

На правах рукописи

Галкин Андрей Сергеевич

Поэтика балетного спектакля конца XIX в. (Первая петербургская постановка
«Лебединого озера»).

Специальность – 17.00.01 – Театральное искусство.

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва

2015

Работа выполнена на Кафедре хореографии и балетоведения ФГБОУ ВПО «Московская государственная академия хореографии»

Научный руководитель: **Белова Екатерина Петровна**, кандидат искусствоведения, профессор кафедры хореографии и балетоведения ФГБОУ ВПО «Московская государственная академия хореографии»

Официальные оппоненты: **Ступников Игорь Васильевич**, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры английского языка ФГОУ ВПО «Санкт-Петербургский государственный университет»

Зозулина Наталья Николаевна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетоведения ФГБОУ ВПО «Академия русского балета им. А.Я. Вагановой»

Ведущая организация: ФГБОУ ВПО «Санкт-Петербургская Государственная академия театрального искусства»

Защита диссертации состоится « 12 » ноября 2015 г. в 16:00 на заседании диссертационного совета Д 210.004.04 по присуждению ученых степеней при ФГНИУ «Государственный институт искусствознания» по адресу: 125009, Москва, Козицкий переулок, дом 5.

С диссертацией можно ознакомиться на сайте Государственного института искусствознания www.sias.ru

Автореферат разослан « » 2015 года

Ученый секретарь
Диссертационного совета



Доктор
искусствоведения
В. В. Иванов

Общая характеристика работы.

Балетные спектакли классического наследия являются одной из основополагающих ценностей отечественной и мировой театральной культуры. Особое место среди них принадлежит постановкам, созданным в конце XIX в. на петербургской сцене балетмейстерами М.И. Петипа и Л.И. Ивановым – «Спящей красавице», «Лебединому озеру», «Раймонде» и ряду других. Эти шедевры, несмотря на солидный сценический возраст, до сих пор сохраняют силу непосредственного художественного воздействия на зрителя. Они и поныне служат высшей школой исполнительского мастерства, проходя ступени которой совершенствуют свое искусство танцовщики. Их изучение играет важную роль в профессиональной подготовке будущих балетмейстеров. Знакомство с ними составляет такую же неотъемлемую часть культурного багажа всякого образованного человека, как и знание шедевров мировой литературы, музыки, живописи.

Между тем, сведения, которыми мы располагаем о названных спектаклях, и, прежде всего, об их оригинальной хореографии, далеки от полноты. Причины этого кроются в истории развития отечественного балетоведения. В 1890 – 1900-х гг., когда создавался и исполнялся в первоначальных версиях академический репертуар конца XIX в., еще не существовало ни балетоведческой науки, ни критики в современном ее понимании. Авторы, писавшие о той или иной постановке, не имели в своем распоряжении методов, позволяющих проанализировать ее или хотя бы зафиксировать ее облик для будущего. Первые по-настоящему содержательные описания работ М.И. Петипа и Л.И. Иванова были сделаны зачинателями балетоведения А.Л. Волынским и А.Я. Левинсоном в 1910-х гг. К этому времени прежняя исполнительская манера уже успела отчасти трансформироваться под влиянием исканий А.А. Горского и М.М. Фокина. Хореография ряда спектаклей подверглась произвольным искажениям. Среди историков отечественного балетного театра только старшее поколение

советских исследователей (Ю.А. Бахрушин, Л.Д. Блок, В.М. Красовская, Ю.И. Слонимский) успело застать дореволюционный репертуар в версиях, более-менее близких к оригинальным. Балетоведы, обращавшиеся к изучению творчества М.И. Петипа и Л.И. Иванова позднее, в том числе, авторы монографических работ о спектаклях классического наследия: А.П. Демидов, Г.Н. Добровольская, М.А. Ильичева, М.Е. Константинова, могли судить об исследуемых постановках лишь по новейшим сценическим редакциям, либо по материалам прессы, воспоминаниям, данным афиш, записям монтировочной части и т. п. источникам. Извлеченная из них информация неизбежно оставалась приблизительной и фрагментарной, что сказывалось на точности описаний хореографии и корректности общих выводов о ней.

Вопрос научного воссоздания старинных спектаклей, долгое время бывший внутренней методологической проблемой балетоведения, приобрел непосредственную актуальность на рубеже XX – XXI вв. В 1999 г. Мариинский театр показал «Спящую красавицу» в редакции С.Г. Вихарева. Постановка шла в декорациях и костюмах 1890 г. и позиционировалась как «восстановление хореографии Мариуса Петипа – каждого па, каждой мизансцены, восстановление всей структуры, архитектоники всего балета»¹. По словам автора спектакля, возродить забытые танцы и мизансцены ему позволили материалы «коллекции Сергеева» – записи, выполненные в начале XX в. по системе хореографической нотации В.П. Степанова и вывезенные после революции за рубеж режиссером петербургского балета Н.Г. Сергеевым.

Премьера «новой – старой» «Спящей красавицы» вызвала напряженную дискуссию среди критиков. Главным в этой дискуссии стало обсуждение достоверности упомянутых записей, их полноты, возможности

¹ Вихарев С.Г. Возвращение «Красавицы». Лекция 2 декабря 2000 г., Токио. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.geocities.jp/tpballet/lecture/sleep3r.html>.

их расшифровки и степени аутентичности получаемой в результате хореографии.

Печатный спор, продолжавшийся несколько лет, показал объективную невозможность решить возникшие вопросы на современном уровне знаний о творчестве М.И. Петипа. Посвященные той же теме обстоятельные научные статьи Д. Фаллингтона «The Kirov's reconstructed Sleeping Beauty» (1999 г.) и Н.Н. Зозулиной «Проблемы аутентичности “Спящей красавицы”» (2009 г.) подтвердили, что между теорией и практикой балетного искусства образовалась дистанция, для преодоления которой необходимы новые исследования классического наследия. Потребность в них лишь усилилась в дальнейшем. За прошедшие со времени постановки «Спящей красавицы» С.Г. Вихарева годы образцы «аутентичной» классики появились в репертуаре многих ведущих театров мира и охватили практически весь корпус балетных спектаклей конца XIX в. (Полный список см. во Введении к диссертации, с. 5). Как следствие, изучение материалов «коллекции Сергеева» превратилось в одну из самых насущных задач балетной науки. Именно этим обстоятельством определяется **актуальность темы настоящего диссертационного исследования.**

Диссертант взял на себя задачу дать детальный анализ первой петербургской постановки «Лебединого озера» (1895 г., балетмейстеры М.И. Петипа и Л.И. Иванов), основываясь на хореографической нотации и других доступных источниках. Выбор из обширного петербургского репертуара 1890-х – начала 1900-х гг. именно данного названия объясняется не только его знаковостью, но и репрезентативностью для балетного театра рассматриваемого периода. В сочинении «Лебединого озера» приняли участие оба ведущих русских балетмейстера конца XIX в. – М.И. Петипа и Л.И. Иванов. Сценическая партитура балета включала все существовавшие на момент его создания выразительные средства хореографии: классический, характерный и салонный танец, пантомиму; различные формы канонических «pas de ...» и иных хореографических композиций. Отдельные фрагменты

постановки 1895 г. отразили разные «уровни» постановочного мышления своего времени. С петербургским «Лебединым озером», помимо прочего, связан такой интересный «сюжет», как переработка ранее созданной музыкальной партитуры применительно к изменившимся требованиям постановочной практики. Словом, выбранный спектакль способен послужить той призмой, через которую можно рассмотреть целый ряд общих и частных вопросов поэтики балетного академизма конца XIX в.

Степень разработанности темы. В балетоведении не существует научных работ, посвященных исключительно «Лебединому озеру» в постановке 1895 г. Этот спектакль привлекал внимание исследователей в контексте более широких тем: сценической истории первой балетной партитуры П.И. Чайковского, сценической истории всех трех балетов композитора, творчества балетмейстеров М.И. Петипа и Л.И. Иванова, истории русского балетного театра второй половины XIX в. и т. д.

О «Лебедином озере» писали петербургские балетоманы – А.А. Плещеев, К.А. Скальковский, С.Н. Худеков². К нему обращались крупнейшие балетоведы: Ю.А. Бахрушин, Л.Д. Блок, А.П. Демидов, В.М. Красовская, Г.А. Римский-Корсаков, Ю.И. Слонимский, С.У. Бомонт, Р.Дж. Уайли³; балетмейстер и теоретик хореографии Ф.В. Лопухов⁴. Музыкальной

² Плещеев, А.А. Наш балет. Балет в России до начала XIX в. и балет в С.-Петербурге до 1899 года: 2-е изд. – СПб.: Типография А. Бенке, 1899. – 467 с., ил.; Скальковский, К.А. В театральном мире. Наблюдения, воспоминания и рассуждения. – СПб.: Типография А.С. Суворина, 1899. – 395 с.; Худеков, С.Н. История танцев. Ч. 4. – Пг.: Типография «Петроградской Газеты» С.Н. Худекова, 1918. – 309 с.

³ Бахрушин, Ю.А. История русского балета. – М.: Советская Россия, 1965. – 226 с.; Блок, Л.Д. По поводу возобновления «Лебединого озера» // Блок Л.Д. Классический танец: История и современность. – М.: Искусство, 1987. – 556 с.: ил., [28] л. ил. – (Русская мысль о балете). – С. 434 – 440; Демидов, А.П. «Лебединое озеро». – М.: Искусство, 1985. – 366 с., ил. – (Шедевры балета); Красовская, В.М. Русский балетный театр второй половины XIX в. – Л. – М.: Искусство, 1963. – 549 с.; ее же. Обновление традиций (Ваганова балетмейстер) // Агриппина Яковлевна Ваганова. Статьи. Воспоминания. Материалы. – Л. – М.: Искусство, 1958. – 343 с., ил. – С. С. 268 – 294; ее же. Павлова. Нижинский. Ваганова: Три балетные повести. – М.: Аграф, 1999. – 576 с.; Римский-Корсаков, Г.А. Из рукописей о русском балете конца XIX – начала XX вв. // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX в.. Выпуск 6. – М.: Индрик, 2014. – 904 с., ил. – С. 9 – 210; Слонимский, Ю.И. Мастера балета. – Л.: Искусство, 1937. – 286 с.; Слонимский, Ю.И. П.И. Чайковский и балетный театр его времени. – М.: Музгиз, 1956. – 334 с., ил.; Beaumont, C.W. The ballet called Swan Lake. – London: C. W. Beaumont, 1975. – 222 p.; Wiley, R.J. Tchaikovsky's ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker. – Oxford: Clarendon Press, 1985. – 429 p.; Wiley, R.J. The Life and Ballets of Lev Ivanov choreographer of The Nutcracker and Swan Lake. / R.J. Wiley. – Oxford: Clarendon Press, 1997. – 306 p.

⁴ Лопухов, Ф.В. Пути балетмейстера. – Берлин: Петрополис, 1925. – 173 с., ил.; его же Хореографические откровения. – М.: Искусство, 1971. – 215 с.

стороне спектакля уделили внимание композитор Б.В. Асафьев и дирижер Ю.В. Гамалей⁵; «путеводитель» по партитуре П.И. Чайковского в ее авторском варианте составил музыковед Д.В. Житомирский⁶. Расшифровке образного содержания хореографии М.И. Петипа и Л.И. Иванова посвятил немало страниц во всех трех своих книгах о балете В.М. Гаевский⁷.

Совокупными усилиями названных авторов в научный оборот были введены многие документы, касающиеся подготовки петербургской версии «Лебединого озера», воссоздана в общих чертах история работы над спектаклем; выявлена авторская музыкальная концепция балета, выраженная в партитуре П.И. Чайковского; отмечены изменения, которым подверглась музыка в Петербурге; проанализированы основные хореографические эпизоды постановки М.И. Петипа и Л.И. Иванова; прослежена дальнейшая судьба их хореографии.

Наряду с бесспорными достижениями, в изучении заявленной темы существуют и ощутимые пробелы.

Никому из отечественных исследователей, занимавшихся историей постановки «Лебединого озера» на петербургской сцене, не удалось избежать большей или меньшей тенденциозности в трактовке документов. Беспристрастность в данном вопросе стремился сохранить американский балетовед Р.Дж. Уайли, впавший, однако, в противоположную крайность. Его монография «Tchaikovsky's ballet: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker», сводящая воедино информацию многих источников и заслуживающая высшей оценки в части анализа, страдает местами ощутимым недостатком синтеза – отсутствием широких обобщений, необходимых всякому научному труду.

⁵ Асафьев, Б.В. К постановке балета П.И. Чайковского «Лебединое озеро». // Асафьев, Б.В. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. – Л.: Музыка, 1974. – 296 с. – С. 177 – 193.; Гамалей, Ю.В. Музыкальная сторона балетов П.И. Чайковского и степень ее отражения в работах постановщиков Мариинского театра. – СПб: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. А.Н. Римского-Корсакова, 2006. – 22 с.

⁶ Житомирский, Д.В. Балеты П.И. Чайковского. – М.: Музгиз, 1957. – 120 с.

⁷ Гаевский, В.М. Дивертисмент. – М.: Искусство, 1981. – 383 с., ил.; его же Дом Петипа. – М.: АРТ, 2000. – 432 с., 72 л. ил.; его же Хореографические портреты. – М.: Артист. АРТ, 2008 г. – 608 с., ил.

Сопоставление авторской партитуры П.И. Чайковского с музыкальной редакцией балета, подготовленной для спектакля 1895 г. Р.Е. Дриго, проводилось в литературе вне связи с эволюцией поэтики балетного театра последних десятилетий XIX в. Как следствие, представленные в обеих версиях композиционные решения оказывались оторванными от породивших их нужд постановочной практики и не могли быть верно оценены.

Приводившиеся в балетоведческих работах описания танцев и мизансцен петербургской постановки оставались, как правило, весьма суммарны. Там же, где авторы обращались к конкретным деталям, их тексты зачастую отражали не оригинал М.И. Петипа и Л.И. Иванова, а позднейшие сценические варианты. Исключением явились монографии Р.Дж. Уайли, давшего научную реконструкцию ряда фрагментов балета по материалам «коллекции Сергеева». К сожалению, комментарии Р.Дж. Уайли к извлеченной из нотации хореографии носят преимущественно фрагментарный характер, в них не хватает, опять-таки, обобщающих выводов о спектакле в целом.

Не были сформулированы такие выводы и другими писавшими о «Лебедином озере» исследователями. Двойной исторический «адрес» балета, сочиненного композитором 1870-х гг., но получившего достойное сценическое воплощение лишь в середине 1890-х гг., соавторство двух балетмейстеров, художественная неравноценность различных эпизодов спектакля словно заслоняли целостность спектакля 1895 г. Рассматривая отдельные танцы и партии петербургской постановки, балетоведы как будто бы забывали, что во время представления все эти фрагменты складывались в единый сценический текст, обладавший собственной формой и содержанием, «говорящий» со зрителем на театральном языке конкретной эпохи, транслирующий определенную драматургическую концепцию.

Цель настоящей диссертации заключается наиболее полном анализе первой петербургской постановки «Лебединого озера» в контексте театральной поэтики русского балетного театра конца XIX в, с привлечением

записи балета по системе В.И. Степанова и других документов, относящихся к версии М.И. Петипа и Л.И. Иванова.

Для достижения поставленной автором были решены три основные задачи:

1) Дана общая характеристика театральной поэтики петербургского балета 1890-х – начала 1900-х гг.: проанализированы исторические условия его существования; типичный круг тем, сюжетов и идей балетных постановок; система выразительных средств хореографии и сфера их применения в балетном спектакле; форма балетного спектакля;

2) Прослежена история создания петербургского «Лебединого озера», проанализирована новая музыкальную редакцию балета в контексте поэтики и постановочной практики петербургского балетного театра конца XIX в;

3) Проанализирована хореографию и режиссуру М.И. Петипа и Л.И. Иванова в том варианте, который зафиксирован в хореографической нотации балета из «коллекции Сергеева»; дано краткое описание оформления спектакля 1895 г.

Материалы исследования могут быть разделены на несколько групп:

1) Источники, фиксирующие сценический текст спектакля 1895 г.:

А) Хореографическая нотация балета, выполненная по системе записи танца В.П. Степанова. Упомянутые в ней фамилии исполнителей, а также присутствие среди других номеров испанского танца А.А. Горского, позволяет дать примерную датировку основного текста нотации. Наиболее ранние фрагменты записаны до отъезда из Петербурга П. Ленъяни (1900 г.), наиболее поздние – не ранее 1914 г., когда на петербургскую сцену был перенесен упомянутый испанский танец. Помимо этого, в нотацию вложены листы с англоязычным текстом, относящиеся к периоду работы Н.Г. Сергеева за рубежом.

Б) Книга постановочной части с записью реквизита к спектаклям (1893 – 1905), хранящаяся в Отделе рукописей Санкт-Петербургского музея

театрального и музыкального искусства. Она содержит схемы расстановки бутафории в каждой картине балета, записи относительно работы машинерии, перечень реквизита, выдававшегося артистам и выносившегося на сцене статистами. Эти сведения оказали большую помощь в реконструкции пантомимных эпизодов спектакля, а также «Сельского вальса» первой картины, в хореографии которого большую роль играла перестановка табуретов.

В) Либретто и программка балета, изданные к премьере 1895 г., а также текст программы, помещенный в «Ежегоднике императорских театров» на сезон 1894/95 гг. Петербургская редакция сценария «Лебединого озера» была подготовлена летом 1894 г. братом П.И. Чайковского – драматургом М.И. Чайковским. Два изданных варианта ее текста имеют незначительные отличия стилистического порядка. Проведенное автором диссертации сопоставление либретто с нотацией показало, что постановка М.И. Петипа – Л.И. Иванова далеко не во всем соответствовала напечатанному сценарию, потому последний используется в настоящей работе лишь как источник самых общих сведений о спектакле.

Г) Материалы «постановочного дела» «Лебединого озера» – рабочие наброски М.И. Петипа, хранящиеся в фондах Рукописного отдела ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Эти документы были почти в полном объеме опубликованы в сборнике «Мариус Петипа» (1971 г.), однако автор диссертации предпочел обратиться к архивным подлинникам.

Д) Сценические постановки балета, включающие фрагменты его оригинальной хореографии и знакомые автору диссертации непосредственно или по видеозаписям:

- Редакция К.М. Сергеева (1950 г., ГАТОБ им. С.М. Кирова), сохранившая, с небольшими изменениями все основные эпизоды балета: *Pas de trois* в первой картине, *Grand pas des cygnes* – во второй, вальс невест, венгерский танец, мазурку и *Pas de deux* Одиллии и Зигфрида – в третьей, вальс лебедей и *Scène dansante* – в четвертой.

- Редакция Ф.В. Лопухова – К.Ф. Боярского (1956 г., МАЛЕГОТ), возобновленная Н.Н. Боярчиковым (далее в тексте работы – редакция МАЛЕГОТа), донесшая до наших дней основные мотивы хореографии «Сельского вальса» первой картины, отдельные исторические детали многих других номеров спектакля.

- Запись фрагментов второй картины при участии Марго Фонтейн и Майкла Соумса, дающая возможность увидеть адажио *Grand pas des cygnes* с участием двух кавалеров – принца Зигфрида и Бенно.

- Редакция Ф. Аштона (1966 г., лондонский Королевский балет), восходящая к спектаклю, поставленному Н.Г. Сергеевым для *Sadler's Wells Ballet* на основе хореографической нотации балета. Значительная часть хореографии этой версии была переработана или сочинена заново Ф. Аштоном. Тем не менее, в его постановке сохранились некоторые утраченные на русской сцене детали *Pas de trois* и почти все основные моменты «Танца со звоном кубков» в первой картине, основные мизансцены и отдельные фрагменты *Pas de deux* – в третьей.

- Редакция Э. Дауэлла (1987 г., лондонский Королевский балет). В создании этого спектакля принимал участие в качестве консультанта Дж.Р. Уайли, консультировавший Э. Дауэлла по материалам «коллекции Сергеева». Это позволило балетмейстеру приблизить к зафиксированному в нотации варианту ряд номеров второй картины балета и восстановить хореографию и режиссуру четвертой.

- Балет Дж. Ноймайера «Иллюзии как Лебединое озеро» (1977 г., Гамбургский балет), в котором реконструирован старинный сценический текст 2-й картины – его хореография, режиссура, оформление.

- *Pas de deux* третьей картины, восстановленное по нотации из «коллекции Сергеева» Д. Фаллингтоном для демонстрации в рамках программы «After Retire». Этот пример экспериментальной научной реконструкции хореографии «Лебединого озера», выполненной без поправки

на нужды современной театральной сцены, дал автору диссертации возможность убедиться в корректности собственной расшифровки нотации.

Помимо этого, в ходе работы для сравнения привлекались другие существующие сценические версии балета. Отсылки к той или иной редакции позволили автору сократить словесные описания хореографии и сделать текст более удобным для восприятия.

2) Источники, представляющие авторскую музыкальную редакцию балета П.И. Чайковского: партитура балета, изданная в Полном собрании сочинений композитора, и фортепианное переложение Н.Д. Кашкина.

3) Материалы, представляющие музыкальную редакцию, подготовленную для постановки балета в петербургском Мариинском театре: фортепианное переложение Э.Л. Лангера; репетитор – переложение музыки балета для двух скрипок, использовавшееся в XIX в. на постановочных репетициях. Его подробное описание дано в монографии Р.Дж. Уайли «Tchaikovsky's ballet: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker».

4) Источники, содержащие информацию о русском балетном театре конца XIX в.: материалы хореографических нотаций балетов, данные «Ежегодников императорских театров», пресса, мемуарная литература, научные исследования, посвященные различным аспектам темы. (Перечислены в библиографическом списке).

Новизна работы заключается в том, что

1) Автор постарался собрать максимально полный комплекс материалов, дающих возможность воссоздать историю работы над петербургским спектаклем и постарался дать их непредвзятый анализ;

2) Автор постарался доказать, что изменения в музыке балета, произведенные в 1895 г. в Петербурге, были вызваны нуждами постановочной практики 1890-х гг.;

3) Автор впервые дал описание петербургской постановки «Лебединого озера» 1895 г. с привлечением материала хореографической нотации;

4) Автор проанализировал постановку М.И. Петипа и Л.И. Иванова в контексте поэтики балетного театра конца XIX в.

Теоретическая значимость диссертационного исследования состоит в том, что в нем впервые представлены обобщения норм театральной поэтики академического балета конца XIX в., основанные на изучении оригинального текста «Лебединого озера», а также других материалов эпохи. Эти обобщения могут использоваться как материал для лекций по истории отечественного балетного театра, научных статей, монографий, обобщающих исторических работ, послужить основой для дальнейших исследований близкой проблематики.

Практическая значимость исследования заключается в том, что в научный оборот впервые вводятся сведения об оригинальной хореографическом тексте постановки 1895 г., могущие в дальнейшем быть использованы при создании новых сценических редакций балета.

Методология исследования. К настоящему времени в балетоведении сложился обширный комплекс приемов изучения балетного спектакля. В зависимости от предмета исследования их можно разделить на две группы. В тех случаях, когда балетоведы обращаются к рассмотрению идущих на сцене постановок, хореография которых доступна авторам, а, зачастую, и читателям, исследование начинается непосредственно с анализа сценического текста. При этом используются принципы расшифровки содержания танцевальных движений, сформулированные в теоретических работах А.Л. Волынского и Ф.В. Лопухова; анализируется хореографическая драматургия спектакля и ее связь с музыкой; привлекаются различные ассоциации и параллели, призванные передать образный строй произведения. Тогда же, когда предметом исследования выступают останки, не сохранившиеся до наших дней, первым этапом работы становится научное воссоздание текста методом описательной реконструкции – изучения и сведения воедино всех доступных данных о сценической партитуре спектакля. Информация о его хореографии при этом, как правило, все равно

остаётся достаточно фрагментарной. Акцент в исследовании переносится на другие элементы постановки, полнее зафиксированные в документах и литературе.

В ходе работы над настоящей диссертацией ее автор изучил систему хореографической нотации В.П. Степанова. Это позволило ему расшифровать запись «Лебединого озера» из «коллекции Сергеева» и получить для анализа полный хореографический текст балета, пусть не во всем соответствующий оригинальной версии М.И. Петипа и Л.И. Иванова, но максимально приближенный к ней. Соответственно, наряду с традиционным для исторических исследований методом описательной реконструкции, в диссертации применены существующие приемы анализа «живых» постановок, ранее не прилагавшиеся к старинным спектаклям.

На защиту выносятся следующие положения:

1) Характеристика 1890-е – начало 1900-х годов как особой эпохи в истории русского балетного театра, которой были присущи собственные нормы театральной поэтики, отличавшие ее от предшествующих и последующих периодов.

2) Обоснование, исходя из системы норм театральной поэтики балетного академизма 1890-х – начала 1900-х гг., закономерности тех изменений, которые претерпела на петербургской сцене авторская партитура «Лебединого озера», позволяющее утверждать, что все они диктовались конкретными постановочными нуждами и были исторически обусловлены развитием балетного театра последних десятилетий XIX в.;

3) Анализ формы и содержания первой петербургской постановки «Лебединого озера» в контексте норм театральной поэтики 1890-х – начала 1900-х, гг., показывающий, что спектакль 1895 г., созданный М.И. Петипа и Л.И. Ивановым, с точки зрения формы подчинялся нормам театральной поэтики балетного академизма; содержание же его рождалось из музыки П.И. Чайковского – то есть, композиторский замысел подвергся в ходе создания новой версии балета не искажению или замене на какой-то другой, а был

«переведен» на «язык» новой театральной эпохи, сохранив при этом свою суть.

Апробация результатов диссертационного исследования. Основные данные, полученные в ходе работы, были представлены в ряде научных публикаций. (См. список в конце автореферата).

Структурно работа состоит из введения, трех глав главы (9 параграфов), заключения, библиографического списка и трех приложений.

Основное содержание работы.

Во **введении** сформулирована актуальность темы диссертации, дан обзор посвященной ей литературы, определены цели и задачи, перечислены основные источники исследования, раскрыты его научная новизна, теоретическая и практическая значимость, методология.

В **Первой главе** – «**Театральная поэтика петербургского балета конца XIX вв.: общая характеристика**» – дается общая характеристика петербургскому балету конца XIX в. Рассматриваются исторические предпосылки формирования театральной поэтики, круг тем и сюжетов балетных спектаклей, выразительные средства хореографии и сфера их применения в балетном спектакле, форма балетного спектакля и отдельных его составляющих. Делается вывод о том, что конец XIX в. явился во многом уникальным периодом в истории петербургского императорского балета. Крайне благоприятные материальные условия, покровительство балету Директора императорских театров, работа двух выдающихся балетмейстеров и целой плеяды исполнителей, новая техника классического танца и содержательная симфоническая музыка привели к формированию целостной театральной поэтики. Определился круг тем и сюжетов, наиболее подходящих для балетного спектакля. Установились принципы их разработки в либретто. Была выработана устойчивая система выразительных средств хореографии и сферы их применения в постановках. Сложились

принципы формальной организации хореографического материала на всех уровнях спектакля – начиная от отдельной танцевальной фразы и заканчивая балетом в целом.

В историческом аспекте нормы поэтики балетного академизма конца XIX в. были неразрывно связаны со всей предшествующей традицией, с исканиями и достижениями хореографов предшествующих десятилетий. В то же время, они принадлежали именно своей эпохе, выражали ее эстетические установки, откликались на ее духовные запросы. Это определило естественные временные рамки рассматриваемого периода – в начале XX в., с наступлением Серебряного века русской культуры, начался закономерный закат академической традиции, давшей еще несколько значительных произведений, и, затем, уступившей место новым художественным течениям в хореографии.

Во **Второй главе – ««Лебединое озеро» в Петербурге. История создания спектакля. Театральная редакция 1895 г.»** – анализируется история подготовки петербургского «Лебединого озера», характер соавторства двух ставивших спектакль балетмейстеров – М.И. Петипа и Л.И. Иванова, изменения, сделанные в либретто и музыке балета по сравнению с авторской редакцией П.И. Чайковского. Делается вывод о том, что петербургская постановка «Лебединого озера» готовилась на протяжении как минимум трех лет (1892 – 1894 гг.). Подготовка спектакля была начата еще при жизни П.И. Чайковского, а закончена уже после его смерти, но при непосредственном участии людей, знавших композитора и работавших с ним – М.И. Чайковского, М.И. Петипа, Л.И. Иванова, Р.Е. Дриго, И.А. Всеволожского. В ходе создания спектакля его музыка и либретто подверглись существенным переделкам – фактически, была создана новая редакция произведения. Внесенные изменения не были произвольными. Они преследовали цель приблизить балет П.И. Чайковского, созданный в 1870-е гг., в соавторстве с посредственным балетмейстером В. Рейзингером, к требованиям балетного театра 1890-х гг. В конечном счете, именно благодаря

редактуры оригинальной версии «Лебединого озера», стало возможным его триумфальное возвращение на сцену, состоявшееся в начале 1895 г.

В Третьей главе – «Хореография и режиссура спектакля 1895 г.» – дается историческая реконструкция «Лебединого озера» в постановке М.И. Петипа и Л.И. Иванова, анализируется оригинальное хореографическое и режиссерское решение балета. По итогам анализа отдельных картин делается общий вывод о форме и содержании спектакля 1895 г. В «Лебедином озере» М.И. Петипа и Л.И. Иванов по максимуму использовали все средства и приемы, находившиеся в арсенале петербургского балета конца XIX в. В спектакле были номера, решенные средствами классического, деми-классического, характерного и салонного танца. Отдельные образы (Ротбардт, Вольфганг, Владетельная принцесса) строились на пантомиме. Использовались такие формы, как *grand pas*, *pas d'action*, *pas de trois*, кордебалетный ансамбль, характерный дивертисмент.

Отличительной чертой постановки 1895 г. являлась последовательная дифференциация ее частей с точки зрения использованных в них выразительных средств. Каждая из четырех картин превратилась у балетмейстеров в самостоятельный хореографический «мир», контрастирующий трем остальным картинам: в первую заполняли деми-классические пасторальные танцы пейзаж; во второй главенствовала «белая» классика – в инструментальной форме *grand pas* раскрывалось чудо обретения первой любви; в третьей картине среди роскошного наплыва национальных танцев возникал бравурный демоничный *pas d'action*; в четвертой классика насыщалась драматичными интонациями, обретала действенность.

Дистанцировались различные сцены спектакля и в плане драматургии. В отличие от последующих постановщиков «Лебединого озера», для которых едва ли не главным будет отыскание внутренних связей между разворачивающимися событиями, М.И. Петипа и Л.И. Иванов словно бы вовсе не заботились о мотивировке поворотов сюжета. Их не интересовало,

когда и почему Ротбарт заколдовал Одетту; поддался ли Зигфрид на балу обольстительным чарам Одиллии или, все же, обманулся сходством; и какова дальнейшая судьба спутниц Одетты после смерти героев. Их принц явно случайно попадал на озеро лебедей, а сами лебеди во главе со своей повелительницей отнюдь не жили предчувствием трагического конца. Только один персонаж постановки 1895 г. имел последовательно выстроенную линию поведения. Этим персонажем был Ротбардт – фантастический злодей, преследующий героиню, отнимающий у нее сначала человеческий облик, а затем надежду на спасение, и гибнущий лишь в момент смерти влюбленных. Он вступал в действие со второй половины спектакля и управлял ходом событий вплоть до трагического финала.

Сегодня невозможно сказать, насколько такое драматургическое решение было сознательно продуманным, а насколько сложилось волею случая. Однако объективно петербургское «Лебединое озеро», несомненно, заключало в себе весьма пессимистическую концепцию. В изображенном в нем мире царствовало инфернальное зло, могущее в любой момент беспрепятственно вторгнуться в жизнь человека и как угодно распорядиться ею. Положительные герои были игрушками в руках злых сил, отступавших только после их гибели. Еще более пессимистический (и даже странный для балетного театра конца XIX в.) поворот эта концепция получала в хореографии спектакля. Балет начинался с того, что герой покидал идиллический мир детства. Все дальнейшее (встреча с прекрасной принцессой; появление – как думал Зигфрид – ее же на балу) по виду сулило ему счастье, но на деле оказывалось цепью шагов к финальной катастрофе.

Тема взросления, перехода из детства в юность, явственно прозвучавшая в постановке М.И. Петипа – Л.И. Иванова, породнила «Лебединое озеро» с двумя другими балетами П.И. Чайковского. Если в «Спящей красавице» М.И. Петипа прославил бессмертную, вечно возрождающуюся юность, а в «Щелкунчике» Л.И. Иванов все же спасовал перед мощью симфонической драматургии композитора, то в «Лебедином

озере» оба балетмейстера словно вышли за пределы своего гармоничного и мажорного искусства и увидели во взрослении героя трагедию, сопряженную с чередой безвозвратных потерь.

В заключении подводятся основные итоги работы. Основной вывод заключается в том, что материал конкретного сценического произведения прошлого (в данном случае – «Лебединого озера» в постановке 1895 г.) способен расширить и в чем-то скорректировать наши представления о театральной поэтике эпохи, к которой оно принадлежит, раскрыть новые грани доступного театру этой эпохи содержания и форм его воплощения.

1890-е – начала 1900-х гг. – поистине легендарного периода в истории отечественного балетного театра. В эти годы на петербургской сцене работали гениальные балетмейстеры – М.И. Петипа и Л.И. Иванов, танцевала целая плеяда выдающихся отечественных и зарубежных исполнителей. Музыка к создаваемым спектаклям писали великие русские композиторы – П.И. Чайковский и А.К. Глазунов. Балетному искусству покровительствовал Директор Императорских театров И.А. Всеволожский.

Уникальное, больше никогда не повторившееся совпадение в одном месте и на одном временном отрезке многих внутренних и внешних факторов вызвало к жизни феномен русского балетного академизма конца XIX века. Это течение подводило итог всей европейской театральной традиции уходящего столетия, завершало ее искания, давало огранку всем ее достижениям. Вместе с тем, академизм 1890-х – начала 1900-х гг. был явлением своей эпохи – эпохи *Fin de siècle*, выразившим ее эстетические идеалы и устремления. Именно в духовной обстановке тех лет коренится утопический, слегка тронутый пассаистской тоской, оптимизм лежащего в основе балетных спектаклей мировоззрения; мажорная витальность сценических образов; гармоничный покой форм, словно раз и навсегда установленных и незыблемых в своем совершенстве.

Наиболее полное, образцовое воплощение поэтика балетного академизма получила в «Спящей красавице» М.И. Петипа – П.И. Чайковского и в «Раймонде» М.И. Петипа – А.К. Глазунова. Ряд более или менее значительных постановок закрепил найденную систему приемов и форм, круг питавших творчество балетмейстеров идей.

Утвердившись таким образом в рамках оригинальных работ, эти идеи, приемы и формы получили статус не писанных норм, в соответствии с которыми редактировались произведения, созданные в предшествующие десятилетия. Потому, когда петербургский балет обратился к «Лебединому озеру», переработка авторской версии была неизбежна и закономерна.

Путь первого балета П.И. Чайковского к столичному зрителю был долог и занял в общей сложности (считая от возникновения у И.А. Всеволожского идеи возродить один акт) девять лет. Непосредственная работа над постановкой шла не менее трех лет (1892 – 1894 гг.). Она была начата при жизни автора. Ряд решений, касающихся редакции музыкального материала, был принят М.И. Петипа совместно с П.И. Чайковским и одобрен композитором. Завершение же редакторской работы относится к 1894 г. – времени после смерти композитора, когда музыкальной частью будущей постановки занимался капельмейстер петербургского балета Р.Е. Дриго.

Переработка «Лебединого озера» имела два аспекта. С одной стороны, балет 1870-х гг. перековывался в формы балетного спектакля 1890-х гг. С другой, партитура, выстроенная композитором в сотрудничестве с малоталантливым балетмейстером В. Рейзингером, теперь «поправлялась» гением М.И. Петипа.

Изменения в музыке и сценарии приблизили первый балет П.И. Чайковского к нормам поэтики академизма. Они позволили двум ведущим петербургским балетмейстерам – М.И. Петипа и Л.И. Иванову – создать хореографические шедевры; дали возможность задействовать в премьеры и показать с лучшей стороны едва ли не всех ведущих артистов петербургской

труппы. Притом, нельзя сказать, что трансформация авторской редакции увела «Лебединое озеро» от композиторского замысла; привела к произвольной подмене содержания произведения. Напротив, трагедийная, даже пессимистическая концепция спектакля 1895 г. была совершенно не типична для постановок петербургской сцены конца XIX в., скорее она приближалась по духу к позднему творчеству самого П.И. Чайковского.

Непривычных стоявших перед балетмейстерами художественных задач обусловила неровность их работы. На уровне высших достижений балетного театра конца XIX в. стояли «лебединые» сцены Л.И. Иванова, классический *Pas d'action* третьей картины акта, сочиненный М.И. Петипа. Пейзанские танцы первой картины и дивертисмент на балу отразили расхожие схемы и стандартные решения, существовавшие в области деми-классических и характерных номеров. Ряд пантомимных эпизодов и, отчасти, хореография первой картины выявили стилевые издержки театральной поэтики.

Все это предопределило естественный срок сценической жизни спектакля 1895 г. В 1910-х гг., когда начала меняться прежняя эстетика балетного исполнительства, в критике стали раздаваться жалобы на то, что отдельные сцены и танцы «Лебединого озера» идут вяло, без должной слаженности и соблюдения стиля. Спектакль М.И. Петипа – Л.И. Иванова ветшал как физически, так и морально. В своей первоначальной версии он просуществовал еще полтора десятилетия, в общем-то, пережив породившую его эпоху. Но в начале 1930-х гг. на повестку дня все же встал вопрос о новой постановке, осуществленной в 1933 г. А.Я. Вагановой. Прежде единый текст первого петербургского «Лебединого озера» со временем распался на составляющие: ряд фрагментов (в первую очередь, классические ансамбли) вошел в фонд балетного наследия и далее включался в новые сценические редакции; другие эпизоды стали достоянием истории.

Публикации автора по теме диссертационного исследования:

Публикации в изданиях, входящих в перечень ВАК:

1. Галкин, А.С. Pas de deux à trois: к вопросу об одной из загадок первой петербургской постановки «Лебединого озера» / А.С. Галкин // Балет. – 2015. – № 2. – С. 30–31. (0,3 п.л.).
2. Галкин, А.С. Три взгляда на лебединое озеро: об одной театральной работе М.И. Бочарова / А.С. Галкин // Сцена. – 2015. – № 3. – С. 50–53. (0,42 п.л.)
3. Галкин, А.С. Классический танец на петербургской сцене в 1890-х – начале 1900-х гг.: техника и эстетика / А.С. Галкин // Вопросы театра. – 2015. – № 1. Статья принята к печати и выйдет в ближайшем номере (0,86 п. л.).

Публикации в других изданиях:

1. Галкин, А.С. «Лебединое озеро» в Санкт-Петербурге: история создания спектакля 1895 г. / А.С. Галкин // Academia. – 2013. – № 1 (29). – С. 46–55. (0, 56 п. л.).
2. Галкин, А.С. «Лебединое озеро»: история создания Pas de trois и оригинальный текст М. Петипа. / А.С. Галкин // Academia. – 2014. – № 4 (36). – С. 11–20. (0,56 п.л.)
3. Галкин, А.С. Итальянский лебедь русского балета. / А.С. Галкин // журнал Dozado [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dozado.ru/italyanskiy-lebed-russkogo-baleta/>. (0, 42 п.л.).

Также материал исследования частично вошел в очерк «Русский балет», написанный для трудов МГУ «Очерки истории русской культуры» (общий объем текста – 1,48 п.л.)