

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

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва

2017

Работа выполнена в Секторе театра Отдела исполнительских искусств ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания» Министерства культуры РФ.

Научный руководитель: **СТРУТИНСКАЯ Елена Ивановна,**
кандидат искусствоведения, ведущий научный
сотрудник Государственного института
искусствознания

Официальные оппоненты: **ПОРТНОВА Татьяна Васильевна,**
доктор искусствоведения, доцент,
Академия русского театра,
профессор кафедры хореографии
ОВЭС Любовь Соломоновна,
кандидат искусствоведения, доцент,
Российский институт истории искусств,
старший научный сотрудник

Ведущая организация: **Театральный институт имени Бориса Щукина**
при Государственном академическом театре
имени Евгения Вахтангова

Защита состоится 20 декабря 2017 г. в 14 часов на заседании диссертационного совета Д 210.004.04 по специальности 17.00.01 — Театральное искусство при ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания» Министерства культуры РФ по адресу: 125009, г. Москва, Козицкий пер., д. 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Государственного института искусствознания и на сайте института <http://sias.ru/research/dissovets/>

Автореферат разослан _____ 2017 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета



Щербаков Вадим Анатольевич

Общая характеристика работы

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. 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 пор 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 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. В этом контексте изучение театрально-декорационного искусства Большого театра последней трети XIX века и вклада 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. Его 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. Он активно внедрял в сценическую практику новейшие технические средства, и благодаря его усилиям по этой части Большой театр вошел в ряд передовых театров Европы.

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. 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, предьявлять 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.

Некоторое исключение в этом вопросе составляет монография В. В. Яковлева, посвященная анализу первых постановок произведений П. И. Чайковского в московских театрах, где отмечена важная роль художественного оформления Вальцем этих спектаклей в утверждении на русской сцене выдающихся сочинений композитора¹. О сотрудничестве художника с П. И. Чайковским в работе над «Лебединым озером» писал и Ю. И. Слонимский². 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 мастер³.

Изменением оценки вклада 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, которое представляет «совершенно особенный, самостоятельный пласт русской театральной и художественной культуры», ведущий свое «происхождение от романтизма», связанный с ним и являющийся собой его поздний этап на русской сцене⁵. На актуальность изучения архива Вальца обратила внимание в своем исследовании К. А. Кропотова, где дан ряд новых сведений о его декорациях для балетных спектаклей⁶. Важнейшие аспекты творчества Вальца представлены в работе Е. Я. Суриц⁷, в которой впервые подробно анализируется творчество балетмейстеров К. Блазиса, А. Сен-Леона, С. П. Соколова, М. И. Петипа, В. Рейзингера, Й. 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 мастера.

Таким образом, отсутствие специального исследования, раскрывающего универсальную, разностороннюю творческую практику Вальца как одного из видных

¹ Яковлев В. В. Чайковский на московской сцене. Первые постановки в годы его жизни. — Л.: Искусство, 1940.

² Слонимский Ю. И. П. И. Чайковский и балетный театр его времени. — М.: Музгиз, 1956.

³ 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).

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

⁵ Кириченко Е. И. Ф. О. Шехтель. Жизнь. Образы. Идеи. — М.: Прогресс-Традиция, 2011. — С. 81.

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.

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 его биография. Самые общие сведения о нем опубликованы в различных энциклопедических изданиях, в которых присутствуют ошибки и неточности, часто переходящие из одной публикации в другую.

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 принципов оформления первых постановок его произведений на московской сцене;
- 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;
- 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; уточнение 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.

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 научный обиход, обобщает и систематизирует значительное количество 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 ведут к корректировке научных

представлений об особенностях развития театрально-декорационного искусства на московской сцене и роли Вальца в этом процессе. Проведенные реконструкции его балетов-феерий послужат продолжению исследований в области истории русского балета. Материалы и выводы диссертации могут быть использованы при дальнейшем изучении русского театрально-декорационного искусства второй половины XIX века и будут способствовать 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 — 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 применен 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 в Большом театре стало 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»⁸.

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 части действия. Действенная природа сценографии — одна из главных отличительных характеристик творческого метода Вальца, чем обусловлено его стремление к стилистическому единству всех элементов оформления, полностью осуществляемого 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 ко времени начала его самостоятельной деятельности в Большом театре, — опере «Жизнь за царя» М. И. Глинки и балете «Коппелия» Л. Делиба.

⁸ Берёзкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. Т. 3: Мастера XVI–XX вв. — С. 60.

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, 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 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.

9. Вальц, как художник, хорошо знавший законы сцены и понимавший, что 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, точный выбор ткани и цветового решения — его основные подходы к решению сценических костюмов.

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 театрально-декорационного искусства и сценической техники и технологии в РИТИ – ГИТИС и Школе-студии 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.

Основное содержание работы

Глава 1 — «Сценография Большого театра в 1870–1900-х годах и роль Карла Вальца в формировании ее художественного своеобразия» — посвящена общей характеристике творческого пути Карла Вальца в контексте развития сценографии московского Императорского Большого театра в последней трети XIX века и его участию в постановках балетных и оперных спектаклей.

В параграфе 1.1 **«Романтическая традиция в декорационном искусстве Императорских театров последней трети XIX века»** отражены основные тенденции, определившие особенности оформления постановок на императорских сценах, в том числе и в Большом театре. Стилистику декорационной живописи и оформления спектаклей Императорских театров в рассматриваемый период определяла эклектика, сформировавшаяся на базе романтизма и развившая 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.

«Умный выбор», как определял характерную черту эклектики Н. В. Кукольник, лежал в основе творческих решений многих художников и архитекторов, не пренебрегли им и театральные декораторы. Но, когда в конце 1880-х и в 1890-е годы начали

складываться стилевые формы модерна, старые модели подверглись осуждению, эклектика яростно ниспровергалась, и в первую очередь идеологами «Мира искусства». Мастеров эклектики обвиняли в бездумном и безвкусном смешении исторических форм, в создании искусства, не давшего ничего значительного, мешавшего утверждению идей нового времени. Долгое историческое эхо таких обвинений донеслось чуть ли не до наших дней.

Талантливый декоратор, прекрасно владевший секретами перспективной живописной декорации; инженер-конструктор, изобретавший 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; машинист, блестяще владевший знаниями возможностей сценической коробки от колосников до трюма; автор балетных либретто, по которым были поставлены спектакли, оставившие яркий след в истории русского балета, — К. Ф. Вальц стал одной из главных фигур московских Императорских театров последней трети XIX века. *Uomo universale* — 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». Целый ряд спектаклей Вальц оформил персонально, создавая эскизы всех живописных декораций и костюмов персонажей, что было для того времени несомненной новацией.

В своем творчестве он стремился к единому художественному решению спектакля, отстаивая и утверждая свои эстетические взгляды в каждой постановке. 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. Декорация Вальца предоставляла большую свободу режиссеру для построения мизансцен, позволяя решать и массовые, и камерные сцены в соответствии с логикой сценического действия. Однако творчество Вальца как универсального, многопланового художника не было оценено современниками по достоинству, что в значительной мере обусловлено уровнем балетной критики того времени: в рецензиях и статьях практически отсутствовал комплексный анализ спектакля, а оценка работы декораторов носила в целом описательный характер.

Вместе с тем сама система управления Императорскими театрами во многом препятствовала развитию новых художественных идей. Исследователи XX века определяют этот период как период творческого кризиса в деятельности Большого театра. Так, В. М. Красовская среди оформительских принципов, сложившихся к 1860-м годам, указывает типовой характер декораций в музыкальном театре, смену романтической декорации, создававшей эмоциональный фон действия, строгим академизмом и оформлением многоактных балетов несколькими художниками⁹. По ее мнению, участие нескольких декораторов в оформлении одного спектакля приводило к нивелированности художественных решений. Вместе с тем отмечается, что это был хотя и окостенелый, но цельный и своеобразный стиль, главной особенностью которого являлась эклектика¹⁰. Однако императорские сцены располагали способными воплотить самые разносторонние художественные замыслы художниками-декораторами (М. А. Шишков и М. И. Бочаров в Петербурге, П. А. Исаков и А. Ф. Гельцер в Москве). Их деятельность по оформлению театральных постановок по большей части остается недооцененной, и особенно суровой критике зачастую подвергается творчество К. Ф. Вальца.

В Большом театре сохранялись консервативные традиции, но в нем зарождалось и иное — поиск новых художественных форм талантливыми театральными деятелями и их стремление сделать сцену центром притяжения зрительского внимания и отражения современных вкусов. Репертуарные искания более всего определяют традиции романтического театра с его тяготением к динамическому действию, герою, проявляющему неординарные качества в борьбе с непреодолимыми, казалось бы, обстоятельствами.

Карл Вальц был восприимчивым немецкой романтической школы, и в первую очередь через своего отца, театрального машиниста, ученика крупнейшего декоратора-романтика на русской сцене середины XIX века А. А. Роллера Федора Карловича Вальца. Творчество Роллера являло собой воплощение результатов реформы постановочного дела, предпринятой немецкими декораторами — горячими поклонниками романтизма в искусстве, среди которых центральной фигурой в Германии был основатель новой театрально-декорационной школы К. Ф. Шинкель. В берлинской мастерской его ученика К. В. Гропиуса и проходил обучение Карл Вальц. Влияние немецкого мастера на его творческую манеру было определяющим в первых постановках на сцене Большого театра.

Параграф 1.2 «Сотрудничество К. Вальца с балетмейстерами московской сцены» освещает вопросы его участия в подготовке балетов, поставленных М. Петипа, В. Рейзингером, Й. Гансенем, А. Н. Богдановым, И. Мендесом, И. Н. Хлюстиным. Важнейшим фактором, повлиявшим на становление художественных принципов Вальца,

⁹ См.: Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. — С. 11–12.

¹⁰ См.: Там же. С. 12.

стали кардинальные изменения, связанные с обращением к самым острым проблемам современности и утверждением реалистического метода. Балет в этот период оказался в своеобразном контрапункте к этой генеральной линии, продолжая свое развитие в русле романтических традиций. Помимо внешних факторов — вкусы привилегированной консервативной публики, отсутствие хореографов, способных найти адекватное воплощение средствами танца актуальных для того времени тем, — для этого были и более существенные внутренние причины, связанные с эстетикой искусства балета.

Начало службы К. Вальца в Большом театре, куда он был принят помощником машиниста осенью 1861 года, совпало с работой в нем Мариуса Петипа. В 1864 году, через два года после премьеры балета «Дочь фараона» в Петербурге, Петипа перенес его в Москву. Критика отмечала, что роскошью постановки московский спектакль превзошел петербургский, наибольший восторг вызвали электрическое освещение, использованное в прологе, и технические эффекты. Балет «Корсар», возобновленный в Большом театре в 1868 году, стал знаковым спектаклем для всей творческой карьеры художника, неизменно восхищая зрителей разных поколений впечатляющими сценическими трансформациями. В конце 1869 года Петипа поставил в Москве «Дон Кихота», где Вальц, назначенный главным машинистом и декоратором Большого театра, обеспечивал технологическую часть постановки, а следом прошла и премьера «Трильби», где он выступил одним из декораторов.

В 1870 году в Большой театр пришел балетмейстер Венцель Рейзингер. Его первая постановка — балет «Волшебный башмачок, или Сандрильона» — получила признание публики, при этом успех спектакля всецело связан с именем Вальца, который был не только автором либретто, но и художником-декоратором постановки. Поразительна масштабность его работы над этим спектаклем, в котором участвовала вся балетная труппа в придуманных им костюмах, а для достижения ярких сценических эффектов он впервые применил цветное электрическое освещение. В 1873 году Рейзингер по либретто Вальца поставил балет «Кашей», где сказочные персонажи предстали героями, обуреваемыми романтическими страстями. Впечатляющее сценическое оформление — великолепные ландшафты, роскошные дворцы и интерьеры, разнообразные и выразительные костюмы персонажей, потрясающая палитра эффектов романтической сцены — позволяет отнести эту работу к значительным художественным свершениям Вальца.

Рождение симфонического балета связано прежде всего с творчеством П. И. Чайковского. 20 февраля 1877 года состоялась московская премьера «Лебединого озера» в постановке Рейзингера. Хореография не была удачной, балетмейстер не понял нового музыкального языка композитора. Музыка балета зрители приняли восторженно,

большинство рецензентов высоко оценили и декорационное оформление, и в первую очередь написанное Вальцем с особой поэтической лиричностью озеро лебедей.

В 1879–1881 годах художник плодотворно сотрудничал с Й. Гансенем, балетмейстером профессионально грамотным и хорошо чувствующим музыку, но не обладавшим богатой фантазией. Поставленные им балеты «Дева ада» (1879), «Летний праздник» (1880), «Арифа, жемчужина Адена» (1881), «Эглея-пастушка» (1881), а также возобновленные «Лебединое озеро» (1880), «Бабушкина свадьба» (1880), «Катарина, дочь разбойника» (1881) в хореографическом отношении были гораздо интереснее постановок Рейзингера. Декорации для них, созданные Вальцем в романтической традиции, высоко оценили критики, а технические эффекты в «Деве ада» отмечали как его триумф.

В 1880–1890-е годы ситуация в московском балете резко ухудшилась. Пришедший в Большой театр в 1882 году балетмейстер А. Н. Богданов ставил и возобновлял немало спектаклей, однако, по словам Вальца, «постановки были скучны, неизобретательны и сразу отучили публику посещать балет». И только творческий вклад Вальца в эти спектакли все же позволял театру удерживать зрительскую аудиторию, несмотря на бесталанную хореографию. В 1890 году его сменил И. Мендес, поставивший балет «Индия», который полностью оформил Вальц. Ориентальная тема, всегда привлекавшая романтиков, была ему близка, и он внес существенный вклад в разработку восточных сюжетов в отечественной сценографии. Следующая постановка Мендеса — возобновление «Коппелии» — также вышла в оформлении Вальца, где он с блеском воплотил свое мастерство волшебника сценических чудес.

В это время на сцене утверждается балет-феерия, истоки которого восходят к фантастическим образам романтизма, — постановки сказочного или фантастического содержания с пышным оформлением и разнообразными сценическими эффектами. И хотя исследователи определяют 1880–1890-е годы как время упадка московского балета и насаждения заезжими постановщиками спектаклей-феерий, состоящих из бессодержательных дивертисментов, Вальц своими яркими постановочными приемами усиливал эмоциональную сторону феерии, восполняя тем самым хореографические недостатки, создавая своеобразную симфонию цвета, света в сложном ритме живописных планов, движении воды, пластике огневых эффектов. Его вовлеченность в дела балетной труппы была столь сильной, что накануне намеченной дирекцией реформы, предполагавшей ликвидацию балета в Большом театре, он пошел на беспрецедентный шаг в истории Императорских театров и предложил поставить новый балет за свой счет.

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 Вальцу. Содержание его либретто отличалось поэтичностью и психологической глубиной, а убедительная проработка образов героев и точное представление о театральных средствах воплощения действенной линии сюжета, предложенные им, предоставляли балетмейстеру широкие возможности для яркого хореографического решения образов и раскрытия драматического таланта исполнителей.

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. Этой проблематике, а также выявлению роли Вальца в формировании художественного своеобразия сценографии оперных постановок Большого театра посвящен параграф 1.3 **«Участие К. Вальца в художественном оформлении оперных спектаклей»**. 1860–1870-е годы — период, когда на сцене Большого театра наряду с русской оперной труппой выступала и итальянская, пользовавшаяся большим успехом у публики, охладевшей к отечественному репертуару. 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 спектаклей.

Вместе с тем 1880–1890-е годы стали для оперы Большого театра периодом небывалого расцвета. На его сцене ставятся произведения П. И. Чайковского, М. П. Мусоргского, Ц. А. Кюи, А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова. Первые постановки опер «Воевода», «Опричник», «Черевички» не имели особого успеха, поскольку требовали новых постановочных средств и приемов для адекватной передачи замысла Чайковского, высокой музыкальной культуры, как дирижерской, так и исполнительской. Однако именно операм Чайковского, премьеры которых состоялись в Большом театре, суждено было стать важнейшим этапом в развитии русского музыкального театра, и значительная роль в их постановке принадлежит Вальцу.

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

Постановки новых русских опер ознаменовали начало важного и принципиально нового художественного процесса. Все сценические компоненты должны были подчиняться единой художественной воле в решении образа спектакля, раскрывающего замысел произведения. В. В. Яковлев, оценивая премьеру «Мазепы», к деятелям, обладающим такой волей, не относит ни дирижера И. К. Альтани, ни режиссера А. И. Барцала, выделяя лишь К. Вальца. Положительную оценку получило и оформление «Черевичек», где художественное единение музыки и оформления представляло новый, редкий для московской оперы пример убедительного воплощения авторского замысла, тогда как понимания со стороны дирижера и певцов композитору не хватало.

90-е годы XIX века отличает активизация творческих поисков во всех сферах русского театра, и именно в это время П. И. Чайковский создал «Пиковую даму», поставленную в Большом театре 4 ноября 1891 года. Цельность ее музыкально-сценической формы открыла новые художественные горизонты музыкальной драмы как особой формы оперного произведения. Значительный вклад в утверждение этой формы внес Вальц, исполнивший декорации почти всех картин. В оценке его работы выделялись историческая достоверность в передаче места и времени действия, художественность оформления, гармоничное использование освещения.

Параграф 1.4 **«Новые веяния в театрально-декорационном искусстве конца XIX — начала XX века»** отражает сложные процессы, происходящие на казенной сцене. В Императорских театрах постепенно усиливались противоречия между передовыми исполнительскими достижениями и косностью системы управления, застывшими традициями декорационной практики. Начатые И. А. Всеволожским преобразования продолжил сменивший его в 1899 году на посту директора Императорских театров князь С. М. Волконский, открывший их двери для членов художественного объединения «Мир искусства», а в 1901-м — В. А. Теляковский. Главным объектом творческих и административных преобразований в московских Императорских театрах, необходимых для создания художественных и исторически верных постановок, директор определил для себя оформление спектаклей. Его недовольство ситуацией в художественно-постановочном деле московских театров сконцентрировалось на фигурах декораторов, в том числе и Вальца. Теляковский пригласил на императорскую сцену художников новой школы — станковистов, отводя им определяющую роль в управлении творческим процессом. Возрастающая роль режиссера, нашедшая убедительное отражение в спектаклях МХТ и европейских театральных трупп, в дирекции Императорских театров не находила понимания. Вальц оказался в эпицентре художественных процессов своего времени, в развитие которых

он, не декларируя своих творческих принципов и не участвуя в развернувшейся общественной полемике, тем не менее внес существенный вклад. Для него всегда было значимо художественное единство постановки, и поэтому важнейшей частью своей работы он считал воплощение замысла в сотрудничестве с режиссером и балетмейстером.

В параграфе 1.5 рассматривается заключительный этап деятельности К. Вальца в Большом театре и дальнейшая судьба его творческого наследия. После отстранения от должности декоратора Вальц служил в Большом театре в качестве машиниста. В первые десятилетия XX века его участие в новых постановках в основном связано с созданием специальных эффектов, в воплощении которых ему не было равных. Кроме того, требования со стороны труппы разнообразить репертуар заставляли дирекцию включать в афишу старые постановки с его декорациями. Последней постановкой Вальца, своеобразным завершением эпохи романтической декорации на сцене Большого театра стал балет «Коппелия, или Красавица с голубыми глазами» (1905), осуществленный в сотрудничестве с балетмейстером А. Горским. Именно Вальца пригласил С. П. Дягилев для обеспечения постановочной части «Русских сезонов», а художники-мирискусники увидели в нем союзника и товарища по художественным поискам.

Карл Вальц — представитель плеяды тех мастеров театральных профессий, что закладывали фундамент постановочной культуры Большого театра, традиции которой передаются из поколения в поколение.

В главе 2 «Формирование принципов действенной сценографии в творчестве Карла Вальца» представлены система его работы над оформлением балетных и оперных спектаклей и анализ тех постановок, в которых его творческий метод и художественно-постановочные приемы получили наиболее яркое выражение. **В параграфе 2.1** рассматриваются творческий метод и основные художественно-постановочные принципы Вальца в работе над оформлением постановок. Он воспринял основополагающие установки немецких декораторов-романтиков, касающиеся необходимости создания на сцене единой художественной картины, особой передачи цветовоздушной среды и соотношения живописных полотен с возможностями сценического света. Его значение для русского декорационного романтизма (как и неоромантического метода), основанного на приоритете изобразительности, зрелищности, сказочно-фольклорной и мифологически-обобщенной ретроспекции, оказалось весьма важным.

Художник внимательно следил за новыми тенденциями в европейском искусстве и в какой-то степени стал проводником некоторых из них на русской сцене. Почитатель импрессионизма, Вальц пытался привнести его черты в декорационное оформление спектаклей. Для творческой манеры мастера характерно движение к эмоциональной

светоцветовой живописи на сцене, причем как в ее привычном статичном, картинном виде, так и в динамичной жизни цвета. В рамках эстетики эпохи, а порой и опережая свое время, Вальц стремился к усилению эмоционального воздействия оформления на зрителя, изменению его функций в спектакле, преследовал цель сделать его оформление действенным, активным, дополняя живописную декорацию различными сценическими приемами, приумножая впечатление от пейзажей натуралистичными средствами.

Важнейшей стороной творческого метода Вальца являлось его стремление к единому художественному решению оформления спектакля, поэтому зачастую он осуществлял практически весь комплекс художественно-постановочных работ. Он последовательно изменял роль декоратора в театре, преследуя цель сделать художника равноценным соавтором спектакля. 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.

Понятие «действенности» применительно к театральнo-декорационному искусству использовал В. И. Берёзкин для обозначения новой системы искусства театральных художников в XX веке — действенной сценографии. Творчество Вальца отражает его непосредственную включенность в предшествующую систему декорационного искусства с ее ориентацией на познание и изображение среды как места действия. Однако он не ограничивался исключительно принципами этой системы, а постоянно и целеустремленно раздвигал ее рамки в стремлении к пластическому выражению драматической сути сценического произведения. Его действенная, динамическая декорация становилась важной и неотъемлемой частью театрального синтеза в воплощении оперного и балетного спектакля. Через нее мастер прокладывал путь к новой системе художественной образности, что определило преемственность нового искусства, процесс формирования которого начался в период расцвета творческой деятельности художника.

В творческом наследии Вальца важны постановки, в которых его творческий метод и художественно-постановочные приемы получили максимальное выражение. Он стал первым художником-декоратором многих оперных и балетных постановок, получивших позднее статус национальной классики. Поэтому в трех разделах второй главы исследования основное внимание уделено анализу работы Вальца над оформлением **балета «Лебединое озеро» и оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского и оперы «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова.**

С **«Лебединым озером»**, премьера которого состоялась 20 февраля 1877 года, балетный театр вступил в новую эпоху — эпоху симфонического балета, что потребовало

пересмотра традиционной постановочной методики. 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. И хотя постановка в целом была признана критикой неудачной, большинство критиков дали положительную оценку оформлению спектакля, особенно отметив декорации Вальца — озеро лебедей, выполненное им с тонким лиризмом и в то же время волшебной таинственностью и драматизмом, отвечавшими музыке Чайковского. Первая постановка «Лебединого озера» не оставила яркого следа в истории русского балета ввиду неспособности Рейзингера сочинить адекватную замыслу Чайковского хореографическую партитуру романтического балета, однако именно Вальцем были заложены живописные традиции его оформления.

Успешным оказалось сотрудничество композитора с декоратором и в работе над оперой «Евгений Онегин», которая была впервые представлена 17 марта 1879 года в экзаменационном спектакле Московской консерватории на сцене Малого театра. Привлечение Вальца к этой работе показало, что Чайковский видел в его лице художника-единомышленника, который мог сделать достойное оформление при весьма скромных средствах. Для спектакля мастер написал только часть декораций, а остальные были подобраны из запасников Императорских театров. Опера произвела громадное впечатление на всех присутствующих, отмечалось, что «обстановка оперы очень верно изображала эпоху, в которой происходит действие». Премьера оперы на сцене московского Большого театра состоялась в 1881 году, а в новой версии — в 1883-м, причем обе постановки имели сборный характер оформления — часть декораций была взята из других спектаклей. Наибольший успех и долгая сценическая жизнь выпали на долю третьей версии оперы (1889), где роль Вальца явилась одной из главных, так как именно он определил единство изобразительной стилистики спектакля. Фотографии спектакля свидетельствуют о его глубоком проникновении в замысел композитора. Интерьеры и пейзажи, выполненные мастером, полны драматизма, а живописное решение сцены дуэли, соединившее трагизм гибели Ленского с живой графикой силуэтов зимнего леса, можно отнести к самым убедительным художественным достижениям мастера. В 3 действии мастер делает чистую перемену и вместо величественной бальной залы открывает зрителям комнату Татьяны в виде пустой громадной ампирной залы, и этот живописно-декорационный контрапункт — переход от парадного пространства к холодному громадному объему спальни Татьяны — производил сильнейшее эмоциональное впечатление. «Музыкальная» сценическая живопись Вальца оказалась тонко вписанной в оперный шедевр композитора.

Большой вклад декоратор внес в утверждение на русской сцене одного из самых ярких сочинений Н. А. Римского-Корсакова — оперы «Снегурочка» по пьесе

А. Н. Островского. Только в постановке Большого театра, состоявшейся в 1893 году, 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 убедительной сценической формы постановщиками спектакля: дирижером И. Альтани, режиссером А. Барцалом и художником К. Вальцем. Живописное решение постановки можно отнести к новому этапу «исканий родной красоты» (И. Э. Грабарь), оно перекликалось по настроению с поэтическим духом сказки Островского, точно и образно выражало жанровую суть произведения — оперы эпической, беспристрастно и объективно передававшей древнеславянское бытие в его пластической объемности, пространственно-временной протяженности и событийной — фантастической, лирической и драматической — насыщенности.

Без рассмотрения работы над постановками, в которых Вальц продолжал и переосмысливал сложившиеся ранее традиции, портрет мастера был бы неполным. Эта грань его таланта показана на примере двух произведений, ставших классикой уже к тому времени, когда он только начинал свою самостоятельную деятельность в Императорских театрах, — это опера **«Жизнь за царя» М. И. Глинки** и балет **«Копеллия» Л. Делиба**.

Новое оформление **«Жизни за царя»** осуществлялось к 50-летию первой постановки, в 1892 году; спектакль был возобновлен с декорациями и костюмами, изготовленными по образцу петербургской постановки 1886 года. Однако анализ иконографического материала дает основание предположить, что две картины Вальц не скопировал с петербургских эскизов, а сделал заново, — «Ипатьевский монастырь» и «Дремучий лес». Привнеся в декорацию холодный колорит, художник в романтической экспрессивной живописной манере создал из камерной сцены поистине эпическое полотно, где природа предстает союзником героя, а убийство Сусанина поляками воспринимается вселенским злом. Вальц выстроил планировку этой кульминационной сцены с режиссерским пониманием музыкально-драматического действия, точно следуя партитуре оперы и добиваясь максимального эмоционального воздействия оформления на зрителя.

Важнейшей вехой в профессиональной судьбе Вальца стало его участие в работе над оформлением **«Копелии» Л. Делиба**, одного из последних образцов европейского романтического балета. После первой постановки в Большом театре в 1882 году балет неоднократно возобновлялся, новую жизнь получив в 1905 году в постановке А. Горского. Фотографии декораций Вальца к этой постановке дают достаточно полное представление о принципах и стилевых особенностях решения спектакля. Это оформление стало одним из завершающих аккордов романтической традиции на сцене Большого театра. В лице Горского декоратор уже на исходе своей карьеры наконец обрел подлинного сотворца, в

сотрудничестве с которым был сделан спектакль, органично соединивший в себе все компоненты сценического произведения — музыку, танец и декорации.

Глава 3 «Балеты-феерии К. Ф. Вальца: от либретто к спектаклю» посвящена балетам, поставленным в Большом театре по его собственным либретто. В **параграфе 3.1** раскрываются особенности трактовки сказочно-фантастических сюжетов и образов персонажей. Романтическая тема поиска внутренней гармонии с окружающим миром и желание отразить его красоту органично связаны у Вальца с обращением к первоисточкам — к народному творчеству, и в первую очередь к сказке, столь же естественным для него стало и тяготение к готическим и ориентальным сюжетам, что позволяло свободно творить в рамках эстетики историзма, ставшего основным художественным стилем во второй половине XIX века. На протяжении всего творческого пути в его работах звучит и мистическая тема, идущая от немецкого романтизма. Отсюда же проистекает череда образов неземных существ, мифологию которых он тщательно изучал, и интерес к неодушевленным персонажам — непременно героям его сказочных сюжетов. Продумывая сценическое воплощение постановок, он уже на стадии создания либретто разрабатывал образы и картины верхнего и нижнего миров, что соответствовало европейской традиционной картине мира с ее тернарной структурой и вертикальной организацией пространства.

В последующих разделах главы рассматривается работа Вальца над постановками балетов по его либретто: возникновение замысла будущего спектакля, особенности литературной основы сюжета и анализ текста либретто во всех сохранившихся вариантах, сценическое воплощение, а также свидетельства реакции публики и критики, позволяющие увидеть тенденции развития театрального искусства в рассматриваемый период и оценить роль художника в этих процессах.

Первым таким сочинением стал фантастический балет **«Волшебный башмачок» («Сандрильона»)**. Вальц заимствовал сюжет из одноименной французской пьесы, усложнив драматические перипетии и наполнив действие многочисленными превращениями. Анализ вариантов либретто показывает, что, сокращая эффектные номера, он стремился к стилистическому единству действия, сохраняя при этом и его целостность, и динамичность. Переделки французского оригинала во многом объясняются временем создания балета, когда эстетические запросы московских зрителей формировались под влиянием утверждения в искусстве Малого театра героико-романтического и реалистического направлений, высоких нравственных идеалов и глубоких человеческих чувств. Существенным для Вальца было создание нового, соответствующего его замыслу оформления спектакля, что выходило за рамки устоявшейся традиции балетных постановок; им были сделаны все эскизы декораций, костюмов и аксессуаров.

Постановка «Волшебного башмачка» стала единственной балетной премьерой 1871–1873 годов и на протяжении 30 лет оставалась одним из самых знаковых балетных спектаклей в репертуаре Большого театра. Первая балетная феерия на московской сцене воплотила основные художественно-постановочные приемы жанра, утвердившегося в период расцвета эстетики эклектики. Эстетические и художественные критерии, заложенные Вальцем в основу первой феерии, стали эталонными для всех последующих образцов жанра. Главные составляющие балетной феерии, успешно реализованные им в «Сандрильоне», — соединение масштабной и выразительно-богатой декорации, ставшей своеобразным прообразом спектаклей «большого стиля» с разнообразными сценическими эффектами; большое количество участников и наличие массовых танцевальных сцен; фантастический, легендарный, волшебный или сказочный сюжет с романтическим героем, способным преодолевать любые препятствия.

В 1873 году Вальц представил публике свой новый волшебный балет — **«Кашей»**, где сюжет был драматизирован им в еще большей степени. В тщательно разработанном либретто органично соединились перипетии традиционной сказки со сценическими эффектами, сказочные персонажи преобразились в героев, обуреваемых романтическим страстями. И в «Сандрильоне», и в «Кашее» Вальц стремился избавить персонажей от олицетворения какого-либо одного качества, сделать их живыми. О таланте Вальца-художника свидетельствуют сохранившиеся в архиве наброски и эскизы декораций к «Кашею», а также тщательно проработанные рисунки персонажей, дающие их точную характеристику и говорящие о блестящем знании особенностей представителей флоры и фауны. Впечатляющие живописные картины сценического оформления, потрясающая палитра эффектов романтической сцены могли бы поставить творение Вальца в ряд выдающихся постановок русского театра, если бы не слабая и неубедительная хореография Рейзингера и малоинтересная музыка Мюльдорфера. Вместе с тем «Кашей» стал для мастера новым успешным шагом в осуществлении балетов-феерий.

Спустя пять лет, в 1878 году, состоялась премьера комическо-фантастического балета **«Бабушкина свадьба»**. По мнению В. М. Красовской, Рейзингер под этим названием поставил балет П. Тальони «Приключения Флика и Флока», однако сравнение либретто убедительно доказывает авторство Вальца в разработке этого сюжета для постановки в Большом театре. При создании либретто балета он, безусловно, опирался на сюжетные схемы «Приключений», но усилил психологическую глубину образов персонажей и изменил трактовку финала. Вальц одним из первых на балетной сцене в поисках отражения романтических идеалов соединил в гармоничное целое столь противоположные начала — мир земной и мир волшебный, связующим звеном между

которыми стал образ нимфы, отказавшейся от своей иномирной сущности в пользу человеческой жизни и любви. «Бабушкина свадьба», решенная Вальцем как балет-феерия, продолжила его главную творческую линию в постановках по собственным либретто.

К концу столетия в России усиливается интерес к восточной культуре, и ориентальные темы становятся все более популярными. Вальц, не оставшийся равнодушным к восточной тематике, в первой половине 1890-х годов работал над либретто на японский сюжет (опера-балет «Ватанабе», сказка с танцами «Идзуна, или Озеро священных рыб»), не получившими воплощение в театре. В 1896 году он в сотрудничестве с И. Мендесом выпустил новый волшебный балет — «Даита», став первооткрывателя японской темы на российской сцене. Этнографически точный и 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 источников нарождающегося стиля модерн, а общее яркое и изобретательное решение художником декораций и костюмов было очень близко к московским традициям декоративизма. К важным постановочным приемам этого спектакля следует отнести отсутствие занавеса при смене картин, а также использование большого количества световых источников. В целом художник в небольшом балете в концентрированном виде представил все основные художественно-технические приемы, использованные им в балетах-феериях.

Талант Вальца к созданию романтического сюжета наиболее ярко раскрылся в балете «Звезды», поставленном в Большом театре по его либретто в 1898 году. Сюжетные мотивы «Звезд» находят пересечения с другими балетами казенной сцены («Метеор, или Долина Звезд», «Раймонда»), но здесь внимание автора сконцентрировано на психологической дилемме, встающей перед главным героем, — выбором между волшебным миром и земной любовью. В этом сюжете Вальц вернулся к теме взаимоотношения двух миров — земного и фантастического, но теперь они показаны лишь во взаимном притяжении, не приводящем к гармоническому союзу. Поэтическое и невольно грустное осознание несоединимости мечты и реальности автор делает символом времени и мироощущения людей, своих современников. При подготовке «Звезд» Вальц впервые плодотворно сотрудничал с И. Н. Хлюстиным. Балет имел ошеломляющий успех и был признан критикой как подлинно хореографический спектакль, где балетмейстеру удалось показать все поступки и переживания героев средствами танца. «Звезды» завершили поиски Вальца романтического идеала, а все волшебные превращения и полеты, сотворенные им в этом балете, стали своего рода прощанием художника с великолепной эпохой театральных чудес и эффектов.

Феерия, в которой Вальц сделал так много для ее становления в России, в основном рассматривалась как чуждое русскому искусству явление. Сокрушительный удар этой позиции нанес М. Петипа постановкой «Спящей красавицы», волшебной феерии, симфонии-балета П. И. Чайковского, со всей очевидностью обозначившей, что дело не в жанре как таковом, а в художественной убедительности всех его слагаемых — танца, музыки, живописи, объединенных глубоким драматическим содержанием.

В главе 4 «Творческая практика и новации Карла Вальца в области сценических эффектов и театрального костюма» представлены инженерно-технические достижения и особые сценические приемы мастера в оперных и балетных постановках, а также специфика его работы над сценическим костюмом. **Параграф 4.1** посвящен рассмотрению особенностей художественно-постановочного дела в московских Императорских театрах и инженерно-технических новаций Вальца. Обязанности главного машиниста и декоратора в Большом театре 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. Кроме того, в его ведении находилось поддержание в надлежащем состоянии планшета сцены, изготовление и ремонт декораций в декорационных и столярных мастерских.

Назревшую реформу регламентов постановочного дела осуществил директор Императорских театров И. А. Всеволожский. Введение в практику театра новых регламентов, определявших как вертикальные, так и горизонтальные структурные взаимосвязи, было направлено на сокращение затрат и повышение эффективности работы всех подразделений. В качестве главного машиниста и декоратора Вальц составлял сметы на новое оформление и ремонт старых декораций, размещал заказы на изготовление новых, контролировал качество их исполнения и принимал готовые работы. Под его руководством и по его чертежам делались сценические механизмы, кроме того, он руководил декораторами, машинистами и бригадами рабочих сцены, отвечая за технику безопасности труда последних. Он неоднократно вносил самые разные предложения по усовершенствованию системы пожарной безопасности, которая в итоге фактически явилась прообразом подобных систем, устанавливаемых в современных театрах.

К реформам, оказавшим наиболее сильное влияние на улучшение устройства сцены, относится осуществленная Вальцем замена газового освещения электрическим, что позволило внедрить разнообразные световые эффекты и сделало свет неотъемлемым элементом художественного образа спектакля, а также внедрение созданной мастером

новой системы подъема декораций. Позже в Большом театре приобрели электрические машины, которые могли изображать дождь, молнию, снег, движущиеся облака, водяную рябь и проч., что позволяло более достоверно создавать эффекты, усиливавшие образный строй спектаклей. Внедрение в сценическую практику этих новшеств было возложено на Вальца. Одной из новаций стало и усовершенствование системы подачи пара на сцену через каучуковые трубки, с помощью которой создавались эффекты тумана и дыма.

Реформы Всеволожского в московских Императорских театрах после назначения в 1898 году на должность управляющего конторой В. А. Теляковского были свернуты. Такая политика не принесла пользы театральному делу. Вместе с тем именно при Теляковском Вальц модернизировал подъемную систему сцены Малого театра, создал круглый горизонт и движущуюся панораму, что значительно упростило постановку спектаклей, а по инициативе А. Ленского соорудил вращающуюся сцену, позволившую быстро менять декорации при смене места действия. Постановочные нововведения Вальца, отразившие технические достижения своего времени, значительно расширили художественные возможности традиционного оформления.

Особые сценические эффекты в оперных и балетных постановках Вальца освещаются в **параграфе 4.2**. Талант мастера раскрылся в период зрительского интереса к сценическим «волшебствам». Титул волшебника сцены ему был присвоен современниками прежде всего за мастерство использования специальных театральных эффектов, придававших постановкам яркую и выразительную зрелищность. Эти эффекты являлись неотъемлемой частью оперно-балетных постановок, а с появлением феерий — обязательной составляющей художественного образа спектакля.

В число особых эффектов входили чистые перемены (быстрая смена декораций во время действия на глазах у зрителей), обусловленные, как правило, внутренней логикой разворачивающихся на сцене драматических коллизий. Вальц ввел в Большом театре традицию чистых перемен декораций при выключенном свете — прием, позволявший сократить время пауз во время спектакля и помогавший сохранить драматургическую и музыкальную динамику спектакля, эмоциональный настрой зрителей.

Для создания эффектов явлений природы мастер использовал живопись, сценическую технику, машинерию и свет. Универсальность его метода была исключительным явлением в европейской театральной практике. Самыми притягательными для зрителей являлись водные эффекты: водопады, морская и водная гладь, фонтаны, дождь, — которым Вальц уделял особое внимание, о чем свидетельствуют сохранившиеся в его архиве эскизы с изображением водопадов. Для него была важна не только техническая сторона, но и точная и реалистичная передача потока воды на сцене.

Убедителен Вальц и в создании разнообразных явлений «небесной канцелярии» — эффектов грома, молнии, радуги, солнца, — где мастер часто соединял живопись со световой машинерией. Важным декорационным эффектом был для него и так называемый эффект сияния, являвшийся важнейшим атрибутом постановочных апофеозов. Широко использовал Вальц и «огневые» эффекты (пламя пожара, вспышки и всполохи), добиваясь при этом яркой натуралистичности, но в то же время и максимальной безопасности.

Среди возрожденных в XIX веке традиций барочного театра должны быть названы полеты, особенно впечатлявшие публику и являвшиеся неотъемлемой частью романтического балета. При создании эффекта перемещения того или иного объекта применялись движущиеся с помощью деревянных барабанов живописные панорамы. В постановках часто использовались разнообразные превращения и исчезновения. Иногда такие эффекты становились главным сценическим приемом в спектакле, его отдельными номерами. Для подобных эффектов Вальц широко использовал особые площадки — люки-провалы, которые поднимались и опускались в трюм сцены с помощью лебедок, что позволяло устраивать провалы и неожиданные появления как персонажей, так и предметов сценической обстановки. Он мастерски создавал и всевозможные разрушения, используя так называемую развальную сборку, что требовало больших конструкторских способностей и максимальной точности действий рабочих сцены.

Комплекс использовавшихся Вальцем сценических эффектов стал своеобразным соединительным мостом между театром барокко, романтизма и театром натурализма и реализма; за их внешней зрелищностью скрывалась глубокая преемственность театральной традиции, которую обеспечивали не только постановочные возможности сцены-коробки, но и стремление деятелей театра к максимальному воздействию на чувства и эмоции публики.

Сценический костюм в спектаклях К. Вальца как особый элемент выразительности рассматривается в **параграфе 4.3**. В 1860–1870-х годах в Императорских театрах еще не сформировалась система работы над сценическим костюмом, вызванная необходимостью создания художественно целостного образа спектакля. Реформы Всеволожского внесли важные изменения, нарушив привычную традицию подготовки театрального костюма, когда зачастую сами артисты отвечали за свой внешний облик. Была сформирована система мастерских по изготовлению женских и мужских костюмов, появилась штатная должность художника «для составления рисунков костюмов и бутафории».

К. Вальц работал над эскизами костюмов в основном для тех спектаклей, в которых выступал единственным художником-постановщиком. Для него была важна характеристика персонажа через образ-костюм, в котором и цвет, и силуэт, и все детали

работали на его создание. Костюм становился частью единого образно-драматургического решения спектакля. 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 облика самых разнообразных персонажей. Воплощение замысла феерии в ее костюмной части поражает своим размахом: в массовых сценах, в которых была занята вся балетная труппа, перед зрителями шествовали или исполняли балетные па в соответствующих костюмах кавалеры и дамы, герольды и рыцари, пажи и шуты, гении огня, кариатиды и амурсы, вакханки, сатиры, наяды и тритоны, звезды, фантастические листья и цветы, лягушки, музыкальные инструменты, различные овощи. Еще мощнее и с не меньшей фантазией он развернул костюмную панораму в балете «Касцей». Все эти костюмы требовали тщательной конструктивной разработки, так как не должны были мешать артистам двигаться во время танцевальных па. По сохранившимся рисункам видно, насколько талантливо наделяет художник растительные или животные персонажи человеческими чертами. В «Бабушкиной свадьбе» Вальц также представил широкую костюмную панораму: и европейские костюмы, и одеяния волшебных персонажей, и различные национальные одежды. А в «Даите» он сочинил условно-фантастические костюмы, где лишь некоторые детали и аксессуары отсылали к национальному первоисточнику. В общей пластике линий контуров и тонкой стилизации образа в эскизах видится несомненный отклик Вальца на стиль модерн, ярко обозначивший себя к этому времени.

Судя по монтировкам, Вальц всегда учитывал пластические особенности и конструктивные возможности материала, из которого шились костюмы, — ткани легкие и пластичные или способные, несмотря на легкость, держать форму. Абрис костюма, силуэт исполнителя всегда играют важную роль в спектакле, в балете же это имело первостепенное значение. Костюмы Вальца работали на создание образа персонажей, при этом главных героев он всегда выделял присущей только им цветовой гаммой. А для групп персонажей стремился использовать единую цветовую тональность, что позволяло сделать общую картину танцев или торжественного шествия более гармоничной.

Создание яркого эмоционально-художественного впечатления от стилистического единства декорационного оформления и костюмов было для Вальца принципиальной позицией, что показывают сохранившиеся монтировки с особыми отметками в отношении костюмов персонажей, принимавших участие в танцах или только выходящих на сцену. 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 общепринятой театральной практикой.

В **Заключении** сформулированы основные выводы исследования. Важным итогом стало первое в отечественном искусствознании системное описание творческого метода и художественно-постановочной практики К. Ф. Вальца и его вклада в формирование художественного своеобразия внешней формы постановок московского Большого театра в последней трети XIX века. Рассмотрение разных граней таланта Вальца позволило представить его не только как искусного машиниста-механика, но и как самобытного декоратора, талантливого либреттиста, деятельного организатора постановочного дела, последовательно воплощавшего в постановках идеи романтического спектакля и ставшего фактически последним универсальным художником-романтиком на императорских сценах.

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. Исследована роль Вальца в установлении принципов оформления первых постановок опер и балетов, получивших впоследствии статус национальной классики, в развитии и переосмыслении традиций в классических постановках театра, что позволило показать творческую самостоятельность и самобытность художественной манеры художника. Исключителен его вклад и в постановку первых балетных феерий на отечественной сцене и утверждение этого жанра в репертуаре московского Императорского театра как яркого синтетического зрелища, послужившего становлению и развитию новых театральных жанров. В создании постановок на основе сказочных и фантастических сюжетов он предстал именно как русский художник, целенаправленно переосмысливая европейские сюжеты для отечественной сцены, внося существенные изменения в традицию их бытования и приближая их к интересам и запросам публики.

Творческая практика Вальца имеет особое значение в исследовании возникновения режиссерского театра. 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 XIX столетия. 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.

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 нормой для постановщиков новейшего времени. Развитие Вальцем немецкой романтической живописно-декорационной традиции и использование им постановочных эффектных приемов барочного театра в контексте национального русского театрального искусства не имеют аналогов в исследуемый период. Творческое наследие Вальца позволяет по-новому взглянуть на процессы развития театрального искусства 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.

Проведенное 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.

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.

Список работ, опубликованных автором по теме диссертации

Публикации в рецензируемых научных изданиях, входящих в перечень ВАК:

1. «Лебединое озеро» П. И. Чайковского в оформлении К. Ф. Вальца // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2016. — № 1. — С. 187–196.
2. Мастер волшебных перемен. Карл Вальц — художник романтического театра // Вопросы театра. — 2016. — № 1–2. — С. 201–213.
3. Оформление Карлом Вальцем балета «Коппелия» в московском Большом театре в постановке Александра Горского // Балет. — 2016. — № 4 (199). — С. 34–38.

Публикации в других научных изданиях:

4. Художники-исполнители Большого театра // Художники Большого театра: Альбом-каталог выставки к 225-летию Большого театра: В 2 т. — М.: Большой театр России, 2001. — Т. 1. — С. 262–288.
5. Волшебник русской сцены // Наука и жизнь. — 2001. — № 10. — С. 84–87.
6. Главный декоратор и машинист // Сцена. — 2001. — № 2 (18). — С. 13–15.
7. Карл Вальц // Сцена. — 2007. — № 2 (46). — С. 65–67.
8. Балеты машиниста и декоратора Карла Вальца // Сцена. — 2011. — № 6 (74). — С. 46–52.
9. Балеты машиниста и декоратора Карла Вальца // Сцена. — 2013. — № 2 (82). — С. 54–57.
10. «Снегурочка» А. Н. Островского и Н. А. Римского-Корсакова // Сцена. — 2014. — № 1 (87). — С. 46–48.
11. «Коппелия» в постановке А. Горского — К. Вальца // Сцена. — 2015. — № 4 (96). — С. 66–68.
12. Карл Вальц — художник романтического театра // Прорыв. Русское театральное-декорационное искусство 1870–1930: Альбом-каталог выставки / Под общ. ред. Д. В. Родионова. — М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2015. — С. 4, 27–39.
13. «Волшебник русской сцены» Карл Вальц // Русское искусство. — 2016. — № 4 (52). — С. 84–93.
14. Волшебник русской сцены Карл Вальц. — М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2016. — 60 с., илл.
15. К истории постановки балета «Сандрильона» на сцене московского Императорского Большого театра // Живая коллекция. Вып. 6. — М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2016. — С. 7–28.
16. A master conjurer // Rossika Spring. — 2001. — № 2. — P. 11–14.
17. The Theatre of the Russian Avant-Garde: A Victory over Darkness // Russian Avant-garde theatre: War, Revolution and Design. — London, 2014. — P. 3–8.