротником, комически важно развевающимся над ее головой. Король открывает маскарад, и начинается выход масок. Герольды с жезлами. Знаменщики со штандартами и пестрыми флагами. Стройные пажи. Трубачи с исполинскими трубами. Комическое войско с вилками, ножами, половниками, чумичками³¹⁹ под предводительством генерала Котла. Колесница с украшенным флагами кораблем и экипажем хорошеньких женщин в матросских костюмах, исполняющих «морские эволюции». Важно движется пара фонарных столбов. Оркестр одушевленных струнных инструментов под предводительством барабана. Выбегают живая колода карт. Далее должен был выезжать шестиколесный велосипед с карликами в жокейских костюмах и «раззолоченной» коляской «с четой расфранченных обезьян», выходили дети священного Ганга с живыми змеями, затем появлялся стройный эскадрон венгерских амазонок в шитых доломанах. Шествие замыкала буйная толпа вакханок со своим повелителем Бахусом, окруженным разнородными винами. Все маски после церемониального марша исполняли па, соответствующие их костюмам. В апофеозе из-под земли

³¹⁹ Чумичка — разливательная ложка.

появлялся большой пенящийся бокал с искрящимся вином. Все, включая Короля, принимали участие в финальном галопе. Состав участников этого маскарадного шествия практически полностью будет сохранен на премьере, за исключением трех эпизодов — с фонарными столбами, шестиколесным велосипедом и колесницей, а также с бокалом, в котором поднималась пена.

Марио замечает красавицу в костюме светящегося жучка. Принц танцует с ней и «осыпает любезностями». Сестры и мачеха не узнают Эллис, а их зависть становится поводом к разным комическим сценам. Сандрильона не замечает, что на стрелках больших часов оранжереи уже 12 часов. Когда звучит последний удар часов, Эллис прячется от Принца и убегает в своем прежнем грязном платье, теряя по дороге один из башмачков. Принц, в отчаянии бросившись на поиски девушки, находит только его. Король объявляет, что девушка, которой окажется в пору этот башмачок, станет супругой Принца. Все дамы по очереди подходят к церемониймейстеру Санта-Гельбе и примеряют башмачок, но ни одной из них он не подходит. Король приказывает закончить танцы и праздник. Гости раскланиваются. Занавес медленно опускается.

Эта картина на премьере стала 5 картиной 3 действия. Название в печатном либретто было практически идентично первоначальному «Богатый зал во дворце короля», в афише было изменено лишь одно слово — «Бальный зал во дворце короля».

5 картина 3 акта. «Театр представляет развалины в горах. Глухая полночь. Дикая местность освещается только месяцем, то прячущимся в тучах, то появляющимся». Бедняжка Эллис дрожит от страха и ночного холода. Вдруг из-под земли в красном пламени возникает Циклополос, окруженный свитой центавров с горящими факелами и предлагающий девушке разделить с ним корону подземного огненного царства и одинокое бессмертие. «Оставь меня, властитель пламени, — в ужасе лепечет красавица, — сердце мое принадлежит другому, я не люблю и боюсь тебя!» «Что я слышу? Ты отвергаешь мою любовь? Нет, Циклополос будет обладать тобой!» И схватив трепещущую Эллис, увлекает ее в свое подземелье.

6 картина. Подземные чертоги Циклополоса. Из раскаленного пола поднимается клубами дым и пар гейзеров, клокочущих под ним. Сверху падает огненный дождь. Великолепные своды чертога — все из пламени. Входит Циклополос с Эллис и садится на свой огненный престол. Центавры духа огня танцуют перед ними. «Видишь, в твоих руках власть над этим пламенем, над всеми сокровищами мира, скажи одно слово, и всё будет твоим», — говорит Дух огня. «Нет, — отвечает Эллис, — никакие сокровища мира не в силах заставить меня забыть моего Марио, его я люблю, и ему одному буду принадлежать». Циклополосом овладевают ревность и страсть, и он пытается схватить Эллис, но она подбегает к огненному потоку и говорит: «Если ты только дотронешься до меня, то я брошусь в эту лаву!» Циклополос с диким хохотом бросается к ней, и девушка прыгает в лаву.

7 картина. Удар там-тама. Центавры и Циклополос исчезают. Фея Цианея выносит на авансцену полумертвую Эллис. Царство огня превращается в царство света, огненный дождь — в дождь цветочный, в воздухе летают крылатые сильфы. Подданные Феи окружают свою повелительницу и Эллис. Апофеоз.

Все картины 3 акта из первого рукописного либретто, сохраняя их названия, Вальц полностью перенесет в окончательный вариант, и из них будет состоять 4 действие балета. В афише же они получают новые названия: «Развалины в горах» станут «Дикой местностью в горах», «Подземные чертоги Циклополоса» — «Огненным гротом», «Превращение царства огня в царство света» — «Царством Феи». Такие расхождения с печатным либретто, в котором были авторские названия, видимо, никого не смущали.

8 картина 4 акта. Комната в замке барона Лактаниуса. Барон ссорится с женой и дочерьми из-за исчезновения Эллис. Скороход объявляет о прибытии Короля и Принца. Суэта. Король объявляет Барону, что хочет видеть его дочь от первого брака для примерки башмачка, который не подошел ее сестрам. Семейство в смущении. Вдруг появляется Эллис в великолепном одеянии и подходит к Марио, а тот, переполненный радостью, надевает ей башмачок.

Король обнимает Марио и Эллис и уводит с собой. Лактаниус пляшет от восторга, Тереза и дочери от злости падают в обморок.

9 картина — свадебное шествие во дворце короля Гудибраса XIX. Марио, Эллис, Король, Королева проходят под великолепным балдахином из капеллы дворца, принимая поздравления толпы, стоящей с кубками в руках. Танцы и общая радость. Затем все уходят.

10 картина. Спальня молодых. Посередине сцены вырастает богатый кружевной шатер с роскошным ложем. Золотые столбы шатра поддерживают кариатиды. Из множества курильниц распространяются ароматы, на арфах играют восточные невольницы. «Роскошный чертог дышит негой». Девушки вводят Эллис и оставляют ее у брачного ложа. Входит Марио. Эллис по обычаю жителей острова Солнца подносит ему у брачного ложа кубок вина. Марио, «упав к ее ногам», выпивает кубок. Сцена темнеет и начинает светиться розовым светом, спускаются богатые кружевные занавеси и розовой дымкой закрывают молодую чету. Апофеоз. Конец балета.

Все картины 4 акта из первого либретто Вальц оставляет и в окончательном варианте, перенеся их в 5 действие. «Комната в замке барона Лактаниуса» не меняет своего названия, в афише же просто обозначено: «Декорации 2-го акта». Наибольшие трансформации в названии связаны с 9 картиной (на премьере — 10-й). Во всех трех рукописных вариантах либретто указано имя короля Гудибраса XIX, которое Вальц в последний момент меняет на короля Гурлибурли XIX³²⁰, вернувшись таким образом к имени короля во французском оригинале. В печатном либретто 1871 года среди действующих лиц будет указан именно этот вариант имени короля, хотя оно исчезнет из наименования картины как в самом печатном либретто, так и в афише. В печатном либретто картина имеет название «Театр представляет великолепный зал во дворце короля», в афише напечатано: «Галерея во дворце короля». Десятая картина, последняя в первоначальном либретто, станет одиннадцатой уже в третьем рукописном варианте и соответственно в премьере. Название «Спальня молодых» не претерпит

³²⁰ Удивительно, но в возвращенном королю имени Гурлибурли почти тридцать лет спустя обнаружится мистическая переключка с именем супруги В. А. Теляковского — Гурли Логиновны.

изменений, а вот в афише оно будет дано как «Богатая фантастическая спальня с великолепным навесом». В отличие от первого варианта либретто в окончательном будут присутствовать еще две картины, включавшие в себя так называемый «Двойной апофеоз».

Важно отметить, что во второй рукописный вариант либретто Вальц вносит следующие изменения: уточняет, что сюжет заимствован не из парижской, а из французской фантастической пьесы того же наименования; из состава участников маскарада в 4 картине убирает фонарные столбы, шестиколесный велосипед с карликами и коляску с обезьянами. В третьем рукописном варианте также вычеркнут бокал, бьющий пеной и искрящийся вином.

Очевидно, что сокращая и вымарывая эффектные и зрелищные номера, Вальц стремился достичь стилистического единства действия, сохранив при этом не только его целостность, но и динамичность. Именно поэтому он эпизод с потерей Сандрильоной башмачка дает на фоне немой сцены — «вдруг все мертвеют в 12 часов» (как в «живых картинах»), убирает танцы в финале 9 картины (в либретто она числится восьмой; эта ошибка присутствует в обоих вариантах). И на этом внесенные в третий рукописный вариант поправки не заканчиваются, что говорит о тщательной и продуманной работе над либретто. В поисках целостного художественного образа Вальц вносит изменения в фабулу французского оригинала, наполненного комедийно-водевильными сценами и персонажами, сокращая их количество. Эти изменения направлены на выявление и обострение драматических коллизий сюжета, в котором героиня проходит через физические и психологические испытания, сохраняя нравственную чистоту и благородные чувства.

Все переделки во многом объясняются временем создания балета. Эстетические запросы московских зрителей формировались под влиянием двух основных художественных течений в искусстве Малого театра — героико-романтического и реалистического. В спектаклях театра утверждались высокие нравственные идеалы и глубокие человеческие чувства. Вальц пытается скорректировать балетную драматургию именно в русле этих требований

современного ему искусства. Подобное «типично русское переосмысление фабулы»³²¹ будет осуществлено, например, С. Н. Худековым и М. Петипа при создании либретто к балету «Баядерка» на музыку Л. Минкуса (петербургский Большой театр, премьера 23 января 1877 года) на основе балета-пантомимы «Сакунтала» (Парижская опера, 14 июля 1858 года, балетмейстер Л. Петипа, музыка Э. Рейе). Примечательно, что именно Вальц в своей «Сандрильоне» заложил традицию представления на русской балетной сцене истории о Золушке, принципиально отличающейся от сюжета сказки Ш. Перро, и в этом также его историческая заслуга перед отечественным театром.

Вместе с тем Вальц следовал не только героико-романтическим и реалистическим тенденциям московской театральной сцены второй половины XIX века. В сюжете «Сандрильоны» присутствует та драматургическая составляющая, включение которой в либретто может быть понято только в соотнесении с театральными канонами XVII — первой половины XVIII века, по которым картина мира не будет завершённой, если в ней нет Ада³²². Традиция предшествующих веков интерпретировалась Вальцем в русле стилевой системы историзма как одного из направлений эклектики, причем это имело исключительно декоративный эффект, что оттеняло эмоции и чувства, переживаемые главной героиней. Образ Ада в «Сандрильоне» — царство Циклополоса, пребывание в котором становится для Эллис одним из главных испытаний на пути к обретению своего личного счастья.

В финале балета мрачному царству Духа огня противопоставлен остров Солнца³²³ — своего рода символ Рая. В солярной сценографии Вальца также явственны отзвуки барочного театра, в котором стала возможной «сама идея выведения Солнца на сцену в качестве явленного, а не символически подразумеваемого астрономического светила или мифологического божества». А. С. Корндорф утверждает: «Именно тогда, в начале XVII века, в театральной иконографии возник особый тип архитектурной солярной декорации. Всего за

³²¹ Яковлев В. В. Чайковский на московской сцене. — С. 33.

³²² Корндорф А. С. Дворцы химеры. Иллюзорная архитектура и политические аллюзии придворной сцены. — С. 289.

³²³ Образ, перенесенный Вальцем из французского оригинала пьесы.

несколько лет сияющие небесные чертоги Солнца, соревнуясь в богатстве воплощения, буквально запленили придворные подмостки Европы. И в каком бы краю — от Флоренции до Парижа и от Петербурга до Стокгольма — ни возникали эти ослепляющие архитектурные видения на протяжении более чем столетия, им везде сопутствовала слава одного из самых грандиозных театральных эффектов. Пока на исходе XVIII века их триумф не закончился так же внезапно, как некогда начался»³²⁴. Как видим, «ослепляющие архитектурные видения» исчезли не окончательно и стали органической составляющей волшебных образов Вальца. И что важно, в «Сандрильоне» Вальца система основных смысловых противопоставлений, бинарных антитез органично вписывается в традиционную тернарную модель мира.

Существенным для Вальца было создание нового, соответствующего его замыслу оформления спектакля, что выходило за рамки устоявшейся традиции балетных постановок. Так, историк балета Д. И. Лешков, характеризуя декорационные принципы того времени, писал: «Старые балеты шли в достаточно полинявшей и помятой обстановке, но новые, большие балеты ставились, особенно в декорационном отношении, хорошо. Художественно-театрального декадентства тогда вовсе не существовало, и зрителю не приходилось задавать себе вопрос, видит ли он на сцене дерево, скалу или корову, облака ли на горизонте или бушующее море. Прежняя декорационная живопись была менее груба, не так криклива, быть может менее эффектна, но, например, в пейзажах ближе подходила к природе; стилизация еще не была изобретена, и в общем декорации давали большое впечатление красоты»³²⁵.

Эскизы декораций, костюмов и всех аксессуаров к «Сандрильоне» были сделаны самим Вальцем, он же выполнил в натуре отдельные живописные картины. В подготовке оформления участвовали штатные декораторы Императорских театров. Сильные стороны таланта и профессиональная специализация в театрально-декорационной живописи некоторых из них Вальцем

³²⁴ Корндорф А. С. Дворцы химеры. Иллюзорная архитектура и политические аллюзии придворной сцены. — С. 71–72.

³²⁵ Лешков Д. И. Балет в Москве // Московский Большой театр. 1825–1925. — М.: Управление государственных академических театров, 1925. — С. 190–191.

отмечались вполне определенно: П. Исаков и Х. Шеньян — архитектурные перспективные декорации, И. Шангин и А. Бредов — ландшафт, пейзаж, тщательность рисунка, живописность и красочность, Браун — исключительная аккуратность, вырисованность деталей³²⁶.

Исполнение картин для балета было распределено Вальцем следующим образом: 1 действие, 1 картина («Сад при дворце») — И. Шангин; 2 действие, 2 картина («Комната в замке барона») — П. Исаков, 3 картина («Голубой грот»), 4 картина («Звездный храм») — И. Шангин; 3 действие, 5 картина («Бальный зал во дворце короля») — К. Вальц, В. Гурьянов; 4 действие, 6 картина («Дикая местность в горах») — И. Куканов, 7 картина («Огненный грот») — Х. Шеньян, 8 картина («Царство феи») — К. Вальц; 5 действие, 9 картина (декорация второй картины) — П. Исаков, 10 картина («Галерея во дворце короля») — Ф. Нордмарк и И. Какурин, 11 картина («Богатая фантастическая спальня с великолепным навесом») — К. Гропиус и К. Вальц, 12 и 13 картины («Двойной апофеоз») — Х. Шеньян³²⁷.

Впечатляющие картины роскошных дворцов короля и барона сменялись фантастическими пейзажами подземных чертогов и гор, сцену обволакивали клубы пара, пронизывали ослепительные огненные всполохи огня-света. В этом спектакле Вальц впервые применил цветное электрическое батарейное освещение. Это новшество поражало зрителей неожиданным соединением сказочного сюжета с современными техническими достижениями.

В большом марше, танцах, финальном галопе участвовала вся балетная труппа в придуманных Вальцем костюмах кавалеров и дам, пажей, герольдов, солдат, «гениев»³²⁸ огня, вакханок, кариатид, амуров, звезд, фантастических листьев и цветов, трубадуров, рыцарей, шутов, лягушек, музыкальных инструментов, карт, индейцев и сатиров.

В. М. Красовская в своем исследовании упоминает, что в одной из сцен использовали колесницу, запряженную велосипедом³²⁹, правда, делает это со ссылкой на мемуары К. Ф. Вальца. Но, как нами установлено, сам Вальц и

³²⁶ Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре. — С. 31.

³²⁷ ГЦТМ. Аф. Ф. КП 701. АфД № 8960.

³²⁸ Гений (в мифологии) — низшее божество, дух-хранитель, покровитель человека, рода, местности.

³²⁹ Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. — С. 184.

отказался от велосипеда с карликами и от коляски с четой обезьян. По крайней мере, судя по последнему рукописному варианту либретто и печатному либретто 1871 года, хотя мастер в своих мемуарах вспоминает об этой колеснице именно в связи с «Сандрильоной». Возможно, велосипед все-таки использовался в первой постановке, а в последующих возобновлениях балета его уже не было. Вместе с тем вполне вероятно, что этот эпизод из воспоминаний Вальца может быть отнесен к аберрации памяти.

Постановка «Волшебного башмачка» стала единственной балетной премьерой 1871–1873 годов и обеспечила новой творческой работой балетную труппу Большого театра. Расчет Вальца на это полностью оправдался, когда он предложил свой балет для постановки Рейзингеру, по поручению конторы Императорских театров приняв самое активное участие в переговорах с балетмейстером. К тому времени в Москве в конце 1860-х годов несколько балетов — «Царь Кандавл», «Путешествующая танцовщица», «Парижский рынок», возобновленный «Корсар», «Дон Кихот» и «Трильби» — поставил Мариус Петипа, и ожидалось его назначение постоянным балетмейстером, которое, к сожалению, не состоялось. После отъезда в Париж Сен-Леона в 1869 году Петипа единолично возглавил петербургский балет, и «его связь с московским балетом постепенно сходила на нет»³³⁰. Это также могло послужить одним из оснований для заключения Дирекцией Императорских театров контракта с Рейзингером после постановки им «Волшебного башмачка».

Новый балетмейстер не сумел сделать хореографическую сторону равноценной составляющей спектакля. Балет имел большой успех в значительной степени благодаря изобретательному таланту Вальца. Московской конторой приветствовалась «блестящая обстановка», «которая в балетном спектакле почти одна привлекает в театр публику»³³¹. Об этом свидетельствует и то, что спектакль был включен в репертуар театра до 1878 года, а впоследствии дважды возобновлялся. Подобную же оценку постановка получила и у Д. И. Мухина,

³³⁰ Суриц Е. Я. Балет московского Большого театра во второй половине XIX века. — С. 36.

³³¹ Дело о постановке балета «Волшебный башмачок» // РГАЛИ. Ф. 659 (Московская контора Императорских театров). Оп. 4. Ед. хр. 3642. Л. 5.

отметившего, что Рейзингер оказался очень плохим балетмейстером, который не сумел воспользоваться «таким богатым либретто и блестящей московской труппой», и определившего успех у публики, полные сборы и прочное закрепление в репертуаре исключительно благодаря «блестящей обстановке и стараниям высокоталантливых артистов»³³².

Критической оценки премьеры была удостоена московским корреспондентом «Голоса». На эту рецензию ссылается Ю. И. Слонимский, называя ее «резко отрицательной» и обращая особое внимание в ней на два выпада в сторону Вальца: первый связан с недоумением корреспондента «по поводу того, что К. Ф. Вальц назван в афише автором сценария пятиактной феерии, в то время как он им не является», а второй, в интерпретации Слонимского, — соединенные корреспондентом в причинно-следственную связь электрическое освещение, примененное Вальцем, и «мрак, окружающий некоторые закулисные действия нашей театральной администрации»³³³.

Однако обратимся к первоисточнику — обзору «Из Москвы» от 21 января 1872 года анонимного корреспондента, опубликованном в «Голосе». Рецензия на премьеру в данном обзоре размещена между размышлениями на тему дворянских выборов, с одной стороны, и итогами рысистых бегов, в которых «первый приз общества для кобыл 4 лет... взяла вороная кобыла Галка»³³⁴ — с другой. Предваряет рецензию занимательное описание форм досуга жителей Москвы в это время: «Пока в зале благородного собрания... идут более или менее оживленные прения, Москва, за стенами этого собрания, веселится, насколько сил ей хватает. Балы и вечера в клубах, катанья с гор, беги, катанья на тройках, итальянская опера, концерты, новый балет и проч. и проч. Начну на этот раз с царства Терпсихоры, с нашего балета, которому всегда корреспонденты дают последнее место в своих заметках». А далее автор обзора констатирует, что «первое место в балете нынешнего сезона принадлежит гг. Рейзингеру и Вальцу, авторам “Волшебного башмачка”, “Сандрильйона” тож, балета в 5-ти актах и 13

³³² Мухин Д. И. Книга о балете // ГЦТМ. Ф. 181. КП 137484. Инв. № 1. Л. 533.

³³³ Слонимский Ю. И. П. И. Чайковский и балетный театр его времени. — С. 81.

³³⁴ Из Москвы // Голос. — 1872. — № 25. — С. 2.

картинах», забыв при этом упомянуть композитора Мюльдорфера. Далее автор задается вопросом: «Но при чем тут г. Вальц? Г. Вальц не балетмейстер, не музыкальный композитор, не либреттист — чем же он участвовал в “сочинении балета”? Почему же он его “автор”? Г. Вальц состоит машинистом при императорских театрах; он устраивает полеты, превращения, фонтаны, каскады и проч. для всех вообще балетов, идущих на московской сцене, т. е. делает для всех балетов именно то, что и делает для “Сандрильоны”; неужели же он, по званию машиниста, должен почитаться *ex-officio* “автором” всех настоящих и будущих наших балетов и получать за все эти балеты авторский гонорарий»? Корреспондент невольно обнажает материальную суть своих претензий в связи с авторством Вальца, а кроме того, поражает эмоциональным накалом своего возмущения, в крайне некорректной форме отказывая машинисту Вальцу в способности сочинить либретто (при этом не упоминается, что тот еще и художник, являющийся автором оформления всего балета). И источником этого возмущения может быть только один человек — тот, кто оказался лишенным «авторского гонорария», то есть К. С. Шиловский, сотрудничавший с Вальцем при создании либретто «Сандрильоны», но на каком-то этапе этой работы отошедший от нее. Причины этого могли быть связаны с непредсказуемым поведением Шиловского, о чем Вальц весьма деликатно пишет в своих мемуарах. Тогда как творческо-производственный процесс по выпуску нового спектакля требовал соблюдения жесткого временного графика, на который жаловался и П. И. Чайковский. Конечно, дело было не в должности, за которую журналист «Голоса» пеняет Вальцу, и не в «некоторых закулисных действиях» театральной конторы, которые так автором и не раскрываются. На титульном листе печатного либретто было указано: «Сюжет заимствован из французской фантастической пьесы того же названия. К. В.»³³⁵. В премьерной афише напечатано еще более точно: «Сюжет заимствован из французской пьесы *La Cendrillon* и переделан К. Вальцем»³³⁶. Всего этого корреспондент «Голоса» не мог не знать. Анализа

³³⁵ Волшебный башмачок, или Сандрильона. Большой комическо-фантастический балет в 5 действиях и 13 картинах. Сюжет заимствован из французской фантастической пьесы того же названия / К. В[альц]. — М., 1871.

³³⁶ ГЦТМ. Аф. Ф. КП 701. АфД № 8960.

хореографической стороны балета в статье практически нет, если не принимать в расчет сделанное мимоходом замечание: «Внимание г. Рейзингера в этом балете, как заметно, главным образом, было устремлено на *morceau d'ensemble* и группы; танцы же и *solo* отодвинуты им на второй план». Далее корреспондент отмечает: «Обстановка нового балета недурна. Есть очень хорошие костюмы, много новых декораций и даже слишком много электрического освещения». В целом все это трудно назвать «резко отрицательной» рецензией.

В. М. Красовская со ссылкой на статью критика «Русских ведомостей», появившуюся почти сразу после премьеры, делает вывод о том, что балет полноценного успеха не имел: «Стремясь к великолепию, постановщик упустил и идейную, и поэтическую суть сказочного сюжета»³³⁷. Однако световые эффекты Вальца в этом спектакле спустя годы будут отнесены к его наиболее значительным художественным достижениям. Так, автор «Ежегодника Императорских театров» в 1902 году отметит, что в балете «Волшебный башмачок» Вальц «показал много совершенно новых световых эффектов, до того времени еще невиданных»³³⁸.

В архиве К. Ф. Вальца, хранящемся в ГЦТМ имени А. А. Бахрушина, имеется всего один эскиз к этому балету — женского костюма паж для пролога балета. Рисунок сделан акварелью, прописан тушью и пером, подписан Вальцем инициалами «К. В.». Это скромное по художественным достоинствам, хотя и точно передающее анатомические особенности женской балетной фигуры того времени³³⁹ творение мастера — единственное сохранившееся до наших дней живописное свидетельство³⁴⁰ дебюта молодого Вальца в качестве истинного соавтора спектакля — создателя и либретто, и всего оформления балета.

³³⁷ Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. — С. 184.

³³⁸ Карл Федорович Вальц (по поводу 40-летия его театральной деятельности) // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1901–1902. Приложение 1. — С. 36.

³³⁹ Сравнивая петербургских танцовщиц с московскими, К. А. Скальковский отмечает: «Отличаются между собой не только кордебалеты русские от парижского или миланского, но петербургский от московского; наши танцовщицы малого роста — измельчание это идет еще прогрессивно, но поизящнее; московские поздравее, но толстоногие; лучшее же здоровье служит, однако, причиною, что московское училище выпускает много сильных танцовщиков» (Скальковский К. А. В театральном мире: Наблюдения, воспоминания и рассуждения. — С. 111).

³⁴⁰ Вальц К. Ф. Эскиз костюма Пажа к балету «Волшебный башмачок (Сандрильона)» В. К. Мюльдорфера, балетмейстер В. Рейзингер. Москва, Большой театр. 1871. Бумага, акварель, графитный карандаш, тушь, перо. 25,3x16,6 // ГЦТМ. ДФ. Коллекция Вальца. КП 325711/10. ГКД 2069.

В постановке «Сандрильоны» Вальц оказался безусловным художественным лидером, поскольку балетмейстер, по свидетельству современников, взять на себя эту функцию был просто не способен: «Хореограф г. Рейзингер оказался весьма слабым. Танцовщики сами сочиняли себе вариации, и все танцы в балете ставились общими силами»³⁴¹. Как следствие такой ситуации возникло мнение, что Вальц «сказку о Золушке рассматривал исключительно как повод для постановки феерии»³⁴². Как уже отмечалось, это было совсем не так. Конечно, молодой Вальц стремился максимально показать диапазон своих возможностей «волшебника» сцены в своем первом балете. Однако вменять это в вину художнику вряд ли правомерно. Но надо признать, как верно отметила Е. Я. Суриц, «Волшебный башмачок» стал первой настоящей балетной феерией на московской сцене»³⁴³.

Своим возобновлением «Волшебный башмачок», но уже под названием «Хрустальный башмачок, или Сандрильона», обязан балерине Л. Н. Гейтен, выбравшей его для своего бенефиса. Возобновленный балет был поставлен 17 февраля 1889 года. Постановку осуществил балетмейстер А. Н. Богданов, дирижировал П. П. Золотаренко. Балет шел в старых декорациях К. Ф. Вальца.

Эта постановка имела ряд существенных отличий от спектакля 1871 года. Во-первых, в нем было сокращено количество картин — всего одиннадцать (вместо тринадцати), что почти буквально соотносилось с первым рукописным вариантом либретто балета, если финальный апофеоз включить в общее число картин (при этом был исключен двойной апофеоз). Во-вторых, самое главное, содержание картин с испытаниями Сандрильоны в царстве Циклополоса изменилось кардинально. В 5 картине постановки 1889 года Сандрильону, убежавшую с бала, догоняет Принц и «объясняется ей нежно в любви»³⁴⁴ (что, правда, нивелирует смысл последующей примерки туфельки). Но вдруг появляется Циклополос и предлагает Сандрильоне свою любовь. Принц же от его

³⁴¹ Мухин Д. И. Книга о балете // АРО ГЦТМ. Ф. 181. КП 137484. Инв. № 1. Л. 534 об.

³⁴² Суриц Е. Я. Балет московского Большого театра во второй половине XIX века. — С. 104.

³⁴³ Там же. С. 105.

³⁴⁴ Хрустальный башмачок, или Сандрильона. Балет в 5 действиях и 11 картинах вновь поставлен балетмейстером А. Н. Богдановым. Программа балета К. Вальца. — М., 1889. — С. 24.

заклинаний падает «бессильно на землю», к нему, оттолкнув Духа огня, бросается героиня. По знаку Циклополоса является его царство, где оказываются Принц и бедная девушка. В 6 картине в чертогах Духа огня и происходит главное испытание Сандрильоны. Тот грозит убить Принца, если она отвергнет его любовь и богатства. «Сандрильона со сверхъестественной силой отталкивает его, и он, и вся масса [подвластных Циклополосу духов. — *Д. Р.*] в испуге отступают. Это движение повторяется два раза, но наконец силы Сандрильоны падают: она близка к упомешательству. Тогда она вспоминает, что у нее есть талисман на шее (крест). Она разрывает рубашку и с талисманом в руках вновь наступает с энергией на Духа Огня и на всю массу. При виде талисмана Дух Огня и вся масса падает в конвульсиях на землю»³⁴⁵. В 7 картине — «Царство света» — Фея благословляет Сандрильону, которая на «авансцене предается молитве». Если вспомнить, что во французском оригинале талисманом Сандрильоны являлась туфелька (башмачок), то появление в сюжете талисмана в виде креста, охраняющего героиню от подземного чудовища, может быть объяснено несколькими причинами. Клерикальный мотив, появившийся в «Сандрильоне», своим истоком может иметь романтическую драму Шиллера «Орлеанская дева», долго запрещавшуюся в России, но затем ставшую неотъемлемой частью репертуара российских театров, сначала на оперной сцене (опера Чайковского была поставлена в 1881 году), а затем и на драматической (первая постановка в Малом театре в 1884 году с участием М. Н. Ермоловой). Образ героической Жанны д'Арк, юной девушки, вставшей во главе французской армии на защиту родины от врагов, демонстрирует не только уникальность такого поступка для женщины, но и высший в религиозном смысле характер сделанного ею выбора. Такое сопряжение образов Жанны д'Арк и Сандрильоны может показаться неожиданным, однако возрастание в обществе роли феминизма приобретает к этому времени такой масштаб, что дозволение цензурой к печати либретто «Хрустального башмачка, или Сандрильоны» и завершение кругосветного путешествия американской журналисткой Нелли Блю, совершенного ею за 72 дня

³⁴⁵ Хрустальный башмачок, или Сандрильона. Балет в 5 действиях и 11 картинах вновь поставлен балетмейстером А. Н. Богдановым. Программа балета К. Вальца. — С. 25.

в целях доказательства, что женщины ни в чем не уступают мужчинам (в романе Ж. Верна такое путешествие герои-мужчины осуществляют за 80 дней), происшедшие в один день — 14 февраля 1889 года, не кажутся случайным совпадением. В «Хрустальном башмачке» юная девушка в своих чувствах и в своей решимости их отстоять оказывается сильнее не только любимого ею принца, играющего в этом сюжете откровенно пассивную роль, но и могущественных сил самого ада. Такая интерпретация Вальцем женского образа, не имеющая аналогов в балетных сюжетах XIX века, являет собой крайнее выражение романтического идеала и одновременно завершает его развитие. Подобный романтически идеализированный образ женщины в этот период владели умами молодого поколения. Так, С. И. Зимин в дневнике 1890-х годов запишет: «Все время рядом был дух природы, все время душа не сквернилась пороками, а одна истина, одна радостная мечта царил в жизни. Стремления были к высокому. Начитавшись книг, кои выбирал учитель, упивались идеальной жизнью, представляли себя рыцарями. В мечтах путешествовали в дальние страны с героями Купера, Жюль Верна и страдали с ними, и за них сражались, и выручали их сами. Поздние идеалы воспитали Тургенев и Некрасов. У них впервые они столкнулись с образом женщины, и мысли их знали лишь женщин этих великих людей. Постоянное пристрастие к романтизму развило в них взгляды, полные красоты, свежести и доброты»³⁴⁶.

1 сентября 1898 года в Москву была перенесена петербургская постановка фантастического балета «Золушка» на музыку Б.-А. Фитингофа-Шеля по либретто Л. А. Пашковой (сюжет взят из сказки Ш. Перро). С помощью доброй феи Золушка (Сандрильона) попадает на бал в королевский дворец, где в нее влюбляется принц Шарман. В полночь Сандрильона убегает из дворца, потеряв один башмачок. По этому башмачку ее находят, и она становится невестой принца. Постановщиком балета в Москве был И. Н. Хлюстин, оформление повторяло петербургские декорации М. И. Бочарова, Г. Левота и М. А. Шишкова³⁴⁷. К. А. Скальковский в статье о Пьерине Леняни, дебютировавшей в качестве примы-балерины в

³⁴⁶ Зимин С. И. Записки оперного антрепренера / Сост. В. Пронин. — М.: МФ «Поколения», 2013. — С. 13.

³⁴⁷ Репертуар Большого театра СССР. 1776–1955. — Т. II: 1856–1955. — С. 413.

петербургской «Золушке», либретто дал отрицательную оценку: «Либретто балета, довольно плохое, было написано по “специальному заказу” театральной дирекции г-жой Лидией Пашковой... Умелость же либреттистки доказывалась тем, что аристократические дамы приходят на кухню одеваться на бал к королю!»³⁴⁸. Однако об оформлении спектакля он отзывался с одобрением: «Обстановка “Золушки” была красивая. Из декораций удачнее всего тронный зал 2-го акта профессора Шишкова. На костюмы не поскупились, они были даже чрезмерно роскошны без всякой в том надобности»³⁴⁹.

Эта версия сюжета о Сандрильоне успеха в Москве не имела. После вальцевской феерии с ее волшебными эффектами и трансформациями петербургская постановка предстала скучной историей и быстро ушла из репертуара, но послужила, однако, толчком для последнего возобновления балета Вальца, которое состоялось под названием «Волшебный башмачок» 17 октября 1899 года в постановке того же И. Н. Хлюстина. «Танцы в этом балете были поставлены недурно, — напишет Д. И. Мухин, — хотя очень много и однообразно». Основные его претензии были к изменению декорационного оформления: «Прежний великолепный апофеоз уничтожен, осталась от него очень незначительная часть»³⁵⁰. В. А. Теляковский в своем дневнике отметил: «Присутствовал на первом представлении по возобновлению балета “Волшебный башмачок”. Собран из разных балетов, и хотя есть несообразности, но прошел с успехом. Я благодарил Хлюстина, Гельцера, Бершова и Вальца. Хорошо играла соло на арфе Эрдели»³⁵¹.

В Музее Большого театра сохранились сделанные К. А. Фишером фотографии нескольких картин этого возобновления: 2 картины — «Грот Циклополоса», 3-й — «Голубой грот», 5-й — «Зал во дворце короля» и 10-й — «Спальня молодых». Грот Циклополоса решен Вальцем как мрачное подземное пространство, представляющее каменные своды в несколько планов в глубину сцены с нависающими сверху сталактитами. Внутри этого пространства справа

³⁴⁸ *Скальковский К. А.* В театральном мире: Наблюдения, воспоминания и рассуждения. — С. 209.

³⁴⁹ Там же.

³⁵⁰ *Мухин Д. И.* Книга о балете // АРО ГЦТМ. Ф. 181. КП 137484. Инв. № 1, л. 683.

³⁵¹ *Теляковский В. А.* Дневники Директора Императорских театров. 1898–1901. — С. 148.

сооружена своеобразная стена из каменных глыб: как и в первой постановке, она раздвигалась, и из нее появлялся страж талисмана с малахитовым самородком, внутри которого и были башмачки для Сандрильоны; затем страж «проваливался», то есть опускался с помощью люка-провала в трюм — «подземное царство Циклополоса»³⁵². После этой картины Вальц делает чистую перемену, используя самые простые монтировочные приемы и при этом демонстрируя мастерское владение сценическим пространством в достижении выразительного художественного впечатления. Поднимался задник, убиралась каменная стена, менялись несколько планов с кулисами, и пещера преображалась в голубой грот острова Капри. Все внимание зрителей было обращено к моментально возникавшему в световом ореоле фантастическому павильону, со всех сторон окруженному пальмами и цветущими белыми лилиями. Появлялся резвый хоровод светлячков, а у входа в павильон кружились маленькие тритоны и наяды³⁵³.

Поразительна архитектурно-пространственная суггестия решения Вальцем королевской залы в 4 картине, который оставляет свободным практически всю сцену для бала, шествий и маскарада. Перспектива живописных арок, уходящая глубоко в арьер сцены и построенная на двенадцати планах, создает действительно «громадное зало», впечатляющее богатством декоративно-орнаментальных приемов, использованных в украшении разнообразных колонн и стен зала. На последних планах размещен постамент для трона, являющегося своеобразной точкой зрительного фокуса для всей картины. Зал также украшен самыми разнообразными тропическим растениями, люстрами, канделябрами и разноцветными фонарями, создающими эффект особого торжественно-праздничного освещения. К одним из самых оригинальных художественных решений картины можно отнести исполнение Вальцем живописных арок первых

³⁵² «Сцена в гроте» из 2 акта балета «Волшебный башмачок». Изображение позирующих танцовщиков и среди них — А. Собещанской (явная ошибка, А. Собещанская была первой исполнительницей партии Сандрильоны в 1871 году, когда ей уже было 29 лет. — Д. Р.). Дирижер отсутствует, декорации — грот. Фотограф Фишер К. А. Россия, г. Москва, Ателье К. Фишера. 1899 // Музей Большого театра. КП-2399/33. Ф2-33.

³⁵³ «Сцена в гроте» из балета «Волшебный башмачок». Изображение позирующих танцовщиков и среди них — А. Собещанской. Слева — полулежащий танцовщик, по центру — 4 танцовщицы, за тюлем еще танцовщицы. Фотограф Фишер К. А. Россия, г. Москва, Ателье К. Фишера. 1899 // Музей Большого театра. КП-2399/32. Ф2-32.

планов в виде громадных волют. Нижний завиток с глазом волюты Вальц размещает на антаблементах с обеих сторон сцены, к этому завитку примыкает второй, но уже без глаза, вместе они представляют собой кулисы, переходящие в простой дугообразный пролет (замена падуг)³⁵⁴. Такой прием стилизации архитектурных элементов в декорационном оформлении спектаклей ни у одного из декораторов XIX века, кроме Вальца, не встречается. Арки-волюты стали своеобразным обрамлением картин спектакля, подчеркивающим вневременной характер сюжета. Этот условный прием получит дальнейшее развитие только в начале XX века в сценографии авангарда, когда декорационные образы окончательно разорвут связь с конкретным местом действия, фигурирующим в литературном первоисточнике.

Между волютами с каждой стороны сцены сделаны пратикабельные стены с четырьмя парадными дверьми, через которые осуществлялись выходы участников балетного шествия, что позволяло решить проблему пребывания на сцене большого количества артистов.

В финале балета этот зал Вальц, используя опять же самые простые монтировочные приемы чистой перемены, преобразует в будуар молодых. На фотографии К. А. Фишера оформление 10 картины предстает в сокращенном варианте, что и было подвергнуто критике Д. И. Мухиным. В центре отсутствует богатый кружевной шатер с золотыми столбами, роскошным ложем и кариатидами, под которое в данном варианте приспособлен постамент королевского трона. С колосников по центру спущена большая люстра с гирляндами, богато украшенными цветами и зеленью и создающими некое подобие шатра над сценой; отсутствуют кружевные занавеси, которые должны были «розовой дымкой» закрывать молодую чету³⁵⁵. Даже в сокращенном по отношению к первоначальному оформлению виде декорации Вальца производят

³⁵⁴ «Зал в королевском дворце» из балета «Волшебный башмачок». По нижнему краю оригинальном паспарту — печать ателье. Фотограф Фишер К. А. Россия, г. Москва, Ателье К. Фишера. 1899 // Музей Большого театра. КП-2399/26. Ф2-26.

³⁵⁵ Сцена 5 акта (на самом деле 10 картина 4 акта. — Д. Р.) из балета «Волшебный башмачок». На первом плане — спина дирижера. На сцене — кордебалет в пачках с гирляндами цветов, на дальнем плане — ложе и 3 фигуры. С потолка свисают гирлянды цветов. На фирменном паспарту с продавленной печатью ателье. Фотограф Фишер К. А. Россия, г. Москва, Ателье К. Фишера. 1899 // Музей Большого театра. КП-2399/189. Ф2-189.

сильное зрительное впечатление органичной соразмерностью всех своих элементов, художественной выразительностью и мастерством пространственной композиции.

Наконец, 17 сентября 1900 года «Волшебный башмачок» был возобновлен еще раз. Однако ситуация с его оформлением стала еще более удручающей: декорации были подобраны из разных оперных и балетных спектаклей, и часть из них совсем не подходила к сюжету. «К тому же управляющий конторой г. Теляковский ввиду экономии отменил прежний великолепный апофеоз, состоявший из массы красивых кружев и цветов», — пишет Д. И. Мухин, резюмируя: «Балет оказался скучным и успеха не имел»³⁵⁶. Вместе с тем, по его мнению, стоило только сделать надлежащий ремонт декораций, вернуть апофеоз, и балет мог бы долгое время украшать репертуар, доставляя «удовольствие публике и выгоду дирекции в материальном отношении»³⁵⁷. Самого Теляковского эти обстоятельства, видимо, совсем не занимали, в своем дневнике он лишь отметил, что «присутствовал в Большом театре на “Волшебном башмачке”. Танцевали Гельцер и Шарпантье с большим успехом, театр был почти полон»³⁵⁸.

Таким образом, на протяжении 30 лет «Сандрильона» («Волшебный башмачок»), в которой блистали выдающиеся артистки московского балета, была одним из самых знаковых балетных спектаклей в репертуаре Большого театра. Первая настоящая балетная феерия на московской сцене воплотила основные художественно-постановочные приемы спектаклей жанра, утвердившегося в период расцвета эстетики эклектики и, казалось бы, канувшего в Лету вместе с этим стилем, но неожиданно возродившегося в XX веке на новых эстетических принципах в разнообразных мюзиклах и эстрадных шоу-ревю.

Эстетические и художественные критерии, заложенные Вальцем в основу первой феерии, стали эталонными для всех последующих феерий. Показательны определения этого жанра, данные его современниками, среди которых можно процитировать, например, К. А. Скальковского: «Феерией, или по нашему

³⁵⁶ Мухин Д. И. Книга о балете // АРО ГЦТМ. Ф. 181. КП 137484. Инв. № 1. Л. 688.

³⁵⁷ Там же.

³⁵⁸ Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров. 1898–1901. — С. 339.

старому названию “волшебным представлением”, называются такого рода пьесы, где главный элемент рассчитан на блестящую постановку. Волшебный элемент позволяет не справляться с логикой, и последняя с большим успехом заменяется разнообразием превращений, роскошью декораций, богатством костюмов, прелестью музыки и танцев»³⁵⁹.

Главные составляющие балетной феерии, успешно реализованные Вальцем в «Сандрильоне», — соединение масштабной и выразительно-богатой (или, как любили отметить современники, пышной и роскошной) декорации, ставшей своеобразным прообразом спектаклей «большого стиля» (визитной карточки Большого театра в XX веке) с разнообразными сценическими эффектами; большое количество участников и наличие массовых танцевальных сцен (бальных, маскарадных, дивертисментных, шествий и процессий); фантастический, легендарный, волшебный или сказочный сюжет с романтическим героем, способным преодолевать любые препятствия. Для Вальца при этом важно не самодостаточное использование какого-либо эффекта, пусть даже самого выразительного, а органическое его включение в развитие сюжета и действия.

Важнейшим элементом в «Сандрильоне» стал сценический свет, определяющее значение которого в сценографии было для Вальца несомненным. И если принять к сведению, что, как указывает А. С. Корндорф, «солярная сценография с ее визуально-мифологической архитектурной программой была, в конечном счете, общественным проектом, детерминированным политической идеологией и философскими воззрениями эпохи; потому стоило последним утратить актуальность, как исчезла надобность и стал пропадать интерес к самой теме Солнца в театре»³⁶⁰, то для Вальца тема Солнца и света не теряла своей актуальности на протяжении всей его творческой биографии, но в контексте уже совершенно иной стилевой эстетики и образной системы. Уже в либретто Вальц подробно прописывает световую партитуру будущей постановки, свет у него

³⁵⁹ Скальковский К. А. В театральном мире: Наблюдения, воспоминания и рассуждения. — С. 230.

³⁶⁰ Корндорф А. С. Дворцы Химеры. Иллюзорная архитектура и политические аллюзии придворной сцены. — С. 75.

фактически становится одним из главных действующих лиц спектакля. К этому времени у мастера появились технические возможности, о которых его предшественники не могли и мечтать, и он осваивает свет, уже ставя перед собой иные художественные задачи.

В «Сандрильоне» Вальц в почти канонической форме сохраняет деление сцены на три сферы (рай — земля — ад), поэтому образ Циклопосола и его подземные чертоги имеют для мастера важнейшее художественное значение для воплощения сюжетных коллизий, так же как и финальный двойной апофеоз с Солнцем. Эту связь с барочной и романтической традициями Вальц будет планомерно утверждать и в своих других работах на московской сцене.

Все постановки «Сандрильоны» по либретто Вальца осуществлялись в условиях особой практики формирования репертуара в Императорских театрах, связанной с его постоянным обновлением, поэтому длинная прокатная судьба балета явилась скорее исключением, нежели обычным явлением. Без сомнения, невозможно не согласиться и с мнением музыковеда и историка балета А. П. Груцыновой, которая пишет: «В отличие от иных сценических жанров, в хореографическом искусстве нельзя с уверенностью утверждать, что те спектакли, которые не сохранились в театральной практике, являются неинтересными, невыигрышными и некачественными *изначально*. Их утеря — не показатель низкого профессионального уровня постановки, а особенность существования репертуара в музыкальном театре XIX века и нередко — просто результат стечения неблагоприятных обстоятельств»³⁶¹.

Несмотря на то что появление сюжета о Золушке на московской сцене относится к первым десятилетиям XIX века, когда «поставленный в Москве 3го января 1824 года балетмейстершей московского балета танцовщицею Гюллень под названием “Сандрильона” и музыкою ее мужа г. Сор»³⁶² балет выдержал 26 представлений³⁶³, именно «Сандрильона» Вальца заложила основы ставшей

³⁶¹ Груцынова А. П. Балет в пространстве современного театра. — М.: Триумф, 2015. — С. 59.

³⁶² «За прологом шел балет “Сандрильона”, поразивший публику блеском костюмов и красотой декораций» (Михайловский В. А. Историческая справка о Большом театре в связи с Императорскими московскими театрами. — М.: Типография Императорских московских театров, 1900. — С. 9).

³⁶³ Мухин Д. И. Книга о балете // АРО ГЦТМ. Ф. 181. КП 137484. Инв. № 1. Л. 688.

традиционной трактовки этого сюжета на русской балетной сцене. Во многом благодаря этому в XX веке в Большом театре стало возможным и естественным появление шедевра С. С. Прокофьева — балета «Золушка».

3.3. Балет «Кашей» (1873)

21 октября 1873 года Вальц представил публике свой новый волшебный балет — «Кашей», спектакль в 4 действиях, 12 картинах на музыку В. К. Мюльдорфера и Ю. Гербера (2 картина 1 действия) на сюжет русской сказки. Постановка готовилась к бенефису балетмейстера В. Рейзингера³⁶⁴.

Все декорации, костюмы и аксессуары были исполнены по рисункам К. Вальца, за электрическое и химическое освещение отвечал А. Ф. Кун, машины изготовил Вальц, парики — Б. Сильван, цветы — г-жа Деладвез, обувь — А. М. Пироне. Головные уборы и металлические изделия (аксессуары) были поставлены из дома Гранже в Париже.

Исполнение живописных декораций распределили так: 1 картина («Жилище Кашея») — И. Куканов, 2 картина («Царские хоромы») — П. Исаков и И. Какурин, 3 картина («Лес») — Х. Шеньян, 4 картина («Царство овощей») — Ф. Нордмарк, 5 картина («Горы») — К. Вальц, 6 картина («Чудесная долина») и 7 картина («Царство бабочек») — И. Шангин, 8 картина («Ущелье в горах») — К. Вальц, 9 картина («Опочивальня Кашея») — И. Какурин, 10 картина («Волшебный дворец Кашея») — В. Гурьянов, 11 картина («Разрушение») и 12 картина («Апофеоз») — К. Вальц.

В архиве ГЦТМ сохранилась монтировочная опись к спектаклю, в которой зафиксировано 15 картин со следующим распределением работы среди декораторов: 1 картина («В подземелье у Кашея») — Куканов, 2 картина («В царских палатах») — Исаков, 3 картина «Полет Кашея с Царевной» — Вальц, 4 картина («В заколдованном лесу») — Шеньян, 5 картина («Царство овощей») — Нордмарк, 6 картина («Избушка на курьих ножках») — Шеньян, 7 картина

³⁶⁴ ГЦТМ. Аф. Ф. Афиша: Москва, Императорский Большой театр. «Кашей». Мюльдорфер В. К. Постановка В. Рейзингера. Либретто К. Вальца. В пользу танцовщицы Карпаковой 1-й. 9 ноября 1873 г. КП 709. АфД 8969. Бумага, печать. 56,8x45.

(«Пустыня») — Вальц, 8 картина («Долина роз») — Шангин, 9 картина («Царство насекомых») — Шангин, 10 картина («Туман») — Шеньян, 11 картина («Заколдованный водопад») — Вальц, 12 картина («В спальне Кощея») — Какурин, 13 картина («Волшебные палаты Кощея») — Гурьянов, Вальц, 14 картина («Разрушение и пожар») — Вальц, 15 картина («Апофеоз») — Вальц³⁶⁵.

Видимо, сокращение количества картин или их объединение произошло в процессе подготовки и выпуска спектакля. 1 картина «Жилище Кощея» полностью соответствует 1 картине по монтажной описи («В подземелье Кощея»). Во 2 картине «Царские хоромы» были объединены 2 и 3 картины из описи — «В царских палатах» и «Полет Кощея с царевной», что вполне логично по сюжету и оправданно с точки зрения динамического развития действия. 3 картина «Лес» идентична в описи 4 картине «В заколдованном лесу». В 4 картине «Царство овощей» также совмещены две картины из монтажной описи — 5 картина «Царство овощей» и 6 картина «Избушка на курьих ножках», что опять же обосновано единым местом действия. 5 картина «Горы» соответствует в описи 7 картине «Пустыня», 6 картина «Чудесная долина» — 8 картине «Долина роз», 7 картина «Царство бабочек» — 9 картине «Царство насекомых». В 8 картине «Ущелье в горах» объединены две картины из описи — «Туман» (10 картина) и «Заколдованный водопад» (11 картина). С 9 по 12 картины отмечается полное совпадение с последними четырьмя картинами из монтажной описи. Таким образом, сокращение трех картин и проведение их в рамках одного места действия (царские хоромы, царство овощей и ущелье в горах) усиливали динамику спектакля и позволяло сделать яркие перемены декораций в одной картине.

В «Кощее» сюжет был драматизирован Вальцем в еще большей степени, чем в «Волшебном башмачке». Если в своем дебютном балете он усилил драматическую коллизию линией любви к Сандрильоне Духа Огня, то в «Кощее» в сложных сплетениях любовных отношениях находятся уже все главные герои. Кощей отвергает любовь наложницы Аглаи ради царевны Елены. Сфандра,

³⁶⁵ Рабочие записи к постановке балета «Кощей» В. К. Мюльдорфера. Перечень действующих лиц. Бумага, чернила, перо, карандаш. 21,7x28,4 // ГЦТМ. ДФ. КП 217617.

прекрасная предводительница амазонок, безответно влюбленная в царевича Рольвода, помогает ему с помощью своей матери Бабы-Яги найти Елену. Аглая, надевшаяся на то, что Рольвод увезет свою возлюбленную и Кашей вернется к ней, в финале от его руки и погибает. Традиционное преодоление разного рода преград сказочным героем в борьбе с могущественным противником по воле либреттиста трансформировалось в психологическое испытание чувств, и балетное действие благодаря этому явилось воплощением подлинных романтических идеалов.

К сожалению, и этот замысел Вальца не получил поддержки в хореографии Рейзингера, который главное внимание в своем решении балета уделил многочисленным жанровым танцам. Тем более что оснований для этого у хореографа имелось достаточно, если заметить, что список персонажей балета включал 676 человек³⁶⁶.

В массовых сценах действовали дружина и войско царевича, бояре, рынды, войско Кашея, лешие, чудовища, разные насекомые, овощи и проч. В афише были также указаны характер и наименование танцев: 1 картина — сцена с танцами, танец волшебниц; 2 картина — сцена с танцами, пляска свата, свахи и 8 боярышень, русская пляска, казацкая пляска, пляска шутов, пляска русского мужичка, пляска дружки, русская пляска 8 девушек, общий финал; 3 картина — индейский танец; 4 картина — танцы оживленных овощей; 5 картина — танец бабочки, соло Елены Царевны; 7 картина — танцы бабочек, танцы пчел, общий танец насекомых; 9 картина — игра в лошадки, сцена с танцами; 10 картина — большой марш: танцы амазонок, танец-фриска, танец с кинжалами, большой общий танец с шарфами, пиками, арфами и колокольчиками, вакханалия³⁶⁷.

Балет начинался в жилище Кашея Анагуда — подземных чертогах, которые заволакивались громадным облаком поднимавшегося из котла пара. Оно раздвигается, и перед Кашеем, его приближенными, а вместе с ними и зрителями

³⁶⁶ Вальц К. Ф. Монтировка к постановке балета «Кашей» В. К. Мюльдорфера. Действующие лица. 1870-е гг. Бумага, чернила. 31,6x20,8 // ГЦТМ. ДФ. КП 217615/1–2.

³⁶⁷ ГЦТМ. Аф. Ф. Афиша: Москва, Императорский Большой театр. «Кашей». Мюльдорфер В. К. Постановка В. Рейзингера. Либретто К. Вальца. В пользу танцовщицы Карпаковой 1-й. 9 ноября 1873 г. КП 709. АфД 8969. Бумага, печать. 56,8x45,0.

возникает картина свадьбы Рольвода и Елены «в блестящей обстановке и ярком освещении». Восхищенный красотой Елены Анагуд улетает на драконе за царевной. В царских хоробах, представлявших собой великолепные палаты в тереме, — свадебная процессия, в составе которой девушки с венками и цветами, баяны, гости, воины, царь, свита, дружинники, царедворцы. Здесь же Сфандра, которую царь удаляет, так как Елена ревнует мужа к красивой колдунье. Появляющийся Кашей превращает стол, за которым сидит Елена, в страшное чудовище и улетает на нем вместе с царевной. Общее смятение. Возвращенная царевичем Сфандра показывает всем летящего Кашея, держащего в объятиях Елену. Царевич со своим другом Эдволом отправляется на поиски царевны.

В следующих, 2 и 3 актах балета Вальц выстраивает феерическую картину всевозможных превращений и трансформаций. Рольвод и его трусливый оруженосец Аника оказываются в мрачном лесу. Гремит гром, и сверкают молнии. Падают деревья, проваливается земля, колышется трясина. Леший закрывает царевича темным, густым облаком, а оруженосец оказывается окруженным светящимися огоньками — хороводом светлячков. Из стволов деревьев появляются гигантские руки, отнимающие у Аники его оружие. Колодец превращается в чудовище, извергающее из себя водяной фонтан. Возникает избушка Бабы-Яги с огородом, обнесенным плетнем. Анику окружают овощи — огурцы, лук, морковь, редька, хрен, капуста кочанная и цветная. Из-под земли выходит громадная тыква, из которой также выскакивают всевозможные овощи. Все они исполняют вокруг ошеломленного оруженосца «танцы оживленных овощей». Кстати, отметим, что приоритет в выведении на русскую сцену персонажей в виде самых разнообразных овощных растений принадлежит именно Вальцу³⁶⁸. С криком петуха вся эта овощная вакханалия исчезает, и перед избушкой, где в окнах свет, а из трубы валит дым, возникает Рольвод, просящий избушку повернуться к нему передом. Сфандра прячет Рольвода от своей матери Бабы-Яги в избушке, но черный кот и сова раскрывают прилетевшей в ступе хозяйке убежище царевича. Однако та рада появлению человека, который может

³⁶⁸ См.: Кротова К. А. Русская балетная сценография XIX века (1830–1890-годы): Дисс. ... канд. иск. — М., 2008. — С. 117.

помочь ей расправиться со злейшим врагом. И вот Рольвод на пути к талисману, указанному Бабой-Ягой и способному погубить Кашея, в дикой горной и пустынной местности. Сфандра, следующая за царевичем в образе бабочки, превращает дикую местность в очаровательную горную долину. Это волшебное царство бабочек. Начинается танцевальный дивертисмент, где главными героями становятся насекомые: бабочки, разноцветные жучки, стрекозы, кузнечики, красивые пчелы, божьи коровки, светлячки во главе с Повелительницей насекомых. Затем к ним присоединяются гении березы, дуба, сосны, рябины. Царевич просыпается от поцелуя Сфандры и его пленяет картина торжества живой природы.

Недовольная тем, что дочь пытается удержать Рольвода, Баба-Яга превращает Сфандру в цветок бессмертника, а царевича направляет к камню, под которым лежит заветный талисман. Царевич разрушает волшебным мечом камень и поднимает талисман. Вдруг во всю высоту сцены начинает ниспадать громадный водопад с красной водой³⁶⁹, а дикие скалы преображаются в склоны, покрытые пышной зеленью и цветами. После обретения талисмана Рольводом, действие устремляется к счастливому финалу, победе добра над злом и всеобщей радости. При этом зритель успеваеет увидеть еще одну череду роскошных картин, где пир во дворце Кашея, сопровождаемый шумной оргией и танцами, «сладострастной сценой Елены и Кашея» сменится сценой схватки Рольвода сначала с чудовищем, выпускающим пламя и дым, а затем с самим Кашеем, умирающим от руки Рольвода в страшной агонии. Чертоги Кашея, объятые пламенем, разрушаются. Рольвод и Елена покидают развалины. Восходит солнце. Всеобщий восторг³⁷⁰.

³⁶⁹ Фантазия Вальца, родившая водопад с красной водой, оказалась провидческой: в 1911 году австралийский геолог Гриффит Тейлор открыл Кровавый водопад — «кровоаво-красный от большого содержания оксида железа поток, вытекающий из ледника Тейлора в Сухих долинах Мак-Мердо в Восточной Антарктиде... Первые исследователи Антарктиды объяснили красный цвет красными водорослями, однако позже было доказано, что цвет появляется от окислов железа, являющихся следствием уникального метаболического цикла... озеро заселено микроорганизмами, которые в отсутствие солнечного света, необходимого для фотосинтеза, а также питательных веществ, поступающих извне, получают жизненную энергию, восстанавливая растворенные в воде сульфаты до сульфитов с последующим их окислением ионами трехвалентного железа, поступающего в воду из донного грунта». См. подробнее: https://ru.wikipedia.org/wiki/Кровавый_водопад [дата обращения: 10.05.2017].

³⁷⁰ Содержание балета «Кашей» приводится по двум рукописным экземплярам либретто, хранящимся в ГЦТМ: Вальц К. Ф. Монтюровка к постановке балета «Кашей» В. К. Мюльдорфера. Разработки декораций. Бумага,

Опять Вальц и в либретто, и в декорациях возвращается к трем мифологическим сферам, где «один из полюсов борьбы всегда — Тьма, цветущий луг скрывает под собой бездну»³⁷¹, а из-под земли (из сценического трюма) возникают огненные персонажи ада. Симптоматично и появление в финале солярного образа — элемента, важного для Вальца в завершении сюжета и дающего отсылку к казалось бы ушедшей в далекое прошлое традиции барочного театра³⁷². Мастер использует его, внедряя его уже в иную — небарочную — модель спектакля, которая базируется на других стилистических основаниях.

И в «Сандрильоне», и в «Кашее» Вальц стремился избавить персонажей от ходульности, сказочной прямолинейности какого-либо одного качества, сделать их живыми, испытывающими самые разные чувства. То, что балетмейстер не сумел убедительно воплотить это средствами танца, не меняет драматической сути сюжетов вальцевских балетных либретто, хотя, по мнению Ю. А. Бахрушина, русская тема в «Кашее» Рейзингером была разрешена удовлетворительно³⁷³.

«Кашей» стал триумфом молодого Вальца, которому было всего 27 лет. Он создал тщательно разработанное либретто волшебного балета, органично соединившее перипетии традиционной сказки со сценическими эффектами, преобразил сказочных персонажей в героев, обуреваемых романтическим страстями. Фантазия художника поистине безгранична: на сцене перед зрителями предстали впечатляющие живописные картины сценического оформления, воплощенные во множестве сменяемых великолепных ландшафтов, не менее великолепных дворцов и интерьеров, разнообразных и выразительных костюмов персонажей. Все это вместе, не говоря уже о потрясающей палитре эффектов романтической сцены с ее огнем и молниями, водопадами, разрушениями, полетами, могло бы поставить творение Вальца в ряд выдающихся постановок русского театра. Если бы не отсутствие двух важнейших слагаемых, об одном из

чернила. 35,4x22,3 // ГЦТМ. ДФ. КП 217613/1–8; Вальц К. Ф. Монтировка к постановке балета «Кашей» В. К. Мюльдорфера. 1870-е гг. Бумага, чернила. 26,4x21,5 // ГЦТМ. ДФ. КП 217614/1–5.

³⁷¹ Корндорф А. С. Дворцы химеры. Иллюзорная архитектура и политические аллюзии придворной сцены. — С. 289.

³⁷² Там же. С. 71–72.

³⁷³ Бахрушин Ю. А. История русского балета. — С. 206.

которых уже говорилось, — это слабая и неубедительная хореография Рейзингера и столь же малоинтересная музыка, сочиненная Мюльдорфером. Об этом пишет и Д. И. Мухин: «Богатый сюжет сказки мало разработан. Такой сложный сюжет не по силам оказался плохому хореографу Рейзингеру. В общем, балет оказался широко задуманным, но плохо исполненным. Между тем как новость, тем более в середине сезона, он стал привлекать публику и давать полные сборы»³⁷⁴. В. М. Красовская же в своей оценке «Кашея» опирается на рецензии в «Московских ведомостях» и «Русских ведомостях», оценивших постановку как «скучнейшую»: «Четырехактный “волшебный балет” был подражанием “Руслану и Людмиле”, но подражанием без поэзии Пушкина и Глинки, без поэтической фантазии Глушковского и Дидло, даже без профессионализма “Конька-Горбунка” Сен-Леона и без тени крупниц национальной характерности, которые имелись в отдельных эпизодах “Папоротника” Соколова»³⁷⁵. Тогда как Вальцу просто не повезло, что в период становления его сценического таланта рядом не оказалось мощных фигур балетмейстера и композитора, и он остался фактически один на один со своими романтическими сюжетами и образами. Корреспондент «Московских ведомостей» прямо отказал «Кашею», увидев в нем аналогию с «Русланом и Людмилой» в хореографической интерпретации: «Представьте себе *Руслана*, разыгранного ногами: как это интересно?»³⁷⁶. Ему вторит и корреспондент «Русских ведомостей»: «По сюжету — это “Руслан”, но только без дивных стихов Пушкина и без гениальной музыки Глинки; по танцам... бессмысленная толкотня... по музыкальной композиции это — неудачное упражнение ученика какой-то консерватории, из второстепенных». Автор критикует и машины Вальца, правда, не за их «качество», а за неслаженную работу, но вместе с тем вынужден отметить, что «декорации и костюмы очень хороши»³⁷⁷.

Поддержку своих творческих устремлений мастер получал исключительно со стороны выдающихся балерин, которые танцевали в его балетах и своим

³⁷⁴ Мухин Д. И. Книга о балете // АРО ГЦТМ. Ф. 181. КП 137484. Инв. № 1. Л. 539.

³⁷⁵ Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. — С. 186.

³⁷⁶ Посторонний. Театральная хроника // Московские ведомости. — 1873. — 19 декабря. — № 320. — С. 4.

³⁷⁷ Хроника // Русские ведомости. — 1873. — 30 декабря. — № 279. — С. 2.

талантом поднимали художественный уровень этих постановок, и поэтому именно об А. И. Собошанской, Л. Н. Гейтен, Л. А. Рославлевой Вальц с особой теплотой напишет в своих мемуарах. В «Кашее» партию царевны Елены исполняла московская «звезда» Анна Собошанская, а партию Сфандры — одна из ведущих танцовщиц Большого театра Полина Карпакова, отличавшаяся легкостью и воздушностью танца.

К этому времени и талант самого Вальца как художника значительно окреп. Об этом убедительно свидетельствуют сохранившиеся в ГЦТМ в архиве К. Ф. Вальца карандашные наброски, акварели и эскизы к балету «Кашей». Эти работы отличает тщательность проработки образов персонажей. Сначала художник делал карандашные наброски, где определял основные линии объема и пропорции. Это особенно важно для технологически сложных костюмов, которые должны не только представлять точную характеристику персонажей, а в данном случае это были насекомые, животные или растения, но и быть удобными для исполнителей. Кроме того, он выполнял точнейшие ботанические и энтомологические рисунки, говорящие о блестящем знании особенностей представителей флоры и фауны, доказательством тому служат имеющиеся в архиве карандашные, и акварельные работы Вальца. Затем он создавал окончательные, также в основном акварельные эскизы в цвете, образ в которых обретает завершенность, а палитра радуется гармонией ярких цветовых переходов. На некоторых рисунках видно, насколько талантливо наделяет художник растительный или животный персонаж человеческими чертами. К примеру, картофель и морковь превращаются у него в двух немолодых женщин: одряхлевшую деревенскую старуху, опирающуюся на палку, и явно городскую молодящуюся особу с кокетливо наброшенной поверх платья шалью³⁷⁸.

Столь же тщательно подходил Вальц и к созданию эскизов оформления. Так, эскиз к 3 картине «Лес» (по монтировочной описи это 4 картина «В заколдованном лесу») сохранился в первоначальном исполнении в

³⁷⁸ Вальц К. Ф. Эскиз костюмов Картошка и Морковь к балету «Кашей» на музыку В. К. Мюльдорфера, балетмейстер В. Рейзингер. Москва, Большой театр. 1873. Бумага, карандаш. 18,8x20,0 // ГЦТМ. ДФ. КП 217632. ГКД 2222.

карандаше³⁷⁹. На нем изображена открытая поляна в дремучем лесу, на краю которого стоит избушка Бабы-Яги, а деревья предстают в образе лесных чудовищ. Это место станет эпицентром различных трансформаций: здесь будут танцевать «оживленные овощи», и Баба-Яга подскажет Рольводу путь к талисману, с помощью которого можно убить Кощея. На эскизе воспроизведен, скорее всего, один из вариантов композиционного решения. В фондах ГЦТМ также имеется акварельный эскиз с надписью «Сон, 1 акт, 2-я картина»³⁸⁰, который может быть приписан к «Кощею»³⁸¹, правда, с некоторой долей сомнения, поскольку сон Рольвода относится к 6 картине, которая в афише названа «Чудесная долина» (в монтировочной описи обозначена 8 картиной «Долина роз»). Эскиз «Сон» и являет собой величественную горную долину с партером из цветущих красных розовых кустов на берегу большого озера. Еще один акварельный эскиз, имеющий надпись «№ 6-й) Волшебное озеро»³⁸², может быть атрибутирован как эскиз оформления 8 картины «Ущелье в горах» (по монтировке это 11 картина «Заколдованный водопад»). Основанием для такого предположения является само изображение: озеро, окруженное горными склонами, с одного из которых ниспадает «громадный водопад», а сами склоны покрыты «пышной зеленью и цветами», как указано в либретто. При этом оба эскиза имеют явную стилистическую общность и единую технику исполнения. Расхождения в нумерации картин могли быть вызваны постановочными обстоятельствами, когда

³⁷⁹ Атрибуция автора настоящего исследования: Вальц К. Ф. Эскиз оформления к балету «Кощей». 3-я картина «Лес». Москва, Большой театр. 1873. Бумага, карандаш. 21,2x31,5 // ГЦТМ. ДФ. КП 100303; Атрибуция ГЦТМ: Неизв. худ. Избушка среди леса. набросок к постановке волшебной сказки «Иван-царевич» В. И. Родиславского. 1880-е гг.

³⁸⁰ Атрибуция автора настоящего исследования: Вальц К. Ф. «Сон». Эскиз оформления к балету «Кощей» (?). Москва, Большой театр. 1873. Бумага, акварель. 27,0x42,5. Имеет надпись: «1 акт. 2 картина. Сон. Завеса с 6 места» // ГЦТМ. ДФ. КП 60684. ГДД 1733; Атрибуция ГЦТМ: Вальц К. Ф. (?). «Сон». Прирезки к макету. 1 акт, 2 картина. Москва, Большой театр. 1880-е гг.

³⁸¹ Атрибуция эскизов Вальца, хранящихся в архиве ГЦТМ, довольно сложна и зачастую, при появлении весомых доказательств, может существенно корректироваться. Так, в опубликованной статье автора данного исследования «Балеты машиниста и декоратора Карла Вальца» (Сцена. — 2011. — № 6 (74). — С. 47–52) помещенный в качестве иллюстрации эскиз декорации 3 картины «Лес» (Вальц К. Ф. Избушка Бабы-Яги. Эскиз декорации к балету «Кощей» на музыку В. К. Мюльдорфера (?); к спектаклю по пьесе «Разрыв-трава» Е. П. Гославского (?). Москва, Большой театр. 1873. Картон, карандаш, гуашь, бронзовая краска. 17,0x28,6 // ГЦТМ. ДФ. КП 61994. ГДД 1351) отнесен к балету «Кощей». Однако в дальнейшем, после раскантовки эскиза на обороте, была обнаружена авторская подпись К. Вальца, свидетельствующая о том, что данный эскиз сделан для спектакля «Разрыв-трава».

³⁸² Атрибуция автора исследования: Вальц К. Ф. Эскиз декорации 8 картины «Волшебное озеро» («Ущелье в горах») к балету «Кощей» на музыку В. К. Мюльдорфера. Москва, Большой театр. 1873. Бумага, акварель. 15,0x22,5 // ГЦТМ. ДФ. КП 63619. ГДД 1736; Атрибуция ГЦТМ: Вальц К. Ф. (?). Эскиз декорации «Волшебное озеро» к неустановленному спектаклю. 1880-е гг.

в процессе выпуска спектакля происходило уточнение количества картин и перемен внутри них.

Сценическая судьба балета «Кашей» сложилась трагически, и он был снят с репертуара еще до окончания сезона. Вот как об этом вспоминал К. Ф. Вальц: «На масленице, в одной из верхних уборных, где одевались кордебалетные танцовщицы, одна из них неосторожно приблизила пачку тарлатановых юбок к газовому рожку. Материя вспыхнула и загорелась, артистка совершенно растерялась, стала метаться по уборной и звать на помощь. Ее подруги в панике начали срывать с себя костюмы и с громкими криками выбегать из комнаты. Когда подоспели дежурные пожарные, почти все костюмы, во множестве наваленные на полу, были в огне. Пожар удалось быстро локализовать, но виновнице его всякая помощь была уже излишня. В бессознательном состоянии ее отправили в больницу, где она после нечеловеческих страданий и скончалась. Ввиду того, что этот балет был чрезвычайно тщательно обставлен, в особенности в костюмной части, а большинство из последних погорело во время пожара, его пришлось совершенно снять с репертуара»³⁸³.

В действительности обстоятельства и последствия этого пожара были еще более трагичны. Из сообщения московской городской полиции в Дневнике происшествий от 29 декабря 1874 года следует, что пожар произошел по вине рабочего Кочеткова, бывшего в нетрезвом состоянии, переносившего женские тарлатановые костюмы и прикоснувшегося ими к газовому рожку. После этого Кочетков, испугавшись, бросил загоревшиеся костюмы в соседней комнате, отчего загорелись костюмы на балетных артистках Сычевой 19 лет, Андреевой 24 лет, Гриневой 26 лет. Все танцовщицы скончались от сильных ожогов. «Этим печальным случаем окончил навсегда свое существование новый балет “Кашей”, данный в течение своей пятнадцатимесячной жизни всего 20 раз. Благодаря чрезмерной скупости г. Кистера Московское управление театрами не могло найти средств пополнить сгоревшие при этом случае костюмы», — констатирует Д. И. Мухин³⁸⁴.

³⁸³ Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре. — С. 106–107.

³⁸⁴ Мухин Д. И. Книга о балете // АРО ГЦТМ. Ф. 181. КП 137484. Инв. № 1. Л. 541.

«Кашей» стал для Вальца новым успешным шагом в осуществлении балетов-феерий. Все элементы феерии здесь были явлены в убедительном единении: роскошные декорации, представлявшие самые разные места действия — царские палаты и дворец Кашея, горный и лесной ландшафты, разнообразные и впечатляющие сценические эффекты с провалами, разрушениями и полетами, сказочный сюжет, герой, преодолевающий препятствия, массовые танцевальные части. В «Кашее» особо проявились интерес Вальца к изображению природы и возросшее мастерство в передаче ее состояний, которое получит наиболее яркое и завершенное воплощение в созданных художником позднее пейзажных эскизах для опер Н. А. Римского-Корсакова и П. И. Чайковского. Благодаря Вальцу Кашей и Баба-Яга войдут в ряд классических образов русского музыкального театра.

К славянской мифологии Вальц будет обращаться в своем творчестве неоднократно. В 1899 году, например, он оформит балет «Волшебные грезы» на музыку Ю. Н. Померанцева по либретто М. М. Попелло-Давыдова, премьера которого состоялась 5 декабря. Этот балет в одном действии, в котором было всего две картины («Зима» и «Весна»), станет совместной работой художника с балетмейстером И. Н. Хлюстиным. Сказочный сюжет повествовал о двух крестьянских детях, собиравших хворост и заманиваемых Лешим в чашу леса. Дед Мороз усыплял их волшебным сном, и детям чудились фантастические видения. Но появлялась Весна и рассеивала чары Мороза, согревая детей. В финале балета возникала картина пробуждающейся природы. В. А. Теляковский после премьеры оставил следующую запись в своем дневнике: «Музыка производит хорошее впечатление... Поставлен балет хорошо в монтировочном отношении, хотя все подобрано, но подобрано просто и мило. Вообще балет производит хорошее впечатление... Много поднесено цветов»³⁸⁵.

3.4. Балет «Бабушкина свадьба» (1878)

23 апреля 1878 года в пользу главного машиниста Вальца состоялась премьера комическо-фантастического балета в 3 действиях, 8 картинах

³⁸⁵ Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров. 1898–1901. — С. 186.

«Бабушкина свадьба», ставшего последней постановкой В. Рейзингера в Большом театре. Музыку пролога и 1 действия сочинил Ю. Гербер, 2 и 3 действия — Э. Бюхнер³⁸⁶. В ведении К. Вальца находились машины и электрическое освещение; парики изготовил Б. Сильван, обувь — А. М. Пироне. Вальцем же вместе с А. Гельцером и В. Гурьяновым были исполнены декорации: 1 картина («Лес»), 2 картина («Комната бабушки»), 3 картина («Фантастический грот»), 4 картина («Пейзаж на острове молодости»), 5 картина («Вид Константинополя»), 6 картина («Комната бабушки»), 7 картина («Великолепный зал»), 8 картина («Апофеоз»).

Вальц был автором либретто балета³⁸⁷. Краткое содержание балета приводит В. И. Зарубин³⁸⁸. Молодой художник Вандербровен (Вандербров) находит в лесу венок нимфы Целии. Он вешает его на портрет своей бабушки в день ее столетнего юбилея. Вандербровен очарован кузиной Лилией. Убегая от бургомистра, претендующего на ее руку, молодые люди скрываются за портретом бабушки, где неожиданно открывается огромная пещера. Они находят сундук с сокровищами и, вернувшись домой, объявляют о своей свадьбе. Лилия, на которую жених надевает венок феи, превращается в нимфу, способную улететь к лесным подругам. Но ее любовь сильнее желания стать свободной, она снимает венок и остается с возлюбленным.

Перечень действующих лиц, картин балета и танцев в премьерной афише³⁸⁹ также дает некоторое представление о сюжетных коллизиях балета, который, как писал Вальц, «хотя и был поставлен более скромно»³⁹⁰, чем два его предыдущих произведения, тем не менее входил в репертуар театра до 1883 года. В. Гельцер, с большим успехом игравший Вандерштрома в постановке 1878 года, заявил «Бабушкину свадьбу» в свой бенефис 26 октября 1880 года. Возобновление

³⁸⁶ «23-го апреля в бенефис г. Вальца (машиниста и декоратора) был дан в первый раз новый большой балет соч. г. Рейзингера “Бабушкина Свадьба”. Муз. соч. гг. Ю. Гербера и Бюхнера. Главную роль Нимфы и Лилии исполнила г-жа Собещанская» (Мухин Д. И. Книга о балете // АРО ГЦТМ. Ф. 181. КП 137484. Инв. № 1. Л. 550).

³⁸⁷ В. В. Фёдоров ошибочно указывает автором либретто «Бабушкиной сказки» В. Рейзингера (Репертуар Большого театра СССР. 1776–1955. — Т. II: 1856–1955. — С. 350). Причина этой неточности кроется, видимо, в источнике, на который опирался составитель при подготовке «Репертуара...»: в афише Большого театра напечатано, что «Бабушкина сказка» — сочинение Рейзингера, однако под «сочинением» имелась в виду постановка балета.

³⁸⁸ Зарубин В. И. Большой театр. Первые постановки балетов на русской сцене. — С. 85.

³⁸⁹ ГЦТМ. Аф. Ф. КП № 307370/303 Инв. 3527/Д. Бумага, печать. 41,0x56,0.

³⁹⁰ Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре. — С. 107.

балета осуществил новый балетмейстер — И. Гансен, Лилию и фею Бриллиант (Целию) танцевала П. Карпакова, Вандербровена, как и в первой постановке, — А. Бекефи. «Бабушкина свадьба» наряду с «Лебединым озером», «Девой ада» и «Папоротником» планировались для возобновления по предложению директора московских театров А. А. Майкова после того, как первая постановка А. Н. Богданова в Москве балета «Светлана, славянская княжна» (1885) провалилась. Однако Богданов не выполнил указания, и эти балеты не были возобновлены³⁹¹.

Среди действующих лиц балета указаны Гертруда, столетняя бабушка, ее внуки Лилия и Вандербров, Гертруда (возрожденная, то есть молодая), музыкант Вандерштром, Школьный учитель, Бургомистр, Мамон — король земных духов, Бриллиант, Сапфир, Смарагд — драгоценные камни, Продавец невольниц, Индиец — заклинатель змей, Атаман цыган, Дервиш — нищий, русские купцы, турецкий купец, муэдзин, еврей, а еще эльфы, охотники, лесничие, крестьяне, клерки, гномы, духи земли, купцы, продавцы, парни, дервиши, цыгане, арапчага, греки, солдаты, матросы, невольницы, слуги и народ.

В прологе балета (1 картина) происходила встреча феи Целии и ее лесных подруг-фей, с живописцем Вандербровом и Охотником. На празднике эльфов танцевали вальс, затем следовала сцена с танцами поселян. Во 2 картине («Столетний юбилей бабушки») исполнялись пляски духов земли, в 3 картине («Царство Мамона») — вальс, па-де-де и ballabille, а в 4-й («Остров молодости») — цыганский, английский и русский танцы. В состав 5 картины («На базаре») входили сцена с танцами и соло, 6-й («Бабушка-дитя») — па-де-катр, соло, эволюции маленьких черногорцев, болгарский танец. 7 и 8 картина — «Бабушкина свадьба» и «Апофеоз». Анна Собещанская помимо партий феи Целии и Лилии исполняла и партию Бриллианта.

Работа балетмейстера в очередной раз не произвела яркого впечатления на зрителя и критику. Об этом, в частности, свидетельствует комментарий Д. И. Мухина, который указывает на то, что в комбинациях Рейзингера мало

³⁹¹ См.: Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. — С. 479.

действительных, сильно поражающих эффектов, отсутствует красота в группах и танцах, отличающих известных балетмейстеров³⁹². Корреспондент «Русских ведомостей» еще более категоричен в своей оценке: «Мы еще раз убедились, как не умеет ставить балеты г. Рейзингер, произведенный в чин балетмейстера, не в пример прочим, прямо из статистов какого-то театра, в каком-то немецком городке»³⁹³.

Красовская считала, что Рейзингер под названием «Бабушкина свадьба» на самом деле поставил в 1878 году балет Поля Тальони «Приключения Флика и Флока» (на музыку Петера Людвига Гертеля), премьера которого состоялась в Берлинском оперном театре в 1858 году. Однако для столь категоричного суждения, безусловно, требуются веские основания. Вместе с тем сравнительного анализа этих спектаклей ни в одном из исследований по истории балета обнаружить не удалось, что и подвигло провести сравнение по крайней мере их сюжетов.

В балете Тальони³⁹⁴ два друга — Флик, сын алхимика ван дер Штраатена, и бродячий музыкант Флок — попадают в различные приключения, невольной причиной которых становится бабушка Флика Марта. В 1 действии празднуется ее день рождения. Флик и крестница бабушки Нелла вручают имениннице свой подарок. На празднике появляется бургомистр, возмущенный поведением Неллы, отказавшей ему в женитьбе. Марта не хочет принуждать свою крестницу, и бургомистр грозит ей реквизицией имущества за долги по аренде. Общее недовольство заставляет его спастись бегством. Праздник продолжается. Появляется Флок, он замечает на стене портрет молодой девушки, а узнав о том, что это Марта в дни своей молодости, сожалеет о невозвратности того прекрасного времени. Вторгшиеся в дом судебные исполнители начинают выносить мебель, а один из них срывает портрет отца Флика. Картина падает, а в стене открывается вход в подzemелье. Друзья исчезают в этом отверстии. Нелла вдруг замечает браслет с золотой цепочкой и полукольцом и поднимает его.

³⁹² Мухин Д. И. Книга о балете // АРО ГЦТМ. Ф. 181. КП 137484. Инв. № 1. Л. 551.

³⁹³ Зритель. Зрелища и увеселения // Русские ведомости. — 1878. — 4 мая. — № 112. — С. 1.

³⁹⁴ Flick und Flock's Abenteuer. Komisches Zauber-Ballet in drei Akten und sechs Bildern von Paul Taglioni. Berlin. Eigentum des Balletmeisters Paul Taglioni. [1858].

В следующей картине действие происходит в пещере гномов. Флик и Флок прикасаются к свисающей золотой веревке, раздаётся звон колоколов, все освещается ярким светом, появляются гномы и приветствуют друзей. Начинается большой дивертисмент. Флик увлечен Топазом, дочерью короля гномов. Выходят король и королева гномов и объявляют незнакомцам смертный приговор за вторжение в их царство. Неожиданно оживает статуя Судьбы, останавливая исполнение приговора. В воздухе возникает предсказание: «Чтобы повернуть полукольцо другой стороной, ищи пришельца! Оно принесет тебе счастье и спасение, если будет подарено тебе женской рукой как залог любви». Флик преисполнен горячего желания найти обещанное счастье. Король гномов позволяет друзьям подняться на землю.

В 1 картине 2 действия зрители видят Флика и Флока на каких-то обломках среди бушующей морской стихии; их силы иссякают, и друзья тонут. Во 2 картине герои вдруг оказываются сидящими на «подводных телеграфных проводах»³⁹⁵ в чудесном месте — Дворце Амфитриты с источником молодости и истины — в окружении nereid. Амфитрита в ответ на просьбу Флика показать предмет его поисков сообщает: «Своей властью Владычицы рек я проведу тебя по разным уголкам земли, но найдешь ли ты то, что ищешь, я не знаю». Далее следовали танцевальные и живописные картины: Дунай с Веной, Темза с Лондоном, Сена с Парижем, Нева с Санкт-Петербургом, Шпрее с Берлином. Гений истины показывает Флику родной дом, бабушку и Неллу, в руках которой браслет с полукольцом. Тот понимает, что счастье ждет его дома. Флок, помнящий о портрете Марты в юности, берет у одного из амуров бутылку с эликсиром молодости. Амфитрита поднимает друзей на водяном столбе с морского дна наверх.

Заключительное 3 действие балета начинается картиной в доме Флика. Бабушка грустит, сидя у прялки. Нелла читает письмо о гибели корабля, на котором находились друзья. Но открывается дверь, и в дом заходят Флик и Флок. Нелла спешит навстречу любимому. А Флок предлагает бабушке выпить

³⁹⁵ Неожиданный поворот в сюжете актуален для своего времени: в 1858 году, то есть в год премьеры балета, была установлена трансатлантическая телеграфная связь.

молодильной воды, но так как она выпивает слишком много, «результат повергает молодых людей в отчаяние». Далее следует последняя картина балета. Появляется «посланник счастья» и ведет всех в Храм Фортуны, «где влюбленные соединят свои сердца»³⁹⁶.

Несмотря на то что Тальони назвал свой балет комическим волшебным балетом, что как бы изначально предполагало некую драматургическую вольность в создании истории приключений двух друзей, нельзя не увидеть определенной схематичности и искусственности в развитии сюжета и возникновении коллизий, влияющих на перемещения героев во времени и в пространстве. Тернарная пространственная модель, которую использует Тальони, отправляя героев то под землю, то под воду, а в финале в Храм Фортуны, фактически входит в контрапункт с теми психологическими мотивациями, которыми наделяет автор либретто своих героев: волшебное, неземное определяет судьбу Флика и Флока, не способных к самостоятельному принятию вполне очевидного выбора. Придание этому конфликту комического начала еще более нивелирует подлинный драматизм положения Неллы, оказавшейся заложницей ухаживаний бургомистра. В этом отношении Артуру Сен-Леону в балете «Коппелия», в котором главные герои также проходят через испытания своих чувств, удалось создать убедительную по своей психологической достоверности историю, а комическая форма не снижала романтического пафоса действия.

Вальц при создании либретто «Бабушкиной свадьбы»³⁹⁷, безусловно, опирался на сюжетные схемы «Приключений Флика и Флока». Героями балета также являются два друга — молодой художник Вандербровен и музыкант Вандерштром. Вандербровен — племянник столетней бабушки Гертруды, в юное изображение которой на портрете влюбляется Вандерштром. Перипетии, в которые попадают герои, похожи на приключения Флика и Флока: сначала они оказываются в подземном гроте царства Мамона (у Тальони это пещера гномов),

³⁹⁶ Первая постановка балета на русской сцене по сценарию П. Тальони была осуществлена в Большом театре 24 февраля 1891 г. балетмейстером И. Мендесом с оформлением К. Вальца. Некоторые действующие лица при этом получили новые имена: бабушка Марта стала Бетси, крестница Нелла — Лидией (см.: *Зарубин В. И.* Большой театр. Первые постановки балетов на русской сцене. — С. 96).

³⁹⁷ Бабушкина свадьба. Комическо-фантастический балет в 3 действиях и 8 картинах. Соч. балетмейстера г. Рейзингера. Музыка Гербера и Бюхнера. — М., 1878.

затем на острове молодости (Дворец Амфитриты с источником молодости и истины в либретто Тальони). Финал в обоих либретто также внешне сходен: друзья возвращаются домой, Вандерштром дает молодильной воды Гертруде, которая выпивает ее слишком много и превращается в маленькую девочку. Однако благодаря Лилии в «Бабушкиной сказке» девочка становится девушкой, и Вандерштром обретает свою возлюбленную, что уже никак не соответствует финалу балета Тальони.

Самое же главное и принципиальное отличие либретто Вальца заключается в трактовке образа Лилии: мнимая племянница бабушки Гертруды на самом деле — нимфа Целия. В прологе балета, названном «Праздник эльфов», автор рассказывает историю ее жизни и делает ее фактически главной героиней сюжета. Лунной ночью в живописной долине в лесу забавляются играми и танцами нимфы. Целия, как и все ее подруги, снимает с головы венки и вешает его на один из кустов. Венок этот составляет высшую драгоценность для нимфы, лишившись которой она превращается в земное существо. Как только Целия снимает свой венок, «как человеческие стремления к неизвестному счастью овладевают ею, и она совершенно изменяется». С первыми солнечными лучами нимфы исчезают, чтобы дневной свет не застал их на земле. Одна Целия продолжает искать свой венок, который тем временем находит появляющийся в лесу с ящиком красок Вандербровен. Художник долго не задерживается и вместе с охотниками и лесничими покидает небезопасное место, «где живут нимфы и кобольды». Бедная Целия решает идти по дороге, по которой ушел Вандербровен, тем более что он ей очень приглянулся: «Прощайте, сестры, прощай, прекрасный лес! Вперед, в новую жизнь!» Сестры-нимфы успевают послать с небес Целии последний подарок: ветку, наделенную силой исполнить четыре желания.

Целия предстает по ходу действия то вдруг объявившейся племянницей Гертруды Лилией (первый листок с ветки она тратит, открыв вход в пещеру, куда скрываются Вандербровен и Вандерштром от полицейских, пришедших описывать имущество бабушки), то Бриллиантиной³⁹⁸, драгоценностью в царстве

³⁹⁸ Героиня балета в афише обозначена как фея Бриллиант, в либретто Вальц называет ее Бриллиантиной.

Мамона (благодаря второму листку герои с сундуком драгоценностей на раковине Бриллиантины поднимаются в струе воды и покидают грот Мамона), то молодой девушкой на острове молодости (третий листок переносит героев в Константинополь, откуда друзья на верблюдах отправляются наконец домой). В финале Целия-Лилия жертвует четвертый листок для того, чтобы превратить маленькую девочку в молодую прекрасную Гертруду. Таким образом нимфа Целия, помогая Вандербровену и Вандерштурму пройти через все испытания в поисках счастья, проходит их вместе с ними и в конце концов выбирает земное существование ради любимого, отказываясь от дубового венка, сохраненного Вандербровеном и вернувшего его ей: «Любовь к тебе сильнее, чем желание возвратиться к прежней жизни. Для тебя я жертвую венком». Эта финальная кульминация оказывается гораздо сильнее и убедительнее сюжетной развязки балета Гальони.

Вальц создает драматургически цельное произведение, органично соединив мир подземный, мир земной и мир волшебный через образ нимфы, отказавшейся от своей иномирной сущности в пользу человеческой жизни и любви. Образ Целии стал своеобразным зеркальным отражением образа Сандрильоны, земной девушки, преодолевшей испытания с помощью доброй феи. Вальц, думается, одним из первых на балетной сцене в поисках отражения романтических идеалов соединил в «Бабушкиной свадьбе» столь противоположные начала — мир человеческий, земной и мир ирреальный, волшебный — в гармоничное целое. Очевидно, что Вальц всякий раз находил различные сюжетные решения взаимодействия сказочных миров и их героев. В этом контексте становятся более понятными коллизии взаимоотношений людей и рожденных славянской языческой мифологией волшебных персонажей в балете «Кашей», где финальная победа Рольвода над Кашеем становится торжеством мира земного.

Среди особенностей сценического воплощения балета критикой было отмечено оформление сцены «Царство Мамона», в котором «столько драгоценных камней и золота, что падение нашего бумажного рубля

представляется нам обстоятельством, чрезвычайно плохо мотивированным»³⁹⁹. Про картину в Константинополе тот же автор пишет: «Мы увидели... с левой стороны... высился купол св. Софии, и верблюдов с человеческими ногами, и продажу мальчиков, и турчанок в покрывалах, и турок в чалмах»⁴⁰⁰, а также внезапно вылетающих на сцену русских матросов и пускающихся в пляс. Оправданность этой мизансцены вызвала у критика большую долю сомнения, как и появление вооруженных черногорцев в сцене пира у бабушки. Резюмируя свои впечатления автор отметил, что «и музыка балета слаба, мало оригинальна, и если кто спас его от положительного провала, так это некоторые недурные декорации и г-жа Собошанская, исполнившая целые три роли», и «надо быть справедливым, что танец черногорцев поставлен был очень недурно; точно также очень милы были хорошенькие и свежие костюмы, весьма неэффектно, однако, группированные по цветам их»⁴⁰¹.

Некоторые условные приемы, имевшие своими истоками традиции барочного театра, использованные Вальцем, вызвали раздражение у рецензента «Русских ведомостей», увидевшего в них «балаганный вкус»: «Представьте себе такую картину: тропический лес и на “острове молодости” танцуют разные сорокалетние балерины. Раздается гром: на сцене темнеет; сверху спускаются облака; затем опять свет; на сцену выбегает толпа танцовщиц в качестве метеоров и планет... В том же “балаганном вкусе” г. Вальц “устроил” и луну в этой картине: вырезал звезду из картона... оклеил ее сусальным золотом, надел на грудь одного из статистов и поставил его у самой ramпы, — вот вам и “волшебная луна”»⁴⁰². Прием с облаками был использован Вальцем при возобновлении балета в 1880 году, хотя «барочные доски» увидел в «Бабушкиной свадьбе» еще в 1878 году рецензент тех же «Русских ведомостей», выступавший под псевдонимом «Зритель»⁴⁰³.

³⁹⁹ *Зритель*. Зрелища и увеселения // Русские ведомости. — 1878. — 4 мая. — № 112. — С. 1.

⁴⁰⁰ Там же.

⁴⁰¹ Там же. С. 2.

⁴⁰² *Скромный наблюдатель*. Хроника // Русские ведомости. — 1880. — 2 ноября. — № 281. — С. 2.

⁴⁰³ «Рассказывать весь сюжет этого, “из барочных досок” сколоченного балета, я не стану, тем более, что хотя и не совсем точно, но все-таки же я передал его в моем последнем фельетоне» (*Зритель*. Зрелища и увеселения. — С. 1).

«Бабушкина свадьба», решенная Вальцем как балетная феерия, продолжила его главную творческую линию в балетных постановках по собственным либретто. Важным для Вальца в этом сюжете было жизнеутверждающее начало. Декоративное разнообразие и пышность постановки соответствовали аналогичным явлениям и в архитектуре, и в прикладном искусстве того времени, но при этом в «Бабушкиной свадьбе» по-прежнему ярко звучит романтическая тема.

3.5. Балет «Даита» (1896)

После бенефисного балета «Бабушкина свадьба» Карл Вальц почти 12 лет не обращался к написанию балетных либретто для постановок на сцене Большого театра⁴⁰⁴. Правда, имеется его свидетельство о том, что им был сочинен балет «Садовник роз» для благотворительного представления, устроенного в Благородном собрании «известной в Москве дамой-патронессой Стрекаловой». Музыку к балету по просьбе Вальца написал А. Ю. Симон, а танцы были поставлены В. Д. Тихомировым⁴⁰⁵.

В России к этому времени нарастает интерес к восточной культуре, и ориентальные темы становятся все более популярными и востребованными. Вальц также не остался равнодушным к восточной тематике и сделал попытку разработать новую живописную манеру декорационного оформления для постановки на императорской сцене балета «Арифа, жемчужина Адена»⁴⁰⁶. Вот как вспоминал об этом сам мастер: «Бывая очень часто за границей, я невольно пленился манерой письма французских художников-импрессионистов. Мне чрезвычайно нравилась та исключительная прозрачность красок, невыписанность отдельных частей, игра света и тени и вместе с тем всегда точная ясность рисунка,

⁴⁰⁴ Балетные либретто Вальца, хранящиеся в СПбГМТиМИ и ГЦТМ, — «Вампир», волшебный балет в 2 актах, 3 картинах и апофеозом; «Семь воронят», большой фантастический балет в 4 актах, 6 картинах (оба — СПбГМТиМИ); «Золотой паук», волшебный балет в 2 актах, 3 картинах и апофеозом (ГЦТМ) — не имеют датировки, не удалось обнаружить сведений и по их сценическому воплощению, однако их наличие подтверждает глубину увлечения мастера волшебными сюжетами.

⁴⁰⁵ Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре. — С. 173. Возможно, Вальц под этим названием подразумевает балет «Оживленные цветы» по его же либретто. См.: РГАЛИ. Ф. 2729 (Тихомиров Василий Дмитриевич (1876–1956) — артист балета, балетмейстер, педагог). Оп. 1. Ед. хр. 120. К. Ф. Вальц. «Оживленные цветы». Либретто балета, поставленного В. Д. Тихомировым в Большом театре.

⁴⁰⁶ Репертуар Большого театра СССР. 1776–1955. — Т. II: 1856–1955. — С. 358.

наблюдавшаяся у французов. У нас же в Москве в то время обязательно требовалась самая тщательная отделка деталей, аккуратность и мельчайшая, чисто академическая выписка всех подробностей, в особенности в декорациях архитектурных. Вот я и решил заказанные мне декорации к балету “Арифа” исполнить во французской манере письма»⁴⁰⁷. Это новаторское решение декораций не встретило со стороны Дирекции никакого интереса, и художник получил полный отказ со ссылкой на «туманность» и неопределенность такой живописной манеры, неприличной для Императорских театров. Но ориентальность по-прежнему привлекала художника.

В 1891 году Вальц написал либретто оперы-балета «Ватанабе» на японский сюжет и обратился к П. И. Чайковскому с просьбой сочинить музыку. Инициатива такого обращения исходила от директора Императорских театров И. А. Всеволожского, благорасположенного к композитору⁴⁰⁸.

«Многоуважаемый, дорогой Петр Ильич! Решаюсь Вам послать мою программу для “Оперы-балета”, прошу Вас убедительно как-нибудь, когда Вы будете в хорошем расположении духа, прочесть эту тетрадку и сказать мне Ваше мнение вообще об этой феерии и, главное, сказать мне, найдете ли Вы возможным для себя принять этот сюжет для программы и либретто Оперы-балета и написать музыку. Я не буду Вам говорить, насколько я буду счастлив, если Вы согласитесь писать музыку на эту программу. Иван Александрович Всеволожский будет очень доволен, если б это так состоялось, так как ему чрезвычайно понравилась программа и ему лично принадлежит мысль предложить эту программу именно Вам. Я сам бы, конечно, не посмел бы никогда обратиться к Вам. Но теперь я это делаю по поручению Ивана Александровича и могу только убедительно просить Вас обратить внимание Ваше на эту программу. Конечно, все, что Вы пожелаете, все можно переделать по Вашим указаниям. Иван Александрович обещается одновременно поставить эту Оперу-балет в Петербурге и в Москве и дать великолепную обстановку. С этой стороны все уладится отлично, точно так же и

⁴⁰⁷ Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре. — С. 113.

⁴⁰⁸ Экземпляр либретто сохранился в Кабинете рукописей Российского института истории искусств. См.: Ватанабе. Японская сказка. Соч. К. Вальца // РИИИ. Ф. 44 (Погожев В. П.). Оп. 1. Ед. хр. 30.

либретто переработается так, чтобы для музыкальной стороны все бы было удобно и эффектно. Но все это в Ваших руках, все от Вас зависит, поэтому я еще раз прошу Вас, пожалуйста, обратите Ваше внимание на мою программу — прочтите ее всю и напишите мне два слова, есть ли надежда на то, что Вы примете эту программу или нет. Желаю Вам всего хорошего. Искренне любящий Вас и уважающий Вас К. Вальц. 17 июня 1891. Адрес мой: Москва, Большой Афанасьевский переулок, дом Петухова»⁴⁰⁹.

Чайковский согласился писать музыку к балету-феерии, а не к опере-балету, однако не сразу, а только после завершения работы, которой он был занят в то время (балет «Щелкунчик» и опера «Иоланта»):

«г. Клин, Моск. губ.

Дорогой Карл Федорович! Ватанабе прочел с живейшим удовольствием. Сюжет очаровательный, в высшей степени поэтический и в тоже время эффектный. Писать к нему музыку готов с величайшей охотой, но со следующими условиями.

1) Ватанабе будет балетом-феерией, а не оперой-балетом. Я совершенно не допускаю и не понимаю тот неопределенный и несимпатичный род искусства, который называется оперой-балетом. Что-нибудь одно: или мои персонажи будут петь или они будут мимировать. То и другое вместе совершенно немыслимо для меня. Как опера Ватанабе для меня сюжет не подходящий, ибо фантастический элемент в опере я допускаю лишь настолько, чтобы он не мешал действовать настоящим, простым людям, с их простыми человеческими страстями и чувствами. Но заставить петь Принца Солнца я решительно не могу. Петь могут только люди или же, пожалуй, ангелы и демоны, вмешавшиеся в людские дела наравне с людьми. Да кроме того, и Ватанабе, и Га-тани, и Нао-Шик суть для меня существа вне реального времени, и я решительно затрудняюсь правдиво изобразить их иначе как симфонически. Поэтому я смотрю на Ватанабе как на превосходный балетный сюжет и готов написать к этому необычайно удачно выбранному и распланированному сюжету хорошую по мере сил музыку.

⁴⁰⁹ Цит. по: Яковлев В. В. Чайковский на московской сцене. — С. 474.

2) Приняться за сочинение музыки к балету-феерии Ватанабе я могу не ранее, как окончу сочиняемые теперь мною балет и оперу. Словом, она может быть готова только к сезону 1893–1894 г., через 2 года. Как опера Ватанабе имеет для меня еще то неудобство, что в сюжете ее играет большую роль отсутствие света, солнце, — а это как раз главный мотив сюжета моей последней, сочиняемой теперь оперы. Прикажете прислать Вам программу Ватанабе или я могу ее оставить у себя? Крепко жму Вашу руку, милый и дорогой Карл Фёдорович! Ваш П. Чайковский [1891. Между 18 июня и 10 августа]»⁴¹⁰.

К сожалению, этому замыслу не суждено было осуществиться. К японскому сюжету Вальц вернется через пять лет, когда в 1896 году в сотрудничестве с балетмейстером И. Мендесом выпустит свой новый волшебный балет — «Даита», — который будет представлен в Большом театре 28 апреля 1896 года⁴¹¹. В первом отделении исполнялись картины из оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама» — «Летний сад», «Комната Лизы» (1 и 2 картины 1 действия) и «Зимняя канавка» (2 картина 3 действия), во втором отделении в первый раз показывалась «Даита».

Спектакль анонсировался следующим образом: «Волшебный балет в 1 действии и 4 картинах (японская сказка), соч. К. Ф. Вальца. Музыка соч. Г. Э. Конюса. Новые костюмы: женские г-жи Вороненко, мужские г. Неменского; парики и прически г. Сильвана; обувь г-жи Пироне. Музыка на сцене — 3-го Драгунского Сумского полка под упр. Г. Марквардта. Новые декорации: Картина 1: Развалины храма на берегу озера. Картина 2: Внутренность храма богини Куанон. Картина 3: Декорация 1 картины. Картина 4: Апофеоз. — г. Вальца. Действующие лица: Ямато, король острова Токио — г. Ермолаев, Даита, принцесса, дочь его — г-жа Рославлева, Куанон, богиня грации — г-жа Джури, Изуна, подруга принцессы — восп. Шарпантье, Нао-Шико, молодой пастух — г-жа Крылова 2-я, Нянька Даиты — г. Гельцер. Свита короля, министры, воины,

⁴¹⁰ Письмо Чайковский П. И. Вальцу К. Ф. [1891]. Рукопись, чернила. 20,8x26,3 // АРО ГЦТМ. Ф. 43 (Вальцы Ф. К., К. Ф.). Оп. 3. КП 165762. Ед. хр. 14. 2 л. См. также: *Wiley R. J. Tchaikovsky*. — P. 359.

⁴¹¹ «Волшебный балет в 1 действии, 4 картинах. Музыка Г. Э. Конюса. Либретто К. Ф. Вальца. Первое представление балета состоялось 28 апреля 1896 г. Дирижер С. Я. Рябов. Исполнители: Ямато — А. Н. Ермолаев; Даита — Л. А. Рославлева; Куанон, богиня грации, красоты и любви — А. Джури; Нао-Шико — Л. И. Крылова 2-я; Нянька Даиты — В. Ф. Гельцер» (Репертуар Большого театра СССР. 1776–1955. — Т. II: 1856–1955. — С. 404). См. также: ГЦТМ. Аф. Ф. КП 307370/406. АфД 3630. Бумага, печать. 22,0x47,0.

народ, подруги принцессы, рыбы, кораллы, бабочки, светляки, цветы, идолы добрые и злые духи, колокольчики, драконы, фарфоровые фигуры и проч.».

Сюжет балета, основанный на японской сказке, с его восточным колоритом был, конечно, романтическим. Даита, дочь короля острова Токио, очарована чудесными грезами от игры на свирели Нао-Шико, стража развалин храма Куанон, богини грации, красоты и любви. Эту идиллию разрушает отец Даиты, застающий дочь рядом с Нао-Шико и приказывающий казнить юношу. Даита бросается в море, Нао-Шико скрывается, при этом вдруг выясняется, что он — сын владельца соседнего острова. Вмешиваются высшие силы: из морских вод поднимается скала, и на ее вершине богиня Куанон соединяет руки Даиты и Нао-Шико.

«Даита» имела краткую сценическую историю и входила в репертуар всего один сезон. В 1898 году в афише Большого театра этого балета уже не было — судьба, в целом характерная для небольшого, одноактного спектакля. При этом постановка «Даиты» отличалась, как отмечает Ю. А. Бахрушин, «уже забытой в Москве роскошью» и представляла несомненный художественный интерес «как в области костюмов, так и в особенности в отношении музыки, написанной молодым композитором Г. Э. Конюсом, использовавшим подлинные японские и китайские мелодии»⁴¹².

Созданный Вальцем сюжет о любви Даиты и Нао-Шико имел свои истоки в написанном им же либретто для оперы-балета «Ватанабе». Видимо, в работе над «Даитой» Вальцем была использована одна из сюжетных линий неосуществленного «Ватанабе», на это, по крайней мере, указывает сохраненное имя одного из главных героев — Нао-Шико.

Вальц, прежде чем получил возможность осуществить постановку «Даиты», сделал еще один вариант либретто — к японской сказке в 1 действии с танцами, названной автором «Идзуна, или Озеро священных рыб». Это произошло, вероятно, уже после смерти П. И. Чайковского, однако текст либретто конкретной датировки не имеет⁴¹³.

⁴¹² Бахрушин Ю. А. История русского балета. — С. 206.

⁴¹³ «Идзуна, или Озеро священных рыб». Японская сказка в 1 действии с танцами. Добавления, исправления сделаны рукой К. Ф. Вальца. Москва. [1850–1890-е гг.] // АРО ГЦТМ. Ф. 43 (Вальцы Ф. К., К. Ф.). Оп. 4. Ед. хр. 123. КП 314738/20. 8 л.

Сохранившийся машинописный текст «Идзуны» содержит правку, сделанную рукой Вальца и свидетельствующую о тщательности работы над сюжетной линией балета. Первоначально среди действующих лиц в нем указаны Токио — владетель острова Токио, царица Идзуна — его пятнадцатилетняя дочь, Нао-Шико — молодой юноша, страж священных рыб. Выделялась небольшая роль Няньки, типологически близкая к шекспировской Кормилице из «Ромео и Джульетты»; кроме того, присутствовали персонажи сопровождения — свита владетеля острова и Идзуны, а также рыбы, жемчужины, водоросли, раки и проч.

В водах священного озера отражается в лучах заходящего солнца Храм божества любви. На берегу группа девушек, только что окончивших купание. Другие девушки исполняют перед грустной Идзуной танец с веерами. Здесь же Нянька, которая сердится на то, что девушки не могут развеселить царицу. Те исполняют в ускоряющемся темпе бравурный танец, но Идзуна просит их уйти. Оставшись вдвоем с подружкой, Идзуна рассказывает ей о причине своей грусти: каждый вечер она слышит чудесную музыку, которая неудержимо влечет ее к себе, и она решает ночью остаться на озере и разгадать тайну этой музыки. Раздаются звуки грустной и в то же время торжественной мелодии: это играет на свирели Нао-Шико. Встреча главных героев наполнена поэтикой окружающей природы: «Деревья окружают их и склоняют свои ветви, на которых раскрываются чудесные цветы и зажигают свои фонарики светлячки».

Далее в либретто следовала фантастическая морская сцена, где разворачивались чудеса подводного царства. Однако в процессе работы над сценарием Вальц полностью вымарывает этот эпизод.

Действие продолжается пробуждением Нао-Шико и Идзуны от шума появляющегося Владетеля острова и его свиты. Отец девушки в негодовании приказывает схватить и казнить юношу. Идзуна умоляет отца о пощаде, но тот непреклонен. Царица в отчаянии бросается в озеро, Нао-Шико, вырвавшись от стражей, устремляется за ней. Все окружающие успевают увидеть на его груди татуировку красного дракона, по которой узнают в нем пропавшего без вести сына побежденного владетеля соседнего острова. «Общее удивление. Из лона вод

под звуки торжественного гимна поднимается с Нао-Шико и спасенной Идзуной перламутровая скала со стоящей на ней Куанон, соединяющей руки Нао-Шико и Идзуны» — таким новым финалом Вальц завершает историю Идзуны и Нао-Шико, отказавшись от ранее написанного, по которому главные герои появлялись из воды на большом листе лотоса, а счастливый отец благословлял молодых людей.

Отказавшись от приземленного финала, Вальц привнес в него мифологические черты, сделав акцент на силе любви, охраняемой богиней красоты и грации. Куанон — новое действующее лицо, ей вручены судьбы главных героев. Поэтому Вальц вычеркнул обозначение «страж священных рыб» у имени Нао-Шико и превратил его в стража развалин Храма Куанон. Исправленный Вальцем сценарий балета уже почти полностью совпадает с либретто «Даиты», в дальнейшем он лишь меняет имя главной героини.

Таким образом, в период с 1890 по 1896 год Вальц с некоторыми перерывами работал над либретто на японский сюжет. В связи с этим укажем на ранее никем не отмеченные пересечения в разработке японской темы на русской и французской сценах. Так, в 1890 году Парижской Оперой был представлен балет «Сон» («Мечта») на музыку Л. Гастинеля, поставленный Й. Хансеном, бельгийским балетмейстером, работавшим в Москве в 1879–1882 годах и ставившим в декорациях Вальца балеты «Дева Ада» (1879), «Арифа» (1881), «Коппелия» (1882). На художественной афише к балету «Сон», созданной художником Т.-А. Стейнленом, ярко представлен японский колорит: «Здесь и японские кимоно, и веера всевозможных размеров, и танцующие с балеринами самураи, и возвышающаяся над всеми богиня Идзанами»⁴¹⁴. Здесь очевидна перекличка с измененным именем Идзуна из либретто Вальца. В коллекции японского балетного деятеля Кендзи Усуи этот плакат атрибутирован 1890 годом⁴¹⁵. Однако год создания двух эскизов костюмов к этому балету отмечен как 1894-й: автор первого — с костюмами для г-жи Оттолини и г-жи Лобстейн —

⁴¹⁴ Стерликова Л. Искусство танца // Сцена. — 2016. — № 3 (101). — С. 62.

⁴¹⁵ *Le Rêve, ballet en 2 actes et 3 tableaux. 1890 // Catalogue of Kenji Usui Ballet Collection. Vol. 3. — Nishinomiya: Hyogo Performing Arts Center, 2014. — P. 18.*

А. Муха⁴¹⁶, второго — с костюмом для г-жи Маури в роли Даиты (опять же обращающая на себя внимание переключка с поставленным на московской сцене балетом) — неизвестный художник⁴¹⁷. Прояснение взаимосвязей либретто московской и парижской постановок представляется важным моментом, который может позволить определить первоисточник данного японского сюжета.

Трудности в освоении незнакомого материала для Вальца как первооткрывателя японской темы на российской сцене были, безусловно, велики. Об этом свидетельствуют некоторые несуразности, имевшие место в либретто балета, где, к примеру, Токио назван островом, а царь — Ямато (старинное название Японии). Однако подобные неточности отнюдь не умаляют значения этой работы мастера как его яркого творческого достижения.

Музыка Г. Э. Конюса к «Даите» также стала первым в истории русской музыкальной культуры произведением, отсылающим к национальным традициям Японии. Конюс в своем сочинении использовал японские мелодии, собранные капельмейстером 14 флотского экипажа Павлом Александровичем Махровским во время пребывания в Японии, о чем писал сам композитор: «Мне удалось познакомиться как с вышеупомянутым сборником («Сборник японских мелодий». — *Д. Р.*), так и с некоторыми характерными особенностями японской музыки, сообщенными П. А. Махровским в своих письмах из Нагасаки. Мастерская гармонизация мелодий сохранена мною по сколько это дозволили ситуации балета, в которых применены данные мелодии». Сочинение Конюса было издано в виде клавира, в котором фортепианное изложение сопровождалось текстом либретто⁴¹⁸. Клавир содержит следующие номера: Вступление. I. Развалины храма на берегу озера. 1. Танец с веерами; 2. Сцена; 3. Танец мусмэ; 4. Танец Изуны; 5. Кода к танцу мусмэ; 6. Сцена; 7. Сцена и рассказ; 8. Сцена и появление пастуха; 9. Дуновение любви; 10. Сцена-диалог; 11. Сцена чародейства; 12. Скерцо бабочек и светлячков; 13. Сцена чародейства (продолжение); II. Внутренность храма богини

⁴¹⁶ Costume designs of *Le Rêve* for Mlle G. Ottolini and Mlle Lobstein by A. M. Mucha. 1894. 22,3x30,2 cm. Lithograph, hand-colored // Catalogue of Kenji Usui Ballet Collection. Vol. 3. — Nishinomiya: Hyogo Performing Arts Center, 2014. — P. 55.

⁴¹⁷ *Le Rêve*. Mlle Mauri, Daita. 1894. 30,3x22,2 cm. Lithograph, hand-colored // Catalogue of Kenji Usui Ballet Collection. Vol. 3. — Nishinomiya: Hyogo Performing Arts Center, 2014. — P. 55.

⁴¹⁸ Даита. Музыка Г. Конюса. Либретто К. Вальца. — М.: Издатель А. Зейванг, 1896.

Куанон. 14. Превращение развалин; 15. Танец колокольчиков и фарфоровых фигурок; 16. Сцена оживления идолов; 17. Танец гениев любви; 18. Пробуждение и танец Даиты; 19. Танец добрых и злых духов; 20. Микагува; 21. Общий фантастический танец; 22. Танец богини Куанон; 23. Заключительный танец; 24. Интермеццо; III. Декорация первой картины. 25. Заключительная сцена; IV. Картина. Апофеоз.

Балетмейстер И. Мендес, хорошо знавший принципы постановки европейских «обстановочных» феерий, не отличался при этом творческой изобретательностью и поэтическим воображением. Как отмечает балетовед Н. П. Рославлева, он в своих постановках рассчитывал в основном на внешние эффекты, поражая публику то кораблем, составленным из танцовщиц кордебалета, то парадами сокровищ подземного царства, то разными сменами чудесных превращений благодаря мастерству К. Ф. Вальца⁴¹⁹. Другое мнение о Мендесе оставил Д. И. Лешков: «В конце 80-х годов был выписан в Москву отличный балетмейстер и преподаватель танцев Иосиф Мендес, который поставил целый ряд больших и роскошно монтированных балетов, как “Индия”, “Приключение Флика и Флока”, “Брама”, “Даита” и др., а также весьма удачно возобновил “Эсмеральду” Перро. И. Мендес прослужил в Москве до 1898 г. В числе учениц Мендеса были такие крупные силы Московского балета, как Л. А. Рославлева, Е. В. Гельцер, А. Джури, Е. А. Шарпантье, и две его дочери: Анжелика и Джульета Мендес»⁴²⁰.

Сказочная романтическая история, представленная в либретто Вальца, отличалась убедительной драматургией, открывавшей большие возможности для создания танцевальных образов героев. Однако И. Мендес при постановке «Даиты» не сумел воспользоваться этими возможностями. Хотя в газете «Русское слово» и отмечалось, что «некоторые танцы хороши»⁴²¹, в целом автор статьи критически оценивал содержание балета, по его мнению, трудно понимаемое без чтения либретто, а поскольку смысл происходящего выражен весьма смутно, то

⁴¹⁹ *Рославлева Н. П.* Его жизнь, его дело // В. Д. Тихомиров. Артист, балетмейстер, педагог / Сост. Л. Абрикосова-Тихомирова и Н. Рославлева. — М.: Искусство, 1971. — С. 25.

⁴²⁰ *Лешков Д. И.* Балет в Москве // Московский Большой театр. 1825–1925. — С. 194.

⁴²¹ Цит. по: *Мухин Д. И.* Книга о балете // АРО ГЦТМ. Ф. 181. КП 137484. Инв. № 1. Л. 650.

главными в спектакле становятся «эффекты», слишком большое количество которых вызывает у публики пресыщение ими. Вместе с тем рецензент указал на то, что все костюмы эффектны и красивы, музыка грациозна и мелодична, оркестровка изящна, отдельные инструментальные эффекты новы и оригинальны⁴²². Корреспондент «Петербургского листка» от 29 апреля 1896 года категорически отказывает «Даите» в том, что это балет, так как в нем «слишком мало танцев, музыка скучная и донельзя монотонная, действия никакого», «много сусального золота, пестроты, световых эффектов, электричество применено широко, но теперь это уже не редкость»⁴²³. Сделать определенные выводы о спектакле по таким во многом противоречащим друг друга критическим высказываниям весьма трудно. Единственное, что совпадает в этих оценках, — впечатление от сценических эффектов, которых «слишком много» и некоторыми из них уже не удивишь.

Критики отмечали: «Разработка деталей и постановка таковы, что оставляют гораздо более места декорационным эффектам, живым картинам и массовым построениям статистов и кордебалета, много позирующего и сравнительно мало танцующего, чем хореографическому искусству»⁴²⁴. Время эффектов уходило, вкусы публики менялись. На рубеже веков — в сложный период, когда формировались новые эстетические идеалы и мировоззренческие установки, — публика жаждала чего-то необычного, а многократно виденное, ставшее привычным разочаровывало. Романтический идеал терял свою привлекательность, а взаимоотношения мира земного и мира волшебных духов и фей — былое притяжение. Тернарная структура, созданная Вальцем в «Даите» в канонической традиции, как сценическая форма, кажется, завершала свое бытование.

Атрибутированные эскизы К. Ф. Вальца к «Даите» хранятся в ГЦТМ и в музее Большого театра⁴²⁵. Имеются и фотографии К. А. Фишера 1896 года,

⁴²² См.: Мухин Д. И. Книга о балете // АРО ГЦТМ. Ф. 181. КП 137484. Инв. № 1. Л. 650.

⁴²³ Цит. по: Зарубин В. И. Большой театр. Первые постановки балетов на русской сцене. — С. 103.

⁴²⁴ Елишев А. И. Новый балет // Московские ведомости. — 1896. — 30 апреля. — С. 4.

⁴²⁵ См.: Художники Большого театра: Альбом-каталог к 225-летию Большого театра: В 2 т. — М., 2001. — Т. 1. С. 30; Т. 2. С. 17.

запечатлевшие картины балета «Даита». В 1 картине Вальц дает обобщенный портрет восточной страны с ее знаковыми символами⁴²⁶. На заднике изображена гора Фудзияма с морской гладью перед ней; вершина горы закрыта облаками, чуть ниже облаков за склонами Фудзиямы — громадный диск солнца. Слева — ритуальные ворота тории (яп. 鳥居; букв. — «птичий насест»), устанавливаемые перед японскими синтоистскими святилищами и представляющие собой выкрашенные в красный цвет два столба, соединенные поверху двумя перекладинами. Вальц в создании этого образа, видимо, ориентировался на святилище на острове Ицукусима, вход в которое с моря открывают тории, расположенные на территории залива и во время прилива в своей нижней части покрываемые водой. Все эти элементы одного из главных символов Японии Вальц представил в этой картине: морской залив, храмовый комплекс и ритуальные, буквально не повторяющие тории Ицукусима, но имеющие традиционную каноническую форму. Вся картина помещена Вальцем в своеобразную природную раму из живописно-аппликационных арок, изображающих старые деревья с пышными и ажурными кронами и причудливо изогнутыми ветвями.

Этнографически точный и одновременно поэтический образ Японии, созданный Вальцем, относится к первым исторически достоверным сценографическим образам страны восходящего солнца на русской сцене. Показательно, что формы японского искусства стали одним из заметных источников нарождающегося стиля модерн. А общее яркое и изобретательное решение Вальцем декораций и костюмов было очень близко к московским традициям декоративизма, имевшим «глубокие исторические корни в таких местных архитектурных феноменах, как, например, московское узорочье или нарышкинский стиль» и во многом предопределившим «развитие московского варианта русского стиля в рамках эклектики»⁴²⁷.

⁴²⁶ Вальц К. Ф. Декорации 1 картины балета «Даита». Слева арка и часть восточного храма, на заднике вода и гора с восходящим солнцем. Фото 1896 г. Москва, Ателье К. Фишера // Музей Большого театра. КП 2399/47. Ф2-47.

⁴²⁷ *Нащокина М. В.* Московский модерн. — 5-е изд., испр. и доп. — СПб.: Коло, 2015. — С. 166.

Храм богини Куанон во 2 картине поражает своей орнаментальной пышностью и даже некоторой избыточностью украшений интерьера⁴²⁸. Перспективная колоннада на двенадцати планах сцены создает одновременно масштабное и камерное пространство. Этого эффекта Вальц достигает, выстраивая центральной части сцены нескольких планов колонн, меньших по высоте по сравнению с колоннами первых планов и размещенных на возвышении — постаменте. При этом каждый план колонн обрамлен сверху арочными падугами, украшенными пышным и богатым декоративно-растительным орнаментом. В общее убранство интерьера добавлены на шести планах висящие под арками японские светильники-фонари тётин (яп. 提灯; букв. — свет, который несут). Один из критиков усмотрел в оформлении «Даиты» «некоторое подражание “Эксцельсиору”». В. М. Красовская, развивая эту мысль, отмечает, что «подражание “Эксцельсиору” выдавала уже гигантская лестница, занимавшая глубину сцены», которая «светилась и переливалась всеми цветами спектра, а на ней группировались всевозможные ансамбли исполнителей, костюмы которых тоже включались в игру цветовой гаммы»⁴²⁹.

На планшете с каждой стороны между колоннами стоят по две фигуры драконов. Они в Японии олицетворяют божественные силы, которые могут принести и добро, и зло, и всегда тесно связаны с водой. В сказаниях образ дракона соотносится с японскими водяными божествами. В контексте сюжета «Даиты» появление драконов в храме Куанон имеет под собой мифологическое основание.

К одному из главных постановочных приемов Вальца в этой картине, безусловно, можно отнести использование им большого количества световых источников, включая подсвечиваемый снизу постамент под центральной группой колонн, что создавало яркий образ светящегося храма. Видимо, зрительский эффект от света в этой картине был столь сильным, что доминировал над всеми другими элементами постановки, включая танцы. Это, собственно, и послужило

⁴²⁸ Вальц К. Ф. Декорации 2 картины балета «Даита». Изображение интерьера храма. По центру женская статуя, в кулисах по два дракона. Фото 1896 г. Москва, Ателье К. Фишера // Музей Большого театра. КП 2399/49. Ф2-49.

⁴²⁹ Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. — С. 489.

поводом для критических заметок со стороны рецензентов, суть которых может быть сведена к тому, что декорационно-оформительская сторона постановки стала в этом спектакле главенствующей по отношению и к музыке, и к хореографии.

Еще большего светового эффекта Вальц достигал в финальной 4 картине балета — его апофеозе, — когда из трюма в арьере сцены поднимался в ореоле света храм с самой богиней Куанон⁴³⁰. Убранство храма в этой картине Вальц несколько видоизменил: он убрал фонари и заменил их на многочисленные световые гирлянды под потолком храма, разместив их на колоннах и спустив в виде светящегося полога над всей сценой. Свет буквально пронизывал все пространство храма-сцены, благодаря чему картина производила впечатление особой ирреальной праздничности.

Живописное решение сцены, предварявшее появления Куанон в финале балета волновало Вальца особенно: он искал масштаб храма и его внешний облик, пробуя разные композиции и пропорции. В первоначальном эскизе храм Куанон в сиянии освещающего его солнечного света сделан как монументальное сооружение в форме трехуровневого по высоте здания, вход в который представлен в виде парадных лестниц, украшенных скульптурными фигурами⁴³¹. Само здание окружено своеобразными «крыльями» в виде двусветных галерей со множеством высоких сквозных арок, симметрия которых придает всему пространству дополнительную воздушность и легкость, несмотря на грандиозность главного архитектурного объекта. В окончательном эскизе, выполненном акварелью, белилами, карандашом, нанесенном на масштабную сетку⁴³², Вальц в целом сохраняет форму храма, но перспективно уменьшает его, размещая на заднике и поднимая зрительно на уровень середины высоты сценического портала. По центру он оставляет перед храмом один широкий, монументальный лестничный марш, к которому слева и справа от планшета

⁴³⁰ Вальц К. Ф. Декорации 4 картины балета «Даита». Изображение праздничного интерьера восточного храма с горящими гирляндами. Фото 1896 г. Москва, Ателье К. Фишера // Музей Большого театра. КП 2399/51. Ф2-51.

⁴³¹ Вальц К. Ф. Эскиз декорации к балету «Даита» Г. Э. Конюса, балетмейстер Х. Мендес. Москва, Большой театр. 1896. Бумага, карандаш, акварель. 36,0x54,5 // ГЦТМ. ДФ. КП 100604. ГДД 1722.

⁴³² Вальц К. Ф. Эскиз декорации апофеоза к балету «Даита» Г. Э. Конюса, балетмейстер Х. Мендес. Москва, Большой театр. 1896. Картон, акварель, гуашь. 26,5x32,7 // ГЦТМ. ДФ. КП 60757. ГДД 1348.

поднимаются два изгиба боковых лестничных маршей. Между ними, в центральной части планшета и соответственно снизу и перед храмом, из трюма поднимается на радуге в блеске световых лучей богиня Куанон. По либретто она должна была появляться из морских вод, и в этой сцене Вальц, видимо, использовал эффект фонтанирующей воды, что добавляло картине еще большую визуальную экспрессию.

К особым постановочным приемам этого спектакля также надо отнести и то, что все картины Вальц проводил без единого опускания занавеса, что придавало действию стремительный темп.

В итоге художник в небольшом балете представил в концентрированном виде все свои основные художественно-технические приемы, использованные в работе над балетами-феериями. В контексте широкого интереса к Японии в Европе и России в конце XIX века это могло послужить успешной судьбе постановки, но фактически усилиями самого художника-декоратора, мастера сценических эффектов и новая музыка, и банальная хореография были просто подавлены, что в какой-то степени предопределило недолгую жизнь «Даиты» на московской сцене, а после русско-японской войны 1904–1905 годов балет был окончательно забыт.

3.6. Балет «Звезды» (1898)

Способности Вальца к созданию романтического сюжета наиболее ярко раскрылись в балете «Звезды», поставленном в Большом театре по его либретто. Действие «Звезд» происходит в XVII веке во Франции⁴³³. Граф де Кастро, жених красавицы Клермонд, влюбляется в звезду Венеру. Брат невесты, защищая честь сестры, вызывает его на дуэль и ранит графа. Раненому Де Кастро снятся звезды. Потом грезы рассеиваются, и он возвращается к Клермонд. В самом спектакле «падающие звезды тут же превращались в артисток кордебалета, составляющих причудливые узоры, а на их фоне возникали более значительные звезды —

⁴³³ Краткое содержание см.: Репертуар Большого театра СССР. 1776–1955. — Т. II: 1856–1955. — С. 412. Составитель издания В. В. Фёдоров ошибочно указал 10 картин в балете вместо 8.

солисты во главе с гордой Венерой — Любовью Рославлевой»⁴³⁴. Как отмечает В. М. Красовская, сценарий, принадлежавший К. Ф. Вальцу, был «небесполезен хотя бы как противоядие модным опытам Мендеса», а романтическая история о метаниях юной души между действительностью и идеальной мечтой открывала простор чувству⁴³⁵.

Сюжет «Звезд», сочиненный Вальцем, отличался оригинальным взглядом на персонажей волшебной сказки. Здесь опять внимание автора направлено на психологическую дилемму, встающую перед главным героем. Тему выбора между волшебным миром и земной любовью Вальц ранее решал в «Бабушкиной свадьбе», где нимфа Целия предпочла земную жизнь и любовь иномирному существованию. В «Звездах» эта дилемма получила иной разворот: юноша должен выбрать между небесной грезой и реальной девушкой. Мечта, возникающая во сне в образе Утренней Звезды, и реальность, олицетворяемая образом Клермонд, входят в драматическое противостояние, но земная любовь одерживает верх над миром грез.

Вместе с тем Вальц мог переосмыслить и давно известный ему сюжет балета «Метеор, или Долина Звезд», поставленный в 1862 году К. Блазисом для бенефиса М. Н. Муравьевой. В либретто «Звезд» есть очевидные параллели с сюжетом «Долины Звезд», где главный герой офицер Джон Беккер также обручен и готовится к свадьбе с дочерью фермера Мери. Отправившись накануне свадьбы на охоту, Беккер попадает в Долину Звезд — дикую местность, окруженную горами и водопадами. Появляются Падающие Звезды, которые могут вернуться на небо только тогда, когда найдут себе жертву — путника, оказавшегося в этой долине. Одна из звезд — Метеор — очаровывает Беккера, и он засыпает. Подоспевшие товарищи с трудом будят его и уводят с собой. Но не вернувшаяся на небо звезда появляется на свадьбе, наводит магический сон на Мери и увлекает Беккера с собой на скалу, с которой он бросается вниз и погибает, отдав свою душу Метеору. Балет завершался сценой в Царстве звезд — танцами и апофеозом

⁴³⁴ *Рославлева Н. П.* Его жизнь, его дело // В. Д. Тихомиров. Артист, балетмейстер, педагог. — С. 30.

⁴³⁵ *Красовская В. М.* Русский балетный театр второй половины XIX века. — С. 524.

звезд, радующихся возвращению Метеора⁴³⁶. В этом, более раннем, сюжете мир звезд и сонного наваждения оказывался сильнее земной любви.

Сюжетные мотивы «Звезд» находят пересечения и с балетом «Раймонда» А. К. Глазунова, премьера которого в постановке М. Петипа состоялась в том же 1898 году в Мариинском театре. Сценарий Л. А. Пашковой также основан на средневековой провансальской легенде. Таинственная Белая Дама показывает Раймонде видение, в котором Абдеррахман, сарацинский рыцарь, восплаивший к ней любовью, пытается ее убить. Но рыцарь Жан де Бриен поражает на поединке Абдеррахмана с помощью Белой Дамы, и балет заканчивается свадьбой Раймонды и Жана де Бриена. Премьера балета в московском Большом театре осуществится два года спустя, 23 января 1900 года, где он будет поставлен совместно А. А. Горским и И. Н. Хлюстиным, а оформление сделает Вальц с использованием декораций П. Исакова и Лютке-Мейера. В. А. Теляковский отметит, что «балет по колориту производил приятное впечатление, не было пестроты и однообразия, так часто встречающихся в балетах. Особенно удачны вышли костюмы без пачек»⁴³⁷.

При подготовке «Звезд» Вальц впервые сотрудничал с балетмейстером И. Н. Хлюстиным. Сам художник, вложивший в постановку много сил, считал ее одной из самых сложных своих работ, о чем свидетельствует его письмо критику С. В. Флёрову с приглашением на премьеру:

«Многоуважаемый Сергей Васильевич!

Я никогда не пытаюсь Вас приглашать в Большой театр, в особенности в балет, но на сей раз я беру на себя смелость почтительнейше пригласить Вас пожаловать взглянуть на мой труд и работу, которые я положил на постановку балета “Звезды”. Я здесь не только декоратор-машинист, но и либреттист балета.

Я Вам посылаю либретто, которое написал для этого балета и которое главным образом служит канвою для танцев, групп и интересных эффектных декораций. Зная Вас как строгого критика, я вперед прошу снисхождения, ибо обстоятельства и порядки, существующие у нас, сильно мешали мне и другим в

⁴³⁶ Мухин Д. И. Книга о балете // АРО ГЦТМ. Ф. 181. КП 137484. Инв. № 1. Л. 502–503.

⁴³⁷ Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров. 1898–1901. — С. 204.

постановке этого балета; времени также было очень мало. Балетмейстер новый, г. Хлюстин в первый раз вообще ставит балет, да такой сложный, для него задача была очень трудная. Но как бы то ни было, вообще стараний положено много. Насколько мы успели, Вы сами увидите. Уважающий Вас К. Вальц. 20 января 1898»⁴³⁸.

Первое представление балета «Звезды» состоялось 25 января 1898 года в бенефис Л. А. Рославлевой. «Русские ведомости» накануне премьеры сообщали: «Завтра, в воскресенье, 25-го января, в бенефис г-жи Рославлевой пойдет в первый раз новый балет “Звезды”. Автор либретто К. Ф. Вальц; музыку сочинил А. Ю. Симон. Постановка балета роскошна и разнообразна. Второй акт (облачное царство со звездами) в особенности изобилует переменами и совершенно новыми электрическими эффектами»⁴³⁹. В день премьеры премьеру проанонсировало и «Русское слово»: «Сегодня в Большом театре назначен бенефис прима-балерины г-жи Рославлевой, которая ставит новый балет “Звезды”, сочиненный нашим талантливим декоратором г. Вальцем. <...> Фантастическое содержание этого балета даст богатый материал для роскошной и богатой обстановки. В балете появляются звезды: комета, утренняя и полярная звезды, Сатурн и его спутники и проч.»⁴⁴⁰. В афише жанр постановки был обозначен как «Большой фантастический балет в 4 действиях»⁴⁴¹ на музыку А. Ю. Симона по либретто К. Ф. Вальца в постановке И. Н. Хлюстина. Художники постановки — К. Ф. Вальц, И. Ф. Савицкий, П. П. Сергеев, художник по костюмам — А. Эдель; дирижером значился С. Я. Рябов. Исполнители главных партий: граф де Кастро — И. Н. Хлюстин, герцог де Бовуар — А. Н. Ермолаев, Клермонд — А. Джури, Гастон де Бовуар — К. С. Кувакин, Утренняя звезда (Венера) — Л. А. Рославлева. В либретто, хранящемся в ГЦТМ, «Звезды» обозначены как «Большой балет в 4 актах и 8 картинах, с апофеозом. Соч. К. Вальца. Музыка соч. А. Ю. Симона.

⁴³⁸ Письмо К. Ф. Вальца С. В. Флёрову от 20 января 1898 г. // АРО ГЦТМ. Ф. 293 (Флёров Сергей Васильевич). КП 81051. Ед. хр. 16. 2 л. Рукопись, чернила. 21,2x13,4.

⁴³⁹ Театр и музыка // Русские ведомости. — 1898. — № 24. — 24 января. — С. 3.

⁴⁴⁰ Театр и музыка. Большой театр // Русское слово. — 1898. — № 25. — 25 января. — С. 3.

⁴⁴¹ Зарубин В. И. Большой театр. Первые постановки балетов на русской сцене. — С. 107.

Танцы поставлены И. Н. Хлюстиным. Действие происходит во Франции в царствование Людовика XIII»⁴⁴².

Критическую оценку постановки высказал В. Д. Тихомиров, исполнявший в балете партию Марса: «Дирекция московских театров разрешила постановку произведения гг. Вальца, Симона и Хлюстина “Звезды”. Прежде всего г. Вальц, недавно еще заявивший свой литературный талант при сочинении сюжета “Даита” (балет этот стоил очень дорого и не имел никакого успеха), решил, вероятно, что публика — невежда в деле литературного творчества и, не оценив его предыдущего произведения, наверное, будет благосклоннее к его новому творчеству. Действительно, красота пьесы не поддается никакому описанию, начиная с первой сцены и кончая апофеозом. Все действительно по Вальцу, хотя балет и составлен в стиле “смесь быта с фантазией” (стиль, в котором написана “Сатанилла”). Не разберешь, с чего начинается, что продолжается и чем кончается. Все трое пробуют свой талант — один в литературе, другой в музыке, третий в хореографии. Г. Симон написал массу красивых номеров для оркестра и в этом отношении заявил себя талантливым человеком, а что касается музыки, выражающей сюжет действия балета, то этого и искать нечего, так как в либретто нет сцен, выражающих действие, и в музыке им неоткуда получиться»⁴⁴³. Что послужило истинным мотивом столь жесткой оценки со стороны премьеры балетной труппы, трудно сказать, но, скорее всего, пафос его высказывания был направлен прежде всего в сторону балетмейстера И. Хлюстина, так как большая часть заметки о балетном репертуаре 1890-х годов посвящена роли постановщика в создании художественного зрелища. Эти неопубликованные в то время записи любопытны прежде всего тем, что молодой премьер, который в 1917 году возглавит московский балет в качестве управляющего труппой Большого театра, выразил негативное отношение в балетам-феериям, несмотря на огромный успех «Звезд» у публики и критиков. А талантливый балетмейстер И. Н. Хлюстин в

⁴⁴² АРО ГЦТМ. Ф. 181. КП 236691а; КП 236691б. Текст этого либретто полностью соответствует опубликованному тексту без указания источника (возможно, из «Всемирной иллюстрации»), хранящемуся в «Книге о балете» Д. И. Мухина (АРО ГЦТМ. Ф. 181. Инв. № 1. Л. 670).

⁴⁴³ Тихомиров В. Д. О балетном репертуаре 90-х годов // В. Д. Тихомиров. Артист, балетмейстер, педагог. — С. 111–112.

1911–1914 годах займет пост директора балета Парижской оперы, в которой проведет реформу сценического костюма под влиянием дягилевских «Русских сезонов» — вместо традиционных балетных пачек начнут использоваться костюмы, соответствующие сюжету балета, — и позднее будет сотрудничать с Анной Павловой.

Автор «Русского слова» в рецензии на премьеру «Звезд» оказался заложником собственных теоретических представлений о том, каким должен был быть современный балет, и своих непосредственных впечатлений от спектакля. Камнем преткновения стало «обилие плясок»: «Новейшие балеты как-то не удаются: в них есть и музыка, и роскошная обстановка, и масса танцев, а главного “жизненного нерва” — мимической драмы — и нет. Хореографическая драма обращается в балетный дивертисмент, к которому будто бы и приноровлен ход действия пьесы»⁴⁴⁴. Однако «отсутствие мимической драмы» в постановке не помешало рецензенту отметить ее положительную сторону — то, что в балете была занята вся «далеко немалочисленная» балетная труппа Большого театра, указать на явное предпочтение публикой не музыки Симона, а работы Вальца, «показавшего свою изобретательность в отношении применения электричества к эффектам сцены; и почти все декорации “Звезд” принадлежат кисти также г. Вальца»⁴⁴⁵. А финальный абзац рецензии звучит уже как панегирик: «Постановка “Звезд” состоялась под управлением г. Хлюстина, не только талантливо справившегося со своею задачей, но и бывшего “блестящим кавалером” в роли де Кастро. Обстановка нового балета сказочно-ослепительна и неизмеримо превосходит обстановку оперы “Князь Игорь”, недавно поставленной на той же сцене»⁴⁴⁶. «Русские ведомости» на следующий день после премьеры отметили выдающийся успех спектакля: «Новый балет гг. Вальца и Симона “Звезды” поставлен с небывалою у нас роскошью и поразительными сценическим эффектами. Множество подношений получила бенефициантка. Поднесены были также подарки и лавровые венки обоим авторам. Кроме того, г. Вальц получил

⁴⁴⁴ А. Гр. Балет «Звезды» и его постановка // Русское слово. — 1898. — № 27. — 27 января. — С. 3.

⁴⁴⁵ Там же.

⁴⁴⁶ Там же.

серебряный венок, а г. Хлюстин — лавровый венок. Многие танцы были повторены. Оркестром дирижировал А. Ф. Арендс»⁴⁴⁷.

«Звезды» действительно имели ошеломляющий успех. Балет был признан критикой как подлинно хореографический спектакль, и, как писала В. М. Красовская, «даже “чудеса” Вальца существовали не сами по себе, а возникали из того же хореографического действия»⁴⁴⁸. И. Хлюстину удалось решить все поступки и переживания героев средствами танца. Н. Кашкин писал: «Здесь идут непрерывной чередой танцы, танцы, танцы...», а музыка обличает «руку искусного художника, наделенного вкусом и чувством меры»⁴⁴⁹. О Вальце особо: «К. Ф. Вальц показал себя еще раз мастером в качестве декоратора и машиниста, а также и сподвижники его по декорациям гг. Савицкий и Сергеев»⁴⁵⁰. Хореографический дебют Хлюстина «Московские ведомости» оценили как «блистательный» опыт⁴⁵¹. Д. И. Мухин отмечает, что «благодаря новизне декораций, костюмов и всего представления — оно имело большой внешний успех, давало полные сборы и интересовало публику, долго ожидавшую нового балета»⁴⁵².

Обращение Вальца ко временам французской монархии, когда происходит действие «Звезд», было, думается, в какой-то степени закономерным. И не только потому, что «Спящая красавица» Чайковского—Петипа—Всеволожского явила собой такой балет, на который уже нельзя было не ориентироваться как на образец. Может быть, и сама идея балета о периоде правления Людовика XIII была подсказана Вальцу самим И. А. Всеволожским, как это было с «Даитой». Вряд ли может быть случайным совпадением появление на русской сцене двух балетов, один из сюжетов которых уходит к эпохе Короля-Солнца, а другой — ко времени, когда на французском престоле находился его отец. И дело здесь, конечно, не в монархических пристрастиях директора Императорских театров и безусловном уважении Вальцем Всеволожского, а в совпадении художественных

⁴⁴⁷ Театр и музыка // Русские ведомости. — 1898. — № 26. — 26 января. — С. 2.

⁴⁴⁸ Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. — С. 524.

⁴⁴⁹ К[ашк]инь Н. Театр и музыка. «Звезды» // Русские ведомости. — 1898. — № 27. — 27 января. — С. 3.

⁴⁵⁰ Там же.

⁴⁵¹ Зарубин В. И. Большой театр: Первые постановки балетов на русской сцене. — С. 108.

⁴⁵² Мухин Д. И. Книга о балете // АРО ГЦТМ. Ф. 181. КП 137484. Инв. № 1. Л. 671.

пристрастий обоих к балетной феерии, для которой французский XVII век служил благодатной почвой. Сама фигура Людовика XIII — короля, создавшего абсолютную монархию и при этом от народа получившего прозвище «Справедливый», любителя музыки, игравшего на лютне и клавесине, исполнявшего куртуазные песни и псалмы, танцевавшего в придворных балетах, сочинителя музыки к «Марлезонскому балету» — притягивала своей многогранностью и неоднозначностью. И хотя, в отличие от «Спящей красавицы», где Людовик XIV выведен под именем Флорестана XIV, в «Звездах» вообще отсутствует фигура монарха, а действуют только графы и герцоги, именно изысканно пышная атмосфера того времени определяет стилистику и декораций, и костюмов.

Что же, собственно, происходило в этой истории, сочиненной Вальцем?⁴⁵³

1 акт: вечерний парк графа де Кастро, безоблачное небо усеяно звездами. Граф должен подписать брачный контракт со своей невестой Клермонд, дочерью герцога де Бовуар. Все гости собрались по поводу этого события, однако странное поведение графа вызывает недоумение. Де Кастро любит Клермонд, но одна из звезд в образе «женщины чудной красоты» постоянно возникает перед ним и манит за собой, но тут же исчезает; окружающим она не видна. Поведение де Кастро выводит из себя Гастона, брата невесты, и он вызывает графа на дуэль. На поединке Гастон ранит графа, которого друзья под руки уводят в замок. Подписание контракта, конечно, уже не состоится, и гости начинают поспешно расходиться.

2 акт: комната в замке графа де Кастро. Во 2 картине раненого графа осматривает доктор и объявляет его ближайшим друзьям, что рана не опасна и больному нужен только покой. Затем все уходят, граф остается один и засыпает. В 3 картине комнату графа заволакивает туман, превращающийся в густые клубящиеся облака. Стены комнаты исчезают. Диван, на котором лежит раненый, закутывается облаками, и граф как бы покоится в этих облаках. С неба под звуки гимна ночи начинают падать звезды и, достигнув земли, превращаются в

⁴⁵³ См.: АРО ГЦТМ. Ф. 181. КП 236691а; КП 236691б. 1, 2 и 6 картины приводятся в кратком изложении, 3, 4, 5, 7 и 8 картины — точно по тексту либретто.

блестящих фей с яркими звездочками в волосах. Граф пробуждается ото сна и с восторгом следит за танцами, а затем спрашивает о своей любимой звезде. В это время издали доносятся звуки торжественного марша, возвещающего о приближении Царицы ночи, которая спускается с неба в звездной колеснице, влекомой ночными бабочками. Она приветствует графа, благодарит его за любовь к звездам и показывает ему свое царство: по ее знаку перед глазами графа появляется фантастический дворец, в котором группами располагаются звезды, планеты и проч. Восхищенный граф склоняется перед ними, а затем и звезды склоняются перед ним и Царицей ночи.

4 картина 2 действия. Граф подходит к Утренней звезде и объясняется ей в любви. Та насмешливо улыбается и объясняет ему, что она — богиня и ни один смертный не может ею обладать. В это время легкий ветерок разгоняет облачка, и небо постепенно проясняется. На сцене появляется Утренняя заря, которой предшествуют зephyры, и вступает в борьбу со звездами. Утренняя звезда объясняет графу, что она должна его покинуть, и советует ему вернуться к невесте; при этом она делает знак, и перед глазами графа появляется Клэрмонд вся в слезах перед портретом жениха. Видение исчезает, и в ту же минуту убегает Утренняя звезда. Граф падает в обморок. В это время появляется Аврора в колеснице из цветов, которую тянут бабочки. Затем, в момент исчезновения Утренней зари на горизонте, появляется другая колесница — запряженная лошадьми, в ней Феб везет знак солнца, а окружают ее цветы и порхающие бабочки. Завершается 2 действие апофеозом (5 картина).

В 6 картине 3 акта («Комната в замке графа де Кастро») граф пробуждается под впечатлением только что виденного им сна, и в сердце его вновь возгорается любовь к невесте. Вошедших друзей он просит проводить его к Клэрмонд. 7 картина — «Замок герцога де Бовуар». Граф с друзьями дает серенаду под окнами Клэрмонд. Она, приятно удивленная этим сюрпризом, сходит с балкона, и граф просит у нее прощения за свое болезненное увлечение и клянется ей в вечной любви. Затем по знаку графа входит толпа молодых девушек и, танцуя, осыпает Клэрмонд цветами, потом появляются пажи и слуги в восточных одеждах

и подносят ей богатые дары и роскошные наряды. Клэрмонд, поддавшись соблазну, кокетливо примеривает несколько костюмов и танцует в них. В это время входят герцог с сыном и требуют объяснения у графа, который признается в своем заблуждении и снова просит у герцога руки Клэрмонд. Вначале непреклонный, герцог все же по просьбе дочери и своего друга маркиза де Брейль смягчается и приглашает графа за окончательным ответом вечером на бал, который он дает по случаю свадьбы своего сына.

4 акт, 8 картина — «Бал в замке герцога. Свадьба Гастона». Герцог с сыном и маркиз разрабатывают план предстоящего испытания для графа: на празднике несколько девиц появятся в костюмах тех звезд, о которых говорил граф, и будут стараться завлечь его, причем главную роль будет играть Клэрмонд, одетая в фантастический костюм звезды. Издали слышатся звуки марша, и начинается торжественное шествие гостей, прибывших на блестящий праздник. Церемониймейстер подходит к герцогу и докладывает ему о начале торжества, которое открывается праздником виноделов (Дивертисмент). После дивертисмента начинают танцевать замаскированные под звезды девушки, завлекая графа. Жених Клэрмонд вновь поддается очарованию и под действием галлюцинации даже видит перед собой Венеру, но скоро приходит в себя и гонит призрак прочь; видение исчезает. В это время появляется сначала Клэрмонд, а потом и сама Венера, но граф старается отогнать от себя преследующее его видение и всюду ищет Клэрмонд а затем, найдя ее, в восторге падает перед ней на колени. Герцог сам подводит к нему дочь и дает свое согласие на брак. Все поздравляют счастливую пару. Храм Гименя. Апофеоз.

В сюжете «Звезд» Вальц опять вернулся к теме взаимоотношения двух миров — земного и фантастического, волшебного, но теперь они показаны только во взаимном притяжении, которое, однако, не приводит к гармоническому союзу, а наоборот, становится последним всплеском романтических устремлений. Мир фантазии, грез, мечты, летающих на колесницах прекрасных звезд-девушек — всего лишь видение, сон; реальная земная жизнь — вот основа бытия. Поэтическое и невольно грустное осознание несоединимости мечты и реальности

Вальц делает символом времени и мироощущения людей, своих современников. О символическом характере «Звезд» напишет и критик Н. Кашкин: «Постановка сделана очень роскошная, богатые световые эффекты занимают зрителей, как и танцы, очень талантливо и красиво поставленные. Препжний большой фантастический или еще более старый аллегорический балет уступил теперь место символическому»⁴⁵⁴. «Звезды» завершают поиски Вальца романтического идеала, все волшебные превращения и полеты, сотворенные им в этом балете, становятся прощанием художника с великолепной эпохой театральных чудес и эффектов.

Новый балет, сочиненный Вальцем, — «Шалости сверчка» в 2 действиях, 3 картинах — пройдет почти незаметно. Первое его представление состоялось 13 февраля 1898 года в бенефис танцовщицы А. Джури⁴⁵⁵, когда помимо «Шалостей сверчка» шел еще и одноактный балет «Фантазия» И. Мендеса. Как записал в своей хронике Д. И. Мухин, «оба эти балета ничего интересного в себе не заключали»⁴⁵⁶.

Как отмечалось выше, 1880–1890-е годы в отечественном балетоведении принято считать временем упадка московского балета. Одной из причин такого положения называется балетная реформа, среди других — усиленное насаждение приглашенными хореографами спектаклей-феерий, состоящих из бессодержательных дивертисментов и сложного набора сценических трюков. Здесь уместно обратиться к мнению В. М. Красовской о роли Вальца в этом процессе, так как именно такая точка зрения на его творчество долгое время превалировала в истории российского театра. Вот что писала исследовательница: «И чем бледнее и беспомощнее было хореографическое действие, тем обильнее уснащалось оно хитроумными чудесами и превращениями, изобретаемыми Вальцем. Казалось, декоратору было доступно на сцене все. Он устраивал террасу

⁴⁵⁴ К[ашкин]инь Н. Театр и музыка. «Звезды» // Русские ведомости. — 1898. — № 27. — 27 января. — С. 3.

⁴⁵⁵ Поставил балет И. Н. Хлюстин, художниками спектакля были К. Ф. Вальц и П. П. Сергеев, дирижировал С. Я. Рябов. Главные партии исполнили А. П. Степанов (Стефано, богатый фермер), Е. С. Кувакина (Тереза, жена Стефано), И. Н. Хлюстин (Франческо, их сын), А. Джури (Амелия, жена Франческо), экст. ученик Козлов (Сверчок, добрый дух).

⁴⁵⁶ Мухин Д. И. Книга о балете // АРО ГЦТМ. Ф. 181. КП 137484. Инв. № 1. Л. 676/1.

из стеклянных рам, спускавшуюся уступами к рампе. Наверху били фонтаны настоящей воды, низвергавшиеся кипящим водопадом. Сами рамы подсвечивались разноцветными электрическими лампами. Художник часто сам сочинял либретто балетов с таким расчетом, чтобы в нем главенствовало не столько хореографическое действие, сколько умопомрачительные сценические эффекты»⁴⁵⁷.

В данной характеристике наиболее важным представляется следующее: «Декоратору было доступно на сцене все». Это ключевые слова, характеризующие творческие возможности Вальца — одно из важнейших слагаемых в формировании художественного своеобразия Большого театра в этот период. Симптоматичен и результат исследовательского анализа, в котором отрицательная в основном в силу идеологических мотивов оценка деятельности Вальца входит в противоречие с объективным описанием художественных возможностей и достижений мастера. Причина такого расхождения, как представляется, состоит в том, что исследовательницей одновременно оценивались две различные сферы — балет и сценография, и если первая находилась в кризисном состоянии, то вторая через мастерство и фантазию Вальца зачастую парадоксальным образом обнажала слабую работу балетмейстеров, подчеркивая их беспомощность.

Феерия, в которой Вальц сделал так много для ее становления в России, многими рассматривалась как чуждое русскому искусству явление, «бессмысленное и нелепое по содержанию чудовищное зрелище»⁴⁵⁸. Полемика вокруг феерии была острой и не всегда продуктивной. В этом, по выражению В. М. Красовской, «спекулятивном нашествии» феерии не было той безнадежной предопределенности победы пошлого и бессодержательного над настоящим искусством, видение которой так явственно представлялось части критиков. Сокрушительный удар по таким предощущениям был нанесен М. И. Петипа постановкой «Спящей красавицы», волшебной феерии, симфонии-балета П. И. Чайковского, со всей очевидностью обозначившей, что дело не в жанре как

⁴⁵⁷ Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. — С. 524.

⁴⁵⁸ Х[удеков С. Н.]. Театральное эхо // Петербургская газета. — 1887. — 8 октября. — № 276. — С. 3.

таковом, а в художественной убедительности всех его слагаемых — танца, музыки, живописи, объединенных глубоким драматическим содержанием. «Звезды» Карла Вальца и И. Н. Хлюстина также стали подтверждением жизнеспособности феерии. В осуществлении своего замысла Вальц не изменил своим давним постановочным эффектам, так как верил в силу их воздействия, и, сделав этот выбор, вышел победителем. «Царица ночи спускалась в свой замок на колеснице, словно сотканной из лунного света и запряженной гигантскими бабочками, а падающие звезды превращались в танцовщиц, образующих красочные группы. Каждая кулиса представляла собой серп луны, между ними в облаках появлялись фигуры живых звезд. Задняя декорация была устроена из газа, затканного серебряной нитью», — так описывает спектакль В. М. Красовская⁴⁵⁹. И при самом критическом отношении к творчеству мастера все же отмечает, что «даже “чудеса” Вальца существовали не сами по себе, а возникали из того же хореографического действия».

Значение «Даиты» и «Звезд», которые стоят в ряду последних романтических балетов на московской сцене, заключалось еще и в проявлении в этих постановках стилевого историзма, что точно сформулировано В. М. Гаевским: «Зато там есть то, что будет утрачено позднее, — так называемый “местный колорит”, более всего ценимый романтиками художественный образ прошедшей эпохи. Иначе говоря, стилевой историзм, и не только в сценографии, но и в хореографии, в начертании некоторых поз, в рисунке некоторых танцев»⁴⁶⁰. Квинтэссенцией такого спектакля на русской сцене стал, безусловно, балет «Спящая красавица» (1890, Мариинский театр) — блистательный «большой балет» XIX века с ослепительно яркими костюмами И. А. Всеволожского и декорациями пяти академиков театральной живописи. «Спящая красавица» — балет-феерия, «историко-костюмный балет на тему реального дворцового быта... балет о сказочном времени, когда верили в добрых и злых фей, когда появление кортежа фей на празднестве во дворце не могло удивить, а само их присутствие где-то рядом наполняло воздух эпохи», роскошь и тяжесть архитектуры дворца,

⁴⁵⁹ Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. — С. 524–525.

⁴⁶⁰ Гаевский В. М. Книга встреч: Заметки о критиках и режиссерах. — С. 330.

роскошь и тяжесть костюмов придворных при этом отчасти снимаются, отчасти уничтожаются невесомой красотой и чуть призрачными танцами фей, танцев nereid, ансамблевых и сольных... «грандиозный спектакль... с использованием старинной машинерии — открывающегося люка, движущейся панорамы, с использованием новой техники освещения в картине засыпающего леса и погружающегося в сон дворца... кажется спектаклем-сновидением»⁴⁶¹. Таким «спектаклем-сновидением» стала и постановка в 1898 году в Мариинском театре балета «Раймонда» с его суровым, «но вместе с тем сладостным стилем, стилем рыцарей и трубадуров»⁴⁶². Именно этим постановкам М. Петипа суждено было стать завершающими аккордами в истории русского классического балета, создавшего образы «прекрасного, неувядающего сказочного сада, окруженного волшебным и неумирающим, на сто лет заснувшим лесом»⁴⁶³. В области же театрально-декорационного искусства свои яркие и волшебные «аккорды», ставшие неотъемлемой частью художественного развития русского театра второй половины XIX века, создал К. Ф. Вальц.

⁴⁶¹ Гаевский В. М. Книга встреч: Заметки о критиках и режиссерах. — С. 354–355.

⁴⁶² Там же. С. 362.

⁴⁶³ Там же. С. 354.

ГЛАВА 4. ТВОРЧЕСКАЯ ПРАКТИКА И НОВАЦИИ КАРЛА ВАЛЬЦА В ОБЛАСТИ СЦЕНИЧЕСКИХ ЭФФЕКТОВ И ТЕАТРАЛЬНОГО КОСТЮМА

4.1. Особенности художественно-постановочного дела в московских Императорских театрах и инженерно-технические новации К. Вальца

Обязанности главного машиниста и декоратора К. Ф. Вальца были самыми обширными, он выполнял функции руководителя и организатора художественно-постановочного процесса машинно-декорационной части, художника-декоратора, создателя обстановки спектакля в эскизах и макете и непосредственного исполнителя живописного замысла в мягкой декорации по эскизам как собственным, так и других художников.

Среди наиболее важных должностных функций Вальца нужно выделить поддержание в надлежащем состоянии планшета сцены Большого театра. Своевременная замена планшета в музыкальном театре особенно важна, так как он должен выдерживать тяжелые декорации и одновременно быть идеально гладким, удобным для исполнения балетов, так как любая шероховатость может привести к травме танцовщиков.

В 1871 году под руководством Вальца старый, изношенный планшет заменили новым. Предыдущий настил сцены был сделан в 1856 году перед открытием театра после пожара по заказу и под руководством Ф. К. Вальца бригадой костромского крестьянина А. К. Лапшина⁴⁶⁴. За обустройство сцены, включая пол, трюмы, колосники и галереи, Вальц заплатил Лапшину 7500 рублей серебром⁴⁶⁵. Этот настил прослужил почти пятнадцать лет.

Объем проделанной по обустройству сцены работы в 1871 году, продолжавшейся около шести месяцев, весьма внушителен: 25 плотников были привлечены для предварительных работ, связанных со снятием старого пола сцены, всех машин, люков, футок, 15 плотников — для устройства нового

⁴⁶⁴ Договор был заключен сторонами 29 октября 1855 г.

⁴⁶⁵ См.: АРО ГЦТМ. Ф 43 (Вальцы Ф. К., К. Ф.). Оп. 2. КП 166405. Ед. хр. 70. Условие (договор), заключенный Вальцем Ф. К. с (подрядчиком) Лапшиным Александром. 29 октября 1855 г. Рукопись, чернила. 2 л.

щитового настила с фризами, 12 столяров — для чистовой отделки пола и установки всего оборудования сцены на прежнее место, 15 слесарей — для снятия и установки железных рельсов с добавкой шурупов и болтов там, «где оные окажутся испорченными», замены чугунных колес с медными втулками под фурками. Стоимость всей работы и материалов, включая владимирский красный (сосновый) лес, по смете составила 8614 рублей 40 копеек⁴⁶⁶.

В обязанности Вальца также входили изготовление и ремонт декораций. Под его наблюдением эти работы производились в декорационных и столярных мастерских рабочими, состоящими в штате Императорских театров. Производство в мастерских частных работ казенными или вольными рабочими не по заказу дирекции театров воспрещались, и за это также нес ответственность Вальц.

Изготавливались и поправлялись декорации и пратикабли по утвержденной директором монтировке пьесы или по требованиям режиссеров трупп, сообщаемым конторой театров декораторам и машинистам. Каждый из них представлял в контору смету «на количество потребных по производству работы материалов». Сметы проверял управляющий монтировочной частью и представлял на утверждение конторы.

Материалы для производства заготавливались декорационным складом по утвержденным конторой театров сметам и требованиям машинистов и декораторов, составленным по специальной форме. Разрешалось приобретать необходимое оптом, заказом у вольных мастеров или «мелочными непосредственно заведующим складом»⁴⁶⁷.

В конце каждого месяца декораторы и машинисты были обязаны представлять в монтировочное отделение конторы «Ведомость расхода материалов на дежурство». В нее вносились все материалы, израсходованные на

⁴⁶⁶ АРО ГЦТМ. Ф. 43 (Вальцы Ф. К., К. Ф.). КП 163462. Ед. хр. 19. Л.2. Смета на переработку заново пола сцены Большого театра.

⁴⁶⁷ АРО ГЦТМ. Ф. 486 (Собрание материалов по управлению императорскими (до 1917 г.) и государственными (с 1917 г.) театрами). КП 174363. Ед. хр. 1429. Инструкция по изготовлению и поправке декораций с принадлежностями (1886).

мелкие поправки, а также использованные для установки декораций на репетициях и спектаклях.

К 1880-м годам Большой театр располагал целой системой учетных форм. Так, заведующим бутафорской мастерской велся ежемесячный «Рабочий лист» на поденщиков, в котором указывались «наименование рабочих» (фамилия, имя, отчество) и сумма заработка в рублях и копейках по каждому дню месяца. По окончании месяца листки препровождались в Московскую контору Императорских театров, которая и производила выплату денег поденщикам. Если же сумма не превышала 10 рублей, расчеты производил непосредственно сам заведующий мастерской⁴⁶⁸.

Упорядочение внутренних регламентов постановочного дела было связано с реформаторской деятельностью директора Императорских театров И. А. Всеволожского, занимавшего этот пост с 1881 по 1899 год. Реформа осуществлялась также при активном и деятельном участии управляющего Петербургской конторой Императорских театров (1882–1897), а затем управляющего делами дирекции и конторы Императорских театров (1897–1900) В. П. Погожева. Роль Всеволожского в творческом развитии Императорских театров до настоящего времени не получила полномасштабного и объективного рассмотрения и часто характеризуется диаметрально противоположными оценками. Достаточно взвешенной, с учетом всех pro и contra, представляется характеристика, данная В. М. Гаевским, согласно которой определяющим содержанием эстетического кредо Всеволожского названа «красивая государственная форма». Отсюда естественным образом проистекало стремление Всеволожского к такому репертуару, который позволил бы «создать чуть иллюзорный, но вполне ощутимый контробраз («нарождавшейся демократии». — *Д. Р.*): одетый в роскошный наряд театральный портрет вечно юной империи, сказочной империи». Здесь имеется в виду прежде всего «Спящая красавица»

⁴⁶⁸ АРО ГЦТМ. Ф. 486 (Собрание материалов по управлению императорскими (до 1917 г.) и государственными (с 1917 г.) театрами). КП 174363. Ед. хр. 1429. Инструкция по изготовлению и поправке декораций с принадлежностями. 10 декабря 1886 г. Типографская печать. 3 л.

П. И. Чайковского, эскизы костюмов к которой были созданы Всеволожским⁴⁶⁹. При этом двойственность фигуры Всеволожского, который стоял «чуть ли не у истоков новомодного китча — с одной стороны, и чуть ли не у истоков ретроспективного “Мира искусства” — с другой», для В. М. Гаевского очевидна⁴⁷⁰.

Вальц же считал Всеволожского «едва ли не самым полезным директором» за время своей службы в Императорских театрах: «Культурный, просвещенный человек, он, кроме тонкого понимания искусства, обладал еще острым критическим умом, проникавшим во все мелочи театральной повседневности»⁴⁷¹. Лучшим директором казенных театров за весь период их существования называет Всеволожского и Ю. А. Бахрушин⁴⁷².

К реформам Всеволожского, оказавшим наиболее сильное влияние на улучшение устройства сцены, Вальц относит замену газового освещения электрическим. Это позволило внедрить самые разнообразные световые эффекты и сделало свет новым неотъемлемым элементом художественного образа спектакля. По решению Всеволожского в московском Большом театре Вальцем была заменена система подъема декораций: на смену старинным валам и пеньковым канатам пришли штанкетные подъемы на металлических тросах, действовавшие посредством контргрузов.

Эти изменения затрагивали весь комплекс творческих и организационных вопросов, связанных с выпуском новых спектаклей и прокатом текущего репертуара, все закулисное хозяйство и не могли обойтись без соответствующего оформления в виде разных положений, инструкций, регламентов. В. П. Погожев в своих мемуарах среди основных направлений реформы административно-хозяйственной деятельности Императорских театров, проводившейся фактически в течение всего периода директорства Всеволожского, отметит следующие: 1) административная часть — выработка штата личного состава чиновников,

⁴⁶⁹ Гаевский В. М. Время Всеволожского // Силуэты театрального прошлого. И. А. Всеволожский и его время / Сост. А. В. Ипполитов. — М.: Кучково поле, 2016. — С. 34–35.

⁴⁷⁰ Там же. С. 36–37.

⁴⁷¹ Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре. — С. 128.

⁴⁷² См.: Бахрушин Ю. А. История русского балета. — С. 221.

комплектование его и установление служебных порядков; 2) монтировочная часть; 3) общехозяйственная часть; 4) строительная часть; 5) кассовая часть; 6) репертуарное хозяйство и издательство; 7) законодательная часть⁴⁷³. С 1882 года издавался журнал распоряжений по театрам каждой столицы, куда вносились сведения о движении личного персонала, все распоряжения дирекции, распределение работ, расписание дежурств чиновников и врачей, сведения о передвижении имущества, исключение его из инвентарей, сведения о сборах со спектаклей и проч.

К одному из самых сложных направлений реформы административно-хозяйственной деятельности Императорских театров Погожев относил монтировочную часть, потребовавшую создания «цельного и рационального плана монтировочного зала», соответствующей организации служебного состава и выработки согласованных между собой частных положений по отдельным моментам монтировочной части⁴⁷⁴.

В 1886 году был выпущен ряд инструкций, регламентирующих работу производственных мастерских. В «Инструкции по изготовлению и поправке декораций с принадлежностями» описывался порядок заготовки материалов, его учета, оплаты, изготовления и поправки декораций, в том числе положение о том, что все работы по изготовлению декораций и пратикаблей производятся рабочими «под наблюдением соответствующих декораторов и машинистов с помощниками их». Здесь же дается примечание: «Всякое производство в мастерских частных работ, казенными или вольными рабочими, не по заказу Дирекции, безусловно, воспрещается»⁴⁷⁵. Такой порядок устанавливался и в отношении «изготовления и поправки бутафорских вещей Императорских театров»: «1. Непосредственное заведывание мастерской и руководство производящимися в ней работами возлагается на заведующего мастерской скульптора, под общим наблюдением заведующего бутафорскими складами.

⁴⁷³ См.: Погожев В. П. Силуэты театрального прошлого // Силуэты театрального прошлого. И. А. Всеволожский и его время. — М.: Кучково поле, 2016. — С. 76.

⁴⁷⁴ Там же. С. 97.

⁴⁷⁵ АРО ГЦТМ. Ф. 486 (Собрание материалов по управлению императорскими (до 1917 г.) и государственными (с 1917 г.) театрами). КП 174363. Ед. хр. 1429. Инструкция по изготовлению и поправке декораций с принадлежностями. 10 декабря 1886 г.

2. Для производства работ в мастерской назначаются: а) мастера по различным специальностям бутафорского производства, определяемые Конторой по найму, ежемесячно, по выбору и представлению заведующего мастерской, б) поденщики, нанимаемые в случаях усиленных и спешных работ по усмотрению заведующего мастерской, на счет особой ежегодно ассигнуемой на то конторой суммы. 3. Для ближайшего наблюдения за порядком в мастерской назначается вахтер, определяемый порядком, указанным в предыдущем пункте для мастеров. На обязанность вахтера возлагается письмоводство и ведение отчетности по мастерской, а равно хранение находящихся в мастерской материалов и инвентаря, которому ведется в мастерской опись по общей, установленной в Дирекции театров форме. 4. Работы в мастерской производятся инструментами и материалами, приобретаемыми Дирекцией Императорских театров. Когда в состав работ по изготовлению какой-либо бутафорской вещи входят ремесла, в мастерской не применяемые, заведующему мастерской предоставляется производить заказ таких составных частей производства частным мастерам... 5. Всякое производство в мастерской частных работ, не по заказу Конторы театров, безусловно, воспрещается»⁴⁷⁶. Таким образом, на Вальца возлагалась ответственность за весь комплекс художественно-постановочных работ, как по прокату текущего репертуара, так и по изготовлению оформления новых спектаклей.

Разработка подобных регламентов во многом была вызвана сложной структурой управления Императорскими театрами. Директору Императорских театров, при котором находились чиновники особых поручений, подчинялись две конторы Императорских театров — санкт-петербургская и московская, каждая из которых имела своего управляющего. В свою очередь в подчинении каждого управляющего находились чиновники особых поручений при конторе, распорядительное отделение (делопроизводитель, помощник делопроизводителя, в Петербурге еще и штатный журналист), хозяйственное отделение

⁴⁷⁶ АРО ГЦТМ. Ф. 486 (Собрание материалов по управлению императорскими (до 1917 г.) и государственными (с 1917 г.) театрами). КП 316393/17. Ед. хр. 1431. Инструкция по устройству мастерской для изготовления и поправки бутафорских вещей Императорских театров с приложением бланков смет. 4 октября 1886 г.

(делопроизводитель, исполнитель, архитектор, заведующий экипажным отделением (только в Петербурге), полицмейстеры (в Петербурге — по одному в Мариинском, Александринском, Михайловском театрах, в Москве — один для Большого и Малого театров), счетное отделение, врачебная часть (в Петербурге — два штатных врача и тринадцать дежурных врачей, в Москве — один штатный и восемь дежурных врачей), канцелярские чиновники (в Петербурге — семь человек, в Москве — пять человек).

В структуру контор также входила монтировочная часть, начальственное внимание к деятельности которых в Петербурге и Москве поразительно различалось. Обе монтировочные части имели своих управляющих, но если в Петербурге управляющему подчинялись старший помощник, три помощника, художник и библиотекарь, скульптор и смотритель бутафорской мастерской, два делопроизводителя (всего девять административных сотрудников), то в Москве управляющий монтировочной частью имел всего двух помощников. Монтировочная часть в Москве включала в себя декорационный отдел, куда были причислены декораторы и их помощники (в Большом театре — К. Ф. Вальц и семь помощников декоратора, в Малом — А. Ф. Гельцер и три помощника декоратора. При этом в Петербурге в декорационном отделе числилось семь декораторов и пятнадцать помощников декораторов без разбивки, как в Москве, по театрам, но общая численность этих сотрудников почти в два раза больше. В Петербурге число живописных мастерских было доведено до шести: зал на Подъяческой улице имел профессор М. А. Шишков, зал при Мариинском театре — академик М. И. Бочаров, мастерскую на плафоне Мариинского театра — декоратор Г. Левот, две мастерских располагались на плафонах Александринского и Михайловского театров, шестая, временная, — в одном из залов Таврического дворца. В Москве же было всего два декорационных зала — на плафонах Большого и Малого театров⁴⁷⁷.

Кроме того, декорационный отдел включал в себя машинистов и их помощников. В Петербурге в трех театрах (Мариинском, Александринском и

⁴⁷⁷ См.: *Погожев В. П.* Силуэты театрального прошлого. — С. 101.

Михайловском) в общей сложности числилось три машиниста и восемь помощников (из них два старших и четыре младших); в Москве было два машиниста — К. Ф. Вальц в Большом театре и В. Н. Коноплёв в Малом — и пять помощников машиниста. В монтировочную часть также входили осветительный и бутафорский отделы, гардеробный отдел, включавший костюмеров, костюмерш, парикмахеров, а также главный гардероб и местные гардеробы по каждому театру⁴⁷⁸. Таким образом, Вальц, возглавляя главный отдел монтировочной части, находился в середине управленческой вертикали Московской конторы Императорских театров.

Введение в практику театра новых регламентов, определявших как вертикальные, так и горизонтальные структурные взаимосвязи и направленных на оптимизацию затрат и повышение эффективности работы всех подразделений (задачи, никогда не теряющие своей актуальности и по-прежнему востребованные театральным делом в России), во многом зависело от личности управляющего конторами. И если в Петербурге В. П. Погожев был не только правой рукой Всеволожского во всех делах, связанных с реформой, но и сам являлся одним из самых активных ее инициаторов, то в Москве во главе конторы стоял П. М. Пчельников, назначенный на должность управляющего 16 июня 1882 года, — представитель старой плеяды бюрократов. Пчельников, не питавший, как пишет Вальц, никаких особенных чувств к искусству, был добросовестным чиновником, дотошным и властолюбивым, его главной заботой являлось отстаивание прерогативы своей власти⁴⁷⁹. Педантичность Пчельникова, стремившегося во всем подражать хозяйственным порядкам Петербургской конторы, но часто не понимавшего смысла того или иного мероприятия, приводила порой к бессмысленным действиям. Вот один из примеров проявления его педантизма. В Петербурге был организован специальный склад для запасного фонда материалов с целью создания их резерва и пополнения исходя из конъюнктуры рынка более дешевыми тканями. Это позволяло выпускать спектакли в начале года, когда все остатки бюджета театральная дирекция должна

⁴⁷⁸ См.: Ежегодник Императорских театров. Сезон 1891–92 гг. — С. 88–91.

⁴⁷⁹ Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре. — С. 129.

была возвратить в казну, а вновь выделенных средств не хватало на полноценное оформление. Устроив такой склад в Москве, Пчельников использовал его не для резерва, а для хранения остатков от ранее приобретенных и примененных в течение года материалов. В такой ситуации Вальцу по-прежнему приходилось постоянно выкручиваться, ремонтируя старые декорации и при ничтожной смете создавая новое оформление спектаклей. Смысл появления такого склада не был понят и В. А. Теляковским, который «свел его деятельность к нулю»⁴⁸⁰.

Согласно «Положению о производстве декорационных работ в московских Императорских театрах» (1899), художественный персонал состоял из шести декораторов и шести помощников декоратора, количество маляров варьировалось, и они назначались из числа постоянных рабочих декорационной части. Необходимые для писания декораций ткани, фольга и золото, а также кисти и посуда отпускались декораторам конторой Императорских театров; краски, клей и прочие материалы декораторы должны были приобретать за собственный счет. Однако за написание собственными красками каждого полуторного аршина декорации им назначалась особая плата по одному из пяти разрядов. Утвержденные для исполнения декораций рисунки и макеты декораторов поступали в собственность театральной дирекции безвозмездно⁴⁸¹. Регламентация этой работы имела важное функциональное значение для декорационного производства, так как подобный бригадный метод ускорял длительный и трудоемкий процесс писания декораций.

В качестве главного машиниста и декоратора Вальц составлял сметы затрат на новое оформление и ремонт старых декораций, размещал заказы на изготовление новых, контролировал качество их исполнения и принимал готовые работы, делал планировки оформления спектаклей. Под его руководством и по его чертежам делались сценические механизмы, кроме того, он руководил декораторами, машинистами и бригадами рабочих сцены.

Кроме всего прочего он отвечал за организацию и технику безопасности труда рабочих сцены, основной состав которых формировался из бывших крестьян,

⁴⁸⁰ См.: *Погожев В. П.* Силуэты театрального прошлого. — С. 100.

⁴⁸¹ РГАЛИ. Фонд 659. Московская контора Императорских театров. Оп. 1. Ед. хр. 314.

солдат или матросов. При поступлении на службу в Императорский театр рабочий сцены давал следующую расписку: «Согласно 4-го пункта Инструкции к Правилам о вознаграждении служащих по найму в Министерстве Императорского Двора, потерпевших от несчастных случаев, я, нижеподписавшийся, дал сию подписку Московской Конторе Императорских театров в том, что при определении меня на службу к названным театрам я обязуюсь о всяком несчастном случае, происшедшем со мною при исполнении служебных обязанностей, немедленно заявить ближайшему своему начальству»⁴⁸². Вопросам техники безопасности при подготовке и проведении спектаклей уделялось много внимания, но несчастные случаи по разным причинам происходили довольно часто. Так, отмечая основные события в Большом театре за 1889 год, Д. И. Мухин указывает, что в спектакле «Сон в летнюю ночь» упала завеса и сильно ушибла плечо режиссеру Черневскому, а на одном из представлений этого же спектакля оборвался «полет», из-за чего мальчик, находившийся на нем, вывихнул руку⁴⁸³.

Казалось, Вальц мог решить все организационные и технические вопросы, за что его искренне уважали сотрудники московских Императорских театров. Так, управляющий труппой Малого театра В. А. Нелидов вспоминал: «Чуть что экстренно, а в театре всегда все экстренно, бегут к нему и спокойны: Вальц выручит. В театре Вальц не ходил, он бегал. В 70 лет через две ступеньки, взлетая на пару сотен ступеней в декорационную залу. Его подчиненные его обожали. Он был “наш Карл Федорович” и добивался от них чудес»⁴⁸⁴. При таком колоссальном объеме должностных писанных и неписанных функций Вальц непосредственно сам занимался писанием декораций, создавал макеты к спектаклям и делал эскизы всех элементов оформления.

Большой вклад внес Вальц в совершенствование техники сцены московских Императорских театров. В начале его профессиональной карьеры сценическое

⁴⁸² РГАЛИ. Ф. 648 (Государственный академический Большой театр СССР (ГАБТ) (Москва, 1776 — по настоящее время)). Оп. 2. Ед. хр. 1193. Рапорты главного машиниста московских государственных театров К. В. Вальца и прошения разных лиц в Постановочное отделение Московской конторы государственных театров о найме и увольнении рабочих и служащих по декорационно-машинной, бутафорской и парикмахерской части Большого театра.

⁴⁸³ Мухин Д. И. Книга о балете // АРО ГЦТМ. Ф. 181. КП 137484. Ед. хр. 1. Л. 206 об.

⁴⁸⁴ Нелидов В. А. Театральная Москва. Сорок лет московских театров. — М.: Материк, 2002. — С. 67.

оборудование было самым простым. Вальц позже писал: «Многие историки театра просили меня поподробнее коснуться вопросов техники сцены 50–60-х годов. Что написать о том убогом состоянии театральных машин, которое я застал при поступлении на службу, сам не знаю. Почти все в то время было в тесной связи с дешевизной рабочих рук. Количеством тружеников сцены не стеснялись, благо их труд оплачивался грошами. Всевозможные театральные эффекты, которые теперь достигаются механическими приспособлениями, в то время основывались исключительно на силе и ловкости рабочих. Люки, например, приводились в движение воротами и веревками и требовали большого напряжения физических сил. Рабочие должны были быть очень внимательны и расторопны. Возьмем хотя бы системы сигналов для подъемов и опускания декораций. Ни о каких электрических звонках или телефонах тогда, конечно, и помину не было. Обыкновенно сигналы подавались хлопанием в ладони или маханием белого платка, и только для чистых перемен был придуман сложный, но не особенно остроумный способ. На колосниках привязывалась целая связка бубенчиков, от которых проводилась веревка вниз на сцену. В нужную минуту за веревку дергали, и бубенчики обыкновенно гремели так явственно, что были слышны и рабочим, и зрителям. Все декорации укреплялись исключительно гвоздями, и стук и гром во время перестановок стоял необычайный... Во время действия шум также мешал часто исполнителям, например, во время хода лодок и кораблей, которые двигались не по рельсам, как теперь, а просто катились по сцене на деревянных колесах, лишенных резиновых или войлочных обмоток, так что скрип и грохот раздавались по всему залу»⁴⁸⁵. Вальц постоянно исправлял подобные технические несовершенства сценической техники, в каких-то случаях находя поддержку у дирекции Императорских театров, а в каких-то — нет, в основном по причине скудости выделяемых на эти цели средств.

О технической отсталости Императорских театров, но уже в Петербурге, напишет и В. П. Погожев после знакомства в 1881 году с устройством закулисного хозяйства перед своим официальным назначением на должность

⁴⁸⁵ Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре. — С. 222.

управляющего Петербургской конторой: «За кулисами нагромождение декораций, деревянных лестниц, пристановок, так называемых пратикаблей. Тут же газовые трубы, всякого рода крашеные железные листы и зонтики в виде софитных и кулисных щитков и бережков. Тут же паутина веревок, подвижные и приставные декорации, крупные бутафорские вещи... Под сценой в трюмах и наверху, по колосникам и переходам, бросались в глаза ряды подъемных валов с канатами... При этом... очевиден был беспорядок, крайняя необходимость разобраться и установить какую-нибудь рациональную систему хозяйства. При моем посещении Большого (Каменного. — *Д. Р.*) театра передо мною впервые встал грозный кошмар возможного пожара в таком театре при отсутствии просторных сообщений и удобных лестниц»⁴⁸⁶.

Вальц неоднократно вносил самые разные предложения по усовершенствованию устройства сцены и ее пожарной безопасности. Многие всемирно известные театры — Венская опера, Парижская опера, Ковент Гарден и Друри Лейн в Лондоне, Театро Сан Карло в Неаполе — за свою долгую историю полностью уничтожались огнем, в некоторых случаях и не один раз. Известный историк театрально-декорационного искусства и театральный дизайнер Дж. Айзенауэр отмечал: «Главной причиной большинства пожаров в театрах было сочетание деревянных конструкций легковоспламеняющихся хрупких декораций с освещением помещений светильниками с открытым пламенем. Начавшееся в конце XVIII века применение кирпичной кладки в строительстве зрительного зала и особенно фойе дало публике шанс выбираться из помещения до того, как крушение отдельных деталей конструкции подвергнет опасности все здание»⁴⁸⁷. Разрушение многих театров происходило ночью, после закрытия, когда непогашенный фитиль, свеча или другой светильник с открытым пламенем оставался без присмотра, и именно по этой причине сгорело много пустых зданий. Пожары в театре часто случались и по причине неосторожного обращения с огнем самого персонала. О таком случае на спектакле «Фра-Дьяволо», например, пишет Скальковский: «Лаврова-Спекки, раздеваясь во 2-м акте, положила свою юбку на

⁴⁸⁶ *Погожев В. П.* Силуэты театрального прошлого. — С. 54–55.

⁴⁸⁷ *Izenour G. C.* Theater design. — New York: McGraw-Nill, 1977. — P. 300.

свечку, и юбка загорелась. Спрятавшиеся разбойники, гг. Сарיותи и Гумбин, выскочили, чтобы потушить пожар, но смех публики продолжался недолго. Крики “Пожар!” разогнали публику, к счастью, немногочисленную. Я видел при этом, как люди теряют совершенно голову при слове “пожар”. Были дамы, которые стояли как вкопанные и кричали “горим!”, а какой-то господин, очевидно, муж, спустил за руки свою жену из бельэтажа в кресла, хотя проще было выйти в коридор»⁴⁸⁸. Однако серьезные меры защиты от возможных пожаров дирекцией Императорских театров не были приняты. Вальц сделал модель сцены Большого театра с устройством системы водопроводных труб, которая могла бы использоваться при тушении огня, однако из-за дороговизны этот проект не был поддержан: «Дирекция с большим вниманием выслушала мои объяснения, осмотрела модель и, наговорив мне кучу любезностей, сослалась на полное отсутствие средств для проведения подобного плана в жизнь. Решив, что плетью обуха не перешибешь, я пожал плечами и подарил свою модель в театральный музей Бахрушина, где она красуется и поныне»⁴⁸⁹. Предложенная Вальцем модель фактически являлась прообразом противопожарных систем, устанавливаемых в современных театрах.

Из разнообразных новаций Вальца, внедренных в практику театра, можно назвать усовершенствование им системы подачи пара на сцену. Применяемый в театре эффект тумана и дыма часто был связан с неудобствами для исполнителей, так как дым применялся натуральный, что вызывало у певцов проблемы с дыханием, а по всему залу и сцене распространялся отнюдь не самый ароматный запах. Для создания этого эффекта под сценой, в местах открывающихся планшетных реек, прокладывались специальные желоба с мелкими отверстиями наверху. В эти желоба насыпался порошок для бенгальского огня и прокладывался специальный шнур, с помощью которого в нужный по партитуре спектакля момент поджигался порошок, и дым выходил струйками сквозь отверстия в пространство сцены. Вальц внедрил новый способ подачи пара

⁴⁸⁸ *Скальковский К. А.* В театральном мире. — С. XIX.

⁴⁸⁹ *Вальц К. Ф.* Шестьдесят пять лет в театре. — С. 225. Макет не сохранился, по всей видимости, он был утрачен во время Великой Отечественной войны.

посредством каучуковых трубок, что было проще по своему техническому выполнению и при этом не производило удушливого действия. Нововведение не встретило особой негативной реакции, хотя, как пишет Вальц, нашлись люди, которые протестовали против некоторого шипящего звука, производимого выпускаемым паром⁴⁹⁰. Надо заметить, таким шипением грешат и самые современные паровые машины, которыми пользуется театр в настоящее время. Подобный способ создания эффекта тумана Вальц успешно применил в «Лебедином озере» (1877), что было отмечено рецензентами как новшество на московской сцене.

В 1863 году, когда Вальц только начинал работать в Большом театре, масляное ламповое освещение заменили газовым: «В этом году масляное освещение в театре было заменено вновь устроенным газовым освещением — сжатым переносным газом»⁴⁹¹. Это дало возможность регулировать силу света на сцене и в зрительном зале. Специально из Парижа выписали и новую люстру с 480 газовыми рожками, которую вместо большой ламповой люстры с масляными светильниками установили в партере. Для обеспечения Большого и Малого театров газом выстроили специальный газовый завод, размещенный на том месте, где впоследствии был сооружен Александровский пассаж⁴⁹².

В период директорства И. А. Всеволожского (1881–1899) газовое освещение заменили на электрическое. Большой и Малый театры, здания Театрального училища и конторы Императорских театров стали освещаться электричеством. Это нововведение стало особенно важным вкладом для сценической части театров: появилась возможность использования разнообразнейших световых эффектов, что сделало свет одним из важных художественных элементов сценических постановок. На первых порах о применении электрического освещения в спектаклях специально оговаривалось в афишах. Уже в первой постановке балета «Коппелия» на русской сцене (1882) Вальцем было использовано электрическое освещение декораций. Он также с успехом

⁴⁹⁰ Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре. — Там же. С. 127.

⁴⁹¹ Мухин Д. И. Книга о балете // АРО ГЦТМ. Ф. 181. КП 137484. Ед. хр. 1. Л. 206 об.

⁴⁹² Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре. — С. 37.

использовал электрические люстры и бра в постановке «Евгения Онегина» (1883) в финальной картине объяснения Татьяны и Онегина.

Внедрение электрического освещения в театральную практику потребовало изменения структуры монтажной части Императорских театров. В Москве осветительный отдел с 1 сентября 1887 года возглавил князь Г. Д. Волконский (его должность называлась «начальник искусственного освещения»), которому стали подчиняться заведующие освещением Большого и Малого театров⁴⁹³.

Всеволожский также выписал из-за границы целый ряд аппаратов для производства световых эффектов. В Большом театре приобрели электрические машины, которые могли изображать дождь, молнию, снег, движущиеся облака, водяную рябь и проч. Внедрение в сценическую практику всех этих новшеств было возложено на Вальца. Эти приборы и машины позволяли более достоверно создавать эффекты, усиливавшие образный строй визуального ряда спектаклей.

Реформы Всеволожского в московских Императорских театрах после назначения в 1898 году на должность управляющего конторой полковника лейб-гвардии Конного полка В. А. Теляковского были свернуты, а в отдельных вопросах полностью дезавуированы. Такая политика, безусловно, не принесла пользы театральному делу и оказала большое влияние как на судьбу самого Вальца, так и на уменьшение роли штатных декораторов в творческом процессе в целом. Критическую оценку деятельности Теляковского оставил В. П. Погожев. Значение художественных деятелей театра с их годами создававшейся высокой профессиональной репутацией, признанной Всеволожским, при Теляковском, по словам Погожева, было значительно снижено⁴⁹⁴. В Москве подобная участь постигла декоратора А. Ф. Гельцера, а затем и К. Ф. Вальца. Среди причин такой политики Погожев указывает на негативное влияние баронессы Фелейзен: «Что касается художественной стороны монтажной части, то тут Гурли Логиновна, как сама художница, была полновластна. Особенно облюбовав двух действительно даровитых живописцев, Коровина и Головина, она передала под непосредственное их руководство не только декорационную специальность, но и

⁴⁹³ Ежегодник Императорских театров. Сезон 1891–92 гг. — С. 90.

⁴⁹⁴ См.: Погожев В. П. Силуэты театрального прошлого. — С. 146–150.

большую часть всей подготовки художественной обстановки пьес. За декорации и за рисунки костюмов уплачивались несообразно большие суммы. Расходный бюджет Дирекции доведен был в XX веке до размеров, незнакомых XIX веку»⁴⁹⁵.

Вальц оставил более взвешенную характеристику Теляковского как директора Императорских театров: «Это был человек ничем особенно не выдающийся, но та предварительная школа, которую он прошел, служа в Москве, оказала на него благотворное влияние... Благодаря этим практическим знаниям и некоторым природным способностям, новый директор смог ознаменовать свое правление целым рядом крупнейших преобразований в области сцены и в особенности декорационного искусства»⁴⁹⁶. Декоратор также отметил, что после назначения его на должность директора он тем не менее часто бывал в Москве и постоянно находился в курсе всех театральных дел.

Так, при Теляковском Вальц модернизировал подъемную систему сцены Малого театра, при этом были подняты на полтора аршина (около 1,07 м) колосники, что значительно повысило художественное качество декорационных картин внутри зеркала сцены. Также мастер соорудил вертящуюся (вращающуюся) сцену диаметром в семь сажень (14,93 м), позволившую улучшить монтировку декораций, создал круглый горизонт и движущуюся панораму, что упростило постановку сложных и громоздких в декорационном отношении спектаклей.

Как отмечает историк театра и специалист в области техники сцены Н. П. Извеков, в японском театре Кабуки поворотный круг использовался уже с 1758 года⁴⁹⁷. В Европе подобное техническое устройство впервые было сооружено Карлом Лаутеншлегером в мюнхенском Королевском Резиденц-театре

⁴⁹⁵ *Погожев В. П.* Силуэты театрального прошлого. — С. 150. Любопытно и замечание Вальца, касающееся активного участия в постановке спектаклей жены Теляковского: «Не только он сам [Теляковский], но даже его супруга, считали своим долгом знать все о московских театрах. Жена Теляковского считала себя художницей и любила показать свои знания в области искусства. Она рисовала костюмы для новых постановок и следила за их выполнением. Часто во время генеральных репетиций эта особа являлась в театр, садилась в первый ряд и наводила критику на все, что происходило на сцене. Считаясь с тогдашним укладом театральной жизни, приходилось иногда прислушиваться к ее словам и принимать кое-что к сведению» (*Вальц К. Ф.* Шестьдесят пять лет в театре. — С. 199).

⁴⁹⁶ Там же. С. 196.

⁴⁹⁷ См.: *Извеков Н. П.* Сцена. Т. 1: Архитектура сцены. — М.: Художественная литература, 1935. — С. 85.

к представлению оперы «Дон Жуан» В. А. Моцарта 29 мая 1896 года⁴⁹⁸. Немало содействовал постройке вращающейся сцены директор театра, знаменитый трагический актер Эрнст Поссарт, неоднократно гастролировавший в России и во время гастролей в московском Большом театре исполнявший Манфреда на спектакле в декорациях Вальца.

Инициатива установки поворотного круга в Малом театре исходила от А. П. Ленского, стремившегося к совершенствованию оборудования сцены. Это, по его убеждению, создавало новые художественные возможности при постановке спектаклей, в которых «исполнение, мизансцены, оформление, освещение и музыка были бы подчинены раскрытию идеи пьесы и решались бы в едином стилевом ключе»⁴⁹⁹. Круг решено было сделать по образцу мюнхенского, отказавшись при этом от традиционного наклона сцены, что соответствовало мнению Ленского об «устаревшей конструкции сцены с ее никому не нужной покатостью пола»⁵⁰⁰. В апреле 1900 года Вальц представил проект устройства поворотной (или вращающейся) сцены, как в то время называли поворотный круг, в Дирекцию Императорских театров, где он получил одобрение⁵⁰¹, а все работы были завершены уже к началу августа⁵⁰². Как и в проекте Лаутеншлегера, здесь реализовалась идея одновременного кругового и вертикального движения: наряду с круговым движением планшета вращались и первые два трюма. Вращающийся цилиндр 24 метров в диаметре был установлен на 54 колесика, которые двигались по рельсу, укрепленному на каменном фундаменте-кольце под вторым трюмом. Само же вращение производилось электромоторами, установленными во втором трюме поворотной сцены⁵⁰³.

⁴⁹⁸ Правда, имеется свидетельство о том, что «впервые сконструировал в истории театра сцену с поворотным кругом» не кто иной, как Леонардо да Винчи. Более подробно см.: *Капра Ф.* Наука Леонардо. Мир глазами великого гения / Пер. с англ. А. Никифорова. — М.: София, 2011. — С. 98–99. О вращающихся сценах в связи с европейским придворным театром XVII–XVIII столетий пишет и А. С. Корндорф, см.: *Корндорф А. С.* Архитектурная декорация придворного театра XVII–XVIII столетий. Мифология и иконография. Автореф. дисс. ... д-ра иск. М., 2013. — С. 49.

⁴⁹⁹ *Струтинская Е. И.* Художники Малого театра. — С. 13.

⁵⁰⁰ *Теляковский В. А.* Дневники Директора Императорских театров. 1898–1901. — Москва, 1998. — С. 633.

⁵⁰¹ Там же. С. 273.

⁵⁰² В дневниковой записи от 16 августа Теляковский отметил: «Осматривал сегодня поворотную сцену и работы в Малом театре. Сцена сделана весьма удовлетворительно. Вальц просил уплатить все деньги, но я приказал удержать 10% на годовую ответственность» (Там же. С. 317).

⁵⁰³ См.: *Извеков Н. П.* Сцена. Т. 1: Архитектура сцены. — С. 97.

Появление вращающейся сцены связывают со сценическим натурализмом, для которого было важно ее использование в качестве особого приема при смене места действия и сценического оформления. «Новое время» откликнулось специальной статьей на появление поворотного круга в Малом театре, в которой автор, правда, большую часть своих рассуждений посвятил смыслу антракта в театре, но закончил основательным выводом: «Вращающаяся сцена именно в русском театре — реформа гораздо более серьезная, чем это может показаться. Что она способна перевернуть основные приемы драматического творчества — вне всякого сомнения»⁵⁰⁴. Использование поворотной сцены в Малом театре в первых спектаклях — «Кине» А. Дюма⁵⁰⁵ и «Ромео и Джульетте» У. Шекспира — в основном сводилось к облегчению декорационных перемен и сокращению времени на перестановки. Однако возможности нового технического устройства не ограничивались только этим, а стали основой для развития самого сценического действия, но уже в рамках эстетики режиссерского театра в постановках 1920–1930-х годов, таких как «Лизистрата» в Музыкальной студии Вл. И. Немировича-Данченко или «Мандат» в Театре имени Вс. Мейерхольда. Тем не менее появление в 1900 году вращающейся сцены в Малом театре, а затем и в МХТ выдвигало русский театр на передовые позиции в области театральной техники⁵⁰⁶.

Ю. А. Бахрушин считал, что использование для оформления спектаклей новинок зарубежной промышленности и техники неблагоприятно отразилось на развитии русской декорационной живописи: с одной стороны, водопровод, газовое и электрическое освещение расширяли палитру театральных эффектов, что особенно ощущалось в балете, но вместе с тем это отодвигало декорационную

⁵⁰⁴ Г. Вращающаяся сцена // Новое время. — 1900. — 18 августа.

⁵⁰⁵ Из дневниковой записи Теляковского от 6 сентября 1900 г.: «В Малом “Кин”. Поворотная сцена оказывает большие услуги при постановках» (*Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров. 1898–1901.* — С. 332).

⁵⁰⁶ Вместе с тем у поворотной сцены были и противники, которые в защиту своей позиции приводили разные аргументы: невозможность устройства перспективных видов, увеличение стоимости спектаклей и проч. Однако режиссеры постепенно открывали все больше возможностей такой механизации: к примеру, в МХТ опущенные люки барабана использовались в различных положениях для создания выразительных композиций в «Юлии Цезаре» (1903) и «Привидениях» (1905), М. Рейнхардт в спектакле «Сон в летнюю ночь» в берлинском Немецком театре (1905) пробовал вращать декорацию при открытом занавесе и полном освещении. Подробнее см.: *Базанов В. В. Техника и технология сцены.* — Л.: Искусство, 1976. — С. 306–307.

живопись на задний план, подчиняя ее техническим новшествам. Прославившие московского декоратора и машиниста К. Ф. Вальца нововведения вызывали интерес публики, но в художественном отношении, по мнению Бахрушина, декорации этого периода значительно уступали оформлению спектаклей в предшествующие годы⁵⁰⁷. Однако постановочные нововведения Вальца, отразившие технические достижения своего времени, расширяли художественные возможности традиционного оформления. При этом живописная декорация по-прежнему оставалась главным выразительным средством в создании пространства действия как балетных, так оперных постановок.

Унаследовав традиции немецкой романтической театральной школы, Вальц в своем творчестве, но уже на русской сцене реализовал себя как театральный художник-декоратор и машинист в одном лице. Отличительной чертой этой традиции было то, что «искусство машиниста полагалось даже более важным, нежели умение (тоже очень высокое у романтиков) написать декорацию»⁵⁰⁸. Романтический театр обращает особое внимание на динамическое выражение сюжетных коллизий сценического действия и обстоятельств, в которых оказывается герой. Действенность сценографии в данном случае в основном выражалась с помощью сценических машин и эффектов, искусным создателем которых и являлся Вальц. Талант организатора театрального дела позволил ему внести существенный вклад в совершенствование постановочного процесса в московских Императорских театрах, в превращение сцены Большого театра в одну из передовых в Европе по техническому оснащению и использованию самого современного сценического оборудования.

Вальцу принадлежит и заслуга воспитания целой плеяды мастеров сцены. Одним из таких учеников Вальца был А. Г. Петрянчиков, ставший уже в советское время главным машинистом Большого театра и передавший свой опыт новому поколению мастеров — Я. С. Гжесику, В. П. Завитаеву,

⁵⁰⁷ Бахрушин Ю. А. История русского балета. — С. 209.

⁵⁰⁸ Берёзкин В. И. Искусство сценографии мирового театра: В 2 кн. — Кн. 1: От истоков до середины XX века. — С. 125–126.

В. И. Кашлинову⁵⁰⁹. Театр и в наше время чтит имя Карла Вальца. В свой юбилейный 225 сезон Большой театр отметил 155 лет со дня рождения мастера. 28 января 2001 года в его честь был показан романтический балет «Жизель» А. Адана (балетмейстер В. В. Васильев, художник С. М. Бархин)⁵¹⁰.

4.2. Особые сценические эффекты в оперных и балетных постановках К. Ф. Вальца

Титул волшебника сцены Вальцу был присвоен современниками прежде всего за мастерство использования специальных театральных эффектов, придававших постановкам яркую и выразительную зрелищность. «Кто же в Москве не знал волшебника Вальца?! Чудеса превращения мрачных замков в роскошные сады с фонтаном, провалы городов, пожары, появление плывущих по морю кораблей, колоссальные разрушения, приводящие зрителей в смятение и ужас, — все это было делом огромной фантазии и рук К. Ф. Вальца», — писал о мастере В. П. Шкафер, многие годы ставивший в Большом театре оперные спектакли⁵¹¹. Эти эффекты, многие из которых были перенесены на российскую сцену из европейской театральной практики, являлись неотъемлемой частью оперно-балетных постановок, а с появлением феерий — обязательной составляющей художественного образа спектакля.

Вальц активно внедрял в постановочную практику технические новинки и разнообразные постановочные приемы в целях улучшения художественного качества спектаклей. Технические новшества, как считал Ю. А. Бахрушин, отодвинули декорационную живопись на задний план и востребовали соединения в одном лице машиниста-механика и художника-декоратора; «в этом отношении наиболее прославился московский декоратор и машинист К. Ф. Вальц»⁵¹². С этим

⁵⁰⁹ См.: Мастера Большого театра / Сост. Е. П. Белова, Д. В. Родионов; текст Д. В. Родионова. — М.: Большой театр России, 2001. — С. 6.

⁵¹⁰ ГЦТМ. Фонд Афиш и программ Москвы и Санкт-Петербурга (современный период). Афиша с исполнителями. Москва, Государственный академический Большой театр. 1, 3, 8, 10 ноября 2002 г. Балет «Жизель» А. Адана. Постановка — Васильев В. В. Хореография — Коралли Ж., Перро Ж., Петипа М. И., Горский А. А., Лавровский Л. М., Васильев В. В. Художник — Бархин С. М. КП 323513/121.

⁵¹¹ Шкафер В. П. Сорок лет на сцене русской оперы: Воспоминания. 1890–1930. — Л.: Издательство Театра оперы и балета им. С. М. Кирова, 1936. — С. 183.

⁵¹² Бахрушин Ю. А. История русского балета. — С. 209.

мнением историка балета невозможно не согласиться, но вместе с тем развитие внешней формы балетного спектакля в исследуемой им истории русского балета практически вне поля зрения автора. О проблемах театральной живописи Ю. А. Бахрушин упоминает лишь дважды, первый раз — в связи с творчеством Вальца, второй — при указании на влияние реалистического искусства художников-передвижников на декораторов М. И. Бочарова и А. Ф. Гельцера, которое проявлялось в стремлении делать бесконечные зарисовки на натуре, прежде чем приступить к написанию своих полотен⁵¹³.

По европейским театрам сценические эффекты распространялись благодаря «“странствующим” итальянским директорам»: «Дворцы богов с их обитателями спускались с небес или возникали из земных недр и морских пучин, чтобы покарать злодеев, наградить добродетельных страдальцев, воздать хвалу монарху, ко дню тезоименитства которого был приурочен спектакль, или просто потому, что туда переносилось действие какой-нибудь оперы на мифологический сюжет»⁵¹⁴, извергались вулканы, бушевали волны, происходили землетрясения, грозы, пожары и другие природные катаклизмы, обрушивались замки и города, гибли корабли.

Эти эффекты были настолько неотъемлемой частью спектаклей, что в откликах прессы на ту или иную постановку анализ качественной стороны какого-либо эффекта мог занимать основную часть публикуемых рецензий. Вернемся к статье в газете «Антракт» от 3 сентября 1867 года с прозвучавшим в адрес Вальца-старшего упреком по поводу отсутствия новых постановок в его бенефисы. Здесь большая часть материала посвящена именно описанию сценических эффектов и разбору их выполнения. Рецензент сетует на то, что в балете «Фауст», которым 16 августа после Успенского поста открылся Большой театр, «прежде можно было с большою похвалою отнести к мгновенной перемене разрушенного замка в замок цветущий; в былое время эта перемена совершалась так мгновенно, что нельзя было рассмотреть, как она делалась»;

⁵¹³ Бахрушин Ю. А. История русского балета. — С. 249.

⁵¹⁴ Корндорф А. С. Дворцы химеры. Иллюзорная архитектура и политические аллюзии придворной сцены. — С. 542–543.

кроме того, раньше на верхних террасах замка били фонтаны, а в спектакле 16 августа «фонтаны эти стояли совершенно спокойными; вода в них не казалась текущею, как в былые представления». Далее рецензент упоминает, что еще ранее исчез из этого балета «довольно недурной эффект» — «у боковых кулис лежали обломки разных камней, колонн, статуй, и когда развалившийся замок превращался в цветущий, обломки эти превращались в вазы с цветами». Не найдя ответа на вопрос о причинах подобных изменений: «Теперь этого нет; — почему? — не знаю», — он продолжает перечисление исчезнувших или плохо проведенных эффектов в других постановках. Так, Днепр в 3 акте «Аскольдовой могилы» не течет, как он тек прежде; в «Фаусте» выброшена целая картина — искушения Маргариты семью смертными грехами; в «Наяде и Рыбаке» в бенефис помощника балетмейстера Ф. Н. Манохина фонтан настоящей воды, ранее бивший в балете, вовсе не бил; огни, горевшие в Апофеозе этого же балета в былое время, не были зажжены⁵¹⁵. В бесконечных сетованиях рецензента просматриваются неподдельный интерес публики к традиции исполнения сценических эффектов и выраженное в опосредованной форме требование ее сохранения.

Талант Вальца получил свое становление именно в этот благодатный период зрительского интереса к «волшебствам» сцены. В его формировании немалую роль играли и живописные романтические полотна. Достаточно вспомнить, представленную в 1872 году на выставке в Академии художеств картину И. К. Айвазовского «Бриг в бурю», которая произвела настоящую сенсацию⁵¹⁶.

В число особых эффектов входили «чистые перемены», то есть смена декораций во время действия на глазах у зрителей, осуществлявшаяся, как писали очевидцы, «моментально». Такие перемены, как правило, были обусловлены внутренней логикой разворачивающихся на сцене драматических коллизий. Вальц ввел в Большом театре традицию чистых перемен декораций при

⁵¹⁵ В. Р. Московский театр (Балетные спектакли в прошедшем августе) // Антракт. — 1867. — № 35. — 3 сентября. — С. 1.

⁵¹⁶ См.: Всемирная иллюстрация. — 1872. — № 191. — С. 140.

выключенном свете, хотя поначалу ему пришлось столкнуться с противодействием театрального начальства, считавшего новшество неудобным и недопустимым. Однако этот новаторский для московской сцены прием прижился, так как позволял значительно сократить время пауз во время спектакля, когда публика в ожидании новой картины была вынуждена отвлекаться от сценического действия. Чистые перемены помогали сохранить драматургическую и музыкальную динамику спектакля, эмоциональный настрой зрителей. Смену декораций целого действия Вальц мог произвести буквально в считанные секунды, что всегда вызывало восторг публики и каждый раз демонстрировало его мастерство в точной планировке оформления⁵¹⁷. Так, на этом приеме мастером было выстроено все оформление оперы В. А. Моцарта «Волшебная флейта» (1889), в которой декорации 16 картин менялись исключительно через чистые перемены, в результате чего спектакль мог быть проведен без единого антракта⁵¹⁸.

Немецкий театральный инженер Ф. Краних провел сравнительный анализ участия в оформлении спектакля живописи, техники и света в XVII–XX веках при создании эффектов, связанных с природными явлениями и объектами, таких как пожар, обвал, взрыв, лед, гроза, лавина, море, луна, туман, северное сияние, дождь, радуга, снег, солнце, звезды, вулканы, вода, ветер, облака⁵¹⁹. Хотя в этом исследовании отмечаются некоторые неточности: например, эффект тумана, по мнению Краниха, в XIX веке решался исключительно посредством живописи, пожар — только живописью и светом, луна — лишь техническими средствами, — в целом он верно отразил тенденцию к усилению световых эффектов от XVII–XVIII к XIX веку (с трех позиций до шести) и от XIX века к первой трети XX века (с шести позиций до девятнадцати). Однако проведенный Кранихом анализ

⁵¹⁷ Однажды такая быстрота действий рабочих сцены привела к трагикомическому случаю. Вальц вспоминал: «При чистой перемене декораций танцовщица Примакова, не раз уже участвовавшая в этом спектакле, захотела успеть перешагнуть через нижний брусок одного подъемного полотна. Ее попытка не удалась, и декорация взвилась вверх вместе с нею, сидящей верхом на злополучном бруске. Произошло понятное замешательство; я наскоро приказал рабочим держать внизу натянутые холсты в случае падения артистки, а сам побежал наверх, на колосники, снимать Примакову с висящей декорации. Отдать холст назад было опасно. Когда мы добежали до первого переходного мостика, танцовщица все еще сидела на бруске, но снять ее оказалось делом не столь простым. От нервного напряжения у нее свело руки, и она несколько минут не могла разжать судорожно схваченного ею бруска» (*Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре.* — С. 175).

⁵¹⁸ См.: *Попов Н. А.* Вальц Карл Федорович. Воспоминания // РГАЛИ. Ф. 2579 (Коллекция Федорова Василия Васильевича (1891–1973), театрального деятеля). Оп. 1. Ед. хр. 983.

⁵¹⁹ См.: *Kranich F.* Bühnentechnik der Gegenwart. Bd. 1. — München; Berlin: Verlag R. Oldenburg, 1929. — S. 240.

применительно к творчеству Вальца оказывается несостоятельным, так как мастер использовал для создания эффектов всех вышеуказанных явлений природы и живопись, и сценическую технику, и машинерию, а с внедрением электричества и свет. Универсальность его метода была исключительным явлением в европейской театральной практике.

Среди самых притягательных для зрителей можно выделить водные эффекты: водопады, морскую и водную гладь, фонтаны, дождь. Вальц уделял этим эффектам особое внимание, о чем свидетельствуют сохранившиеся в его архиве эскизы с изображением водопадов. Для него была важна не только техническая сторона создания водной стихии, но и точная и реалистичная передача потока воды на сцене: это могло быть свободное падение воды с крутого обрыва, или несколько небольших водопадов, или каскадов с перетеканием воды с одного уступа на другой. При изучении природы водопадов Вальц делал множество рисунков самых различных реальных объектов, например, громадного Ниагарского водопада, точно передавал в эскизах устройство высоких водопадов в горных районах, часто расположенных в устьях притоков и образовавшихся в результате углубления ледниками русел главных рек, что характерно, в частности, для северной Европы и Альп. На рисунках Вальца с такими водопадами природная естественность, геологическая достоверность дополняются романтической поэтикой северного ландшафта⁵²⁰.

Для создания убедительной иллюзии падающей воды использовался достаточно простой способ. На завесе по контуру водопада делался вырез, который заклеивался голубым прозрачным тюлем. За вырезом устанавливалась рама по высоте водопада с нужным количеством горизонтальных валов, обтянутых расписанным под воду холстом. По их поверхности в шахматном порядке прикреплялись холщевые языки разной величины и формы, которые

⁵²⁰ В архиве Вальца имеются материалы, подтверждающие его глубокое изучение вопросов геологии, связанных с вулканами и водопадами. В одной из папок, например, собраны такие материалы: «1. Долина Андоры. 4. Средние горы третичного периода. В идеальной последовательности средние горы третичного периода расположены непосредственно на самом молодом массиве вторичных гор, на новых пластах. а) Формация грубого известняка. б) Формация молассов, или верхнее третичное образование (формация). d) Эта формация распадается на две группы. aa) Нижняя группа, или так называемая формация известковой глины. bb) Верхняя группа, или субаппенинское образование (формация) (см. дополнительно Остеолитные пещеры). 5. Горное дело (геология)» (см.: АРО ГЦТМ. Ф. 43 (Вальцы Ф. К., К. Ф.). КП 314738/119. 6 л. Das Tal von Andora. На нем. яз.).

опрокидывались при движении вышележащего вала на нижележащий. Эффект водопада при этом во многом зависел от слаженной работы служащих сцены, приводивших в движение валы. Помимо этого иллюзорного способа Вальц применял и настоящую воду, чем достигал еще большей подлинности водных эффектов.

В балете «Кашей» для создания картины «Сон» мастер использовал живописное решение: на акварельном эскизе предстает перспектива горной долины с водной гладью озера с выразительными изгибами берега, передняя линия которого скрыта бордюром из кустов красных роз⁵²¹. В эскизе к картине «Волшебное озеро» озеро решено уже по-другому: Вальц дает перспективу водной глади между несколькими горными вершинами, справа на одном из склонов рисует водопад, падающий в озеро тремя уступами⁵²². Такое решение было необходимо для дальнейшей разбивки рисунка на несколько сценических планов, один из которых должен был работать как настоящий водопад, причем по ходу действия цвет воды в нем менялся.

Характерными особенностями живописной манеры Вальца в изображении природных ландшафтов являются масштабность, даже грандиозность выразительной перспективы картин природы и тонкая передача ее особой атмосферы, будь то суровая северная природа или пышное тропическое растительное изобилие. Например, на эскизе горного пейзажа с рекой он решает северный ландшафт лаконичной графикой пологих горных склонов с почти плоскими, разрушенными временем и льдами вершинами, между которыми пробитое за тысячелетия узкое русло горной реки пересекает эскиз по диагонали «per angolo»⁵²³. Такое композиционное решение создает убедительное пластическое впечатление бескрайности горной цепи и мощи природы. Громадные валуны и небольшие купы тонкоствольных елей с редкой кроной и

⁵²¹ Вальц К. Ф. Эскиз декорации 2 картины «Сон» 1 акта балета «Кашей» В. К. Мюльдорфера, Ю. Г. Гербера, балетмейстер В. Рейзингер. Завеса с 6 места. Москва, Императорский Большой театр. 1873. Бумага, акварель. 27,0x42,5 // ГЦТМ. ДФ. КП 60684. ГДД 1733. Атрибуция автора исследования.

⁵²² Вальц К. Ф. Эскиз декорации «Волшебное озеро» к балету «Кашей» В. К. Мюльдорфера, Ю. Г. Гербера, балетмейстер В. Рейзингер. Москва, Императорский Большой театр. 1873. Бумага, акварель. 15,0x22,5 // ГЦТМ. ДФ. КП 63619. ГДД 1736. Атрибуция автора исследования.

⁵²³ Вальц К. Ф. Эскиз декорации «Горный пейзаж». 1880-е гг. Бумага, карандаш, тушь, кисть. 31,7x48,2. Подписной // ГЦТМ. ДФ. КП 63713. ГДД 1721.

остро ниспадающими ветвями органично вписываются в общую величественную картину холодного северного края. На эскизе «Заросли деревьев и лиан на берегу реки» перед нами совершенно другой ландшафт и другая природная атмосфера. Излучина реки, создающая иллюзию течения на уровне планшета сцены, обрамленная в узком месте двумя береговыми выступами, с одной стороны — пологим, с другой — высоким и обрывистым, идет к горизонту, где после плавного изгиба уходит за рамку зеркала сцены. В центре этого поворота реки в окружении зарослей проглядывает высокое и монументальное изваяние какого-то туземного божества, являющегося одновременно и центром зрительского восприятия, и точкой схождения перспективы. Вальц направляет внимание к этой точке также с помощью двух растительных арок на береговых выступах на первом плане: одну из них образуют мощные стволы деревьев с пышными кронами, нависающими навстречу друг другу над речной протокой, вторую — гибкие, словно висящие в воздухе, почти безлиственные стволы лиан, причем Вальц мастерски создает иллюзию ее большей удаленности. Все пространство буквально отдано во власть царства Флоры: везде кроны деревьев, пальмы, кустарники, разнообразные вьющиеся растения, воздух и небо открываются только в растительных арках. Это очередной образец художественной суггестии Вальца⁵²⁴, следующего лучшим традициям театрально-декорационной живописи XIX века. Показательно, что в композиционном решении данного эскиза мастера усматривается явная аналогия с эскизом М. А. Шишкова «Волшебные сады Черномора»⁵²⁵.

Наводнение и выход озера из берегов Вальц успешно воплотил при первой постановке «Лебединого озера». Для создания эффекта волн на сцене использовались разные технические средства и приемы. Представление об этом можно составить по опубликованному чертежу и использованному прибору в Александринском театре в сезоне 1892–1893 годов для постановки трагедии «Вильгельм Телль». Прибор давал удовлетворительный эффект на дальних

⁵²⁴ Вальц К. Ф. Эскиз декорации «Тропический лес» к опере «Динора» Дж. Мейербергера. 1880-е гг. Бумага, карандаш, тушь, кисть. 32,8x51,5 // ГЦТМ. ДФ. КП 60961.

⁵²⁵ См.: Ежегодник Императорских театров. Сезон 1892–1893 гг. — С. 198.

планах за счет попеременного раскачивания брусьев двумя рабочими, одновременного движения трех живописных холстов, производившего иллюзию колебания водной поверхности; изменение скорости движения позволяло дать различные виды волнения — от мягкой зыби до бурных волн⁵²⁶. Самый же простой способ изображения волн воспроизводился рабочими, посаженными или лежащими на сцене в шахматном порядке и накрытыми холстом, расписанным под воду. Убедительность эффекта при этом во многом зависела от слаженности их действий. К концу века был изобретен и более совершенный способ сценического воплощения водной поверхности, заключавшийся в использовании двойного половика, прошитого по краям. Верхнее полотнище было шире нижнего на два-три аршина в зависимости от высоты, на которую оно должно было подниматься над полом. С помощью системы колец и длинных шнуров, выводившихся за кулисы, определенного количества холщовых рукавов, пришитых к нижней части половика и спускавшихся в трюм, где они были присоединены к специальным воздухонагнетателям, и создавался эффект зыби или волны. Такой способ не только облегчил работу машинистов, но и позволил воспроизводить движение корабля поверх холста⁵²⁷.

Убедителен Вальц и в создании разнообразных настроений «небесной канцелярии». В «Деве ада» под удары грома «из земли является Радомани (дева ада), г-жа *Станиславская*, окруженная 8 рыцарями в красных мантиях и шлемах»⁵²⁸. Критик С. С. Голоушев, оценивая постановку «Пиковой дамы» (1891), писал о работе Вальца: «Недурно проходит и гроза... на сцене натурально темнеет, молния сверкает, не освещая складок задней завесы, и на сцене действительно как будто идет дождь»⁵²⁹. В оформлении картины «В казарме», в частности, он отмечал следующее: «В декоративном отношении недурно... движение облаков, действительно производящее впечатление бурного вечера». А в сцене «Зимняя канавка» критик подчеркивал тонкость передачи картины ночи: «В освещении декорации есть выдержанное впечатление лунного света, и

⁵²⁶ Ежегодник Императорских театров. Сезон 1892–1893 гг. — С. 563–564.

⁵²⁷ См.: *Петров А. А.* Театральная техника. — СПб., 1910. — С. 70–71.

⁵²⁸ *Точка*. Московские театры. «Дева ада» // Суфлер. — 1878. — 6 декабря. — № 16. — С. 1.

⁵²⁹ *Глаголь С.* С точки зрения художника // Артист. — 1891. — № 18. — С. 123.

пятна светотени очень хорошо передают выпуклость стен и карнизов... получается все-таки верная и красивая картина»⁵³⁰. При создании эффекта грозы, солнца, радуги мастер часто соединял живопись со световой машинерией, стремясь к большей художественной правдоподобности и выразительности. Об этом свидетельствуют эскизы данных эффектов с нанесенной на них масштабной сеткой: «Грозовые тучи и молния»⁵³¹, «Пасмурное небо с солнцем сквозь облака»⁵³², «Радуга на фоне водопада»⁵³³.

В создании естественных настроений природы Вальц выступает как единомышленник мейнингенцев и К. С. Станиславского, творцов натуралистического театра. «Солнечные блики, падающие через листву беседки на землю, лица, предметы, глубокая ночная тьма или сумерки поражают в этом театре своей натуральностью. Деревья здесь качаются своими верхушками, шелестят листьями, вода бултыхает». Этот фрагмент из рецензии на один из спектаклей МХТ⁵³⁴ подтверждает органическую связь творческого метода Вальца с дальнейшим развитием художественно-постановочных приемов в русском театре.

Одним из самых эффектных и зрелищных элементов спектакля являлись сценические пожары, часто соотносившиеся с драматургической кульминацией действия. Технологическая часть эффекта пожара требовала исключительного мастерства в расчете конструкций декораций, живопись — убедительной натуралистичности, работа машинистов и рабочих — крайней степени слаженности и четкости. Среди сохранившихся материалов в качестве образца можно назвать эскиз декорации П. А. Исакова «Пожар» (1854): «Эскиз состоит из двух частей, при совмещении которых возникает безмятежный лунный пейзаж с готическим собором. Если же поднять накладной фрагмент, взору предстает охваченное огнем полуразрушенное здание. Можно предположить, что во время

⁵³⁰ *Глаголь С.* С точки зрения художника. — С. 124.

⁵³¹ Вальц К. Ф. Эскиз декорации «Грозовые тучи и молния» к неизвестной постановке. 1880-е гг. (?). Бумага, карандаш, акварель, белила. 29,9x31,1 // ГЦТМ. ДФ. КП 60750. ГДД 1743. Атрибуция автора исследования.

⁵³² Вальц К. Ф. Эскиз оформления «Пасмурное небо с солнцем сквозь облака». Бумага, соус. 20,7x31,4 // ГЦТМ. ДФ. КП 282441/21. Атрибуция автора исследования.

⁵³³ Вальц К. Ф. Эскиз декорации «Радуга на фоне водопада» к неизвестной постановке. 1880-е гг. (?). Картон, карандаш, акварель. 23,7x23,0 // ГЦТМ. ДФ. КП 100530. ГДД 3239. Атрибуция автора исследования.

⁵³⁴ *Тальников Д.* Московский Художественный театр // Вестник Европы. — 1914. — Кн. 12. — Декабрь. — С. 124.

спектакля часть декораций, изображающая кровлю горящего здания, поднималась вверх “охваченная огнем”, а здание разрушалось на глазах у зрителя»⁵³⁵.

Несмотря на то, что сценические пожары делались лишь как имитация пожара настоящего и для создания эффекта подлинности применялись в основном живописные и постановочные приемы, использование в спектаклях свечей и газа часто приводило к подлинным трагедиям. Только один из подобных случаев, описанный в дневнике В. А. Теляковского 2 октября 1900 года: «Вчера во время представления “Корсара” в уборной г-жа Гельцер зажгла свечку, от свечки загорелись её крылья [бабочки], и чуть вся комната не была объята пламенем, так как в ней находилось несколько пачек. С Гельцер сделался обморок, и режиссеру пришлось объявить, что номер этот будет пропущен. Факт пожара настоль важен, что мною приказано Аршеневскому⁵³⁶ разобрать это дело и мне донести, дабы с виновных в попустительстве было сделано строгое взыскание»⁵³⁷.

Для создания безопасного и при этом натурального эффекта пламени пожара и огневых вспышек или всполохов Вальц активно использовал ликоподий (споры плауна), закупавшийся театральной конторой мешками. Широкое применение ликоподия в практике театра имеет подтверждение и в мемуарах В. П. Погожева⁵³⁸. Такие всполохи огня-света Вальц применял уже при первой постановке «Волшебного башмачка». Ликоподий выдувался из особых приспособлений, называвшихся машинками-фуколками⁵³⁹.

В «Кашее» в сцене борьбы Рольвода с чудовищем, охранявшим вход в палаты Кашея, «чудовище выпускает изо рта, носа и ушей пламя и дым», прежде чем пасть пораженным⁵⁴⁰. В финале чертоги Кашея разрушаются, объятые пламенем. Пожар на пароходе и его затопление во время бури были воссозданы Вальцем и в балете «Прелести гашиша, или Остров роз» Н. С. Кленовского (1885).

⁵³⁵ Василькова М. М. Готические мотивы в русском театрально-декорационном искусстве XIX века: Автореф. дисс. ... канд. иск. — СПб., 2011. — С. 20.

⁵³⁶ Аршеневский Василий Николаевич — помощник управляющего Московской конторы Императорских театров в 1900–1902 гг.

⁵³⁷ Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров. 1898–1901. — С. 354.

⁵³⁸ См.: Погожев В. П. Силуэты театрального прошлого. — С. 86.

⁵³⁹ См.: Петров А. А. Театральная техника. — С. 82.

⁵⁴⁰ Вальц К. Ф. Монтировка к балету «Кашей» В. К. Мюльдорфера. 1870-е гг. Бумага, чернила. 26,4x21,5 // ГЦТМ. ДФ. КП 217614/1–5.

В поставленной в бенефис певца и режиссера А. Барцала опере «Зигфрид» Р. Вагнера (1894) в кульминационной сцене главный герой проходил через огонь, поднимаясь на вершину скалы, чтобы разбудить спящую Брунгильду. Благодаря удачным световым эффектам и «хорошо написанным декорациям»⁵⁴¹, по мнению критиков, в спектакле оживала «романтика леса, полного таинственного шепота, шелеста, трепетных голосов и птичьего щебета»⁵⁴². В опере «Тушинцы» П. И. Бларамберга (1895) по драматической хронике А. Н. Островского «Тушино» «горели» хоромы воеводы Ростовского, а в пламени погибали главные герои — дочь воеводы Людмила, Николай и Степан Редриковы, защитники Ростова Великого от захватчиков — сторонников Лжедмитрия II.

Широкая практика использования на сценах Императорских театров «огневых» эффектов и активная роль в ней Вальца способствовали их развитию. Так, в 1891 году помощником машиниста Александринского театра А. А. Петровым был изобретен прибор для изображения на сцене расплавленного металла, который впервые использовали в драме «Рабочая слободка» Е. П. Карпова, где 1 действие происходило на чугунно-литейном заводе: «Посредством этого прибора струя воды, ярко освещенная изнутри, вытекает огненным потоком и дает зрителю полную иллюзию расплавленного металла. Для достижения подобного рода сценических эффектов, до сего времени прибегали обыкновенно в декоративно-транспарантному способу, который значительно уступает вышеприведенному по правдивости производимого впечатления»⁵⁴³. Современники также отмечали громадный зрительский эффект, производимый сценой пожара в опере «Дубровский»: «И когда смотришь на этот бутафорский пожар, прямо берет жуть. Клубы дыма! Огненные столбы выбрасываются из окон, пробиваются сквозь крышу, охватывают своими пламенными языками холст, дерево и даже людей! Иллюзия пожара полная»⁵⁴⁴.

⁵⁴¹ Зарубин В. И. Большой театр. Первые постановки балетов на русской сцене. — С. 117.

⁵⁴² Там же. С. 116.

⁵⁴³ Ежегодник Императорских театров. Сезон 1891–92 гг. — С. 527.

⁵⁴⁴ «И обязательно после этого акта под бешеные аплодисменты под руку с Собиновым выходит скромный старичок, конфузливо раскланивающийся с публикой. Этот старичок, скромный труженик Большого Академического театра, главный машинист Карл Федорович Вальц» (*Худашев [В. П.]*. Карл Федорович Вальц (к портрету) // Новая рампа. — 1924. — 23–28 сентября. — № 15. — С. 10).

Среди возрожденных в XIX веке традиций барочного театра должны быть названы полеты — сценический эффект, особенно впечатлявший публику. Вальц вспоминал: «Надо сказать, что раньше вообще на полеты, в особенности в балетах, была мода: летали не только воспитанницы и отдельные артисты, но даже целые группы. Устраивалось это всегда одинаково и особой опасности не представляло. Со временем мода на полеты постепенно стала падать, а затем они и вовсе были прекращены приказом петербургской дирекции. Приказ этот пришлось волей-неволей нарушить при постановке оперы Вагнера “Золото Рейна” (премьера 14 марта 1912 года, режиссер В. А. Лосский. — *Д. Р.*), где силою необходимости требовались чрезвычайно сложные полеты для певиц, летавших и певших одновременно... Мне удалось разрешить эти полеты очевидно довольно удачно, так как впоследствии, когда вздумали ставить “Золото Рейна” в Париже, летательные сооружения для него были скопированы с моего московского образца»⁵⁴⁵. Режиссер Н. А. Попов вспоминал: «В былые годы в течение сезона энергия Вальца расходовалась на осуществление очень значительного количества новых постановок в Большом театре — тогда одна премьера сменяла другую чаще, чем это бывает теперь. И поэтому, иногда поневоле, Карл Федорович вынужден был повторять из года в год какой-нибудь становившийся уже традиционным сценический эффект или трюк. Когда он убеждался в совершенной банальности какого-нибудь эффекта, он, наперекор установившейся традиции, принимался за усовершенствование этого эффекта вплоть до создания для него нового сценического механизма. Так была, например, сконструирована им новая аппаратура для оперы “Золото Рейна”, где русалки начали, благодаря Вальцу, свободнее плавать вокруг подводной скалы, нестесненные уже в своих движениях прежними традиционными плавательными фурками, применявшимися во всех европейских театрах в течение ряда десятилетий. И эта новая вальцевская аппаратура кроме Большого театра вскоре была применена и в театре Парижской оперы к большому торжеству всех поклонников нашего московского “мага”»⁵⁴⁶.

⁵⁴⁵ Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре. — С. 175.

⁵⁴⁶ РГАЛИ. Ф. 2579 (Попов Николай Александрович). Оп. 1. Ед. хр. 983. Вальц Карл Федорович. Воспоминания. Автограф. 4 л.

Полеты были неотъемлемой и органичной частью романтического балета. Эффект полета часто так и назывался — «летающий балет». «Жизель» или «Сильфиду» невозможно представить без летающих сильфид и виллис. Вальц тщательно изучал материалы по происхождению и бытованию легенд и мифов об этих неземных существах⁵⁴⁷. Образы летающих девушек — фей и эльфов, левитирующих обычно над водной поверхностью, — привлекали художника своей романтической сущностью и таинственно-мистической красотой⁵⁴⁸. Первые полеты эльфов были сделаны Вальцем в балете «Трильби» Ю. Гербера (1870) в постановке М. И. Петипа. В балете «Кашей» (1873) Елена улетала с Кашеем на страшном чудовище. Среди сценических эффектов в «Лебедином озере» (1877) Вальц использовал летающую сову, а в балете «Ночь и день» Л. Минкуса (1883) летали птицы, бабочки и пчелы. В 1 действии «Черевичек» Бес спускался со звездного неба, а во 2-м перелетал вместе с Вакулой в Петербург⁵⁴⁹.

Для «летающего балета» делались специальные лебедки, количество которых зависело от числа артистов, одновременно поднимающихся и опускающихся. Эти лебедки прикреплялись к колосникам по центру необходимого плана сцены и месту вертикального подъема и опускания артиста. В систему полета помимо лебедки входила деревянная рама особой конструкции с тремя чугунными рамами, с осью и шкивом для спускающегося на сцену троса. С помощью двух зубчатых колес движение оси могло быть задержано как в одну, так и в другую сторону. Все соединения идущих от лебедки ремней и канатов с резиной, тросом и пеньковой веревкой производились с помощью железных

⁵⁴⁷ «Ты знаешь, насколько я люблю день св. Иоанна и особенно ночь, которая ему предшествует, — странную и торжественную ночь, когда наши старые христианские общества, кажется, возвращаются к своей колыбели, отмечая языческими обрядами культ солнца. Ночь, полная тайн, посвященная церковью первому святому до рождества Христова, но сохраненная народом для суеверий на все времена: чудесная ночь, когда сельский житель получает крещение огнем, где животные, которых он кормит в сарае, разговаривают с ним на его языке, где духи домашнего очага, следуя своему договору с семьей, одним открывают скрытые сокровища, а другим показывают, кто должен сочетаться браком в этом году; наконец, фантастическая ночь, во время которой старые друидические камни поворачиваются на своем гранитном основании, цветы рождаются по следам фей, водящих свои хороводы вокруг этих алтарей забытого культа, умершие до брачной ночи невесты выходят из гроба, чтобы отмечать свои свадьбы, танцуя при свете луны до тех пор, пока пение петуха не возвратит их к холодному ложу, которое они покинут только в судный день» (Материалы о сказочных эльфах, виллисах // АРО ГЦТМ. Ф. 43 (Вальцы Ф. К., К. Ф.). Оп. 4. КП 314738/106, 116, 117, 119, 120. 5 ед. хр. 20 л. На фр., нем. яз.

⁵⁴⁸ См., например: Вальц К. Ф. Эскиз мизансцены к постановке комедии «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира. Бумага, карандаш, акварель. 27,1x22,3 // ГЦТМ. ДФ. КП 282441/83. Атрибуция автора исследования.

⁵⁴⁹ Зарубин В. И. Большой театр. Первые постановки балетов на русской сцене. — С. 106.

колец. Движения полетных площадок-фурок с одной стороны сцены на другую производились с помощью валов, размещенных, как правило, на верхних боковых рабочих галереях. Такая фулка двигалась на роликах по металлическому ходу, проложенному в пространстве под колосниками — верхней сцене — с одной стороны на другую. «Летающий» персонаж или предмет, подвешенный к фулке, одновременно с ее перемещением получал слабинку троса, на котором держался, и тем самым при движении фулки параллельно рампе он плавно спускался по диагонали⁵⁵⁰. При вертикальном «падении» или спуске эффект осуществлялся с помощью неподвижно установленной фулки; для непрерывных полетов она двигалась вперед и назад; если же требовалось, чтобы персонаж то поднимался, то опускался в воздухе, трос соответственно или натягивали, или отпускали. С введением системы противовесных штанкетных подъемов эти места на галереях были отданы под размещение противовесов, и способы движения полетных фурок, подъема и опускания человека или предмета были изменены.

Для создания эффекта перемещения того или иного объекта использовались движущиеся с помощью специальных деревянных барабанов живописные панорамы. Такую декорацию Вальц успешно применил в 1 картине 4 действия («Сон воеводы в деревенской избе») в опере «Сон на Волге» А. С. Аренского (1890), где движение лодки происходило на заднем плане сцены в своеобразной раме, затянутой прозрачной сеткой⁵⁵¹. П. И. Чайковский писал брату: «Прекрасная опера! Иные сцены так хороши, что я настоящим образом был потрясен до слез. Особенно сцена сна удивительна»⁵⁵².

К постановкам, в которых сосредоточение театральных эффектов было типичным для Вальца с точки зрения использования им многих зрелищных приемов, можно отнести волшебный балет-феерию «Кольцо любви», премьера которого состоялась 16 декабря 1892 года. Либретто балета сочинил В. А. Крылов по немецким народным сказкам и поверьям. Хореографическая партитура

⁵⁵⁰ См.: *Извеков Н. П.* Сцена. Т. 1: Архитектура сцены. — С. 51.

⁵⁵¹ См.: Опера «Сон на Волге» А. Аренского по драме А. Н. Островского «Воевода». Постановщик А. И. Барцал. Балетмейстер Х. Мендес. Фотограф К. А. Фишер. Москва, Императорский Большой театр. 1890. Отпечаток бромсеребряный. 180,0x191,0 // Музей Большого театра. КП 2399/743. Ф2-743.

⁵⁵² Цит. по: *Зарубин В. И.* Большой театр. Первые постановки балетов на русской сцене. — С. 110.

принадлежала И. Мендесу, музыка была написана П. П. Золотаренко, при этом он многое заимствовал из произведений Г. Берлиоза, А. Тома, Ф. Мендельсона и других европейских композиторов.

В основе сюжета — приключения дочери герцога Эдельгерца принцессы Хильдегарды, которой покровительствует волшебница Либусса и эльф Вилли. Принцесса должна совершить три подвига самопожертвования, чтобы вернуть людям кольцо любви, похищенное злым чародеем Раздором, магом Виделином из свиты отца Хильдегарды⁵⁵³.

Оформление состояло из 10 картин, большинство из которых было сделано Вальцем: 1 картина — «Местность перед замком», 2 картина — «Облака», 3 картина — «Двор замка», 4 картина — «Лес», 7 картина — «Руины», 8 картина — «Волшебное озеро», 9 картина — «Зимний пейзаж», 10 картина — «Богатый праздничный зал с елкой». 5 картину — «Площадь в городе» — написал П. Ф. Лебедев, 6 картину — «Зал в замке» — И. Ф. Савицкий.

В живописной декорации Вальц показывает мастерство и разнообразие пространственных решений сценических полотен, становящихся художественно убедительным миром героев феерии⁵⁵⁴. В 1 картине действие разворачивалось перед готическим замком, который был решен в диагональной перспективе и как бы вырастал из горной цепи, поднимающейся с левой стороны арьера сцены и завершающейся фасадом с правой стороны сцены во всю высоту портала, что производило впечатление бескрайнего воздушного пространства, окружавшего

⁵⁵³ Герцог, настроенный магом, запирает дочь в башне замка. Эльф Вилли помогает принцессе освободиться, и она находит убежище в лесу, где ее оберегают дриады и звери. Затем Хильдегарда совершает подвиги самопожертвования. Первый — в городе Готенбурге, где девушка спасает несправедливо обвиненного в краже мальчика, второй — во время войны, устроенной Раздором, между герцогом и злым бароном Рудольфом Швабским, претендующим на руку Хильдегарды. На помощь герцогу приходят крестьяне, благородный рыцарь Рейнгольд и воинственные валькирии. Барон с помощью Раздора готов убить Рейнгольда, но Хильдегарда принимает удар на себя. Либусса и валькирии приносят тело Хильдегарды к волшебному озеру, в котором добрые волшебницы всего мира восстанавливают свои силы, прилетая сюда в виде лебедей. Волшебные воды возвращают принцессе силы, но, чтобы уничтожить чары Раздора, превратившего Рейнгольда во льва, она должна порвать одно из покрывал-крыльев купающихся в озере волшебниц. Однако Хильдегарда, тронутая мольбами волшебницы, жертвует своей любовью к Рейнгольду и возвращает покрывало, после чего бросается в озеро. «За этот третий подвиг самопожертвования Хильдегарда получает кольцо любви и вместе с Рейнгольдом возвращается к отцу, примирившемуся с бароном. Либусса побеждает Раздора и объявляет, что с этого дня любовь нисходит вновь на счастье человеку». Краткое изложение сюжета приведено по: Ежегодник Императорских театров. Сезон 1892–1893 гг. — С. 337.

⁵⁵⁴ Описание оформления сделано по иллюстрациям, опубликованным в: Ежегодник Императорских театров. Сезон 1892–1893 гг. — С. 334–337.

замок. В 3 картине Вальц, напротив, замыкал его двор множеством башен, крепостной стеной, приближая к зрителю мощную кладку строений; здесь неба почти не видно, лишь по центру в небольших просветах между башнями проглядывают облака. В 4 картине в сцене «Дремучий лес» неба уже совсем нет, все пространство занимают громадные стволы деревьев с ветвями, нависающими над людьми и словно становящимися вместе с дриадами и лесными зверями на защиту Хильдегарды от злых духов волшебника Виделина. Пространственная пластичность решений Вальца в этой постановке с особой выразительностью проявляется в финальной картине, где художник превратил сцену в громадную створку раковины, внутреннее пространство которой сделано в несколько планов и представляет пышно задрапированный праздничный зал, а его композиционным центром становится большая ель, украшенная горящими свечами. Это решение Вальца неожиданно перекликается с оформлением С. Б. Вирсаладзе финала балета «Щелкунчик» в постановке Ю. Н. Григоровича уже в новейшей истории Большого театра (1966).

Постановка феерии явила собой образец масштабного эклектичного действия, в котором по воле композитора и балетмейстера объединились все труппы, включая актеров Малого театра. Артисты балета принимали участие только в танцах дриад, лебедей, валькирий и в заключительном дивертисменте в образах полишинелей, бабочек и звезд. Результатом этого пестрого зрелища, как писал рецензент «Русских ведомостей», стала «полная гибель всяких признаков смысла, простой, даже внешней связи между декорационными картинками, танцами, ариями, куплетами (в сказке есть и этот жанр) и драматическими сценами»⁵⁵⁵.

Вальц, создавший в спектакле волшебные полеты и превращения (на волшебное озеро прилетали добрые волшебницы-лебеди, благородный рыцарь Рейнгольд превращался по воле чародея Раздора во льва, а затем, расколдованный волшебницей Либуссой, вновь обретал человеческий облик), красочные живописные картины природных пейзажей и средневекового немецкого города и

⁵⁵⁵ Зарубин В. И. Большой театр. Первые постановки балетов на русской сцене. — С. 102.

выстроивший в финале богато украшенную арочную перспективу на девять планов, в очередной раз стал заложником беспомощности постановщиков. Сам же спектакль послужил своеобразным образцом для исследователей, определявших этот период состояния московского балета как кризисный. Точнее же, здесь можно говорить о наступившем в конце века кризисе жанра феерии.

В постановках часто были востребованы разнообразного рода превращения и исчезновения. Иногда такие эффекты становились главным сценическим приемом в том или ином спектакле, его отдельными номерами. Сохранилось любопытное в этом отношении описание подобной сцены в одной из постановок Александринского театра с участием А. Е. Мартынова: «По его желанию является из-под земли стол, хорошо убранный, только пустой, и табурет. На правой стороне большой куст превращается в дом, в котором кондитерская из льда, но в миниатюрном размере. Из одного выходит карикатурный маленький повар с таблицей разных кушаньев, из которого Мартынов выбирает себе рябчика с салатом, повар уходит в дом, и дом превращается в куст, такой же куст по левую сторону превращается в дом, где живет (здесь в оригинале пропуск текста. — *Д. Р.*) Погреб Фохта, откуда выходит капельмейстер с предлинным преysкурантом, из коего Мартынов выбирает себе красного донского [вина]. Капельмейстер уходит, и дом превращается в куст. На столе в <нрзб.> вместе дан куверт: блюдо с жареным рябчиком, салатом, бутылка красного донского, стакан и десерт, он берет рябчика и, держа на вилке, его восхваляет. Оный с вилки исчезает, Мартынов ищет рябчика и говорит, что он, верно, улетел, и удивляется, что жареные рябчики могут летать; хочет попробовать вина, пробка вылетает, и бутылка сама наливает стакан. Наполняется красным вином. Он берет стакан и хочет пить, как вино в стакане исчезает; его все это время будто бы кусает комар, и он все хватается то за ухо, то за нос, то бьет себя по щеке, наконец, рассердясь, отходит от стола; в это время со стола исчезает все, он хочет выпить из бутылки, но немало удивляется пустому столу; опять комар-невидимка его кусает, он,

рассерженный, топает ногами; на стол является на блюде огромная голова, которая хочет его съесть, он падает на табурет, стол и табурет исчезают»⁵⁵⁶.

Для подобных эффектов Вальц широко использовал особые площадки — люки-провалы, которые поднимались и опускались в трюм сцены с помощью лебедок. Эти люки позволяли устраивать провалы (исчезновения) и неожиданные появления как персонажей, так и предметов сценической обстановки. Чудеса провалов и превращения Вальца в балете «Дева ада» Нефкура (1879) — бедняк Налла-Тамби, продавший свою душу деве ада Радамони, влюбляется в принцессу Саравастру и за эту измену проваливается в преисподнюю — украсили постановку И. Гансена, хореографические устремления которого оказались направленными лишь к картинному и эффектному построению кордебалетных масс. В такой люк опускалась, «истаивая», Снегурочка в опере Н. А. Римского-Корсакова (1893). К началу двадцатых годов XX века в планшете сцены Большого театра было обустроено 15 таких площадок, причем одна из них «очень значительна по размерам, и на ней сразу может появиться на сцену несколько десятков человек»⁵⁵⁷.

Вальц мастерски создавал и всевозможные разрушения, используя опять же эффект барочной машинерии — так называемую «развальную сборку», «архитектурную декорацию, создававшую иллюзию полного разрушения или восстановления конструкции прямо на глазах у зрителей»⁵⁵⁸, что требовало больших конструкторских способностей и максимальной точности действий рабочих сцены. Сильное впечатление на современников, например, производило разрушение объятых пламенем чертогов Кащей в финале балета. Здесь Вальц использовал транспарантную завесу, «сборку» и «солнце механическое

⁵⁵⁶ АРО ГЦТМ. Ф. 43 (Вальцы Ф. К., К. Ф.). Оп. 4. КП 314738/115. 1 ед. хр. Материалы, собранные для работы: биография А. Шнецингера (музыкант); запись путешествия через горы; стихи; список поэтов и актеров; план декораций к пьесе «Гамлет» и др. 1850-е-1890-е гг. Рукопись, чернила, печатные вырезки. 52 л. На нем., рус. яз. Л. 50. Это описание, скорее всего, относится к постановке Александринского театра «Вот так пилюли, что в рот, то спасибо» (1847) — переделке Д. Т. Ленского французской пьесы «Пилюли Дьявола» Ф. Лалу, О. Анисе-Буржуа и Лорана. Эффекты в спектакле были сделаны Ф. К. Вальцем.

⁵⁵⁷ *Соболев Ю.* Театральная Москва. Большой и Малый театры. — М.: Издательство Т-ва «В. В. Думнов, н-ки бр. Салаевых», 1924. — С. 113.

⁵⁵⁸ *Корндорф А. С.* Архитектурная декорация придворного театра XVII-XVIII столетий. Мифология и иконография. — С. 50.

великолепное с лучами, со станком»⁵⁵⁹. Прием транспаранта применялся для просвечивающихся частей декорации при передаче лунных или солнечных лучей, солнечных бликов на реке, освещенных заходящим солнцем облаков, сцен пожара, просветов сквозь листву деревьев и проч., когда «в заранее намеченных местах написанной декорации прорезают отверстия, на которые наклеивают или к которым пришивают тонкую ткань — бумажный батист, мадаполам, полотняную кальку»⁵⁶⁰. Провал и разрушение дворца в «Деве ада» были отнесены современниками к «новому триумфу» молодого Вальца⁵⁶¹.

К одному из своих коронных эффектов и Вальц, и современники относили, конечно, знаменитую гибель корабля (фелюги) пиратов в балете «Корсар». Эта сцена вызывала неизменный восторг зрителей. Секреты создания этого эффекта были переданы Вальцу отцом, оформлявшим «Корсар» еще в 1858 году, когда 3 ноября балет был дан в первый раз на сцене Большого театра в постановке Пьера Фредерика Малаверня. Финал балета с кораблекрушением являлся возможностью для декораторов проявить высшее мастерство, а для публики это был одним из самых впечатляющих моментов представления. Д. И. Мухин так описывает финал спектакля: «Открытое Море и Корабль г. Шеньяна. Ясная ночь. Плавно идет корабль Конрада. На палубе Конрад, Медора и невольницы. Танцы. Темнеет, небо покрывается тучами, начинается буря, ветер, молния и раскаты грома. Смятение на корабле, молния и удар грома разбивают корабль, который медленно погружается в высоко поднявшиеся волны». И далее: «Балет имел грандиозный успех и до конца сезона был дан 25 раз. Последняя картина Гибель Корабля производила сильное и великолепное впечатление. Нужно отдать полную справедливость за прекрасное исполнение этой картины машинисту Ф. К. Вальцу. Зрителю представлялась действительно открытая бесконечная морская даль. Так превосходно была написана г. Шеньяном вся обстановка этой картины и

⁵⁵⁹ См.: Смета 10 картины «Разрушение и апофеоз», сделанная К. Ф. Вальцем // ГЦТМ. ДФ. КП 217615. Вальц К. Ф. Монтировка, действующие лица балета «Кашей» В. К. Мюльдорфера. 1870-е гг. Бумага, чернила. 31,6x20,8.

⁵⁶⁰ Гремиславский И. Я. Техника театральной живописи. — Л.; М.: Искусство, 1940. — С. 66.

⁵⁶¹ См.: Точка. Московские театры. «Дева ада» // Суфлер. — 1879. — 6 декабря. — № 16. — С. 2.

освещена и исполнена во всех отношениях безукоризненно»⁵⁶². Позднее в «Принцессе Грезе» Ю. Блейхмана по драме Э. Ростана (1890), опере, посвященной И. А. Всеволожскому, Вальц соорудил корабль, на котором принц Рюдель плыл к своей избраннице — принцессе Мелиссанде⁵⁶³.

Карл Вальц явился достойным преемником своего отца и в создании масштабных, зрелищных фейерверков и иллюминаций. Эта русская забава имела давнюю традицию: «Первая из них — это традиционная любовь русского двора к “огненным потехам”, фейерверкам, еще при Петре I ставшим кульминацией любого государственного праздника. Населенные горящими аллегорическими фигурами и замысловатыми “эмблемами”, эти эффектные двух-, трехчасовые зрелища в максимально доходчивой форме доносили до зрителя идею и трактовку торжества с позиций верховной власти. Тщательно подготовленные и безумно дорогие, помимо пиротехники они включали в себя архитектуру и скульптуру, декорационную живопись и портрет, громкую музыку и обязательную литературную программу. Их гравированные изображения и переведенные на четыре языка описания, в которых не только рассказывался сюжет, но и давалось толкование аллегорическим фигурам и символам, были призваны прославлять успехи и могущество России “памяткой” о ее торжествах. Не случайно именно в искусстве фейерверков Россия занимала в XVIII веке ведущее место в Европе. Поэтому, когда во второй трети столетия обязательной составляющей государственного торжества стал не только фейерверк, но и грандиозный придворный спектакль, прерогативу исторического свидетельства величия момента, издававшегося в “назидание” соседям и потомкам, сохранили изображения и описания “огненных забав”, а не театральные постановки, какими бы впечатляющими они ни были»⁵⁶⁴. Вальц широко использовал эти эффекты и в феериях, и в своих бенефисах, и в балах-маскарадах, а также при оформлении коронационных торжеств и городских праздников.

⁵⁶² Мухин Д. И. Книга о балете // ГЦТМ. Ф. 181. КП 137484. Инв. № 1. Л. 187.

⁵⁶³ См.: Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров. 1898–1901. — С. 352.

⁵⁶⁴ Корндорф А. С. Дворцы химеры. Иллюзорная архитектура и политические аллюзии придворной сцены. — С. 20–21.

Для Вальца важным декорационным эффектом был так называемый эффект сияния, являвшийся важнейшим атрибутом постановочных апофеозов и живых картин. Сияние солнца создавалось на фоне сценической картины или на горизонте. В холсте задника или завесы вырезались отверстия-лучи, которые заклеивались тюлем. Далее на расстоянии двух планов к штанкету подвешивался другой — сшитый из газета — задник (завеса), называвшийся заспинником. Газеты, относившиеся к парчовым тканям, могли иметь розовый, голубой или белый фон. Разноцветные нити (в XIX веке повсеместно применялась фольга на нитяной основе) просвечивали на сгибах, складках, создавая дополнительную окраску блестящей поверхности ткани⁵⁶⁵. Освещение газета производилось рефлекторами с двух сторон, а для усиления эффекта и большей игры лучей газетный заспинник раскачивался руками⁵⁶⁶. В таком ослепительном сиянии возникал, например, Храм солнца в балете «Даита».

Палитра широко и мастерски использовавшихся Вальцем сценических эффектов стала в его творчестве своеобразным соединительным мостом между театром барокко, романтизма и театром натурализма и реализма. За внешней зрелищностью этих приемов скрывалась глубинная взаимосвязь театральной традиции не только в отражении постановочных возможностей сцены-коробки, но и в стремлении деятелей театра к максимальному воздействию на чувства и эмоции публики. Эта зрелищность могла быть и исключительно формалистической, эффектом ради эффекта. Собственно говоря, жанр феерии изначально был склонен именно к такому внешнему воздействию, за что с момента своего появления в России подвергался критике. Но эта же зрелищность могла быть и художественно осмысленной, работающей на серьезные творческие задачи, могла стать органичной частью целостного и глубокого произведения искусства. Вальц всегда стремился именно к такому соединению эффектных возможностей сцены и глубокого содержания сценического действия. Это стремление часто не находило поддержки и понимания у балетмейстеров и

⁵⁶⁵ См.: *Курсанова Р. М.* Сценический костюм и театральная публика в России XIX века. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. — С. 85.

⁵⁶⁶ См.: *Петров А. А.* Театральная техника. — С. 78.

режиссеров в силу ограниченности их творческих возможностей, порой откровенной бесталанности, и тогда вальцевские сценические приемы и эффекты становились самодовлеющими элементами спектакля. В таких случаях именно Вальц попадал под огонь критики и ему приписывались все возможные и невозможные грехи за провал постановки. Когда же сценический эффект был одухотворен смысловым содержанием, и не только Вальцем, художником и машинистом, но и товарищами по искусству, то есть балетмейстером и режиссером, тогда он украшал постановку, становился неотъемлемой частью единого художественного произведения.

Важно указать на еще одно существенное значение творческих устремлений Вальца, связанных с его любовью к старому театральному эффекту, — сильное и глубокое воздействие его сценических приемов на детскую аудиторию. В. М. Красовская, как бы ненароком отмечая это влияние, пишет о нем, скорее, в негативном контексте, не усматривая проявления таланта Вальца. Однако за кажущейся внешней простотой и даже наивностью сценических эффектов, применявшихся мастером, возникал притягательный, таинственный, загадочный, удивительно обаятельный мир театра. Во множестве воспоминаний именно об этом воздействии вальцевских спектаклей рассказывают его современники, чья любовь к театральному искусству родилась благодаря романтическому театру, который невозможно представить без сказочного, волшебного эффекта и который так любил и которому был столь предан декоратор и машинист К. Ф. Вальц⁵⁶⁷.

⁵⁶⁷ «С детских лет, с первого дня, как я побывал в 1877 году в Большом театре, все мои театральные восторги были связаны с творчеством театрального “мага, волшебника и чародея” — как прозвали в Москве Карла Федоровича Вальца. Те чудеса, что совершались на сцене по воле Вальца — они и сделали его моим первым по времени театральным кумиром, этого небольшого ростом подвижного человека с щегольски нафабранными усами. Его могущество сильнее всего проявлялось в моих детских глазах тогда, когда он властно распоряжался на сцене уборкой декораций после спектаклей! Спектакль кончился... вся публика вышла уже из зрительного зала, нас, детей, одного за другим укутывают в аванложи в шубки и башлыки — и вот в это время мне и удавалось урывками видеть, как на сцене, при поднятом уже на ночь занавесе по приказам и окрикам моего кумира уносятся вверх леса и горы, спускаются вниз какие то деревья и скалы или еще что-нибудь, уползают в стороны кусты и камни и плавают по воздуху во время всей этой суматохи стаи серебристых падугов, а в глубине сцены пошевеливается громадина кит. Эта суматоха бывала иногда по своей неожиданности интереснее самого спектакля, хотя это и убиралось со сцены только все то, что за вечер проходило перед моими глазами в виде стройного волшебного представления о “Коньке-Горбунке”. Балет этот в течение ряда лет был неизменно единственным спектаклем, на который возили нас, детей, и потому все его наивные сценические чудеса особенно запечатлелись в моей памяти и все еще не вытравившись до сих пор более поздними и гораздо более художественными постановками того же “Конька”. Когда началось мое знакомство и с другими балетами и с рядом волшебных опер, все же “маг и чародей” Вальц оставался для меня долгое время первым действующим лицом каждого спектакля, не взирая на то, что на

4.3. Сценический костюм в спектаклях Карла Вальца как особый элемент выразительности

В 1860–1870-х годах в Императорских театрах еще не сформировалась система работы над сценическим костюмом, вызванная необходимостью создания художественно целостного живописного образа спектакля. Драматические артисты обязаны были сами себя обеспечивать театральным гардеробом, в музыкальном театре часть забот принимала на себя дирекция. О художественной стилистике сценического костюма при этом говорить не приходится: образ костюма создавался кому как на душу придется. Например, «девы ада, подруги Радомани, танцевали в костюмах, сшитых по рисункам балетмейстера⁵⁶⁸, — в белых с черной отделкой платьях, черных масках, черных по локоть перчатках, черных сапожках и... в пудренных париках, внося в “индийскую” фантастику шик модных парижских балов-маскарадов»⁵⁶⁹.

Реформы Всеволожского внесли важные изменения, нарушив привычную традицию создания театрального костюма в Императорских театрах. При его директорстве была сформирована система мастерских по изготовлению костюмов («постройке вещей»): четыре мастерские в Санкт-Петербурге — для мужских костюмов оперы и русской драмы, для мужских костюмов балета и французской драмы, для женских костюмов оперы и русской драмы, для женских костюмов балета и французской драмы; две мастерские в Москве — для мужских костюмов и для женских костюмов. Допускались также заказы частным мастерам. Мастера, мастерицы, их помощники, портные и портнихи, составлявшие персонал мастерских, помимо шитья костюмов обязаны были делать мелкий ремонт и гладить костюмы для спектаклей и одевать артистов. Дирекция дополнительно держала на жаловании мастериц женских головных уборов и мастерицу цветов и перьев. Обувь, трико, мужские головные уборы, перчатки, вышивка и

сцене пели или танцевали иногда замечательные артисты 70–80-х годов» (РГАЛИ. Ф. 2579 (Попов Николай Александрович). Оп. 1. Ед. хр. 983. «Вальц Карл Федорович». Воспоминания. Автограф. 4 л.).

⁵⁶⁸ Речь идет о балете «Дева ада», поставленном в Большом театре балетмейстером И. Гансенем в 1879 году.

⁵⁶⁹ Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. — С. 205.

металлические принадлежности костюмов заказывались исключительно частным мастерам.

Изготовленные костюмы и принадлежности к ним вносились в особые описи и передавались на хранение в гардеробы, разделенные дирекцией на два разряда: главный (центральный) и расходные при каждом театре. Главный гардероб состоял из трех отделов, в которых содержались мужские костюмы, женские костюмы и обувь, белье, уборы. Из главного гардероба перед началом каждого сезона в расходные гардеробы передавались только те вещи, которые были необходимы для обеспечения утвержденного репертуара. Расходный гардероб при каждом из театров делился на два самостоятельных — мужской и женский. К гардеробной части были приписаны парикмахеры, отвечавшие за заготовку и хранение париков и предметов грима.

В Петербургской конторе появилась штатная должность художника «для составления рисунков костюмов и бутафории»⁵⁷⁰. Сначала эту должность занимал художник-архитектор П. А. Григорьев, а с 1887 года — знаток истории костюма художник Е. П. Пономарев. Работой последнего при подготовке к постановке «Гарлемского тюльпана» восхищался знаток балета К. А. Скальковский: «Костюмы балета по рисункам г. Пономарева были превосходны и по удачному сочетанию красок, и по относительной верности; мы не ожидали даже, что неуклюжие голландские, зеландские и фризские костюмы и головные уборы можно сделать для сцены столь изящными и красивыми»⁵⁷¹. Все эскизы костюмов к балету-феерии «Волшебные пилюли» (1886), опере «Пиковая дама» (1890), балетам «Спящая красавица» (1890) и «Щелкунчик» (1892) были созданы непосредственно самим Всеволожским. «Все костюмы характерны для выведенной эпохи и не только на хористках, но даже на детях, бегающих в Летнем саду», над пасторалью «постарался костюмер», «перед зрителем действительно — точно живые куклы саксонского фарфора, более гармоничных

⁵⁷⁰ *Погожев В. П.* Силуэты театрального прошлого. — С. 103.

⁵⁷¹ *Скальковский К. А.* В театральном мире: Наблюдения, воспоминания и рассуждения. — С. 168.

красок, более красивых костюмов нельзя было и придумать» — столь высоко оценила критика сценические костюмы в «Пиковой даме»⁵⁷².

Рисунки костюмов помимо П. А. Григорьева, Е. П. Пономарева и позже В. А. Дьячкова в Московской конторе делали по заказу дирекции и сторонние художники: В. А. Прохоров⁵⁷³, В. Г. Шварц, И. С. Панов⁵⁷⁴, А. И. Шарлемань⁵⁷⁵, В. А. Гартман, П. Н. Грузинский, М. П. Клодт, А. Эдель и др. К. Ф. Вальц работал над эскизами костюмов в основном для тех спектаклей, в которых выступал единственным художником-постановщиком.

Безусловно, для Вальца была важна характеристика персонажа через образ-костюм, в котором и цвет, и силуэт, и все детали работали на его создание. Костюм таким образом становился частью единого образно-драматургического решения спектакля, в котором все составляющие находились в гармоничном сочетании. Это стремление к художественной целостности спектакля характерно и органично для Вальца. Он старался гармонично соединить интерьеры, пейзажи, панорамы и костюмы персонажей с действием, музыкой, ритмом и всей атмосферой балета или оперы.

В постановке «Сандрильоны» он заявил о себе как о художнике с богатым воображением и творческой фантазией, способном справиться с непростыми художественно-технологическими задачами при создании образов большого количества самых разнообразных персонажей. В массовых сценах, в которых была занята вся балетная труппа, перед зрителями шествовали и исполняли балетные па в соответствующих костюмах кавалеры и дамы, герольды и рыцари, пажы и шуты, знаменщики и трубачи, комические воины и женщины-матросы, гении огня, кариатиды и амуры, амазонки и вакханки, индейцы и сатиры, звезды, фантастические листья и цветы, лягушки, наконец, одушевленные музыкальные инструменты и живые карты. Если к этой яркой и пестрой костюмной картине добавить «неуклюжие танцы» «оживленных» редьки, моркови и капусты в сцене с

⁵⁷² *Глаголь С.* С точки зрения художника // *Артист.* — 1891. — № 18. — С. 123.

⁵⁷³ *Петербургский балет. Три века: Хроника. Т. III. 1851–1900 / Сост. И. А. Боглачева.* — СПб.: Академия русского балета, 2015. — С. 411.

⁵⁷⁴ Там же. С. 408.

⁵⁷⁵ Там же. С. 422.

Эллис, танцы наяд и тритонов в «Голубом гроте», то воплощение замысла феерии в ее костюмной части еще больше поражает своим размахом.

В описаниях постановки, оставленных современниками, отсутствуют подробности, касающиеся особенностей этих костюмов и их цветового решения. В одной из рецензий дается лишь самая общая оценка спектакля и работы в нем Вальца: «Постановка богата и изящна, костюмы с иголки, декорации задуманы и исполнены прекрасно. Танцы весьма разнообразны вообще, а некоторые даже чрезвычайно характерны и милы, так, например, матросская жига и танец диких»⁵⁷⁶. К сожалению, единственный сохранившийся эскиз женского костюма пажа для пролога балета, передающий анатомические особенности женской балетной фигуры того времени, — светло-бежевое трико с поясом-бантом длиной до середины бедра, подбитое кружевными лентами, двойные рукава, шапочка с двумя крылышками и туфельки с бантами⁵⁷⁷ — мало что может сказать о костюмном оформлении спектакля в целом. Балерины, как свидетельствуют фотографии 1899 года, танцевали в «Волшебном башмачке» в пышных, многослойных белых тарлатановых пачках, перекрывавшихся в финале прозрачной тканью другого цвета. Тарлатан — мягкая хлопчатобумажная ткань, разновидность кисеи, пластические свойства которой помогали создавать характерный облик кисейной барышни, хрупкого, беззащитного существа. Такой сентиментально-романтический женский облик на рубеже XIX–XX веков вопреки всем изменениям моды был широко распространен⁵⁷⁸. Сам Вальц среди достоинств спектакля, привлекавших зрителей, с присущей ему скромностью называл и «интересные костюмы»⁵⁷⁹.

Еще мощнее и с не меньшей фантазией Вальц развернул костюмную панораму в балете «Кашей», который имел короткую сценическую жизнь из-за пожара, уничтожившего большую часть костюмов к этой постановке. В танцах «оживленных овощей» принимали участие огурцы, лук, морковь, редька, хрен,

⁵⁷⁶ Цит. по: Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. — С. 184.

⁵⁷⁷ Вальц К. Ф. Эскиз костюма Паж к балету «Волшебный башмачок» («Сандрильона») на музыку В. К. Мюльдорфера. Балетмейстер В. Рейзингер. Москва, Императорский Большой театр. 1871. Бумага, акварель, графитный карандаш, тушь, перо // ГЦТМ. ДФ. КП 325711/10. ГКД 2069.

⁵⁷⁸ См.: Кирсанова Р. М. Сценический костюм и театральная публика в России XIX века. — С. 231.

⁵⁷⁹ Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре. — С. 105.

капуста кочанная и цветная, громадная тыква. Разнообразия подобных «персонажей» до Вальца на сценических подмостках не наблюдалось. Вместе с Повелительницей насекомых танцевали прекрасные бабочки, разноцветные жучки, стрекозы и кузнечики, красивые пчелы, божьи коровки и светлячки. Кроме них в танцах участвовали также гении березы, дуба, сосны, рябины. Торжество природы и ее обитателей благодаря Вальцу ассоциировалось с картиной райского сада, наполненного радостью и счастьем.

Все эти костюмы требовали тщательной конструктивной разработки, так как не должны были мешать артистам двигаться во время танцевальных па. Карандашные и акварельные рисунки Вальца, отличающиеся тщательностью проработки образов, говорят о серьезной и глубокой подготовке художника к их созданию. Сначала художник делал карандашные наброски, где определял основные линии объема и пропорции. Это особенно важно для технологически сложных костюмов, которые должны не только представлять точную характеристику персонажей, а в данном случае это были насекомые, животные или растения, но и быть удобными для исполнителей. Кроме того, он выполнял точнейшие ботанические и энтомологические рисунки, говорящие о блестящем знании особенностей представителей флоры и фауны. Затем он создавал окончательные, также в основном акварельные эскизы в цвете, в которых образы обретают завершенность, а палитра радуется гармонией ярких цветовых переходов. По некоторым рисункам видно, насколько талантливо наделяет художник растительный или животный персонаж человеческими чертами. К примеру, картофель и морковь превращаются у него в двух немолодых женщин: одряхлевшую деревенскую старуху, опирающуюся на палку, и явно городскую молодящуюся особу с кокетливо наброшенной поверх платья шалью⁵⁸⁰.

Это направление в искусстве середины XIX века как одна из линий иконографии фантастики получила яркое выражение в творчестве французского художника-карикатуриста Жана Гранвиля (1803–1847), создавшего множество рисунков для популярного издания «Ботаника и цветоводство для дам», которое

⁵⁸⁰ Вальц К. Ф. Эскиз костюмов Картошки и Моркови к балету «Кашей» на музыку В. К. Мюльдорфера, балетмейстер В. Рейзингер. Москва, Императорский Большой театр. 1873 // ГЦТМ. ДФ. КП 217632. ГКД 2225.

вышло в 1847 году под названием «Ожившие цветы»⁵⁸¹ и затем неоднократно переиздавалось в Европе. На рисунках Гранвиля цветы и растения (лен, жасмин, гранат, виноград, нарцисс, василек, мак, чертополох и др.) изображены в образах людей, где с иронией подчеркивается сентиментальность, приписываемая цветам романтиками. Часто рядом с цветами нарисованы насекомые, которых художник наделил человеческими манерами и эмоциями. На одном из таких рисунков девушка-нарцисс склонилась над водой, любуясь своим отражением, рядом стрекоза и тритон с молитвенно простертыми к ней лапками, которые застыли в немом восхищении. Вальц, конечно, был знаком с популярным альбомом Гранвиля и творчески развил антропоморфную тему в «Сандрильоне» и «Кашее». В 1872 году по подписке «Всемирной иллюстрации» распространялись фундаментальные «Жизнь насекомых» (602 рисунка) и «Жизнь растений» (415 рисунков) Луи Фигье⁵⁸². Позже эта же тема найдет индивидуальное выражение в работах петербургского художника А. Шарлеманя.

Через десять лет после премьеры «Кашея» многие персонажи-насекомые появятся в постановке М. В. Лентовского «Весна-Красна» в костюмах по рисункам Ф. О. Шехтеля. Можно предположить, что Вальц мог давать советы молодому художнику в работе над этими образами, если и не в области их художественной стилистики, то по технологии конструкции костюмов и их удобству для актеров. В любом случае преемственность художественного приема очевидна, достаточно сравнить костюмы, разработанные Вальцем к балету «Кашей» и Шехтелем к «Весне-Красне» для персонажей-насекомых — муравьев, пчел, бабочек, майских жуков и др.⁵⁸³

Что касается объемных костюмов цветов, овощей и проч., участвовавших в процессиях, торжественных шествиях, то здесь художник позволял себе и юмор, и определенную долю условности в тех персонажах, для которых балетмейстер все же придумал короткие танцевальные сценки. Надо подчеркнуть, что, несмотря на

⁵⁸¹ *Grandville J.-J. Les fleurs animées. P. 1–2 / Introduction par A. Karr, texte par T. Delord. — Paris: Gabriel de Gonet, 1847.*

⁵⁸² См.: Всемирная иллюстрация. — 1871. — 25 декабря. — № 156. — С. 418.

⁵⁸³ См.: «Весна-Красна». Эскизы оформления аллегорического шествия на Ходынском поле в Москве по случаю коронационных торжеств 21 мая 1883 года. — М.: МУАР, 2010. — Л. 2, 3, 4, 5, 6, 11.

разнообразии оживших овощей, фруктов и цветов, Вальц всегда стремился использовать для них единую цветовую тональность, что позволяло сделать общую картину танцев или торжественного шествия более гармоничной. Такого общего впечатления он добивался в основном, используя тональные переходы черного в сочетании с другим цветом — коричневым, желтым, зеленым и красным. Это хорошо видно на его эскизах костюмов Майского жука, Жука с крыльями, Ворона, Льва, Утенка и др.⁵⁸⁴

Создание яркого эмоционально-художественного впечатления от стилистического единства декорационного оформления и костюмов в «Кашее» было для Вальца принципиальной позицией, что он сам подчеркнул в своих мемуарах: «Этот балет был чрезвычайно тщательно обставлен, особенно в костюмной части»⁵⁸⁵. В сохранившемся варианте монтировки балета сделаны особые отметки в отношении костюмов персонажей, принимавших участие в танцах или только выходящих на сцену. По 2 картине отмечено, что Царь должен иметь «богатый царский русский костюм», Царевич и Царевна — «богатые свадебные костюмы», друг царевича — «богатый костюм воина»⁵⁸⁶. Кроме того, указаны 8 девушек танцующих и 6 девушек выходящих, приближенных царевны; 16 человек дружины, фигуранты; 10 бояр выходящих; 12 статистов войска. В соответствии с монтировкой во 2 акте на сцене должны были фигурировать следующие персонажи: Баба-яга — мужчина в женском платье; 8 леших (экстерны), огурцов 8 (экстерны), луку 8 (экстерны или девушки), морковь 10, редька 10, хрен 4 — мужчины танцующие; капуста кочанная 2, капуста цветная 2 — выходящие; тыквы — мужчин 12, женщин 12, танцующие; солистки — гении березы, дуба, сосны, рябины; мужчины танцующие — Буря, Тьма, Ингей, Дождь, Молния; особо отмечено, что дочь Бабы-яги превращается в бабочку и имеется

⁵⁸⁴ Вальц К. Ф. Эскизы костюмов Жука, Жука с крыльями, Ворона, Льва, Утенка к балету «Кашей» на музыку В. К. Мюльдорфера, балетмейстер В. Рейзингер. Москва, Императорский Большой театр. 1873 // ГЦТМ. ДФ. КП 63515, 217633, 217634, 217635, 63516.

⁵⁸⁵ Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре. — С. 107.

⁵⁸⁶ Вальц К. Ф. Монтировка «Кошей безсмертный. Большой волшебный балет в 4 действиях и 11 картинах». 1870-е гг. Бумага, чернила. 32,1x21 // ГЦТМ. ДФ. КП 217618.

персонаж Кот⁵⁸⁷. В 3 акте помимо главных героев среди действующих лиц указаны 4 саранчи, которые несли носилки; 12 кузнечиков — мужчины (фигуранты); 12 светляков с фонарями (экстерны); 12 пчел и 12 бабочек — женщины танцующие; 12 жуков (в черных и золотых [костюмах]) танцующие; 6 божьих коровок — девочки, 4 стрекозы — солистки, 2 ночные бабочки — солистки; 1 овод — статист; 10 мух — группа девиц и др. В 4 акте Царевне следовало приготовить «фантастический костюм», Кащею — «роскошный костюм», также указаны придворные Кащея (8 человек выходящих), 16 танцующих мужчин, 24 женщины, 6 солисток, 3 солиста, пажи Кащея (карлики 12 человек), 20 выходящих статистов и проч.⁵⁸⁸.

Костюмы, требовавшие создания сложного каркаса и бутафорской обработки, назывались аксессуарными. Среди последних для «Кащея» в сохранившемся черновике служебной записки в контору Императорских театров Вальц указал следующие: костюмов «полных разных чудовищ» — 4 штуки, костюмов огурцов — 6, разных овощей — 6, моркови — 6, редьки — 6, свеклы — 4, цветной капусты — 1, кочанной капусты — 1, стрекоз — 4, кузнечиков — 8, жуков — 8, светляков с фонарями — 8; для 6 божьих коровок «крылушков блестящих на станках 6 пар»⁵⁸⁹. В следующей записке он делает заявку на изготовление аксессуарных предметов и украшений для балета: это книга большая волшебная с транспарантными буквами, для бабочек фигуры манекенов — 10, 6 воинам — фантастические головы, уборы по рисунку, солдатам шлемы богатые — 11; сделать носилки для Царицы Долины, телохранителям — «опахалы в металлических богатых <нрзб.>», Аглае — металлический шлем с перьями, браслеты и пика, носилки «великолепные с хрустальными фонарями для освещения», афр деревянных позолоченных — 12, пик больших с шарфами — 12, карликам — большие головы 6 штук, и т. д. и т. п.⁵⁹⁰ Для «Кащея» художник сделал более 700 рисунков, которые были пронумерованы, и эти номера

⁵⁸⁷ Вальц К. Ф. Монтировка «Кошей безсмертный. Большой волшебный балет в 4 действиях и 11 картинах». 1870-е гг. // ГЦТМ. ДФ. КП 217618.

⁵⁸⁸ Там же.

⁵⁸⁹ Вальц К. Ф. Монтировка к балету «Кащей» В. К. Мюльдорфера. 1870-е гг. Бумага, карандаш, чернила. 22,3x36 // ГЦТМ. ДФ. КП 217624.

указывались при составлении монтировки напротив наименования костюма. Пример такой описи сохранился в ГЦТМ имени А. А. Бахрушина⁵⁹¹. Любопытно, что Вальц при колоссальном объеме сделанного им самим в ряде случаев использовал работы других художников, что было распространенной практикой того времени: к примеру, костюмы фантастических воинов (статистов) должны были быть изготовлены по рисунку Доре.

В «Бабушкиной свадьбе» Вальц также имел возможность представить широкую костюмную панораму: здесь и европейские костюмы, и одеяния волшебных персонажей (эльфы, гномы, духи земли, драгоценные камни), и различные национальные одежды (индеец, еврей, русские купцы, турки, цыгане, арапчата и проч.). Достоверно атрибутированных эскизов к этому спектаклю, к сожалению, обнаружить не удалось и можно только предполагать, что изобразительно-пластическое и цветовое решение костюмов в этом балете продолжало накопленный Вальцем опыт при постановке «Волшебного башмачка» и «Кашея».

В балете «Даита» Вальц стремился показать в декорациях восточный колорит места действия посредством точного изображения японской храмовой архитектуры. Но предложить И. Мендесу сочинить танцы, которые надо было бы исполнять в традиционных японских нарядах, он, конечно, не мог. Вальц сочинил условно-фантастические костюмы, лишь некоторые детали и аксессуары в них символически отсылали к национальному первоисточнику. Принцесса Даита, исполнявшаяся Л. А. Рославлевой, держала в руке круглое зеркало⁵⁹², которое по древней японской легенде ассоциировалось с богиней красоты и грации Куанон, спасавшей влюбленных в финале балета. Однажды богиня-солнце Аматаэрасу, рассердившись на своего брата, бога грома Сусаноо за то, что тот по необузданности нрава разорил ее рисовые поля, спряталась в пещере и завалила вход в нее огромным валуном. Весь мир тотчас погрузился во тьму.

⁵⁹¹ Вальц К. Ф. Монтировка «Пир у Кашея» к балету «Кашей» В. К. Мюльдорфера. 1870-е гг. Бумага, чернила. 35,5x22 // ГЦТМ. ДФ. КП 217626.

⁵⁹² Вальц К. Ф. Эскиз женского костюма к балету «Даита» Г. Э. Конюса. Москва, Большой театр. 1896. Плотная бумага, картон, коллаж, акварель, карандаш, белила, золотая краска, серебряная краска. 20x16 // ГЦТМ. ДФ. КП 6078.

Перепуганные люди не знали, что им делать, ведь все они были обречены на гибель, если солнце не вернется освещать землю. Тогда по совету одного мудреца они возвели огромный птичий насест, на который посадили всех своих петухов. Когда те начали кукарекать, поднялся невообразимый шум. Амаэрасу, заинтригованная этим шумом, чуть отодвинула камень у входа в пещеру, чтобы посмотреть, что происходит снаружи. Напротив входа поставили зеркало, и когда Амаэрасу увидела в нем свое отражение, мир снова озарился светом. Нечто подобное происходило и в балете: Куанон соединяла влюбленных, появляясь в ослепительном сиянии Храма-солнца.

Костюм Куанон состоял из корсета и юбки из шести лепестков — листьев водного растения стрелолиста⁵⁹³. Корсет, руки от запястий до плеч, голени богини были оплетены своеобразной сеткой, украшенной драгоценными камнями. На руках и плечах под сеткой — кусок белоснежной прозрачной ткани, задрапированной небольшими складками. Юбка крыта поверху такой же белоснежной тканью. Головной убор богини — изящная орнаментальная корона с драгоценными камнями. В соединении разных составляющих костюма — богатой материально-вещественной и воздушно-прозрачной — облик Куанон являл и божественную силу, и неземную сущность героини.

Эскиз костюма для четырех солисток предлагает довольно скромное его решение — приталенная прозрачная тюника с перекинутыми через плечи двумя такими же прозрачными крыльями. Графичность общего силуэта костюма Вальц смягчает плавными линиями орнаментального контура. На эскизе им оставлена технологическая пометка: «Костюмы 4 солисткам — белые с серебром, чтоб не было пестроты, этим они хорошо будут выдаваться между всеми»⁵⁹⁴. Также на головах и плечах танцовщиц должны были быть «серебряные цветы». На другом эскизе — для женского кордебалета — Вальц, сохраняя линию силуэта, дополняет костюм двойной юбкой, при этом верхняя юбка по длине в два раза короче

⁵⁹³ Вальц К. Ф. Эскиз костюма богини грации, красоты и любви Куанон к балету «Даита» Г. Э. Конюса, балетмейстер Х. Мендес. Москва, Большой театр. 1896. Картон, акварель, белила, чернила. 32,5x23,8 // Музей Большого театра. КП-3486/1.

⁵⁹⁴ Эскиз женского костюма для 4 солисток к балету «Даита» Г. Э. Конюса, балетмейстер Х. Мендес. Москва, Большой театр. 1896. Картон, акварель, белила, чернила. 34,3x24 // Музей Большого театра. КП-3486/2.

нижней. Цветовую гамму художник обозначает и на самом рисунке, и в надписи на эскизе: «24 костюма голубых с желтым»⁵⁹⁵.

На сохранившемся эскизе для одной из групп танцовщиц, принимавших участие в апофеозе и, видимо, изображавших окружение Куанон, Вальцем нарисован женский костюм, где главным мотивом является образ белой водяной лилии. Любопытна сделанная им пометка: «Это костюм для Апофеоза из группы... только надо блестящую материю легкую газовую с серебряными нитками, как в “Русалке”. Одна будет большая девица, а остальные девочки среднего роста. Количество есть в монтировке»⁵⁹⁶. В отличие от других рассмотренных женских костюмов, длина которых доходит до середины голени танцовщиц, в этом костюме ткань спускается до земли. Он также украшен поясом из белоснежных цветов и нежно-зеленых листьев водяной лилии, из них же сделан веночек на голове, еще по одному цветку украшают плечи танцовщицы. Балерина, исполнявшая партию хризантемы, судя по эскизу, должна была танцевать в костюме, общий строй и детали которого выразительно отображают особенности этого растения — тонкость и хрупкость множества его лепестков. Хризантемы украшают и голову, и плечи девушки, изображенной Вальцем стоящей на носках и с цветами в руках⁵⁹⁷.

В палитре всех этих акварельных эскизов (исключение составляет эскиз хризантемы, сделанный цветными карандашами) художником за счет смягчения основного цветового тона подчеркнута легкость и прозрачность одеяний. В общей пластике линий контуров и тонкой стилизации образа видится несомненный отклик Вальца на стиль модерн, ярко обозначивший себя к этому времени⁵⁹⁸, а

⁵⁹⁵ Эскиз женского костюма для 24 танцовщиц к балету «Даита» Г. Э. Конюса, балетмейстер Х. Мендес. Москва, Большой театр. 1896. Картон, акварель, белила, чернила. 34,3x24,2 // Музей Большого театра. КП-3486/3.

⁵⁹⁶ Эскиз женского костюма к балету «Даита» Г. Э. Конюса, балетмейстер Х. Мендес. Москва, Большой театр. 1896. Картон, акварель, белила, чернила. 33,8x24 // Музей Большого театра. КП-3486/4. Монтировка к настоящему времени не найдена.

⁵⁹⁷ Эскиз женского костюма «Хризантема» к балету «Даита» Г. Э. Конюса, балетмейстер Х. Мендес. Москва, Большой театр. 1896. Картон, акварель, белила, чернила. 35,7x25,2. Музей Большого театра. КП-3486/5.

⁵⁹⁸ Об особой роли растительных мотивов в архитектуре модерна писала ее видный исследователь М. В. Нащокина: «Широко распространились и разнообразные растительные орнаменты, выполненные в штукатурке, ковном металле... или керамике. Анемоны, лилии, маки, тюльпаны, ирисы, чертополохи, кувшинки, подсолнухи, а также ветки сосен, елей и каштанов украсили фриз, подоконные филанки и наличники многих московских сооружений, демонстрируя новые ботанические предпочтения, распространившиеся на мир не только садовой, но и дикой флоры» (Нащокина М. В. Московский модерн. — 5-е изд., испр. и доп. — СПб.: Коло, 2015. — С. 171).

также творческое развитие антропоморфной темы, заявленной мастером в самом начале творческой биографии на сцене Большого театра.

В «Даите» были женские костюмы и совершенно иной пластической формы. Так, на фотографии К. А. Фишера запечатлена Л. А. Рославлева с веером в руке, со сложной двухъярусной японской прической, в платье — стилизации кимоно, но являющем собой своеобразный кокон, полностью закрывающий тело балерины⁵⁹⁹. Ткань платья деликатно апплицирована растительно-цветочным орнаментом. В этом костюме принцесса Даита, видимо, появлялась в экспозиции балета в мимических сценах.

В балете «Звезды» все исторические костюмы были изготовлены по эскизам А. Эдель, но Вальцем, видимо, все же прорабатывались образы некоторых фантастических персонажей. Так, например, сохранился эскиз Сатурна и его спутников, который на настоящий момент полностью не атрибутирован и отнесен к неизвестной постановке⁶⁰⁰, однако на нем есть надпись, сделанная рукой Вальца, а кроме того, общая стилистика позволяет отнести рисунок к его авторской работе. Художник решает костюм Сатурна (в балете это женская партия) в контрастном соотношении черного и желтого цветов: юбка длиной чуть ниже колен танцовщицы состоит из черных и золотых лент, заканчивающихся двойными кистями, черные и ярко-желтые (почти оранжевые) полосы ткани и на лифе. На руках и ногах танцовщицы золотые браслеты, любопытен ее головной убор, стилистически отсылающий к древнеегипетским орнаментальным мотивам. Она изображена стоящей внутри серебристого кольца (скорее всего, это круглый проволочный каркас, на который натянута прозрачная серебристая ткань) и держащей его в раскинутых в стороны руках.

Вальц, как художник, наследовавший традиции романтиков, безусловно, оставался верен излюбленным приемам романтического театра: иллюзорности, подчеркнутой картинности и впечатляющим сценическим эффектам. Усиливая образность оформления, он стремился к созданию максимально насыщенного

⁵⁹⁹ Л. А. Рославлева в главной партии в балете «Даита» Г. Э. Конюса, балетмейстер Х. Мендес. Москва, Большой театр. 1896. Фотограф К. А. Фишер. Серебряно-желатиновый отпечаток. 13,5x9,5 // ГЦТМ. ФО. КП 37154.

⁶⁰⁰ Вальц К. Ф. Эскиз костюмов Сатурна и его спутников к балету «Звезды». 1898. Картон, акварель, золото, серебро. 34x24,5 // ГЦТМ. ДФ. КП 63530. Атрибуция автора исследования.

образа спектакля. В том внимании, с которым художник разрабатывал костюм, проявилось свойственное ему тонкое понимание особенностей балетного спектакля. Костюмы Вальца работали на создание образа персонажей, при этом главных героев он всегда выделял присущей только им цветовой гаммой: золотисто-белое платье Царицы пчел в «Кашее», серебристо-перламутровое — Жемчужины в «Прелестной жемчужине», серебристо-золотое — Даиты, воздушно-белоснежное — Куанон. Разнообразие цветовой палитры особенно характерно для сказочных балетов на восточные сюжеты.

Судя по монтировкам, Вальц всегда учитывал пластические особенности и конструктивные возможности материала, из которого шились костюмы для персонажей. Для танцовщиков или танцовщиц — как исполнителей ведущих партий, так и для кордебалета, принимавшего участие в массовых танцах, — костюмы делались из легких, пластичных тканей или из тканей, способных, несмотря на их легкость, держать форму. Абрис костюма, силуэт исполнителя всегда играют важную роль в спектакле, в балете же, где костюм может усилить впечатление от танца, а может и его разрушить, это имеет первостепенное значение. Каждое дополнение к костюму — к примеру, серебристые нагрудник или плащ для героя — развивает образ, делает его более четким. Через подобные «уточнения» художник дает и локальные, этнические характеристики действующих лиц, благодаря чему в самых незначительных, казалось бы, деталях читается место действия спектакля, будь то Испания или Шотландия, Франция или Япония.

Важные для технологии изготовления костюма комментарии Вальц часто помещал на самих эскизах — традиция, сохранившаяся у театральных художников по костюму до настоящего времени. Такие указания есть, например, на эскизе костюмов Жемчужины и Коралла к балету «Прелестная жемчужина» Р. Дриго, премьера которого состоялась 17 мая 1896 года в парадном спектакле по случаю коронации Николая II. Юбка Жемчужины состоит из двух частей — створок, которые, как помечает Вальц, «сначала закрытые, потом открываются». По поводу конструкции и изготовления юбки художник дает следующее указание: «Раковины на проволочном [каркасе] из серебрян[ого] газета-газа

расписать под перламутр». Костюм Кораллов решен как трико, обтягивающее тело от ног до головы, с многочисленными «отпрысками, набитыми ватой»; цвета трико — красный, белый, розовый, черный. Вальц прорисовывает и несколько вариантов расположения коралловых «отпрысков» на голове исполнителей⁶⁰¹.

Костюмное решение И. А. Всеволожского «Спящей красавицы» в постановке М. И. Петипа (1890), представлявшее пышную и разнообразную костюмную феерию и ярко выразившее стилевой историзм в области балетного искусства, стало фактическим продолжением творческой практики Карла Вальца. Однако эти новации были по-разному восприняты критикой, как, впрочем, и сам балет. Премьера «Спящей красавицы» большинством критиков оценивалась крайне негативно, и только спустя несколько лет тон рецензий стал меняться и в отношении музыки П. И. Чайковского, и в отношении хореографии М. И. Петипа. Что же не устраивало критиков? Вот аргументация К. А. Скальковского: «Прежде делали танцовщицам костюмы, соображаясь, для какого танца костюм назначается; теперь на это не обращают никакого внимания. На танцовщиц навьючивают тяжелые костюмы — лишь бы они были подороже, а на головах воздвигают целые сооружения. Все это является сюрпризом и для балетмейстера, и для танцовщиц. В результате тяжеловесные костюмы мешают танцовщицам танцевать, делать те па и те группы, которые прекрасно удавались на репетициях в легких тюниках. Насколько жертвуют танцами для роскошных костюмов, настолько же в ущерб танцам загромождают сцену декорациями»⁶⁰². Эта филиппика, направленная в первую очередь против И. А. Всеволожского, отражает прежде всего эмоциональную сторону развернувшейся дискуссии, но в ней нет объективной оценки художественной целостности оформления спектакля в синтезе всех составляющих его элементов, неотъемлемой частью которого является сценический костюм. Такая же критическая оценка исторических костюмов звучит и у Н. В. Дризен⁶⁰³. Более взвешенный отзыв о работе И. А. Всеволожского в области сценического костюма дает П. П. Гнедич: «Рисовальщик Всеволожский,

⁶⁰¹ Вальц К. Ф. Эскиз костюмов Жемчужины и Коралла к балету «Прелестная жемчужина» Р. Дриго. Москва, Большой театр. 1890-е гг. Картон, карандаш, акварель. 23x32,5 // ГЦТМ. ДФ. КП 93354. ГКД 2119.

⁶⁰² Скальковский К. А. В театральном мире. Наблюдения, воспоминания и рассуждения. — С.209.

⁶⁰³ См.: Дризен Н. В. Сорок лет театра: Воспоминания. 1875–1915. — М., б. г. — С. 87.

конечно, был слабый... Но чувство красок у него было. Он приятно составлял цвета для многосложной толпы, и гамма его палитры была иногда хороша... Странно было бы укорять его в том, что он не был художник первой величины... Но он сделал для балета и оперы более 1000 костюмов и все их нарисовал акварелью. Пусть из этого числа три четверти костюмов посредственных, но остается четверть — триста костюмов — бесспорно хороших»⁶⁰⁴. Впрочем, В. П. Погожев считал Гнедича в суждениях о людях малоосновательным и легкомысленным⁶⁰⁵. Определение степени талантливости художника всегда субъективно, и потому не может приниматься априори. Если критик заявляет о том, что четверть работ хороши, а остальные посредственны, то единственно верным представляется признать в целом художника как бесспорно талантливого.

В. П. Погожев в своих воспоминаниях оставил краткое описание метода работы И. А. Всеволожского над костюмами: «Работы специального художника-рисовальщика Дирекции Иван Александрович проводил через свою предварительную корректуру. Иногда, до сдачи в мастерскую, он изменял и рисунок вещей, и род материала, и краски... Нередко приходилось видеть, как под талантливой рукой Всеволожского на глазах у присутствующих перерождался заготовленный костюм»⁶⁰⁶. Также тщательно работал и Вальц, для которого не существовало незначительных моментов в этом процессе. Все этапы — от предварительного изучения материалов, разработки эскиза, выбора тканей и красок, работы с портными до примерок и репетиций в обстановке и при постановке света — находились под его пристальным вниманием.

Вальц, как художник, хорошо знавший законы сцены, понимавший, что подлинный костюм имеет весьма узкое поле использования в живописном образе спектакля, всегда учитывал, что восприятие костюма и его деталей зрителем во многом зависит и от размеров сцены и зрительного зала, и от сценического света. Стилизация исторического первоисточника, упрощение конструкции, акцент на необходимых деталях и аксессуарах, точный выбор ткани и цветового решения —

⁶⁰⁴ Гнедич П. П. Книга жизни. — Л.: Прибой, 1929. — С. 140–141.

⁶⁰⁵ См.: Погожев В. П. Силуэты театрального прошлого. — С. 166.

⁶⁰⁶ Там же. С. 135–136.

таковы его основные подходы к решению сценических костюмов, которые получают развитие в МХТ и позже станут общепринятой театральной практикой. К. С. Станиславский писал: «На сцене нет нужды делать роскошную постановку от первой вещи до последней. Нужны пятна... На сцене не все то золото, что блестит, и точно так же далеко не все то, что блестит, кажется золотом»⁶⁰⁷. Театральный костюм должен быть инструментом в руках художника, когда «важно и нужно передать эмоциональное состояние героя, мотивировать пластику и жесты персонажей, верно окрасить действующих лиц»⁶⁰⁸.

Именно такие костюмы мы видим у Вальца в опере «Тангейзер» Р. Вагнера (1897). Благодаря точной стилизации костюмов, их лаконичному и свободному покрою, выгодно скрывающему особенности фигур оперных певцов, светлой и теплой цветовой тональности тканей, смысловому выбору аксессуаров образы Венеры, Вольфрама, Вальтера и других персонажей⁶⁰⁹ становились объектами зрительского притяжения, выделяясь при блестящем декорационном оформлении спектакля, как, например, в сцене «Грот Венеры», где фоном служила яркая и пышная растительная живопись⁶¹⁰.

Художественная актуальность того подхода к решению сценического образа персонажей, какой мы видим у Вальца, не утрачена до сегодняшнего дня. И хотя еще в тридцатых годах XX века по-прежнему раздавались призывы к художнику быть всего лишь «умелым копиистом исторических и бытовых костюмов»⁶¹¹, в лучших достижениях театра нашло свое продолжение и развитие стремление мастера дать в костюме художественный образ, органически связанный с идеей постановки и ее общим сценографическим воплощением.

⁶⁰⁷ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. — М.: Искусство, 1983. — С. 230–231.

⁶⁰⁸ Кирсанова Р. М. Сценический костюм и театральная публика в России XIX века. — С. 7–8.

⁶⁰⁹ См.: Вальц К. Ф. Эскиз костюма Венеры к опере «Тангейзер» Р. Вагнера. Москва, Большой театр. 1897. Бумага, акварель, золотая краска, чернила. 22,0x13,4 // Музей Большого театра. КП-4289/1; Эскиз костюма Вольфрама к 3 действию оперы «Тангейзер» Р. Вагнера. Москва, Большой театр. 1897. Бумага, акварель, золотая краска, чернила. 22,3x13,4 // Музей Большого театра. КП-4289/2; Эскиз костюма Вальтера ко 2 действию оперы «Тангейзер» Р. Вагнера. Москва, Большой театр. 1897. Бумага, акварель, золотая краска, чернила. 22,1x13,4 // Музей Большого театра. КП-4289/8; Эскиз женского костюма танцовщицы к 1 картине 2 действия оперы «Тангейзер» Р. Вагнера. Москва, Большой театр. 1897. Бумага, акварель, золотая краска, чернила. 22,0x13,4 // Музей Большого театра. КП-4289/3.

⁶¹⁰ Вальц К. Ф. Макет декорации к опере «Тангейзер» Р. Вагнера. Москва, Большой театр. 1896–1897. Подмакетник и отдельные детали 1971 г. Дерево, фанера, холст, картон, ткань, клеевые краски. 44x65x60 // ГЦТМ. ДФ. КП 16980.

⁶¹¹ «Совершенно на новые рельсы переводится и работа костюмера, который вместо ремесленника, владеющего традиционным набором фасонов, должен стать художником своего дела и умелым копиистом исторических и бытовых костюмов» (*Извекон Н. П.* Сцена. Т. 1: Архитектура сцены. — С. 14).

Заключение

Важным итогом исследования стало первое в отечественном искусствознании системное описание творческого метода и художественно-постановочной практики К. Ф. Вальца, одного из самых крупных театральных деятелей России, и его значительного вклада в формирование и утверждение художественного своеобразия внешней формы постановок московского Большого театра в последней трети XIX века. Рассмотрение разных граней таланта Вальца позволило представить его не только как «мага и волшебника» сцены, то есть искусного машиниста-механика, но и как самобытного декоратора, талантливый либреттиста, деятельного организатора постановочного дела, последовательно воплощавшего в своих постановках идеи романтического спектакля и ставшего фактически последним универсальным художником-романтиком на императорских сценах России.

К наиболее существенным результатам исследования относится определение исторической роли Вальца в подготовке постановок всех опер и балетов П. И. Чайковского, осуществленных на московской императорской сцене при жизни композитора. Художественная ценность живописно-декорационной части оказала существенное влияние на их утверждение на отечественной сцене, что происходило зачастую вопреки мнению многих критиков, нередко отрицавших подлинный драматизм в сочинениях композитора для музыкального театра, не понимавших его тяготения к трагическим сюжетам, не признававших за ним права на симфонизм в опере, а кроме того, часто высказывавшихся в недопустимом тоне и некорректной форме⁶¹². Значителен вклад Вальца и в создание сценографических образов первых постановок в Москве произведений Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского и др.

Впервые в работе исследована роль Карла Вальца в формировании принципов оформления первых постановок опер и балетов, получивших впоследствии статус национальной классики: опер «Евгений Онегин»

⁶¹² См.: Яковлев В. В. Чайковский на московской сцене. Первые постановки в годы его жизни. — С. 141.

П. И. Чайковского и «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова, балета «Лебединое озеро» П. И. Чайковского. Важным итогом исследования также стало рассмотрение практики Вальца в развитии и переосмыслении традиций в постановках, ставших классикой уже к тому времени, когда он только начинал свою активную самостоятельную деятельность в Императорских театрах, — опере «Жизнь за царя» М. И. Глинки и балете «Коппелия» Л. Делиба, — позволившее показать творческую самостоятельность и самобытность художественной манеры художника.

Проведенное в диссертации исследование иконографических и иных архивных материалов, в которых представлено творческое наследие Вальца в сфере театральной декорации и сценического костюма, существенно расширяет искусствоведческое знание о внешней форме спектаклей Большого театра и постановочной практике выпуска спектаклей. Систематизация эталонных живописных произведений мастера позволила провести работу по расширению объема атрибутированных эскизов Вальца-художника. Это дало основание не только поставить под сомнение устоявшееся в отечественном искусствоведении представление о Вальце как о весьма среднем художнике и главным образом высокоталантливым изобретателе и машинисте, но и представить его художественное мастерство в широком спектре, особенно в области пейзажа и исторической архитектуры, а также в сфере создания ярких и убедительных образов фантастической и волшебной сказки.

В настоящем исследовании впервые дана оценка исключительного вклада Вальца в постановку первых балетных феерий на отечественной сцене и утверждение этого жанра в репертуаре московского Большого театра. Несмотря на превалирующее долгие годы мнение о чуждости феерии русскому искусству, в историческом контексте очевидна ее важная роль как яркого синтетического зрелища, послужившего становлению и развитию новых театральных жанров, востребованных до настоящего времени.

Творческая практика Вальца имеет особое значение в исследовании возникновения современных форм режиссерского театра. За внутренними

творческими и организационными процессами, происходящими в Императорских театрах в конце XIX века, необходимостью реформирования структуры управления громоздким театральным организмом с выдвижением творческих лидеров, способных организовать и возглавить постановочное дело стояли общие проблемы выбора пути развития как драматического, так и музыкального искусства. Вальц, всю жизнь работавший с балетмейстерами и режиссерами и имевший громадный постановочный опыт, конечно, не мог относиться к их роли в создании спектакля как к второстепенной, ограниченной строгими рамками. Распылению и измельчению художественных задач при подготовке новых постановок он противопоставил и утвердил на русской сцене ставшую в XX веке нормативной практику оформления спектакля одним художником, что ранее не было отмечено ни в одном из исследований театрально-декорационного искусства, посвященного декораторам XIX столетия.

Анализ творчества Карла Вальца выявил его стремление к последовательному воплощению идеи синтетического театра, идущей от немецкого романтизма, что позволяет считать его одним из выдающихся представителей этого направления в русском театре. Характерная для его творческого метода действенная природа сценографии выдвигает мастера в ряд новаторов русской сцены в области сценической формы музыкального спектакля. Декорация, стилистически выверенная и являющаяся важнейшим слагаемым художественного единства спектакля, — принципиальная художественная установка Вальца, опередившая свое время и ставшая основой и нормой для постановщиков новейшего времени. Талантливое и убедительное использование мастером различных живописных приемов, свойств световоздушной среды и цветового колорита для наиболее выразительной и точной передачи общего замысла музыкально-драматического действия существенно расширило палитру постановочной практики русского театра.

Деятельность Вальца, связанная с внедрением принципа художественной целесообразности оформления спектакля одним художником, с одной стороны, и постоянным расширением спектра художественных приемов и выразительных

средств — с другой, фактически подготовила театр к подобной практике, а приход в Большой театр нового поколения декораторов — художников-станковистов — лишь закрепил ее.

Развитие Вальцем немецкой романтической живописно-декорационной традиции и использование им постановочных и эффектных приемов барочного театра в контексте национального русского театрального искусства не имеют аналогов в исследуемый период, что, к сожалению, до настоящего времени не становилось предметом исследования историками театра. Творческое наследие Вальца позволяет по-новому взглянуть на процессы развития музыкального театра в России и требует дальнейшего комплексного осмысления театроведами, балетоведами, музыковедами и искусствоведами в целях создания полифонической картины русского театра XIX века, развивавшегося в русле не только реалистического и психологического направления, но и романтической традиции. Роль Карла Вальца для русского декорационного романтизма (а позже и неоромантического метода), основанного на приоритете изобразительности, зрелищности, сказочно-фольклорной и мифологически-обобщенной ретроспекции, оказалась весьма важной. В своих постановках Вальц создал сценографические образы, явившие собой яркие образцы романтической сцены как в балете, так и в опере. Приемы острого и яркого усиления эмоционального и зрительного впечатления, использовавшиеся Вальцем, за которые, он, собственно говоря, и получил от современников звание «мага и волшебника» сцены, были для мастера всего лишь инструментами в создании действенной сценической формы спектакля.

Значительной оказалась роль Вальца в создании на сцене Большого театра постановок на основе сказочных и фантастических сюжетов, в которых романтические герои успешно преодолевают экстремальные испытания. Впервые проведенный анализ всех вариантов либретто балета «Сандрильона» убедительно показал, насколько талантливо он переосмыслил французский первоисточник, привнеся в него индивидуальное содержание, введя новые психологические характеристики героев и существенно углубив достоверность сюжетных

коллизий, что привело в итоге к рождению оригинального русского варианта сюжета о Золушке. В «Кашее» сложные взаимоотношения героев развиваются через типичные для волшебной сказки испытания, но с психологической убедительностью и правдивостью, что наполнило эффектный сказочный сюжет глубокой эмоциональностью и подлинными человеческими чувствами. В «Бабушкиной свадьбе» Вальц кардинально изменил роль главной героини по сравнению с первоисточником — либретто П. Тальони «Приключения Флика и Флока»: через образ нимфы, отказавшейся от своей иномирной сущности в пользу человеческой жизни и любви, он органично соединил мир земной и мир волшебный. Вальц в этих постановках предстал именно как русский художник, он целенаправленно переосмысливал европейские сюжеты для отечественной сцены, внося существенные изменения в традицию их бытования и приближая их к интересам и запросам русской публики.

Естественное для Вальца стремление передать свое личное мировосприятие через создаваемые им образы выразилось также и в его тяготении к старинным готическим и ориентальным сюжетам и темам, что он успешно воплощал в своих балетах в рамках эстетики историзма, ставшего основным художественным стилем во второй половине XIX века. В «Даите» он одним из первых создал оформление балета на японский сюжет, в «Звездах» впервые прозвучала символистская тема в трактовке средневекового европейского сюжета.

Постановочная практика мастера, основанная на использовании самых разнообразных технических достижений, сыграла важнейшую для отечественного театра роль своеобразного соединительного моста между театром барокко, романтизма и театром натурализма и реализма. Его нововведения, как и старинные театральные приемы, иногда казавшиеся критикам наивными и прямолинейными, значительно расширили художественные возможности традиционного оформления и прививали вкус целым поколениям зрителей к инобытию театра и его заразительной привлекательности. За внешней зрелищностью этих приемов скрывалась глубинная взаимосвязь с театральной

традицией не только в отражении постановочных возможностей сцены-коробки, но и в стремлении к максимальному воздействию на чувства и эмоции публики.

И наконец, Вальц, как профессионал сцены, понимавший, что подлинный костюм имеет весьма узкое поле использования в живописном образе спектакля, всегда учитывал, что восприятие костюма и его деталей зрителем во многом зависит и от размеров сцены и зрительного зала, и от сценического света. Его основные подходы к стилизации исторического первоисточника и упрощению конструкции, акценты на необходимых деталях и аксессуарах, продуманный выбор ткани и цветового воплощения в решениях сценических костюмов позже станут общепринятой театральной практикой.

Творчество Вальца в яркой индивидуальной форме отразило сложные процессы развития русского театра в последней трети XIX века, что требует пересмотра некоторых стереотипов в оценке этого исторического периода, и прежде всего отказа от его определения как периода кризиса музыкально-театрального искусства, в котором превалировали консервативные тенденции и застойные явления. Крайне важным выводом проведенного исследования представляется необходимость изучения и введения в общую картину художественной жизни России XIX века творчества московских и петербургских декораторов Императорских театров. Сегодня наследие даже самых крупных художников из этой славной плеяды не является объектом научного интереса, и таким образом наше представление о русском театре в сфере театрально-декорационного искусства оказалось крайне обедненным и неполным. Требуется также и более глубокое исследование взаимосвязей и взаимовлияний художественных процессов на русской и европейской театральных сценах.

Безусловно, необходима и дальнейшая работа с архивом Вальцев, представляющим собой громадное поле для изучения, настоящая же работа явилась лишь одним из первых шагов в этом интереснейшем для нашей культуры, как представляется автору, направлении исследования.

Список литературы

1. *А. Гр.* Балет «Звезды» и его постановка // Русское слово. — 1898. — № 27. — 27 января. — С. 3.
2. *А. Д.* «Лебединое озеро», балет г. Рейзингера. Музыка г. Чайковского // Театральная газета. — 1877. — 22 февраля. — С. 178.
3. *А. Н. Островский.* Энциклопедия / гл. ред. и сост. *И. А. Овчинина.* — Кострома: Костромаиздат; Шуя: ШГПУ, 2012. — 660 с.
4. *Аллатова И.* Театр Наций. У. Шекспир. «Гамлет | Коллаж» // Театральная афиша. — 2014. — № 2 (156). — С. 16.
5. *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов: В 3 т. — Т. 1 — 2 изд. — М.: Академический проект, 2013. — 382 с.
6. Бабушкина свадьба. Комическо-фантастический балет в 3 действиях и 8 картинах. Соч. балетмейстера г. Рейзингера. Музыка Гербера и Бюхнера. — М.: Типография И. И. Смирнова, 1878. — 24 с.
7. *Базанов В. В.* Сцена XX века. — Л.: Искусство, 1990. — 238 с.
8. *Базанов В. В.* Техника и технология сцены: Учебное пособие для высших и средних учебных заведений искусств и культуры. — Л.: Искусство, 1976. — 367 с.
9. *Базанов В. В.* Технология сцены. — М.: Импульс-свет, 2005. — 408 с.
10. Балет и эстетика. — СПб.: Типография В. М. Курочкина, 1896. — 46 с.
11. *Бахрушин Ю. А.* История русского балета. — М.: Сов. Россия, 1965. — 249 с.
12. *Бахрушин Ю. А.* История русского балета. — 4-е изд., испр. — СПб.: Лань; Планета музыки, 2009. — 336 с.
13. *Бенуа А. Н.* Русские балеты в Париже // Бенуа А. Н. Мои воспоминания: В 5 кн. / Изд. подг. *Н. И. Александрова* и др.; отв. ред. *Д. С. Лихачев.* — М.: Наука, 1980. — Кн. 4, 5. — С. 503–520.

14. *Берёзкин В. И.* Искусство сценографии мирового театра: В 2 кн. Кн. 1: От истоков до середины XX века; Кн. 2: Первая половина XX века. — М.: Эдиториал УРСС, 1997. — 544 с.
15. *Берёзкин В. И.* Искусство сценографии мирового театра. Т. 3: Мастера XVI–XX вв. — М.: Эдиториал УРСС, 2002. — 296 с.
16. *Берёзкин В. И.* Советская сценография. 1917–1941. — М.: Наука, 1990. — 221 с.
17. *Берёзкин В. И.* Художники Большого театра. — М.: Советский художник, 1976. — 176 с.
18. *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. — Л.: Художественная литература, 1973. — 565 с.
19. *Блок Л. Д.* Классический танец: история и современность // Вступ. ст. В. М. Гаевского. — М.: Искусство, 1987. — 556 с.
20. *Боборыкин П.* Московские театры // Русские ведомости. — 1881. — 8 февраля. — № 39. — С. 3.
21. *Боголюбова Н. М.* Андреас Роллер — декоратор Императорских театров // Немцы в Санкт-Петербурге (XVIII–XX века): биографический аспект. — Вып. 1. — СПб.: МАЭ РАН, 2003. — С. 201–206.
22. Большой бал. Балы в России: на подмостках истории, жизни, театра. XVIII–XX вв. / Сост. О. А. Соснина, Ю. Б. Демиденко. — М.: Музей-заповедник «Царицыно», 2013. — 259 с.
23. *В. Г.* Декадентство и невежество на образцовой сцене // Московские ведомости. — 1901 — 7 марта.
24. *В. Д. Тихомиров.* Артист, балетмейстер, педагог / Сост. Л. Абрикосова-Тихомирова, Н. Рославлева. — М.: Искусство, 1971. — 392 с.
25. *В. Р.* Московский театр (Балетные спектакли в прошедшем августе) // Антракт. — 1867. — № 35. — С. 1–2.
26. *Вальц К. Ф.* // Всемирная иллюстрация. — 1886. — № 926. — С. 276–278, 281.

27. Вальц К. Ф. // Художники народов СССР: Биобиблиографический словарь. — М., 1972. — Т. 2. — С. 160.
28. Вальц К. Ф. Некролог // Современный театр. — 1929. — № 16. — С. 259.
29. *Вальц К. Ф.* Шестьдесят пять лет в театре / Материалы обраб. Ю. А. Бахрушиным; предисл. И. И. Соллертинского. — Л.: Academia, 1928. — (Театральные мемуары. Судьбы театра и театральный быт в освещении деятелей сцены). — 240 с.
30. *Вальц К. Ф.* Шестьдесят пять лет в театре. — 2-е изд., испр. — СПб.: Планета музыки; Лань, 2011. — 320 с.
31. Вальц Карл Федорович // Театральная энциклопедия: В 6 т. Т. 1 / Гл. ред. С. С. Мокульский. — М.: Советская энциклопедия, 1961. — С. 811.
32. Вальц Карл Федорович // Русский балет: Энциклопедия / Ред. коллегия: Е. П. Белова, Г. Н. Добровольская, В. М. Красовская, Е. Я. Суриц, Н. Ю. Чернова. — М.: Большая российская энциклопедия; Согласие, 1997. — С. 92–93
33. *Василькова М. М.* Готические мотивы в русском театральном-декорационном искусстве XIX века: Автореф. дисс. ... канд. иск. — СПб., 2011. — 27 с.
34. *Виргинский В. С.* Очерки истории науки и техники XVI–XIX веков. — М.: Просвещение, 1984. — 288 с.
35. «Весна-красна». Эскизы оформления аллегорического шествия на Ходыньском поле в Москве по случаю коронационных торжеств 21 мая 1883 года. — М.: МУАР, 2010. — 20 с.
36. *Владимиров С. В.* К истории режиссуры: В 2 ч. / Ред.-сост. и примеч. А. П. Варламова. — СПб., 2012. — Ч. 1: Исторические предпосылки возникновения режиссуры. Театральные дневники (1956–1965). — 307 с.
37. «Волшебный башмачок, или Сандрильона». Большой комическо-фантастический балет в 5 действиях и 13 картинах. Сюжет заимствован из французской фантастической пьесы того же названия. К. В. — М.: Типо-литография Ив. Смирнова, 1871. — 32 с.
38. Г. Вращающаяся сцена // Новое время. — 1900. — 18 августа.

39. *Гаевский В. М.* Время Всеволожского // Силуэты театрального прошлого. И. А. Всеволожский и его время / Сост. А. В. Ипполитов. — М.: Кучково поле, 2016. — С. 32–38.
40. *Гаевский В. М.* Книга встреч: Заметки о критиках и режиссерах. — М.: РГГУ, 2012. — 461 с.
41. *Гайдебуров П. П.* Литературное наследие: Воспоминания. Статьи. Режиссерские экспликации. Выступления. — М.: Всерос. театр. о-во, 1977. — 464 с.
42. *Галкин А. С.* Три взгляда на «Лебединое озеро». Об одной театральной работе М. И. Бочарова // Сцена. — 2015. — № 3 (95). — С. 53.
43. *Глаголь.* Наша сцена с точки зрения художника. «Пиковая дама» на сцене московского Большого театра // Артист. — 1891. — № 18. — С. 122.
44. *Глушковский А. П.* Воспоминания балетмейстера. — Л.; М.: Искусство, 1940. — 227 с.
45. *Гнедич П. П.* Книга жизни: Воспоминания. — Л.: Прибой, 1929. — 371 с.
46. *Гремиславский И. Я.* Техника театральной живописи. — Л.; М.: Искусство, 1940. — 80 с.
47. *Гринвальд Я. Б.* Три века московской сцены. Очерки по истории театральной Москвы. — М.: Московский рабочий, 1949. — 356 с.
48. *Груцынова А. П.* Балет в пространстве современного театра. — М.: Триумф, 2015. — 186 с.
49. *Давыдова М. В.* Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII — начала XX века. — М.: Наука, 1974. — 186 с.
50. «Даита». Музыка Г. Конюса. Либретто К. Вальца. — М.: Издатель А. Зейванг, 1896.
51. *Демидов А. П.* «Лебединое озеро». — М.: Искусство, 1985. — 368 с. (Шедевры балета).
52. *Другач Т. Б.* Философия французского Просвещения XVIII века // История философии: Запад — Россия — Восток. — Кн. 2: Философия XV–XIX веков. — М.: «Греко-латинский кабинет» Ю. А. Шичалина, 1996. — С. 231–251.

53. *Дмитриев Ю. А.* Звезды провинциальной сцены (конец XIX — начало XX вв.). — М.: ГИТИС, 2000. — 174 с.
54. *Дорошевич В. М.* Старая театральная Москва. — Пг.; М.: Петроград, 1923. — 176 с.
55. *Дризен Н. В.* Сорок лет театра: Воспоминания. 1875–1915. — М., [б. г.]. — 198 с.
56. *Дунаева А. О.* «Поворотная сцена» в театре Макса Рейнхардта (на примере спектаклей «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира, «Пробуждение весны» Ф. Ведекинда, «Фауст» И. В. фон Гёте, «Пантесилея» Г. фон Клейста) // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. — 2012. — Т. 4. — № 2–5. — С. 1597–1601.
57. Ежегодник Императорских театров. Сезон 1891–92 гг. — СПб.: Дирекция Императорских театров, 1893. — 540 с.
58. Ежегодник Императорских театров. Сезон 1891–92 гг. Приложение: Русские Императорские театры на Венской Международной музыкальной и театральной выставке. Каталог. — СПб.: 1892. — 42 с.
59. Ежегодник Императорских театров. Сезон 1892–93 гг. — СПб.: Дирекция Императорских театров, 1894. — 575 с.
60. Ежегодник Императорских театров. Сезон 1901–1902 гг. Приложение № 1. — СПб.: Дирекция Императорских театров, 1902. — 72 с.
61. *Елишев А. И.* Новый балет // Московские ведомости. — 1896. — 30 апреля. — С. 4.
62. *Желябужский Е. Д.* «Лебединое озеро», балет в 4-х действиях, соч. Рейзингера, музыка П. И. Чайковского // Всемирная иллюстрация. — 1877. — 23 апреля. — С. 334.
63. *Загорская Т.* Карл Сабат. Антонио де Мазонески. Карл-Вильгельм Гропиус // Сцена. — 2016. — № 6 (104). — С. 72–73.
64. *Загорская Т. В.* В едином контексте. Русско-немецкий театральный диалог: Статьи. Переводы. Комментарии. — СПб.: Балтийские сезоны, 2016. — 344 с.

65. *Загорская Т. В.* Художник Карл Гропиус в Петербурге // Немцы в Санкт-Петербурге (XVIII–XX века): биографический аспект. — Вып. 1. — СПб.: МАЭ РАН, 2003. — С. 190–200.
66. *Зарубин В. И.* Большой театр. Первые постановки балетов на русской сцене. 1825–1997. — М.: Эллис Лак, 1998. — 432 с.
67. *Зарубин В. И.* Большой театр. Первые постановки опер на русской сцене. 1825–1993. — М.: Эллис Лак, 1994. — 320 с.
68. *Зимин С. И.* Записки оперного антрепренера / Сост. В. Пронин. — М.: МФ «Поколения», 2013. — 316 с.
69. *Зритель.* Зрелища и увеселения // Русские ведомости. — 1878. — 4 мая. — № 112. — С. 1–2.
70. *Зуб [Щуровский П. А.]*. Бенефис Карпаковой: «Лебединое озеро», балет Рейзингера, музыка Чайковского // Современные известия. — 1877. — 26 февраля. — № 56. — С. 1.
71. *Извеков Н. П.* Сцена. Т. 1: Архитектура сцены. — М.: Художественная литература, 1935. — 195 с.
72. Из Москвы // Голос. — 1872. — 21 января. — № 25. — С. 2.
73. *Ипполитов А. В.* Тузы, дамы, валеты: двор и театр в карикатурах И. А. Всеволожского из собрания В. П. Погожева. — М.: Кучково поле, 2016. — 336 с.
74. История русского театра. Т. 1 / Под ред. В. В. Каллаша и Н. Е. Эфроса; при участии А. А. Бахрушина и Н. А. Попова. — М.: Объединение, 1914. — 364 с.
75. История театроведения народов СССР: Очерки. 1917–1941 / Отв. ред. Г. А. Хайченко. — М.: Наука, 1985. — 303 с.
76. К. Ф. Вальц // Всемирная иллюстрация. — 1886. — Т. 36. — № 42 (926). — С. 276–278, 281.
77. *Канафеева В.* Алгебра инженера и гармония художника // Сцена. — 2016. — № 3 (101). — С. 37–39.

78. *Капра Ф.* Наука Леонардо: мир глазами великого гения / Пер. с англ. А. Никифорова. — М.: София, 2011. — 384 с.
79. Карл Федорович Вальц (по поводу 40-летия его театральной деятельности) // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1901–1902 гг. Приложение 1. — СПб.: Дирекция Императорских театров, 1902. — С. 35–37.
80. *Кашкин Н. Д.* Воспоминания о Петре Ильиче Чайковском. — М.: П. Юргенсон, 1896. — 163 с.
81. *Кашкин Н. Д.* О «Пиковой даме» // Русские ведомости. — 1891. — № 305, 310.
82. *К[ашк]инъ Н.* Театр и музыка. «Звезды» // Русские ведомости. — 1898. — № 27. — 27 января. — С. 3.
83. *Кириченко Е. И.* Архитектурные теории XIX века в России. — М.: Искусство, 1986. — 344 с.
84. *Кириченко Е. И.* Театральные работы Ф. О. Шехтеля 1880-х годов в музеях Москвы: к вопросу о позднем романтизме театральных работ и неоромантизме архитектурных работ в стиле модерн // Музей 10. Художественные собрания СССР: Сб. статей. — М.: Советский художник, 1989. — С. 162–173.
85. *Кириченко Е. И.* Ф. О. Шехтель. Жизнь. Образы. Идеи. — М.: Прогресс-Традиция, 2011. — 360 с.
86. *Кирсанова Р. М.* Сценический костюм и театральная публика в России XIX века. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. — 384 с.
87. *Коган П. С.* Очерки по истории западноевропейского театра. — М.; Л.: Academia, 1934. — 271 с.
88. *Константинова М. Е.* «Спящая красавица». — М.: Искусство, 1990. — 238 с. — (Шедевры балета).
89. *Корндорф А. С.* Архитектурная декорация придворного театра XVII–XVIII столетий. Мифология и иконография: Автореф. дисс. ... д-ра иск. — М., 2013. — 58 с.

90. *Корндорф А. С.* Дворцы химеры. Иллюзорная архитектура и политические аллюзии придворной сцены. — М.: Прогресс-Традиция, 2011. — 624 с.
91. *Коровин К. А.* Шаляпин. Встречи и совместная жизнь. Рассказы о Шаляпине / Сост., послесл. и коммент. И. П. Хабарова; предисл. Ю. Ф. Котлярова. — М.: Московский рабочий, 1993. — 222 с.
92. *Корсаков [Римский-Корсаков] Г. А.* Творческий путь А. А. Горского // ГЦТМ. Архивно-рукописный отдел. Ф. 383. КП 317992/1. 1 ед. 75 л.
93. *Коришанова Н. А.* Русская балетная критика 1910-х годов и творчество А. А. Горского: Автореф. дисс. ... канд. иск. — М., 2010. — 24 с.
94. *Красовская В. М.* Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. — Л.; М.: Искусство, 1958. — 309 с.
95. *Красовская В. М.* Русский балетный театр второй половины XIX века. — Л.; М.: Искусство, 1963. — 534 с.
96. *Красовская В. М.* Русский балетный театр второй половины XIX века. — 2-е изд., испр. — СПб.: Лань; Планета музыки, 2008. — 687 с.
97. *Красовская В. М.* Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. — 2-е изд., испр. — СПб.: Лань; Планета музыки, 2009. — 656 с.
98. *Кропотова К. А.* Русская балетная сценография XIX века (1830–1890-е годы): Дисс. ... канд. иск. — М., 2008. — 172 с.
99. *Кузичева А. П.* Театральная критика российской провинции: 1880–1917: Комментированная антология. — М.: Наука, 2006. — 592 с.
100. *Кукольник Н. В.* Новые постройки в Петергофе // Художественная газета. — 1837. — № 11–12. — С. 176.
101. *Лапина К. В.* Театр начинается с афиши. История театральной афиши в России от истоков до 1917 года / редкол.: Д. В. Родионов и др. — М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2017. — 224 с.
102. *Лапина Н. П.* «Мир искусства»: Очерки истории и творческой практики. — М.: Искусство, 1977. — 344 с.

103. *Ларош Г. А.* Собрание музыкально-критических статей [совместно с М. И. Чайковским и Н. Д. Кашкиным]. — М.: Гос. муз. изд., 1922–1924. — Т. 2 [О П. И. Чайковском]. Ч. 1. — М., 1922. — 182 с.
104. «Лебединое озеро» // Театральная газета. — 1877. — 21 февраля. — С. 174.
105. *Ленский А. П.* Статьи, письма, записки. — М; Л.: Academia, 1935. — 669 с.
106. *Ленский А. П.* Статьи, письма, записки. — М.: Искусство, 1950. — 372 с.
107. *Лешков Д. И.* Балет в Москве: Краткий исторический очерк // История русского театра. — М.: Эксмо, 2011. — С. 439–466.
108. *Лифарь С.* История русского балета. От XVII века до «Русского балета» Дягилева. — Париж, 1945. — 307 с.
109. *Лопухов Ф. В.* Шестьдесят лет в балете. — М.: Искусство, 1966. — 368 с.
110. *Лотман Ю. М.* О русской литературе классического периода: Вводные замечания // Лотман Ю. М. и тартуско-московская семиотическая школа: Сб. статей. — М.: Гиозис, 1994. — С. 380–393.
111. М. И. Бочаров [Некролог] // Всемирная иллюстрация. — 1895. — Т. 54. — № 4 (1382). — С. 71.
112. *Макаров В. В.* История русского балета // ГЦТМ. Архивно-рукописный отдел. Ф. 152. КП №252504/4370.
113. Малый театр. 1824–1974: В 2 т. Т. 1: 1824–1917 / Сост. В. Канаева, Е. Струтинская. — М.: ВТО, 1978. — 784 с.
114. Мастера Большого театра / Сост. Е. П. Белова, Д. В. Родионов; текст Д. В. Родионова. — М.: Большой театр России, 2001. — 20 с.
115. *Миклашевский К. М.* La Commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий. — М.: Навона, 2017. — 336 с.
116. *Михайловский В. А.* Историческая справка о Большом театре в связи с Императорскими московскими театрами. — М.: Типография Императорских московских театров, 1900. — 12 с.
117. Московский Большой театр. 1825–1925. — М.: Управление государственных академических театров, 1925. — 238 с.

118. Московский Императорский Большой театр в фотографиях. 1860–1917: Из собрания Музея Большого театра / Сост. Т. Сабурова, Е. Чуракова. — М.: Кучково поле, 2013. — 344 с.
119. Московский Художественный театр в русской театральной критике. 1898–1905 / Сост., примеч. Ю. М. Виноградова, О. А. Радищевой, Е. А. Шингаревой, общ. ред. О. А. Радищевой. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2005. — 639 с.
120. *Мухин Д. И.* Книга о балете // ГЦТМ. Ф. 181. КП 137484. Инв. № 1. 372 л.
121. *Настина А.* Любимая «дочь» Мариуса Петипа // Большой журнал Большого театра. — 2000. — № 13. — С. 3.
122. *Нащокина М. В.* Московский модерн. — 5-е изд., испр. и доп. — СПб.: Коло, 2015. — 792 с.
123. *Нелидов В. А.* Театральная Москва. Сорок лет московских театров. — М.: Материк, 2002. — 373 с.
124. *Нелидова Л. М.* Письма о балете. Письмо первое: Идеалы хореографии и истинные пути балета. — М., 1894. — 54 с.
125. *Островский А. Н.* Снегурочка. Весенняя сказка // Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 16 т. — Т. 7: Пьесы. 1873–1876. — М.: Государственное издательство художественной литературы, 1950.
126. П. И. Чайковский. Лебединое озеро. Балет в 4-х действиях. Постановка в Московском Большом театре. 1875–1883. Скрипичный репетитор и другие документы. — СПб.: Композитор, 2015. — 271 с.
127. *Пановский Н.* Концертный сезон // Московские ведомости. — 1864. — № 70. — 28 марта.
128. *Пастуро М.* Синий. История цвета / Пер. с фр. Н. Кулиш. — М.: Новое литературное обозрение, 2015. — 144 с.
129. Петербургский балет. Три века: Хроника. — Т. III: 1851–1900 / Сост. И. А. Боглачева. — СПб.: Академия русского балета, 2015. — 432 с.
130. *Петров А. А.* Театральная техника. — СПб., 1910. — 154 с.

131. *Петров О. А.* Русская балетная критика второй половины XIX века. — СПб.; Екатеринбург: Сфера, 1995. — 414 с.
132. *Петрова М. В.* О специфике систематизации, хранения и исследования художественных фондов в ГЦТМ им. А. А. Бахрушина // Музей-4: Художественные собрания СССР. — М.: Советский художник, 1983. — С. 9–19.
133. *Петровский М. Н.* Полетные устройства на сцене // Сценическая техника и технология. — 1964. — Вып. 3. — С. 57–61.
134. *Петухова С. А.* Библиография жизни и творчества П. И. Чайковского: Указатель литературы, вышедшей на русском языке за 140 лет (1866–2006). — М.: Государственный институт искусствознания, 2014. — 856 с.
135. *Плещеев А. А.* «Под сению кулис»... — Париж, 1936. — 187 с.
136. *Плещеев А. А.* Наш балет (1673–1899). Балет в России до начала XIX столетия и балет в Санкт-Петербурге до 1899 года. — СПб.: Лань; Планета музыки, 2009. — 576 с.
137. *Погожев В. П.* Силуэты театрального прошлого // Силуэты театрального прошлого. И. А. Всеволожский и его время. — М.: Кучково поле, 2016. — С. 119–238.
138. *Подорольский А. Н.* Чехов и художники. — М.: Сам Полиграфист, 2013. — 224 с.
139. *Пожарская М. Н.* Русское театрально-декорационное искусство конца XIX — начала XX века. — М.: Искусство, 1970. — 412 с.
140. *Полунина Н., Фролов А.* Коллекционеры старой Москвы: Иллюстрированный биографический словарь. — М.: Независимая газета, 1997. — 528 с.
141. *Посторонний.* Театральная хроника // Московские ведомости. — 1873. — 19 декабря. — № 320. — С. 4.
142. Путеводитель по рукописным фондам Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина / Отв. сост. И. С. Преображенская. — М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2002. — 416 с.

143. *Р.* Отголоски дня // Московский листок. — 1911 — № 224. — 30 сентября. — С. 3.
144. *Рахманова М. П.* Н. А. Римский-Корсаков. Оперное творчество // История русской музыки: В 10 т. — Т. 8: 70–80-е годы XIX века. — Ч. 2. — М.: Музыка, 1994. — С. 21–52.
145. Репертуар Большого театра СССР. 1776–1955: В 2 т. / Сост. В. В. Фёдоров; вступ. ст. В. П. Нечаева. — New York: Norman Ross Publ., 2001. — Т. 1: 1776–1856; Т. 2: 1856–1955. — 701 с.
146. *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. — Т. 4. — М.: Музгиз, 1960. — 454 с.
147. *Родионов Д. В.* Большой — в Манеже // Вечерняя Москва. — 2001. — 11 марта.
148. *Родионов Д. В.* Здание Большого // Сцена. — 2001. — № 2 (18). — С. 7–8.
149. *Родионов Д. В.* Николай Бенуа // Сцена. — 2007. — № 1 (45). — С. 69–70.
150. *Рославлева Н. П.* Его жизнь, его дело // В. Д. Тихомиров. Артист, балетмейстер, педагог. — М.: Искусство, 1971. — С. 14–110.
151. *Рынди́н А.* Кое-что о монтажке оперы «Мазепа» // Современные известия. — 1884. — 8 февраля. — № 38.
152. *Сашонко Вл.* Вальцы и вальсы // Нева. — 1989. — № 11. — С. 198–202.
153. *Скальковский К. А.* В театральном мире: Наблюдения, воспоминания и рассуждения. — СПб.: Типография А. С. Суворина, 1899. — 396 с.
154. *Скромный наблюдатель.* Наблюдения и заметки [«Лебединое озеро»] // Русские ведомости. — 1877. — 26 февраля. — № 50. — С. 2.
155. *Скромный наблюдатель.* Хроника // Русские ведомости. — 1880. — 27 января. — № 26. — С. 3.
156. *Скромный наблюдатель.* Хроника // Русские ведомости. — 1880. — 2 ноября. — № 281. — С. 2.
157. *Слонимский Ю. И.* Мастера балета. К. Дидло, Ж. Перро, А. Сен-Леон, Л. Иванов, М. Петипа. — Л.: Искусство, 1937. — 285 с.

158. *Слонимский Ю. И. П. И. Чайковский и балетный театр его времени.* — М.: Музгиз, 1956. — 336 с.
159. *Смирнов-Сокольский Н. П. Таинственный «Театральный альбом» // Смирнов-Сокольский Н. П. Рассказы о книгах.* — М.: Всесоюзная книжная палата, 1959. — С. 355–371.
160. *Соболев Ю. В. Театральная Москва. Большой и Малый театры.* — М.: Издательство Т-ва «В. В. Думнов, н-ки бр. Салаевых», 1924. — 114 с.
161. *Соколов М. Н. Принцип рая. Главы об иконологии сада, парка и прекрасного вида.* — М.: Прогресс-традиция, 2011. — 704 с.
162. *Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве.* — М.: Искусство, 1983. — 426 с.
163. *Стерликова Л. Искусство танца // Сцена.* — 2016. — № 3 (101). — С. 62–64.
164. *Стрельцова Е. И. Частный театр в России. От истоков до начала XX века.* — М.: РАТИ-ГИТИС, 2009. — 635 с.
165. *Струтинская Е. И. Искания художников театра. Петербург — Петроград — Москва. 1910–1920-е годы.* — М.: Государственный институт искусствознания, 1998. — 246 с.
166. *Струтинская Е. И. Художники Малого театра.* — М.: Малый театр, 2014. — 376 с.
167. *Суриц Е. Я. Балет московского Большого театра во второй половине XIX века.* — М.: Музиздат, 2012. — 328 с.
168. *Сыркина Ф. Я. Русское театральное-декорационное искусство второй половины XIX в.: Очерки.* — М.: Искусство, 1956. — 380 с.
169. *Сыркина Ф. Я., Костина Е. М. Русское театральное-декорационное искусство.* — М.: Искусство, 1977. — 246 с.
170. *Таиров А. Я. Записки режиссера: Статьи. Беседы. Речи. Письма.* — М.: Всероссийское театральное общество, 1970. — 603 с.
171. *Тальников Д. Московский Художественный театр // Вестник Европы.* — 1914. — Кн. 12. — Декабрь. — С. 119–160.

172. Театр и музыка // Новое время. — 1911. — № 12770. — 30 сентября (13 октября). — С. 5.
173. Театр и музыка // Русские ведомости. — 1898. — № 24. — 24 января. — С. 3.
174. Театр и музыка // Русские ведомости. — 1898. — № 26. — 26 января. — С. 2.
175. Театр и музыка. Большой театр // Русское слово. — 1898. — № 25. — 25 января. — С. 3.
176. *Теляковский В. А.* Дневники Директора Императорских театров. 1898–1901. Москва / Под общ. ред. М. Г. Светаевой. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 1998. — 746 с.
177. *Точка.* Московские театры. «Дева ада» // Суфлер. — 1879. — 6 декабря. — № 16. — С. 2.
178. Трильби. Балет в 2-х действиях, 3 картинах. Сюжет заимствован из шотландских легенд. Музыка Гербера. Сочинен для сцены Императорского Большого театра М. И. Петипа и поставлен в бенефис танцовщицы П. М. Карпаковой 1-й 25 января 1870 г. — М.: Типография Т. Рис., 1870. — 18 с.
179. *Турчин В. С.* Эпоха романтизма в России: к истории русского искусства первой трети XIX столетия. — М.: Искусство, 1981. — 552 с.
180. Хроника // Русские ведомости. — 1873. — 30 декабря. — № 279. — С. 2.
181. «Хрустальный башмачок, или Сандрильона». Балет в 5-ти действиях и 11 картинах вновь поставлен балетмейстером А. Н. Богдановым. Программа балета К. Вальца. — М.: Печатня С. П. Яковлева, 1889. — 32 с.
182. *Х[удеков С. Н.]*. Театральное эхо // Петербургская газета. — 1887. — 8 октября. — № 276. — С. 3.
183. *Худашев [В. П.]*. Карл Федорович Вальц (к портрету) // Новая рампа. — 1924. — 23–28 сентября. — № 15. — С. 10.
184. Художники Большого театра: Альбом-каталог к 225-летию Большого театра: В 2 т. — М., 2001. — Т. 1. 336 с.; Т. 2. 104 с.

185. *Чайковский М. П.* Жизнь Петра Ильича Чайковского: В 3 т. — М.: Алгоритм, 1997. — Т. 3: 1885–1893. — 616 с.
186. *Чайковский П. И.* Музыкально-критические статьи / Вступ. ст. В. В. Яковлева. — 2-е изд. — М.: Музгиз, 1953. — 438 с.
187. *Чайковский П. И.* Об опере: Избранные отрывки из писем и статей / Сост., ред. и коммент. И. Ф. Кунина. — Л.; М.: Музгиз, 1952. — 196 с.
188. *Чайковский П. И.* Переписка с Н. Ф. фон Мекк: В 3 т. — Т. II: 1879–1881. — М.; Л.: Academia, 1935. — 676 с.
189. *Шестакова Н. А.* Прогулки по театральной Москве. — М.: СТД РСФСР, 1989. — 240 с.
190. Шестьдесят пять лет в театре // Красная нива. — 1928. — № 43. — С. 15.
191. *Шкафер В. П.* Сорок лет на сцене русской оперы: Воспоминания. 1890–1930. — Л.: Издательство Театра оперы и балета им. С. М. Кирова, 1936. — 254 с.
192. *Шлегель Ф.* Письмо о романе // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Собр. текстов, вступ. ст. и общ ред. А. С. Дмитриева. — М.: Издательство Московского университета, 1980. — С. 64
193. Юбилей «Евгения Онегина» // Искры. — 1914. — № 12. — 23 марта. — С. 96.
194. *Южин-Сумбатов А. И.* Записки, статьи, письма. — М.: Искусство, 1951. — 612 с.
195. *Юнисов М. Ф.* Маскарады. Живые картины. Шарады в действии. Театрализованные развлечения и любительство в русской культуре второй половины XVIII — начала XX века. — СПб.: Композитор, 2008. — 300 с.
196. *Яковлев В. В.* Опера в Большом театре за сто лет // Московский Большой театр. 1825–1925. — М.: Управление государственных академических театров, 1925. — С. 42–68.
197. *Яковлев В. В.* Чайковский на московской сцене. Первые постановки в годы его жизни. — Л.: Искусство, 1940. — 336 с.

198. 2011. Italia — Russia. Un anno di cultura = 2011. Италия — Россия. Год культуры: Каталог / Сост. М. Бельджойозо, М. Дженовези, К. Агостинелли, И. Патреньяни. — Рим: MondoMostre s.r.l., 2011. — 263 с.
199. *Bablet D.* Esthétique général du décor de théâtre de 1870 a 1914. — Paris: Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1965. — 443 p.
200. *Bablet D.* Les Révolutions scéniques du XX siècle. — Paris: XXe siècle, 1975. — 385 p.
201. Catalogue of Kenji Usui Ballet Collection. Vol. 3. — Hyogo: Performing Arts Center, 2014. — 112 p.
202. Cendrillon, ou la Pantoufle merveilleuse. Grande fêerie en cinq actes et trente tableaux. Par Louis Fr. N. Clairville, Albert Monnier et Ernst Blum. — Paris, 1866.
203. Flick und Flock's Abenteuer. Komisches Zauber-Ballet in drei Akten und sechs Bildern von Paul Taglioni. — Berlin: Eigentum des Balletmeisters Paul Taglioni, [1858].
204. *Götz W.* Historismus. Ein Versuch zur Definition des Begriffes // Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft. — 1970. — Bd. XXIV. — H. 1–4. — S. 196–212.
205. *Grandville J.-J.* Les fleurs animées. P. 1–2 / Introduction par A. Karr, texte par T. Delord. — Paris: Gabriel de Gonet, 1847.
206. *Izenour G. C.* Theater design. — New York: McGraw-Nill, 1977. — 631 p.
207. *Kranich F.* Bühnentechnik der Gegenwart. B. 1. — München; Berlin: Verlag R. Oldenburg, 1929. — 767 s.
208. Neue Kostüme auf den beiden Königlichen Theatern in Berlin unter der General-Intendantur des Herrn Grafen von Brühl. Bd. 1–3. H. 1–23. — Berlin: Wittich, 1819–1831.
209. *Rodionov D.* A master conjurer // Rossika Spring. — 2001. — № 2. — P. 11–14.

210. *Rodionov D.* The Theatre of the Russian Avant-Garde: A Victory over Darkness
// Russian Avant-garde theatre: War, Revolution & Design. — London, 2014. —
P. 3–8.
211. Schein werfen: Theater, Licht, Technik. — Wien: Österreichisches
Theatermuseum, 2008. — 159 s.
212. *Wiley R. J.* Tchaikovsky. — New York: Oxford University Press, 2009. — 592 p.