

УДК 78

ББК 71 / 85.38

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-1-142-179

Петрушанская Елена Михайловна

Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва

ORCID ID: 0000-0001-7404-2201

elena.petrushanskaya@gmail.com

Ключевые слова: Мариус Петипа, балет, топосы, хореография, тенденции эпохи, бал, пантомима, немое кино.

Петрушанская Елена Михайловна

Тенденции эпохи в последнем балете Мариуса Петипа «Волшебное зеркало»

На основании известных исторических и исследовательских материалов о создании, подготовке, премьере и восприятии балета «Волшебное зеркало» (хореография М. Петипа, музыка А. Корещенко, 1903) предлагается культурологический ракурс рассмотрения этого феномена. Данный ракурс применяется и по отношению ко многим составляющим синтетического целого — музыке, сценографии. А также для анализа существенных тенденций изменения балетных топосов и их интерпретаций, балетной пантомимы и ее (как в целом поэтики классического балета) гипотетического воздействия на немой кинематограф.

Petrushanskaya Elena M.

PhD in Art Studies, Leading Researcher, Mass Media Arts Department,
State Institute for Art Studies, Moscow

ORCID ID: 0000-0001-7404-2201

elena.petrushanskaya@gmail.com

Keywords: Marius Petipa, ballet, toposes, choreography, epoch's
tendencies, ball, pantomime, silent movies.

Petrushanskaya Elena M.The Epoch' Tendencies in Marius Petipa' Last Ballet *The Magic Mirror*

Based on well-known and research materials about the creation, preparation, premiere and perception of *The Magic Mirror* ballet (choreography by M. Petipa, music by A. Koreshchenko, 1903), a culturalogical perspective of this phenomenon is proposed. This perspective is also applied to many components of the synthetic whole — music, scenography. As well as for the analysis of significant trends in changes in ballet toposes and their interpretations, ballet pantomime and its (as, in general, the classical ballet' poetics) hypothetical impact onto silent movies.

Автор этого текста не является балетоведом, специалистом по режиссуре, хореографии, сценографии балетных постановок; эти аспекты в отношении творчества Мариуса Петипа основательно изучаются специалистами⁽¹⁾. Среди многочисленных выступлений на конференциях и публикациях к юбилею великого хореографа немало было сказано о его последней, созданной для петербургского Мариинского театра, значительной постановке — балете «*Волшебное зеркало*» с музыкой Арсения Корещенко. Однако в материалах, чаще археологического характера, об интересных, ярких, важных подробностях истории и рецепции этой постановки нам не встретились воззрения на спектакль как на культурологический феномен, как на явление в контексте тенденций его времени⁽²⁾. Но и собственно музыка этого балета не показалась интересной как основной предмет изучения. Так что же?

Целью, главной загадкой этой работы предстает соотношение этого балета, спектакля как целого с общекультурными явлениями времени его создания (1903). Существует ли нечто такое, что может ныне, на более чем вековом расстоянии от этого периода, способно быть осознано, прочитано в этом опусе в качестве своеобразного отображения художественных интенций эпохи? Каким сегодня видится это «*Волшебное зеркало*» на фоне широкой панорамы феноменов искусства и культуры начала XX века?

Для уточнения ракурсов рассмотрения и попыток размышлений на эту тему далее использованы некоторые из общепринятых в культурологии методов: синхронистический, сравнительный, типологи-

ческий, частично — семиотический, а также герменевтический метод научного исследования и интерпретации сложных, многозначных, тем более интермедийных текстов в контексте истории культуры.

Известны приговоры последнему балету Петипа: «роковой» для балетмейстера, «тоска»⁽³⁾, «падение», «скука», «безобразная декаденщина»⁽⁴⁾. «Трагически завершающим карьеру Петипа» счел спектакль Ю. Слонимский [9, с. 236]. Провалом работы и карьеры «крамольного старика» назвал «*Волшебное зеркало*» В. Теляковский [10, с. 432], тогда директор Императорских театров. Исследователи и пресса противоречивы в определении эклектического стиля балета: «рационалистический», «романтический» и даже «импрессионистический». Хотя ныне встречаем также оценку балета как некую ностальгию «по виденным в детстве наивным театральным чудесам... русского традиционализма. И на нее же, за годы до режиссеров и хореографов Серебряного века, откликнулся своим балетом Петипа» [2, с. 614].

Условия для создания этого спектакля не были благоприятными. Хотя желание директора идти в ногу со временем дало превосходные результаты (в Мариинский театр привлечены яркие силы: художники К. Коровин, А. Головин, балетмейстер М. Фокин), но прямолинейный Теляковский, бывший ранее управляющим имперской кавалерии, недооценивал Петипа и в целом балетную классику, чувствуя необходимость обновлений. Интересные «*Дневники*» директора отразили его упорную работу, «наскоки» на почтенного мастера, поиски новых творцов музыкального театра и — его антисемитизм, ненависть к немецкому и презрение, недоброжелательство по отношению к устаревшему балетмейстеру-«французишке»: «Хотя никто серьезно не смотрит на этого выжившего из ума старика, тем не менее его присутствие в балете приносит лишь один вред делу, и в последние года балет в Петербурге не улучшается, а ухудшается. К тому же Петипа все забывает и врет как сивый мерин, а потому с ним совсем нельзя иметь серьезного дела» (май 1902 года. — Е.П.) [10, с. 101]. «М. Петипа окончил свою деятельность постановкой балета „*Волшебное зеркало*“, наделавшего столько шума и вызвавшего ожесточенную

(1) См.: Fullington D. Petipa's Le Jardin Animé Restored. The Dancing Times. September, 2004. Vol. 94, no. 1129; Petipa, Marius, Russian Ballet Master: The Memoirs of Marius Petipa. Translated by Helen Whittaker, introduction and edited by Lillian Moore. London: Dance Books Ltd, 1958; Wiley R.J. A Century of Russian Ballet. Alto Russian Ballet. Alton: Dance Books Ltd; Rebling E. Marius Petipa, Meister des klassischen Balletts. Selbstzeugnisse, Dokumente, Erinnerungen. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1980; Meisner N. Marius Petipa: The Emperor's Ballet Master. NY: Oxford University Press, 2019.

(2) См.: <https://petipasociety.com/the-magic-mirror/>; <http://www.gctm.ru/en/2018/05/29/international-scientific-conference-marius-petipa-the-ballet-empire-from-rise-to-decline-programme/>; [https://imslp.org/wiki/The_Magic_Mirror%2C_Op.39_\(Koreschenko%2C_Arseny\)](https://imslp.org/wiki/The_Magic_Mirror%2C_Op.39_(Koreschenko%2C_Arseny)); <https://books.google.ru/books?id=7gIDy6ait3lC&pg=PA14&lpg=PA14&dq=Petipa%27s+ballet+%27magic+mirror%27&source=bl&ots=P6RyCroJr5&sig=ACfU3U3qLtZGfYoBYU9oryf-Gp5lkmWWlg&hl=it&sa=X&ved=2ahUKEwi8y5e4i9kAhWfxcQBhb4HnAukQ6AEWEHoECAKQAQ#v=onepage&q=Petipa%20ballet%20mag>.

(3) См.: Театр и искусство. 1903. № 3.

(4) О-ский Н. Театральный курьер // Петербургский листок. 1903. 10 февраля. С. 3.

борьбу балетоманов против „декадентской“ обстановки балета. Эти последние с ведома Петипа устроили грандиозный скандал на первом представлении балета в присутствии государя в 1903 году» [10, с. 158].

Продвигая новые таланты, но дискредитируя достижения до его директорства, Теляковский небезосновательно считал, что «как бы хорош театр ни был, какую бы прошлую выдающуюся репутацию ни имел, но раз он чуждается современной жизни, ее новых запросов, — интерес к нему несомненно должен падать, ибо зеркало, отражающее не те предметы, которые находятся перед ним, никому не нужно» [9, с. 99].

Искусство, известно, — не простое отражение. Волшебное зеркало в сюжете спектакля, отражая не то, что хотела бы злодейка, открывает скрытую правду. Документальные свидетельства являют сложную борьбу вокруг балета.

Его замысел относится ко времени директорства С. Волконского. Задолго до премьеры в феврале 1903 года, с ноября 1901 года сгущалась атмосфера при подготовке спектакля [5]. Петипа захотел его отменить. Теляковский утверждал в «Дневниках», что «не желает менять, но <...> „Волшебное зеркало“ ему не особенно нравится... Петипа не пожелал сам прийти, когда балет играли в присутствии Всеволожского <...>, стал просто врать» [10, с. 101].

Интриги связаны с многообразной небезупречностью постановки, расхождением позиций создателей и стремлением зачеркнуть прежние достижения.

О музыке балета

Чаще к «Волшебному зеркалу» обращались балетоведы, но редким в исследовании данного балета на музыку Арсения Корещенко было изучение его музыкального текста⁽⁵⁾. Не имея возможности увидеть

партитуру и клавир петербургской постановки (уже немало лет библиотека Мариинского театра, следуя запрету его главного дирижера, закрыта для исследователей), обращаемся к тому клавиру балета, который предназначен для московской постановки в Большом театре, — раритету, хранящемуся в архиве библиотеки этого театра.

Клавир открывается посвящением автора музыки «великому балетмейстеру Петипа». Опус создан с 1902-го по февраль 1903 года. Для написания музыки к сюжету, избранному директором Императорских театров С. Волконским в начале века, знаменитый, во многом главенствующий в музыкальных кругах Александр Глазунов рекомендовал маститому хореографу многообещающего, как считал известный музыкант, молодого (едва за 30 лет) композитора Арсения Корещенко.

Петипа не раз ставил балеты Глазунова и доверял его художественному вкусу. Однако труд Корещенко, где соединены модели прежних классических, особенно глазуновских балетов со стремлением к звуковой орнаментальности в духе арт-деко и к некоторому усложнению гармонического языка с формальным и старательным следованием плану действия, оказался блеклым. И — чуждым балетмейстеру.

Уже для премьеры в Санкт-Петербурге музыка не раз частично переписывалась, чтобы попытаться найти согласие с идеями Петипа. А для московской постановки, когда оригинальная хореография была пересмотрена балетмейстером А. Горским, и также для последующих постановок балета, музыкальный текст Корещенко вновь бывал в некоторых моментах изменен, переставлен, сокращен и пр.

Потому ныне, не имея всех партитур, служивших для постановок, не говоря о полной визуальной картине, нельзя в полной мере судить о том, какой в результате она предстала слушателям-зрителям балетного зрелища. Наверняка лишь известно, что к московской постановке по просьбе Горского, для восполнения отсутствия «национального русского элемента» в музыке балета, Корещенко попросили переписать «Краковяк» в духе этого танца во II акте оперы М. Глинки «Жизнь за царя». Но в конце концов вместо соответствующего танца пера Корещенко музыка танца из оперы Глинки была попросту включена в партитуру «Волшебного зеркала».

Причину того, что в балете менее значимы черты романтизма, а заметнее внешний шик придворного праздника, эксперт Юрий Слонимский в СССР 1937 года, с присущим тоталитаризму социаль-

(5) См.: Le Miroir magique. Ballet en 4 actes et 7 tableaux. Po. 39. Sujet tiré des contes de Poushkin e de Grimm. Programme par Marius Petipa. Musique par Arsène Korestchenko. Moscow, chez A. Gutheil, n. d. [1903]; Fournesser du Courts London et de Theatres imperials. Breitkopd & Hartel, Leipzig, Bruxelles, Londres, New York. Plate A. 8302 G. URL: [https://imslp.org/wiki/The_Magic_Mirror%2C_Op39_\(Koreschenko%2C_Arseny_\(дата_обращения_22.10.2020\)\)](https://imslp.org/wiki/The_Magic_Mirror%2C_Op39_(Koreschenko%2C_Arseny_(дата_обращения_22.10.2020))).

ным ракурсом, усматривал в некоем социальном заказе: «Петипа стал замечательным грубадуром российского самодержавия, слагающим эпохе монументальные памятники» [9, с. 235–236]⁽⁶⁾. Ныне неудача спектакля видится в ином. И первая причина: по анализу клавира, музыка предстает достаточно сумбурной, интонационно невнятной, мутно-вторичной и к тому же не удобной для дансанных трактовок, — что мучило балетмейстера.

Зная по реконструкциям о четкости графически строгого танцевального языка Петипа, трудно представить, как его можно было сочетать с музыкой Корещенко, ученически вяло вторящей балетной музыке П. Чайковского, А. Глазунова и лишь внешним приметам современности. Здесь проявились недостатки стиля модерн: бессодержательность, рождаемая избыточностью украшательских мелких деталей, звуковая орнаментальная дробность, лишенная протяженных линий и лишь формально соответствующая хореографическим планам сюит характерных танцев, сольных вариаций, ансамблей (*pas d'action*, *pas de deux* и пр.). Яркие музыкальные характеристики отсутствуют. Благодаря однообразным альтерированным гармониям, прятный звуковой поток перенасыщен банальными приемами и средствами, лишен симфонической целостности. Стремление к роскоши красочной оркестровки и прихотливости подголосков музыкальной ткани заменяет оригинальность мелодики, гармонии и ритма.

Сочувствуешь почти 85-летнему Петипа: для создания танцевальных композиций не просто было запомнить музыку Корещенко с ее извилистым монотонным «фоном», без внятных очертаний тем. Хотя у композитора явно ощутим, пусть скромный, мелодический дар (выразительна, сочна, красива тема симфонического «Адажио» I акта), но в целом звучанию его произведения не хватало изобретательности, смелости, самобытности.

(6) «Петипа всю жизнь с трудом выносил сотрудников по сценарию, но, когда выступает Всеволожский со своим сценарным планом („Спящая красавица“, „Щелкунчик“), Петипа почтительно склоняется перед ним... Спектаклем, с предельной четкостью вскрывшим новую его платформу, является „Спящая красавица“ (1890). За ней следуют „Синяя борода“ (1896), „Раймонда“ (1898), „Времена года“, „Испытание Дамиса“ (1900) и, наконец, „Волшебное зеркало“ (1903), стоящее на одной линии с названными балетами» [8, с. 235–236].

С первой трети XIX века симфоническим и театральным жанрам нередко присуща лейтмотивная система. Для театральной музыки это — сопровождение появления персонажа ассоциирующимся с ним, закрепленным за этим образом музыкальным тематизмом. Впервые в балете эта система проявилась в «Жизели» А. Адана (1841). «Маркеры»-лейтмотивы сопровождают персонажей, выражение чувств в балетах Чайковского, Глазунова. И в опусе Корещенко есть темы-спутники — точнее, довольно краткие и неяркие музыкальные сигналы: короля, зеркала, злобной королевы... Но характеристики-маркеры в его музыке звучат формально, бледно, неинтересно; лейтмотивы героев не характерны, они не запоминаются, пусть появляются обычно неизменными. Развитию подвергается, обычно в сольной каденции первой скрипки, лишь краткая, виртуозная, но простенькая, пустоватая тема Принцессы. Фигуративные вариации на лейтмотив героини I акта балета и, при упоминаниях о Принцессе, повторяются в других актах. Например, так происходит, легкой тенью, когда Принц «узнает» ее в танцующей балерине-Метеоре; при сопровождении пантомимической «речи» служанки в IV акте (та признается о том вреде Принцессе, который она нанесла по приказу Королевы). Разумеется, слегка измененный лейтмотив проходит в соло Принцессы из Финала «Волшебного зеркала».

Но если композиторская работа Корещенко стремилась следовать указаниям, ритмическим и метрическим схемам хореографа, всему пластическому стилю балета, — то для Петипа эта музыка оказалась совершенно чужда и неудобна.

Дневники сохранили цепь негативных реакций Петипа, как запись от 25 января, за две недели до премьеры: «Все шло из рук вон плохо... Ужасная музыка» [8]⁽⁷⁾. Для него она была «омерзительна» [8]⁽⁸⁾, как и декорации, и костюмы — «истинное мучение» [8]⁽⁹⁾. Хотя Петипа,

(7) Петипа М. Дневники. Запись от 25 января 1903 года // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. URL: <http://www.wysotsky.com/0009/180.htm#02> (дата обращения 04.03.2018).

(8) Петипа М. Дневники. Запись от 9 февраля 1903 года // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. URL: <http://www.wysotsky.com/0009/180.htm#02> (дата обращения 04.03.2018).

(9) Петипа М. Дневники. Запись от 9 февраля 1903 года // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. URL: <http://www.wysotsky.com/0009/180.htm#02> (дата обращения 03.03.2018).

как случалось нередко в его, да и общей постановочной балетной практике, переставлял местами отдельные моменты звучаний, сокращал то, что не нужно было для его хореографических композиций, — музыка его абсолютно не вдохновляла. Она действительно предстает какой-то вымученной, неестественной, «путанной», что для хореографа — огромная преграда в работе.

Метод же Петипа состоял в двукратном, так сказать, корреспондировании со звуковым рядом. Сначала ему было свойственно набрасывать общие контуры дансантичных решений в целом, давая композитору для создания музыки темпо-ритмическую, жанровую и архитектурную схему (довольно строгую и точную). Затем же, знакомясь с написанным нотным текстом, балетмейстер соотносил с ним свои композиции хореографических решений — и сопоставлял уже созданную музыку, при надобности сокращая, корректируя ее. И впервые, судя по «Дневникам» 85-летнего мастера, музыка ничего ему не «говорила», а только терзала своей пустозвонностью.

По высказыванию балетоведа, специалиста по творчеству Петипа Андрея Галкина, «в „Волшебном зеркале“ музыка ему ничего не подсказывала и даже мешала. Из-за этого приходилось варьировать клише собственного стиля или заниматься формальным сочинением танца, повисавшего в пустоте. Отсюда и общее для всех рецензий ощущение выморочности, пустоты зрелища»⁽¹⁰⁾.

Подобная рассогласованность — тоже отражение тех веяний времени, когда многие, в том числе молодые, не «слышат» истинную музыку современности, прячась за робкие попытки рабски продолжить звучания прошлого, — а великие старики не могут вынести виртуозный, тревожащий, настойчивый, но глуховато-неталантливый хаос, загрязнявший истинный сонорный поток наступившего нового века.

Какое *зеркало* должно и способно было отразить это?

Тема зеркала в музыке А. Корещенко

«Тема зеркала» особенно значительна для того времени. Странно, что композитор не использовал в своем балете то, что кажется очевидным: связанные с этим феноменом собственно музыкально-профессиональные приемы «зеркальности» в интонационном содержании, в возможностях полифонических отражений. Однако любопытно и показательно, что сама тема *зеркала*, еще до создания балета и тоже уныло предстала в его творчестве.

Ибо ранее Корещенко написал скромный романс с названием «Зачем же, зеркало?» (опус 31 № 20, на стихи князя А. Эрнста в переводе И. Тхоржевского). В романсе использованы сходные с характерными для музыкального языка балета гармонические последовательности: с увеличенным трезвучием (с которым Н. Римский-Корсаков, глава петербургской композиторской школы, в то время связывал музыкальную семантику *магического*); с уменьшенной септимой как знаком тревоги, сомнения, возбуждения; с эффектами энгармонизма, звучащего как «сдвиг» в нечто таинственное; модуляциями в однотонную тональность и т. п. Однако сам набор таких выразительных средств не гарантирует ни художественной состоятельности этого лирического высказывания, ни чуткого вслушивания в тему, ни оригинальности, свежести решения, ни эмоциональной заразительности.

Приведем словесный текст романса: «Зачем же зеркало тебе, моя шалунья? Что ты прекрасна, знаешь ты. Холодное стекло отразить не в силах чар волшебной красоты. Но если точно ты себя желаешь видеть, взгляни хоть раз вглубь сердца мне, и там увидишь ты во всей красе свой образ, в нем отразившийся вполне»⁽¹¹⁾.

Увы, и в словах, и в нотном тексте романса, как и в «добропорядочной», старообразной музыке балета, воистину слабо ощутимо магическое, *волшебное отражение*; там явно нет оригинальности, обаяния, таланта и проникновения в новые художественные тенденции своего времени, эпохи русского модернизма и *Серебряного века*.

(10) Галкин А.С. Письмо Елене Петрушанской от 12.03.2018. (Публикуется с согласия А.С. Галкина).

(11) Корещенко А.Н. «Зачем же, зеркало»: [Романс]. СПб.: Изд. П. Юргенсон, [б. д.]. Один экземпляр романса находится в Российской государственной библиотеке, Москва.

А тем не менее в эти годы назревали и очень скоро проявились новые тенденции «*Мира искусства*» — и визуально, и в музыке, и в балете, как в «*Фейверке*» и «*Жар-птице*» И. Стравинского, а позже в балете «*Дафнис и Хлоя*» М. Равеля, в творчестве хореографов-прогрессистов, в мире вокруг С. Дягилева, во всем многообразном зримом искусстве эпохи, особенно ярко представленном в Петербурге. Как обычно при подготовке переломных эпох, открыто и исподволь начался процесс пересмотра прежних ценностей, прежних канонов и правил. Топосы, привычные для авторов и для постоянного зрителя классического отечественного балета, воспринимались уже по-иному...

О балетных топосах и их новых интерпретациях

К началу XX века уже решительно сформировались поджанры любимого зрелища: балет-феерия, волшебный балет, балет-сказка, мимодрама и пр. «*Волшебное зеркало*» назван авторами «фантастическим балетом». Его либретто, созданное Петипа вместе с блистательным Иваном Всеволоджским, ранее соавтором балетмейстера по балетам Чайковского, суммирует два варианта известной сказки: «*Белоснежку*» братьев Гримм (первая публикация — 1812 год) и «*Сказку о мертвой царевне и семи богатырях*» Александра Пушкина.

Сюжет основан на мотивах фольклора многих народов и обобщает важные типологические линии либретто российских балетов: русскую интерпретацию западной литературной сказки и немецкую сюжетную схему с элементами мистики, фантастики. Известно, что «*Белоснежка*» (*Schneewittchen*)⁽¹²⁾ *содержит общие черты с La bella addormentata nel bosco* (*Dornroschen*)⁽¹³⁾. Сходные мотивы повествования прослеживаются в русских сказках «*Мачеха и падчерица*», «*Морозко*», «*12 месяцев*»⁽¹⁴⁾.

(12) По классификации в «Указателе сказочных сюжетов по системе Аарне-Томпсона» сказка имеет номер 709.

(13) По тому же «Указателю...» этот сюжет имеет номер 410 и относится к сказкам, сюжет которых построен на сверхъестественных родственниках (жена короля, мачеха главной героини).

(14) По классификации Н.П. Андреева № 480: гонимую падчерицу увозят в лес и бросают

Интересно, что помимо того в либретто и в балетных изобретениях Петипа содержались посторонние, казалось бы, для названных сказок элементы, о чем далее. Они дополняли сказочный мир неожиданными, фантастическими элементами. А благодаря чему возникает «фантастичность» сюжета «*Волшебного зеркала*», помимо знакомой сказочности?

Тут очень важно, что смена заглавия знакомого сюжета дает основания для смены жанрового «наклонения».

Ведь титул спектакля перенес акцент на магический предмет. Волшебное зеркало способно к трансляции, отражению на расстоянии. Ныне это качество предстает мифологическим предком свойств экрана, что важно в эпоху новорожденного и бурно развивавшегося кинематографа. Создатели балета не оставили свидетельств о таком ракурсе трактовки; от этого кажется далеким и стиль постановки — насколько о нем можно судить по расшифровкам сохранившихся «нотных», графических записей хореографических позиций, осуществленным Н. Степановым. Но ныне нельзя не заметить судьбоносной смены акцента заглавия: с приключений героев — на средство их *преображения*.

К тому же впервые зеркало стало сюжетообразующим поводом для балета. Балета, ныне приоткрывающего скрытые символические смыслы. Они симптоматичны для начала эры активного вторжения техники и технологий в обыденную жизнь человечества, в культуру и искусство. Ведь балеты-феерии, как очень популярный с 1886 года «*Эксельсиор*», в танце отражали новые научные открытия, революционные технические прозрения и мечты о полете в космос. Даже в знакомой балетной классике, в «*Щелкунчике*» и «*Коппелии*» ныне интригует линия *механистичности*, с ее внечеловеческими особенностями. Что же способно было отобразиться в «*Волшебном зеркале*»?

С особенной широтой в этом опусе проходят и звучат основные *прежние типологические мотивы* постановок Петипа; в целом они характеризуют стандартные ситуационно-локальные темы классического балета. С присущей балетмейстеру четкостью, элегантностью симметричных, диагональных и круговых дансантичных композиций,

её там. «Морозко», «12 Месяцев»: Баба-яга, леший испытывают девушку.

его хореографические интерпретации традиционно затрагивают ряд важных тем — не только воспроизводя их, но расширяя глубинные смыслы привычных балетных типологических мотивов.

Темы, представавшие и в балете на музыку Корещенко, таковы: *оттенение взрослых сцен танцами детей-учащихся; таинственный лес; сон; сцена безумия и смерти; пантомимическое отображение речи; образы бала*. Эти топосы, типичные для времени зрелости Петипа, в его созданиях бывали воплощены мощно, ярко, многозначно.

Важно отметить, что в «*Волшебном зеркале*» они предстали в последний для хореографа раз. В таком случае, подобно особой весомости феномена «последнее слово *поэта*», оправданы большие акценты на их значимости, увеличены их пропорции по отношению к другим элементам спектакля. Для пуристской петербургской публики это могло казаться однообразным и лишь повторяющим старое, — что также снижало успех постановки и хореографии Петипа. Такое способствовало ощущению вторичности, несмотря на присутствие на сцене в «*Волшебном зеркале*» звезд балета — Матильды Кшесинской и Ольги Преображенской в ролях Принцессы, Сергея Легата (Принц) и Павла Гердта (Король), а в дивертисментах — Анны Павловой и Агриппины Вагановой.

В чем особенности воплощения названных топосов в «*Волшебном зеркале*»?

Оттенение взрослых сцен танцами детей-учащихся — верный развлекательный прием, полезный для обучения и вызывающий умиление у публики. Прием оправдан сюжетом сказки, и *гномов-кузнецов*, живущих вдаль от людей в густом лесу и приютивших Принцессу, на балетной сцене играли дети, обучавшиеся балетному мастерству. Усматриваем здесь некую пародию на *нибелунгов* (наковальня посреди сцены, а в IV акте — похоронная процессия гномов с факелами в подземном гроте). Танец детей, переодетых в старичков, в балете был решен, как указывали свидетели-критики, «средствами гротескной пластики», за что в газетах называли Петипа «декадентом» [см.: 5, с. 251]. Забавную угловатость юных исполнителей ролей древних гномов на сцене оттеняли звезды: М. Кшесинская, О. Преображенская и пр. Среди мальчиков-танцоров с приклеенными бородами был 12-летний Вацлав Нижинский, который много позже воспроизведет в своем танце (как в «Послепо-



Илл. 1. Прима-балерина императорских театров Матильда Кшесинская в сценическом костюме. Мариинский театр, около 1900. Фотограф неизвестен

луденном отдыхе фавна») не классическую, а более близкую дикой природе гротескно-животную пластику, ставшую революционной и впоследствии влиятельной для балета.

Благодаря трактовке сюжета в либретто Всеволожского и плану Петипа, возникло в балете *соседство образов непроходимого леса, гонимой Принцессы, угрозы смерти, пророческого сна*. Усматриваем в том новый акцент — линию тайную и, вероятно, бессознательно возникшую у создателей балета: тут не только обычное для сказочных сюжетов сопоставление классически совершенных Красоты и Добра с находчивым Злом. В сюжете и его хореографическом воплощении есть обоснование того, что спасение — в бегстве прочь от мест борьбы за власть, в надежде лишь на странных, фантастических «чужаков», на чудо и — на будущие поколения.

И *топос сна* в «*Волшебном зеркале*» весомее, чем обычно в классическом балете, — ибо не один, а два главных героя погружены в сон.

Принцесса, отравленная колдовством зависти, словно умерла, заснув. Она предстает во сне заснувшему Принцу, стремящемуся найти ее. Спящему в лесу, ему предстает череда сноподобных образов; в забытых мнятся звезды — прекрасные девушки. Наконец, в Метеоре он словно узнает пропавшую Принцессу.

Александр Бенуа удивлялся: «Что означает ни к чему не нужный сон принца?»⁽¹⁵⁾. Но это повод для дивертисмента «фантастических» символов небесных сфер. В дивертисменте Петипа симметрично выстроил танцы солнечных лучей, Зефира, Метеора, «звездный дождь». По либретто, «Принцу снится, что он поднялся над лесом, что он среди звезд, и вдали он видит замок. Он спасен и знает теперь, как выйти из лесу»⁽¹⁶⁾. Ныне дансантиная метафора кажется прототипом «реалистического воплощения ирреальности» [7, с. 299–300], которое стало одним из отличий искусства того времени (подобные явления поражали публику тогда и в раннем кинематографе, как у Ж. Мельеса).

Иной аспект. С конца XIX века росло увлечение (хотя нет никаких оснований и свидетельств о том для нашего хореографа!) психоаналитическими открытиями Зигмунда Фрейда. Открытия глубинной символики сна, важного метода свободных ассоциаций тогда позволяли интерпретировать суть сновидений. И в сюите танцев III акта «Волшебного зеркала» можно усмотреть в вышеназванных хореографических воплощениях присутствие дансантиного отображения метафор, предстающих образами не реального мира, а проявлениями бессознательного, откровений во сне и астральных видений «загробной жизни».

В целом материализация, конкретизация в танце поэтических символов — для Петипа сквозной прием. По сути, чертами поэтики сна объяснимо, почему принц, вне сюжета сказки, в непроходимом лесу взбирался на дерево: возвышаясь над неизведанными, «темными» смыслами, символически узришь истину, найдешь искомое. Действительно, поднимаясь, возвышаясь, он сверху увидел жилище

(15) Бенуа А. От редакции // Мир искусства. 1904. № 1. С. 2.
(16) «Волшебное зеркало»: [Либретто] // Ежегодник императорских театров / Под ред. П. П. Гнедича. Выпуск XV. Сезон 1904–1905. СПб.: Изд. Дирекции Императорских театров, 1905. С. 204.

гномов... Оттого, пробуждаясь от сна, Принцу удастся сразу найти дорогу к месту, где он думает найти любимую, и спасти ее.

Однако Принцесса тогда была уже словно мертвой, отравленная подарком злой Королевы. Аллегии образов либретто многозначны: не зная, где цель, искать в темном лесу неизвестности и хаоса («foresta oscura» по Данте); паря, грезить меж звезд; поднявшись над хаосом, обнаружить Принцессу в глубине грота под землей; найти Спасение на родине, во Дворце. Как видится ныне, в балете «Волшебное зеркало» аллегии способны быть прочитаны воплощением бессознательных, но экзистенциально важнейших желаний.

Оттого в «Дивертисменте» смешаны образы, являющиеся Принцу во сне и — им воображаемые; их соседство могли оценить как нагромождение, путаницу. Теперь же в идее танцев иммертелий видно сближение «Волшебного зеркала» с символизмом, а в танцах «лучей» — даже с грядущим «лучизмом» футуристов.

Но музыка и рисунок танца современности противоречили, воплощая ушедшую эпоху. Потому, судя по отзывам той поры, зрители, большей частью, не могли расшифровать привычные балетные композиции в аллегорическом ключе; многое казалось утомительной эклектикой...

Даже — роскошные дивертисменты и пышные массовые балетные композиции, которыми было перенасыщено, переполнено «Волшебное зеркало».

Последние балы уходящей эпохи

Большую часть спектакля занимали многосоставные картины дивертисментов и балов.

Бал — полифоническое, скорее рационалистическое воплощение нравов, символов, ритуалов, культурных следов эпохи. Демонстрация имперской роскоши присуща позднему Петипа. Последний опус мастера, в двух сценах балов и в трех дивертисментах, отобразил, собрав, его многие предпочитаемые танцевальные модусы. Это и фигуры-аллегии многообразия, и пластические отображения садовой скульптуры, цветов и их композиций, аллегии драгоценностей, небесных сил, сочетания и последовательности

«характерных танцев» как символов национальных горизонтов империи и ее контактов, и более уникальные визуальные концепции, например идея хореографического воплощения кружевных орнаментов разных народов.

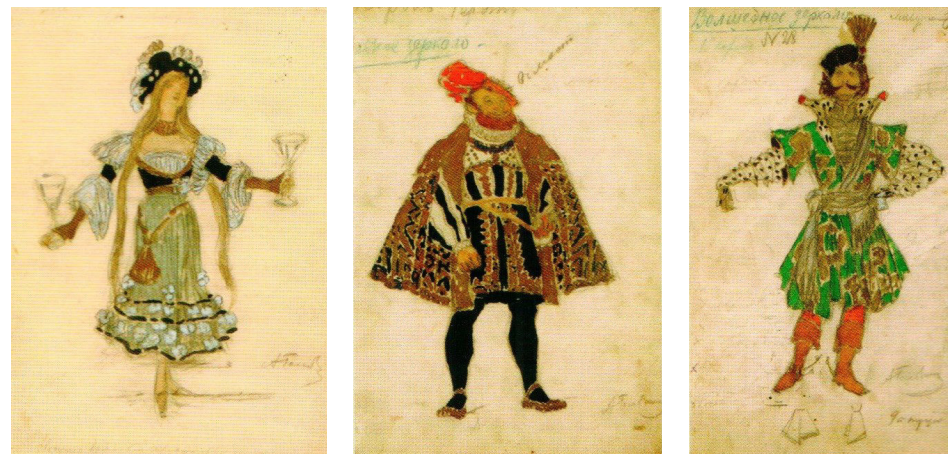
Это могло вписываться в важную тенденцию модерна, господствовавшего направления в искусстве, — внимание к национальному своеобразию, приближение к фольклору, декоративность, извилистость округлых линий, орнаментальное обилие и многообразие.

В светской жизни балы, танцевальные дивертисменты преобразовали обыденность в ритуал, а ритуал — в искусство. Графика хореографических композиций Петипа и в финальной постановке на Мариинской сцене повторяла многие прошлые его решения, как и в сценах балов. Но 1903 год, когда спектакль вышел на публику, оказался особенным. Ибо год знаменателен и тем, что тогда состоялся в столице Российской империи грандиозный финальный костюмированный карнавал, — который во многом стал торжеством *последнего имперского бала*, в прямом и аллегорическом значениях.

Предчувствуя вал дальнейших разрушительных событий, зная словно бы примерила на себя в последнем карнавале *историю России* — пусть подчас и вымышленную. Даже престарелый Иван Всеволожский надел для придворного бала домашний костюм боярина.

Он и великий Петипа — люди XIX века, словно предчувствовали близкую *утрату* ими созданного.

Характерно, что в моменты предвосхищения решительных, кардинальных разворотов российской истории некоторые участники этих поворотных этапов ощущают потребность в некоем карнавально-символическом маркировании, выявлении эстетической игровой сущности этого момента. Так, замышляя восстание 1825 года, К. Рылеев предложил соратникам, как пишет о том Ю. Лотман, «выходя 14 декабря на площадь, надеть „русский кафтан“. Как и позднее у славянофилов, здесь был значим сам факт перевоплощения, поскольку Рылеев, конечно, не рассчитывал, что его в таком костюме могут посчитать человеком из народа. Не случайно Николай Бестужев назвал этот план „маскарадом“. Ощущение театральности как смены меры условности поведения было присуще с ее обыкновением совмещать в одном театральном представлении трагедию, комедию и балет...» [6, с. 186–187].



Илл. 2. Три эскиза костюмов к постановке балета «Волшебное зеркало». Мариинский театр, 1903



Илл. 3. Фотография участников торжественного Придворного дворянского бала-маскарада 1903 года в маскарадных костюмах

Совпадение веж — года финального имперского бала как некоего волшебного зеркала российской истории с премьерой одноименного балета кажется неслучайным. Последний балет великого балетмейстера ушедшего века перенасыщен бальными сценами, где в вихрь дансантиности вовлечены все и всё. Оттого опус Петипа на исторической дистанции предстает значительным, пусть тяжеловесно повторяющим предыдущие достижения, где в танцах отражены прежние светские формулы этикета, дансантиные метафоры связей с царственными дворами Европы, переключки с европейскими и другими традициями, нравами. А также таким оказался итог творчества «Царя балета», где он мог вспоминать или цитировать, — хотя это получилось несогласно с музыкальным решением балета — из прошлых его композиций с музыкой Ц. Пуни, Л. Минкуса, П. Чайковского, Р. Дриго...

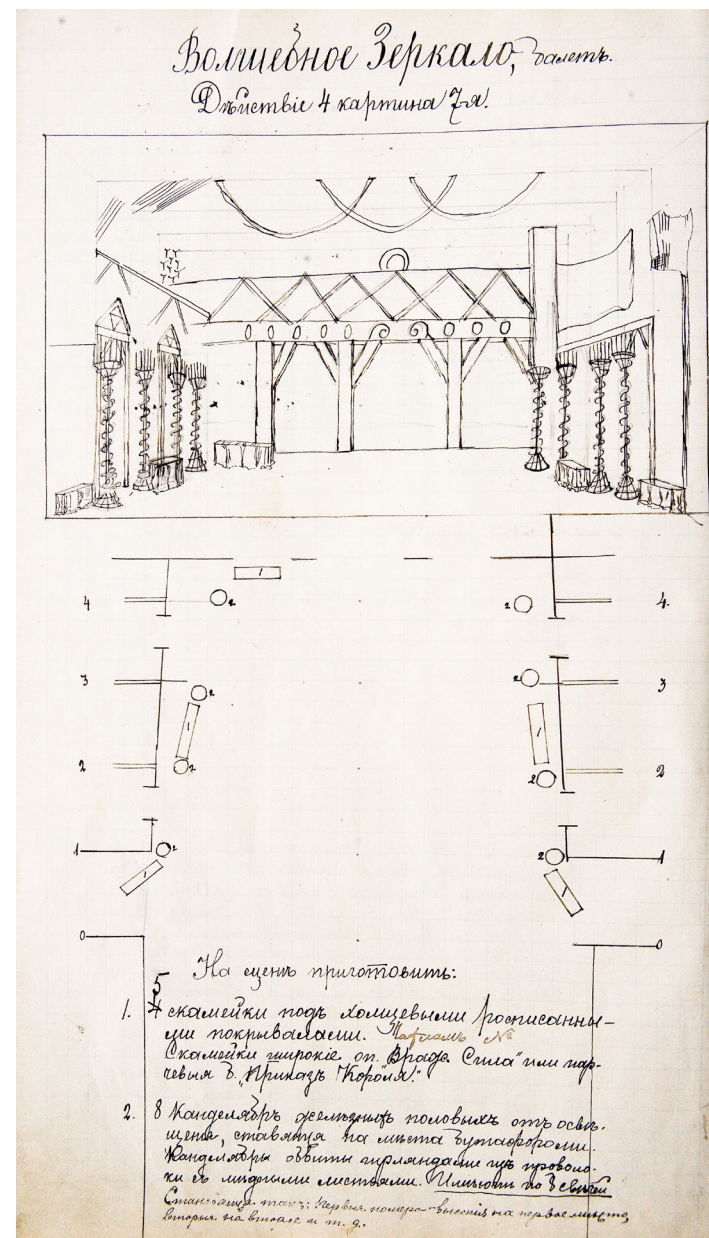
Но согласовывалось ли это с изобразительным решением декораций Александра Головина?

О восприятии сценографии

Подобно тому как сохранившиеся изумительные рисунки подготовительных сценических материалов для спектакля «Волшебное зеркало» кажутся произведениями графического искусства, так же тщательно проработаны все детали и целое хореографии *Ballet Master*. Дизайн графичен, в нем совершенна поэзия и архитектура танца, зарожденного в романтическом балете и следующего законам «реалистической» глубинной перспективы. Хотя Петипа был удручен несообразными для него условиями и живописными материалами-эскизами для спектакля, он не изменил своим эстетическим принципам. Хореограф не был удовлетворен сценографической трактовкой пространства без близкого ему подобия реальности. Он не мог адекватно принять это и писал в своем дневнике: «Все бесполезно — все плоско, сценография поистине ужасна. Какая неудача для балета! Я очень устал» [8]⁽¹⁷⁾.

(17) Петипа М. Дневники. Запись от 8 февраля 1903 года // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. URL: <http://www.wysotsky.com/0009/180.htm#02> (дата обращения 19.03.2018).

Тенденции эпохи в последнем балете Мариуса Петипа «Волшебное зеркало»



Илл. 4. Графический рукописный лист указаний, рабочие эскизы для установки декораций художника А. Головина к балету «Волшебное зеркало», действие 4, картина 7-я. Фото из Архива библиотеки Большого театра (Москва)

Надежда, дочь М. Петипа, вспоминала: «Теляковский на каждом шагу тормозил работу хореографа и делал бесполезные замечания, которые угнетали моего отца, отвлекали его внимание от принципиальных вещей. <...> Отец излагал свой проект для сказки: ночь со звездами сменяется пробуждающимся днем, лучи исходят от величественно восходящего солнца (в интерпретации О. Преображенской с другими балеринами), спускается ночь, распространяя отблески и оживляя заснувшую природу. Все это было отринуто в сценографии и в освещении. Из-за сильного нервного шока, мой отец заболел и был поражен односторонним параличом» [8]⁽¹⁸⁾.

Есть свидетельства драматичного конфликта хореографа с директором Императорских театров, который считал Петипа путаником, бесполезным для театра. И сценографическое решение балета, доверенное Теляковским Александру Головину, не могло не быть чуждым для Петипа, так как прекрасный художник имел совсем иные (что знал Теляковский) стилистические ориентиры, следуя условности эстетики *Мира искусства*.

Есть ряд парадоксальных изобразительных решений для постановки «*Волшебного зеркала*». Хотя, казалось, действие балета происходит в Европе (судя по локусам характерных танцев), А. Головин отобразил на сцене романтизированные образы русского зодчества, модерна, неорусский стиль, сочетающий либерти и лубок [1, с. 180]. Декорации к «*Волшебному озеру*» схожи с его же стилизованной архитектурной работой «Теремок» для выставки 1903 года. Им свойственны те же декоративные орнаменты, гипертрофия формы и цвета, таинственная атмосфера, особенно заметная в эскизе мрачного грота (III акт балета). Это могло бы быть близко музыке, — но в ней отсутствует связь с русским фольклором (недаром в московскую постановку в конце концов ввели краковяк из «Жизни за царя» Глинки). Согласия, альянса и тут не возникало; спектакль распадался на несовместимые элементы.

Петипа пророчил провал своей напряженной работы. И воистину, его карьера завершилась после неудачи этой постановки. Хотя

в сентябре 1903 года он пытался вернуться к этому балету, изменив декорации, но из этого ничего хорошего не получилось. К тому же был явлен на спектакле и особенно остро воспринят хореографом «дурной знак», предвещавший неприятность.

Мистическое предзнаменование

На генеральной репетиции в Петербурге с главным героем балета, зеркалом, где отражению помогала ртуть, случился конфуз. По воспоминаниям балерины Л. Егоровой, «вынесли зеркало и поставили его на пол. Петипа сидел напротив дирижера. <...> В эту минуту раздался треск. Все остановились. Зеркало треснуло, и из него серебряными струйками полилась ртуть. Это произвело на Петипа страшное впечатление» [8]⁽¹⁹⁾.

И рецензент газеты «Новое время», за три дня до премьеры, предварил злополучную роль балета в судьбе хореографа, описывая это происшествие: «Танцовщицы танцевали по ртути, разбивая и растирая ее ножками. Наверное, этого никогда ни на одной сцене не бывало»⁽²⁰⁾.

Без суеверия, в XXI веке такой казус читается ужасным символическим актом. Стоит сопоставить случившееся на сцене главного столичного театра, в тщательно подготовленном спектакле самого знаменитого из живых тогда в России «постановщика танцев», когда разбилось вдребезги даже несколько искажающее отражение реальности, с последовавшими событиями. С эпохой, когда часть русской интеллигенции и элиты, не понимая опасности, в оболъщении металлическим блеском революционных идей, будет радостно плясать на ранимых осколках прежнего мировоззрения, в духе новой свободы и безнаказанности, — что плохо кончится.

Разбитое зеркало, согласно французскому и итальянскому суевериям, предвещает семь плохих лет. По совпадению, после скандаль-

(18) Петипа Н. Воспоминания // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. URL: <http://www.wysotsky.com/0009/180.htm> (дата обращения 22.03.2018).

(19) Егорова Л. На репетиции // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. URL: <http://www.wysotsky.com/0009/180.htm> (дата обращения 22.03.2018).

(20) А-ий. «Волшебное зеркало», балет Петипа, музыка Корещенко // Новое время. 1903. 10 февраля. С. 3.

ного неуспеха в 1903 году «*Волшебного зеркала*» Петипа был уволен из императорских театров; он тяжело провел последние 7 лет жизни, до 1910 года.

Питерский скандал не забылся. Но в Большом театре Москвы спектакль был принят благосклонно — с теми же декорациями Головина, но с довольно решительной редакцией хореографии Горским, с сокращениями и изменениями музыки. Блистали известная балерина Е. Гельцер в роли Принцессы, а балерина Л. Востокова — в роли Королевы.

Московские вкусы оказались шире; более гибки, менее строги к смешению стилей, к тому, что пуристами-петербуржцами считалось невнятицей, «декаденщиной». После премьеры и череды спектаклей, радушно принятых в Москве в 1904 и 1905 годах, спектакль прошел 26 раз до 1911 года, что говорит об определенном успехе. В 1921 году возобновленный спектакль вновь вошел в репертуар, где оставался еще пять лет и был повторен 25 раз.

Но более к «*Волшебному зеркалу*» не возвращались. Ведь все более распространялись иные *зеркала* реальности. К ним вело много путей из культурных источников истории.

Прибавим еще один.

Пантомима

Течение времени в классическом балетном спектакле словно разделялось на два потока.

В сольных «каденциях» и ансамблях зрителю представляли эмоционально насыщенные дансатные лирические сцены. В дивертисментах — калейдоскопы попутных образов, массовых разнохарактерных танцев. Все они, подобно ариям и ансамблям в романтической опере, длились словно бы в остановленном времени, — времени не событийном, а особом времени художественно самоценного собственно балетного пластически-танцевального пространства, — и были лишены активной действенности, отображения перипетий повествования. А в довольно кратких эпизодах пантомим и разворачивался сам сюжет балета. Благодаря лаконичным жестовым «диалогам» персонажей тут время протекало иначе: стремительно пробегали, в иной стилистике

пластических нетанцевальных телесных высказываний, жестуально-мимические «фразы». Они становились особым нарративом, пунктирно рассказывающим о событиях, очень быстро мелькающих. Таковы были в балете два пласта проживания сценического времени, связанных единым повествованием и в то же время различных.

По традиции, пантомима — неотъемлемая часть балетного повествования XIX века. В стремлении классифицировать алфавит и язык жестов, их принято разделять на пять групп⁽²¹⁾. При художественной коммуникации — в балете, на театре, в экранных искусствах — особенно важны жесты-*иллюстраторы* для сообщений, *регуляторы* — жесты, отражающие отношение к чему-либо, и жесты-*аффекторы* — движения мышц тела и лица, выражающие эмоции. Для пантомимического высказывания, помимо названных, представляется, особенно важны мимика и жесты в функции *эмблем*, своего рода заменителей или имитаторов вербального языка, отдельных слов и фраз, существенных для краткого изложения сюжетного поворота.

Таковые действенные моменты (они длились стремительно, словно останавливая, прерывая линию дансатного повествования и переходя на «язык жестов») танцоры выражали мимикой и пластикой не импровизационно, а жестко следуя указаниям хореографов. Указания могли базироваться на словесном тексте либретто, на композиторских репликах в нотах, собственных «сценариях» постановщика, в соответствии с характером, интонационно-ритмическими, тембровыми особенностями музыки, — словом, их зрительный образ был весьма вариабелен, хотя присутствовали свои «форматы» и «штампы». Часто эти высказывания свободно переработаны или даже заново созданы хореографами. Однако нередко, как и в «*Волшебном зеркале*», источник содержания пантомим все же отталкивался от текста либретто, пусть подчас дополняя или варьируя фразы, содержание «диалогов» и иных реплик.

Итак, в клавире нашего балета видим немало «участков» звуковой ткани, предназначенных для пантомимы, где в нотном тексте опуска, принципиально лишённого словесного выражения, присутствуют

(21) О пантомиме см.: *Broadbent R.J. A history of pantomime. L., 1901, N.Y., 1964; Simon K.G. Pantomime. Munch., 1960; Marceau M., Ihering H. Die Weltkunst der Pantomime. Z., 1961; Dorcy J., Jacot M. Pantomime. Lausanne, 1963.*

словесные фразы, словно произносимые персонажами и вербально объясняющие происходящее. Это нормативное явление, маркирующее момент пантомимы и необходимости изъясниться аналогом вербального языка. С помощью пластики танцоры тогда выражают содержание словесных фраз; музыка тоже это иллюстрировала своими выразительными средствами (или же, напротив, телесно произносимые «фразы» менялись в зависимости от музыкальных особенностей).

Конечно, реальная выразительность (или банально-примитивная иллюстративность) артистической игры в пантомиме в итоге зависела от таланта танцовщика и создателя жестовой драматургии. Кажется не столь значимой эстетическая ценность этих сцен, и они всегда мимолетны по реальной длительности в общем хронометраже спектакля. Однако это существенные рычаги, от которых зависит сюжетное движение зрелища.

Такую их роль открывают скрытые (от зрителя) в бумажном пространстве нотных текстов неожиданные в невербальном искусстве балета настоящие словесные фразы, между строк нотоносцев, сопровождаемые речитативно-иллюстрирующего типа музыкой. Но моменты пантомим — опоры пластической повествовательности на сцене; это жестовый нарратив, постепенно обогащаемый изобретательными хореографами, среди которых Петипа был особенно творческим мастером. Дойдя до нашего времени в форме диалогов или развернутых ремарок прямо над нотоносцами или между ними, пусть не во всех партитурах и клавирах балетов, таковые словесно-жестовые диалоги персонажей размещаются не в начале номеров балета (как описания и указания места действия), а как подробный, лаконичный текст, близкий диалогу в театре.

Таковы и на страницах клавира музыки Корещенко «*Волшебное зеркало*» словесные вкрапления по-французски (на основном языке балетной терминологии). Например, в ключевой момент тайного приказа мачехи уничтожить падчерицу, на краткую просьбу служанки пощадить Принцессу, Королева отвечает, по указаниям в клавири: «... *écoute bien... il faut qu'elle meurt. Pas de pitié!*» («...хорошенько послушай... нужно, чтобы она умерла. Никакой пощады!») И сопровождающие фразу, выражающие это содержание жесты должны быть определены, решительны, но мгновенно, пусть в самых общих чертах, читаемы

зрителями, выявляя непреклонность угрозы, жестокость мачехи, острое чувство опасности.

Также непродолжительная, очень интересна и другая пантомима — сцена *безумия и смерти Королевы*. Как многое другое в итоговом создании Петипа, она повторяет его же мимически-хореографическое решение — в данном случае, из балета «*Царь Кандавл*». Первоисточником таких сцен в балетном жанре можно считать сцену безумия героини в балете Адана «*Жизель*». Любопытно, что в ранних романтических произведениях, с первой трети XIX века, такие сцены временного (как в опере «*Сомнамбула*» В. Беллини) или финального, предсмертного (как в опере Г. Доницетти «*Лючия де Ламмермур*» по роману В. Скотта 1819 года) безумия были ключевыми; впрочем, как и тема безумия в романтизме.

Есть в мимической сцене смерти Королевы нечто общее и с тем, как Петипа представлял в своем плане реакцию на укол другой героини-жертвы, принцессы Авроры из его хореографии «*Спящей красавицы*»: «2/4, быстро. В ужасе она больше не танцует — это не танец, а головокружительное, безумное движение словно от укуса тарантула! Наконец, она падает бездыханной. Это неистовство должно длиться не более чем 24–32 такта» [8]⁽²²⁾.

Неслучайно дочь М. Петипа, Мария, славилась как блестящая исполнительница роли Королевы и в целом яркий мастер пантомимы, язык и фразеологию которой блистательно совершенствовал ее отец.

Важно, по сравнению со сходным ключевым моментом в «*Жизели*», что в последнем спектакле Царя имперского балета эта ситуация травестирована. Хореограф ярко сочинил и поставил краткую сцену страданий мачехи (по сказке братьев Гримм, она пляшет в раскаленных башмаках), ее сумасшествия и мгновенной смерти. В отличие от мук героини-жертвы Жизели, которой публика сочувствует, — в «*Волшебном зеркале*» ситуация перевернута: это пантомимическая сцена наказания злодейки.

Кажется, в позднем периоде творчества Петипа словно не изобретал ничего нового, повторяя и варьируя свои прежние наработки.

(22) Егорова Л. На репетиции // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. URL: <http://www.wysotsky.com/0009/180.htm> (дата обращения 22.03.2018).

Однако не случайно в применении апробированных дансанных средств в последнем его создании произошла некая «смена полюсов». Те же выразительные приемы телесной пластики, которые ранее применялись для хореографически-пантомимической характеристики гибели позитивной героини (Жизели), были применены и для момента смерти мачехи-злодейки, *отрицательной* героини. Похоже, не характеристика персонажа определяла пластическое решение, а именно изолированная *тема* нежданных *смертных мук*. Вероятно, и не думая о том, хореограф ее воплотил, впервые выделив как самоценную для балетного жанра. Тема «выпясывания Смерти», Смерти как протагониста, как и иные названные топосы, да и последующее кардинальное изменение балетной эстетики, некое растворение пантомимического языка в новой пластике, станут ведущими в поэтике балетов последующих десятилетий.

Специалисты *предполагают* воздействие на балетную пантомиму французского сценического искусства и итальянской *commedia dell'arte*. Конечно, следы, признаки, навыки такого театрально-сценического поведения могли не только проявляться, но легко взаимопроникать и интегрироваться в пластический язык отечественной хореографии благодаря интернациональным составам балетных коллективов⁽²³⁾. Естественный этот процесс формировал международный, пусть и широко варьируемый, «словарь» и «язык» телесности, сублимированной в танце и в пантомиме.

В описаниях балетной эстетики звезд Мариинской сцены, в очерках свидетелей-критиков того времени нас привлек ряд замечаний, которые кажутся существенными для последующего. Акцентируем здесь это лишь в наблюдениях манеры итальянской балерины Пьерины Леньяни (1868–1930⁽²⁴⁾), которая между яркими выступлениями

- (23) Эта интеграция известна; явление отрефлексовано, было отмечено еще в XIX веке: «В середине 1880-х годов, во время гастролей В. Цукки и, позже, в годы службы Э.Ц. Чеккетти петербургская сцена получила прививку новой итальянской пантомимы, более простой и тяготеющей к натурализму. Эти тенденции имели свои крайности: в 1889 году, на очередном представлении „Талисмана“, танцовщики решились имитировать разговоры, шевеля губами». См.: Плещеев А.А. Наш балет [1673–1899]: Балет в России до начала XIX столетия и балет в С.-Петербурге до 1899 года. Изд. 2-е, доп. / Предисл. К.А. Скальковского. СПб.: Издание Ф.А. Переяславцева и А.А. Плещеева, 1899. С. 326.
- (24) В отличие от отечественных источников, европейские данные говорят о ее смерти на 7 лет позже (1930).

на сцене Ла Скала оставила след в истории русской хореографии, работая в Мариинском театре долее других итальянских балерин — с 1893 по 1901 год. Тесно связанная с русской балетной школой, она совершенствовалась у Н. Легата и танцевала в хореографических интерпретациях Петипа, Энрико Чеккетти, Артура Сан-Леона.

Среди других значительных партий, П. Леньяни блистала в главных партиях *«Лебединого озера»* (в постановке Л. Иванова); часто участвовала в постановках Петипа, особенно в последние годы ее пребывания в России, в главных ролях на сцене Мариинского театра. Она выступала в балетах *«Катарина, дочь разбойника»* (1900, музыка Р. Дриго, постановка Жюль Перро в редакции Петипа), *«Гаремский тюльпан»* (музыка Б.А. Фитингоф-Шеля, хореография Петипа и Льва Иванова), *«Камарго»* (1901, музыка Людвиг Минкуса, хореография Петипа). Это было до появления *«Волшебного зеркала»*.

Исследователи отмечали хореографические приемы Леньяни, и особенно — ее умение фиксировать позы, выделяя своеобразную *прерывистость* ее жестуализации. Петербургский критик Н.А. Безобразов выделял черты ее пластики в балете *«Раймонда»* Глазунова: «В нем ее аттитюды (жесты. — Е.П.) одна пластичнее, одна красивее другой»⁽²⁵⁾. Балерина на мгновение словно застыла в выразительной позе, не связанной единым движением с предыдущей и последующей, вопреки приему *legato* в музыкальном интонировании, — но чуть «отделенной», изолированной и тем самым подчеркнутой (сходная диалектика единства движения и четкой фиксированности отточенных поз наблюдалась, представляется, в танцевальном стиле Майи Плисецкой). Балетовед считает: «...петербургская пантомима тяготела к скульптурной отточенности жеста и живописности позировок, к ритмизации движения, к точному соотношению мимических фраз с музыкой, в своем предельном выражении выглядевшим неестественно»⁽²⁶⁾.

Своеобразие Леньяни заключалось в подмеченном Т. Карсавиной: «Другие танцовщицы начали потом ей подражать, но тогда она

- (25) *Безобразов*, Бенефис Пьерины Леньяни // Петербургская газета. 1895. № 14. 16 января.
- (26) *Ширяев А.В.* Петербургский балет: из воспоминаний артиста Мариинского театра // Петербургский балет. Три века: Хроника. Т. III. 1851–1900 / Сост. И.А. Боглачева; [авт. проекта и ред. С.В. Дружинина]. СПб.: АРБ, 2015. С. 243.

единственная умела так делать. Движение довольно-таки напоминало акробатический номер и слегка отдавало цирком уже в той намеренной паузе, которая ему предшествовала» [4]. А о прерывистости балетной пластики Леняни вспомним далее...

В балете постклассическом особо выделенные «зоны пантомим» исчезли. Точнее, речевая выразительность по-разному растворялась и претворялась во многих новых стилях, направлениях балетного творчества. Уже не встретить словесных реплик в нотных текстах дансанных композиций, предназначенных для специальных эпизодов с жестово-мимическими расшифровками вербальных фраз на языке жестов. «Речитативность» растворилась в новых балетных языках, подобно тому же явлению в музыкальном оперном повествовании, где прежде тоже были разделены зоны собственно музыкальных высказываний и — участки действия и сюжетного развития.

Хотя пантомима в балете, подчас считают специалисты, утратила к началу века свое важное значение, — но она с грани веков обрела новое дыхание в другом жанре, тогда казавшемся лишь аттракционом.

Балет и немое кино как волшебное зеркало

И вот, в финальном эпизоде ленты Ж. Мельеса по сказке «Золушка» (1899), после погружения героев в пространство церкви для венчания видим радостные танцы «пейзан». Следует эпизод «триумфа Золушки». В него вторгается внезапно, вопреки стилю предыдущего визуального повествования, странное «впрыгивание» — в круг степенно-корявых, стилизованных под народные, полулюбительских танцев XVIII века — профессионально танцующей балерины, тут же принявшей радостно «порхать». Балерина в белоснежной пачке — словно некая «гостя из будущего» и Одетта из балета Чайковского. Воплощая, может, ликование души героини, она виртуозно, легко, но с некоей ныне недопустимой небрежностью исполняет пируэты классического балета и с легким смехом принимает свойственные той же эпохе отточенные позы выражения победного, восторженного «парения»⁽²⁷⁾.

(27)

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jAiX2fZJOP0> (дата обращения 25.10.2018).

Илл. 5. Заслуженный артист императорских театров Николай Легат и прима-балерина императорских театров Пьерина Леняни

Завершает этот фильм Мельеса кадр статичного апофеоза всех героев на фоне некоего космически-звездного неземного пространства, где в центре композиции — та же душа-балерина в одеянии лебедя-Одетты. По некоторым сведениям, этой танцовщицей была Пьерина Леняни, знаменитая своим блестящим исполнением, особенно в серии фуэте в балете «Золушка». Но даже если это иная исполнительница условного балетного воплощения «счастливого полета судьбы», любопытно видеть, как свойственная ее хореографическим экзерсисам некоторая «дробность», прерывистость балетных поз соответствует тогдашним возможностям фиксации движений на пленке.

Танцевальные эпизоды — частый элемент изобразительности у Мельеса. Они подчас не профессионально-дансанны. Связь с пластикой балетной пантомимы ощутима не только в них, но и в других элементах воплощения движений в немом кино.

По мнению эксперта, «в эпоху Петипа условная жестикация превратилась в архаичное, отходящее в прошлое средство раскрытия балетных сюжетов. Ею еще пользовались по традиции, но точный смысл жестов постепенно забывался, их воспроизводили чисто механически. Это видно хотя бы из путаницы, возникающей порою в нотациях при обратном переводе мимических реплик в слова»⁽²⁸⁾. Однако то, что исследователь справедливо определяет как «старобалетное выразительное средство раскрытия балетных сюжетов, отходящее в прошлое», в культурно-художественном контексте предстает одним из существенных источников новых экспрессивных потенций, новых смыслов в недавно рожденном новом жанре, пока лишенном возможности симультанного вербального высказывания. Это немой кинематограф. И пантомима, и уходящая классическая балетная пластика обрели новый взлет в эпоху немомого кино.

Усматриваем тут несколько ракурсов воздействия.

Говоря о влиянии балетной поэтики на пластику актеров в немом кино, не имеем в виду разновидность фильма-балета, на экране воспроизводящего несколько модифицированные сценические хореографические композиции. Существеннее сравнение принципа разделения повествования на две ветви, существующие в разных модусах и временных потоках одного художественного целого и говорящие на разных «языках». Это пространственные сцены хореографических композиций (сольные, дуэтные) и иллюстративно-характерные массовые танцевальные эпизоды в дивертисментах с сольными вкраплениями, — и краткие сцены пантомимы, где сосредоточен действенный текст сюжета (в опере до середины XIX века — сравнимо со стремительным темпом двигающих сюжет речитативов, где роль музыки подчиненная, значительно более кратких, чем арии, хоры

⁽²⁸⁾ Галкин А.С. Пантомима в балетах М.И. Петипа: [Рукопись доклада на конференции «Мариус Петипа. Империя балета: от возвышения до упадка» (Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина — Государственный институт искусствознания — Большой театр, Москва, 2018)]. С. 3.

и ансамбли, где воплощена художественная, чувственная сфера музыкального изложения и развития).

Подобно тому параллельны в немом кино линия словесного объяснения хода сюжета и течение собственно изобразительной динамики. Линия титров — информационно-вербальное изложение развития интриги, конкретных высказываний. Она оттеняет невербальное повествование, насыщенное искусством пластики, мимики, жестики, акробатики, комплексом актерской игры и различных приемов режиссуры, визуально-сценических, световых, монтажных и прочих видеосредств. И так, определяющий пластику балетной пантомимы словесный текст, запечатленный в нотных текстах и в либретто, схож с титрами (их принято также называть «надписями») в немых фильмах; тоже краткие и чаще вне линии художественного повествования, они вербально концентрируют сюжетные коллизии в целом и в частности.

Сравнимо с первым узакониванием жанра пантомимы в цирке и потом, с существенными трансформациями, вхождением в пластический язык балета, — и выразительные пластические средства, в балете соответствовавшие диалогу персонажей, как представляется, были активно впитаны актерами на заре кинематографа. Кроме того, типология интриги, повествовательный стиль либретто балетов грани веков, как представляется, тесно связаны с сюжетными топосами немомого кино; так, эксцентрика, экзотика и фантастика в балетах-феериях сравнима с подобной мимодраме лентой «С Луны в Японию» (1900).

На протяжении истории немомого кино постоянны попытки включения танца в ткань фильма. В России артистов балета можно было часто увидеть на киноэкранах; известна работа на студии А. Ханжонкова В. Каралли, тогда — солистки Большого театра; уже создавались фильмы-балеты: «Копеллия» (1913, с участием Е. Гельцер) и «Азиада» (1918, с участием М. Мордкина и М. Фроман).

Яков Протазанов снимал юную «босоножку» Тину Валлен в музыкально-пластической драме «Как рыдала душа ребенка» и в фильмах «Танго», «Танец вампира», «Елка». Помимо того, именно в эпоху немомого кино впервые осуществлены фиксации балетов в учебных и документальных целях: опусы Л. Мясина и М. Грэхема, а также экспериментальная лента «Лилия жизни» (с танцовщицей Л. Фуллер, 1920) и несколько документальных эпизодов, на которых сохранен образ танцующей А. Павловой.

Сходной с балетными *remplissages*, как и в балете Корещенко, слышится и музыка зари кинематографа. Тематически подбираемая, создаваемая в духе «теории аффектов», играемая таперами при проецировании немого фильма *в качестве фона*, она влияла на восприятие, провоцировала эмоции зрителей, была призвана напрямую иллюстрировать видимое и усиливать реакции толпы.

Пластический язык в балетной пантомиме нам видится одной из важных предтеч преувеличенной жестикуляции в немом кино; таков «прямой перевод» на преувеличенный «язык жестов» ранних лент. Язык классических балетных жестов, помимо того, устремлен к интернациональности. Он схематизирован, внятен, отражается в пластике актеров и актрис раннего кинематографа.

Будучи опрошенными, читаемые жесты перешли на киноленту и чуть ускорены механикой воспроизведения лент того времени. Неизбежное в ту пору техническое допущение — модификация темпоритма телесных движений в более ускоренный и, по сути, «прерывистый» — при внимательном взглядывании разложимо на краткие фазы. Это важная черта, тогда создавшая специфический характер и ритм движения на экране, предстает первым этапом ускорения нормативной пластики людской подвижности — модуса превышения естественных скоростей, звучаний, мощностей — ускорения, впоследствии чрезвычайно важного для цивилизации, культуры и искусства.

С одной стороны, такая специфика восходит к акробатике, арлекиаде с их нарочито ненормативными темпоритмом, жестикуацией и пластикой. С другой стороны, в языке хореографии важны сдвиги в сторону художественного осмысливаемых как ускорения телесных движений, так и специального их замедления и предельной детализации. Многие из условности «языка тела» вошло важной частью в немое кино⁽²⁹⁾. Не зря многие звезды раннего русского кинематографа имели классическое танцевальное образование: Алла Назимова, Вера Малиновская, Александра Гончарова, Раиса Рейзен... Некоторые, среди которых наиболее яркие артистки, были профессиональными

(29) Автор статьи провела собственный эксперимент, замедлив темп движения в нескольких эпизодах русских немых фильмов, предложив результаты слушателям конференции в Римском университете Тор Вергата (апрель 2018 года), и зрители наглядно убедились в явственной балетной природе движений протагонистов немых лент.

балеринами, — как Вера Холодная, Вера Кавалли, Галина Кравченко (ученица Горского).

Подчеркнем и давно заметную связь многих немых кинолент первых лет XX века с прежними музыкальными жанрами. Нередко основой их сюжетов становился словесный ряд музыкальных романсов: это, наряду с балетной пластикой, определяло и стилистику лент, как в фильмах П. Чардынина («*Хризантемы, или Трагедия (Роман) одной балерины*», 1918; «*Цыганские романсы*», 1914; «*Молчи, грусть, молчи*», 1918; «*Позабудь про камин, в нем погасли огни*», 1917) и др. Повествование значительной части немых лент обусловлено тем, что оно нередко базировалось то на экстракте оперных мотивов, то на сюжетах, образах и словах романсов и русских популярных песен. Удивительно и характерно, что экранизация произведений русской литературы в немых фильмах тогда базировалась уже на некоей опрощающей адаптации содержания источников — на сокращенных либретто опер по литературным опусам. Таковы «*Чародейка*» (1909, В. Гончаров и П. Чардынин); «*Пиковая дама*» (1910); «*Евгений Онегин*» (1911, Чардынин). Нередки были и фильмы, последовательно иллюстрировавшие, в том числе с немалой ролью хореографических эпизодов, сюжеты известных романсов, народных песен, как «*Понизовая вольница*», «*Стенька Разин*», 1903; «*Ванька-ключник*» Гончарова с Алисой Коонен, 1909; «*Последний нынешний денечек*», 1911, Чардынина; «*Черная шаль*», 1917 и многие другие [3].

Для лент на основе музыкальных сюжетов, с участием актрис-балерин, еще более свойственна интенсивная дансантичная жестикуляция исполнителей.

Влиятелен для раннего кино и образ балерины, примеряющей (и подчас разделяющей) судьбы свои сценических героинь. В ряде интересных кинолент танцевальные эпизоды — кульминационные пункты фильма, пространство наивысшего проявления личности героинь и идеи произведения, как коронные номера В. Кавалли в фильме «*Хризантемы, или Трагедия балерины*», «*Умирающий лебедь*» с хореографией Горского. Танцевальные акме кинематографических композиций часто определяют стилистику и содержание ленты.

Еще деталь: для культуры России о некоей близости балета и раннего кинематографа говорит тот факт, что не только дочери великого Петипа блистали на отечественной сцене, участвуя тем самым в фор-

мировании вкусов аудитории, а Мария Петипа считалась королевой пантомимы, но и сын хореографа Виктор Петипа стал киноактером. Помимо многих иных ролей в немом кино, он исполнял роль Барона в фильме *«Немые свидетели»* Е. Бауэра.

Балетные и кино топосы, их выразительные средства заслуживают более углубленного сравнительного анализа. К исследованиям генезиса раннего кино в балагане, ярмарках, аттракционах, панорамах, театральной мелодраме стоит добавить изучение истоков особой пластики киноактеров также и в балете. Особенно интересны сравнения сюжетов, когда речь в сюжете идет о воображаемых, ирреальных, фантастических, метафизических событиях, снах, иллюзиях, эмоциональных кризисах, при которых душевное состояние более выражается визуально — в жесте, пластике, движении, танце.

На примере сопоставления *«Волшебного зеркала»* с современным ему кинематографом наблюдаем значимые параллели. Интересно, что в том ныне ощущается травестизация топоса *великого искусства*. Так, балетная сцена с наковальной и детьми в ролях старичков может восприниматься как пародия на вагнеровских *нибелунгов*, добывающих *Золото Рейна*, обладатель которого обретает власть над миром. Ведь в роли *нибелунгов* фактически выступают и комические старики-астрономы, *кующие на наковальне* нечто для свершения полета ввысь, призванного изменить судьбы Земли, — как во втором эпизоде фильма Мельеса *«Путешествие на Луну»* (1902).

Иной аспект тогдашнего видения режиссера или его пародии — в том же фильме Мельеса те же астрономы, уже заснувшие на Луне, во сне видят звезды в образах женщин, застывших в балетных позах и одеяниях. Ныне, несомненно, зримое воплощение балетных примадонн в ролях звезд не может восприниматься иначе как в ироническом ключе. Однако с такими, достаточно распространенными в то время «образами звезд», сравнимы в *«Волшебном зеркале»* балерины, танцующие в роях звезд, созвездий, Метеора, которые сняты Принцу, *спящему в лесу* (переключка с балетом Чайковского *«Спящая красавица, или La Bella addormentata nel bosco»*).

Подобные параллелизмы в нарождающейся широкой волне массовой культуры характерны для эпохи символизма. Магическое зеркало новорожденного кинематографа отражает эти тенденции,

трансформируя их в фарсовом, лубочном духе. Оно их впервые в истории культуры запечатлело в динамике, фиксируя на пленке.

Пыталось остановить время и *«Волшебное зеркало»*, на пороге радикальных перемен и социальных трагедий в России первых лет XX века. Комплекс внутренних конфликтов этого опуса отображает широкий спектр противоречивых линий в русской культуре на грани веков: конфликты традиционализма и новаторства, тени символизма, проявления модернизма... Академизм хореографии Петипа, где композиции схожи с архитектурными пространствами Парижа и Петербурга, несовместим с декоративной орнаментальностью *«Мира искусства»*. Классическая рациональность четко организованного «петербургского» пластического языка хореографии не согласовывалась со склонным к тенденциям модернизма, красочным «московским текстом» неудачной музыки, несозвучной балетной пластике, как и яркой, новаторской сценографии, чуждой хореографическому стилю.

Размышляя в третьем тысячелетии о сути, проблемах и роли *«Волшебного зеркала»* как знакового культурологического феномена своего времени, понимаем, что противоречия и неуспех балета не были случайны. Собирая черты прошлого, ряд особенностей, содержащихся в балете и прослеженных в статье, типичны для позднеклассических постановок в период постепенного проявления иных, новых черт поэтики.

И, словно магическое зеркало, балет Петипа стремился стать итогом возведения мощного здания «классической» имперской культуры; но вопреки этому, в нем проявилось то, что было тогда скрыто — предвестие ее краха.

Список литературы:

- 1 Борисова Е.А., Стернин Г.Ю. Русский модерн. М.: Галарт, 1994. 360 с.
- 2 Галкин А.С. Чудеса забытой арлекинад // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 7. / Отв. ред. В.В. Иванов. М.: Индрик, 2019. С. 611–626.
- 3 Зоркая Н.М. Александр Ханжонков против Шарля Пате. Серебряные девятьсот лет. URL: <https://www.portal-slovo.ru/art/35957.php> (дата обращения 20.05.2020).
- 4 Карсавина Т.П. Театральная улица. Воспоминания / Пер. И.Э. Балод. М.: Центрполиграф, 2004. URL: https://www.belousnko.com/books/memoirs/karsavina_teatr.htm (дата обращения 24.03.2018).
- 5 Кулагина В.И. Последний балет Петипа «Волшебное зеркало», 1903 // Балетмейстер Мариус Петипа. Статьи. Исследования. Размышления / Сост. О.А. Федорченко, Ю.А. Смирнов, А.В. Фомкин. Владимир: Фолиант, 2006. С. 241–256.
- 6 Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб.: Искусство–СПб., 1994. 481 с.
- 7 Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетея, 2000. 347 с.
- 8 Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. URL: <http://www.wysotsky.com/0009/180.htm>.
- 9 Слонимский Ю.И. Мастера балета XIX столетия: К. Дидло; Ж. Перро; А. Сен-Леон; Л. Иванов; М. Петипа. М.; Л.: Искусство, 1937. 287 с.
- 10 Теляковский В.А. Дневники Директора Императорских театров: 1901–1903: Санкт–Петербург. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2002. 703 с.

References:

- 1 Borisova E.A., Sternin G.Yu. *Russkij modern* [Russian Modern]. Moscow, Galart Publ., 360 p. (In Russ.)
- 2 Galkin A.S. "Chudesa zabytoj arlekinady" ["Wonders of the Forgotten Harlequinade"]. *Mnemosyna: Dokumenty i fakty iz istorii otechestvennogo teatra XX veka* [Mnemosyna: Documents and Facts from the History of the Russian Theater of the Twentieth Century]. Issue 7, ed. V.V. Ivanov. Moscow, Indrik Publ., 2019, pp. 611–626. (In Russ.)
- 3 Zorkaya N.M. *Aleksandr Hanzhonkov protiv Sharlya Pate. Serebryanye devyat'sot desyatye* [Alexander Khanzhonkov vs Charles Pate. Silver nine hundred-tenth]. Available at: <https://www.portal-slovo.ru/art/35957.php> (accessed 20.05.2020). (In Russ.)
- 4 Karsavina T.P. *Teatral'naya ulica. Vospominaniya* [Theatre Street. Memories], transl. by I.E. Balod. Moscow, Centrpoligraf Publ., 2004. Available at: https://www.belousnko.com/books/memoirs/karsavina_teatr.htm (accessed 24.03.2018). (In Russ.)
- 5 Kulagina V.I. Poslednij balet Petipa "Volshebnoe zerkalo", 1903 [Petipa's Last Ballet "The Magic Mirror", 1903]. *Baletmeister Marius Petipa: Stat'i; Issledovaniya; Razmyshleniya* [Choreographer Marius Petipa: Articles; Research; Reflections], comp. by O.A. Fedorchenko, Yu.A. Smirnov, A.V. Fomkin. Vladimir, Foliant Publ., 2006, pp. 241–256. (In Russ.)
- 6 Lotman Yu.M. *Besedy o russkoj kul'ture. Byt i tradicii russkogo dvoryanstva (XVIII – nachalo XIX veka)* [Conversations about Russian Culture. Life and Traditions of the Russian Nobility (18th – early 19th Century)]. St. Petersburg, Iskustvo-SPb. Publ., 1994. 481 p.
- 7 Mankovskaya N.B. *Estetika postmodernizma* [The Aesthetics of Postmodernism]. St. Petersburg, Aleteja Publ., 2000. 347 p. (In Russ.)
- 8 Petipa, Marius. Materialy. Vospominaniya. Stat'i [Petipa, Marius. Materials. Memories. Articles]. URL: <http://www.wysotsky.com/0009/180.htm>. (In Russ.)
- 9 Slonimskij Yu.I. *Mastera baleta XIX stoletiya: K. Didlo; Zh. Perro; A. Sen-Leon; L. Ivanov; M. Petipa* [The Masters of Ballet of the 19th Century: K. Didlo; J. Perrault; A. Saint-Leon; L. Ivanov; M. Petipa]. Moscow, Leningrad, Iskustvo Publ., 1937. 287 p. (In Russ.)
- 10 Telyakovskij V.A. *Dnevnik Direktora Imperatorskih teatrov: 1901–1903: Sankt-Peterburg* [Diaries of the Director of the Imperial Theaters: 1901–1903: Saint Petersburg]. Moscow, Artist, Rezhisser, Teatr Publ., 2002. 703 p. (In Russ.)