

Научная статья

УДК 792.82

DOI: 10.36871/hon.202304070

ПЕТЕРБУРГСКИЙ БАЛЕТ 1840-Х ГОДОВ: СОТРУДНИЧЕСТВО Ф. ТАЛЬОНИ И А.-Ш. АДАНА

Анна Петровна Груцынова

Российский институт театрального искусства — ГИТИС
125009, Российская Федерация, Москва, Малый Кисловский переулок, 6
Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
125009, Большая Никитская улица, 13/6

anna_gru@mail.ru, ORCID: 0000-0003-4014-4722

Статья посвящена балетам, которые были поставлены в Петербурге Филиппо Тальони на музыку Адольфа-Шарля Адана для знаменитой романтической танцовщицы Марии Тальони («Дева Дуная» и «Морской разбойник»). Автор выстраивает в статье историю создания этих произведений. В тексте он обращается к вопросам бытования балетов на петербургской сцене первой половины XIX века и прослеживает дальнейшую сценическую историю этих балетов. В статье уделено внимание музыке балетов, которая в Петербурге нередко исполнялась в оркестровом варианте, не принадлежащем автору. В статье отмечается проблема существования в Петербурге XIX века музыки балета вне сценической постановки (в виде изданных изложений для фортепиано целых клавиров и отдельных танцев из балетов). На основе проведенного анализа автор приходит к выводу, что появление традиции издания нотного материала балетов была связана с краткой деятельностью в России А.-Ш. Адана. При написании статьи автором использован материал многочисленных критических статей, опубликованных в периодических изданиях XIX века.

Ключевые слова: Ф. Тальони, М. Тальони, А.-Ш. Адан, балет, музыка балета, постановка

Для цитирования: Груцынова А. П. Петербургский балет 1840-х годов: сотрудничество Ф. Тальони и А.-Ш. Адана // *Художественное образование и наука*. 2023. № 4 (37). С. 70–80. <https://doi.org/10.36871/hon.202304070>

Original article

SAINT PETERSBURG BALLET OF THE 1840^S: COLLABORATION OF F. TAGLIONI AND A.-CH. ADAM

Anna P. Grutsynova

© Груцынова А. П., 2023

Russian Institute of Theatre Arts — GITIS
6 Maly Kislovsky per., Moscow, 125009, Russian Federation
Moscow State Tchaikovsky Conservatory
13/6 Bolshaya Nikitskaya ul., Moscow, 125009, Russian Federation
anna_gru@mail.ru, ORCID: 0000-0003-4014-4722

The article is devoted to the ballets staged in Saint Petersburg by Filippo Taglioni to the music of Adolphe-Charles Adam for the famous romantic dancer Maria Taglioni ("The Daughter of the Danube" ("La Fille du Danube"), "The Sea Robber" ("L'Ecumeur de mer"). The article analyses the history of the creation of these works. The author addresses the issues of the ballets' existence on the Saint Petersburg stage in the first half of the XIXth century and traces the further stage history of these ballets. Particular attention is paid to the music of the ballets, which in Saint Petersburg was often performed in an orchestral version by the musician rather than the author. The article notes the existence of ballet music in Saint Petersburg in the XIXth century outside of stage production (in the form of published piano scores of entire claviers and separate ballet dances). Based on the conducted analysis, the author comes to the conclusion that the emergence of the tradition of publishing musical material from ballets was associated with the brief activity in Russia of A.-Ch. Adam. When writing the article, the author used the material from numerous critical articles published in periodicals of the XIXth century.

Keywords: F. Taglioni, M. Taglioni, A.-Ch. Adam, ballet, ballet music, production

For citation: Grutsynova A. P. Saint Petersburg Ballet of the 1840s: Collaboration of F. Taglioni and A.-Ch. Adam. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2023, no. 4 (37). P. 70–80. <https://doi.org/10.36871/hon.202304070> (In Russian)

В первой половине XIX века в Петербурге были показаны 13 балетов Филиппо Тальони. Большинство из них были напрямую связаны с гастролями известной семьи, тогда как три из них («Натали, или Швейцарская молочница»¹, «Сильфида» и «Дева Дуная» — в разных редакциях) появились на нашей сцене еще до начала их гастролей. И следует сказать, что выбор музыкальных партитур, положенных в основу постановок Тальони, представляет собой практически полный спектр вариантов, использовавшихся хореографами того времени.

Балет «Миранда, или Кораблекрушение» был поставлен с использованием сборной партитуры (в нее вошли фрагменты музыки Д.-Ф.-Э. Обера и Дж. Россини). В «Гитане» была использована музыка двух композиторов: большая ее часть принадлежала И.-Ф.-С. Шмидту, для последнего же действия спектакля Тальони воспользовался музыкой и хореографией поставленной им ранее сцены в опере Д.-Ф.-Э. Обера «Густав III, или Бал-маскарад»² (это не замед-

лила отметить современная балету критика: «Последний акт балета, с трогательной сценою, в которой Хитана узнает своих родителей, украшен роскошным зрелищем, пересаженным на нашу сцену прямо со сцены парижской, главного рассадника театральных произведений. Г. Тальони, поставивший на сцене в Париже знаменитый маскарад в опере *Густав*, перенес, по праву авторской собственности, этот маскарад в свое новое произведение» [18, 1131]).

Еще один балет — «Озеро волшебниц» — был не только сюжетно основан на одноименной опере Д.-Ф.-Э. Обера («Озеро фей»³), но и в музыкальном отношении представлял собой ее же партитуру, переработанную И.-Ф. Келлером. Такой выбор был не случаен: как замечал критик, «музыка Обера заслужила похвалы знатоков во всей Европе» [10, 1073]. Использование же оперной партитуры в балетном спектакле естественным образом потребовало преобразований, которые были произведены И.-Ф. Келлером, что также не могла не отметить критика: «При переделке оперы в балет должно было музыку несколько переделать и дополнить многими нумерами. Г. Келлер, капельмейстер здеш-

¹ Под названием «Швейцарская молочница» («Лида, или Швейцарская молочница»).

² Эта сцена под наименованием «Маскарад из «Хитаны»» нередко ставилась отдельно как отдельный балет.

³ Опера «Озеро фей» в России шла под названием «Озеро волшебниц».

ней Немецкой Оперы, прекрасно исполнил этот труд. Прибавленная им музыка написана в одном стиле с Оберовой и весьма удобна для танцев, что составляет главное достоинство балетной партии» [11, 1107].

Большинство же из постановок Тальони в Петербурге («Швейцарская молочница», «Сильфида», «Восстание в серале», «Дева Дуная», «Креолка, или Французская колония в 1750 году», «Тень», «Морской разбойник», «Воспитанница Амура», «Дая, или Португальцы в Индии», «Герта, повелительница Эльфрид») были созданы на основе авторских партитур.

Петербургское сотрудничество Тальони и Адана было сравнительно кратким и заключалось в создании всего двух балетов — «Девы Дуная» и «Морского разбойника». Более того: первый из них был показан в Петербурге до того, как композитор приехал в Россию (преьера состоялась 20 декабря 1837 / 1 января 1838). Однако работа над ним была совместной.

История «Девы Дуная» началась в 1836 году, когда в письме к брату (от 7 апреля) Адан писал: «Тальони-отец прислал мне сценарий своего балета. Я в этом абсолютно ничего не понимаю, но собираюсь написать его быстро; скоро должны начаться репетиции. Ты же знаешь, я люблю, когда меня подгоняют; это мое средство добиться успеха» [23, 110].

Сценарием, над созданием музыки к которому Адан должен был работать столь стремительно, и стало либретто балета «Дева Дуная», предназначавшегося для Марии Тальони. Для композитора же это был первый случай, когда с просьбой написать партитуру к нему обратился сам хореограф (до того времени подобное предложение исходило от директора лондонского театра П.-Ф. Лапорта, в 1832 году заказавшего Адану балет «Фауст», премьеры которого состоялась на следующий год).

Но есть и чуть «расширенное» изложение истории первого «знакомства» Адана с либретто «Девы Дуная», также принадлежащее самому композитору. В книге А. Пужена можно прочесть цитату из неопубликованных «Воспоминаний» композитора: «Шла речь о том, <...>, чтобы хорошо завершить год. Мне нужен был большой успех. Директором *Opéra* стал Дюпоншель. Я высказал ему свое желание написать балет. Мой друг по коллежке Эжен Демар, близкий с мадемуазель Тальони, принес понравившийся мне сценарий. Дюпоншель попросил его прочитать, на-

шел сюжет хорошим, и доверил мне балет, который должен был стать последним (перед гастрольной поездкой. — А. Г.) творением мадемуазель Тальони во Франции. «Дева Дуная» была сюжетом поэтическим и прекрасно согласовывавшимся с восхитительным талантом Марии Тальони. Я с жаром принялся за работу» [23, 120].

Для Адана создание балета для Тальони означало почти гарантированный успех. Танцовщица, в 1832 году исполнившая знаковую для себя роль в «Сильфиде» на музыку Ж.-М. Шнейцхоффера, была в Париже любимицей публики и дирекции, и потому композитор — автор музыки для балета с ее участием — мог почитать себя театральным счастливецом. В уже процитированном нами письме Адан прежде, чем упомянуть о будущем балете, рассказывал брату о премьеры оперы Д.-Ф.-Э. Обера «Белые капюшоны», провал которой в *Opéra-Comique* очень обеспокоил Адана. Вскоре на той же сцене и с теми же исполнителями должен был появиться его «Почтальон из Лонжюмо», и ему, как и любому автору, казалось, что эта опера еще менее интересна, чем неудачное произведение Обера. Поэтому кстати подоспевшее предложение о создании балета было принято им с радостью. «К счастью, — рассказывал Адан в том же письме, — до того (то есть до премьеры «Почтальона». — А. Г.) у меня будет балет «Дева Дуная», и с Тальони успех обеспечен» [там же, 110].

Для Адана работа над новой постановкой оказалась чрезвычайно важной и по другой причине. Его комические оперы ставились в *Opéra-Comique*, но он, как и любой автор музыкально-театрального произведения того времени, мечтал увидеть свое сочинение на главной французской сцене. «Дева Дуная» стала первым сочинением Адана, показанным в *Opéra*⁴.

Премьера балета, состоявшаяся осенью 1836 году, стала успехом как для хореографа и танцовщицы, так и для композитора. «Сочинение очень хорошо встретили, — писал биограф Адана А. Пужен, — и сразу же в вечер премьеры издатель Трупенá отправился купить партитуру» [там же, 121].

⁴ Следует сказать, что большей частью сочинений этого композитора, поставленных в указанном театре, станут именно балеты, которые он по традиции времени почитал не вполне серьезной частью собственного творчества, своего рода творческим развлечением.

Возможно, именно эту партитуру, изданную в Париже, и увезли в Россию Тальони⁵, когда в следующем, 1837 году, отправились на гастроль в Петербург. Приехали они в августе 1837 года, и, разумеется, это событие не могло остаться незамеченным. Более того, о нем по традиции было объявлено заранее. Еще 19/31 августа один из авторов, сообщая о возможности купить в одном из книжных магазинов новый портрет Тальони, «ангажированной к здешнему театру», указывал, что «она уже приехала в С. Петербург, но неизвестно, когда будет дебютировать» [9, 740]. Однако в номере той же газеты от 3/15 сентября (в этот день Тальони в первый раз появилась на петербургской сцене) значилось, что «объявляя о портрете этой Европейской танцовщицы (в номере от 19/31 августа. — А. Г.), мы известили наших читателей о ее приезде. Она прибыла дня через три или четыре после того» [15, 785].

Первым спектаклем, в котором петербургская публика увидела Тальони, была знаменитая «Сильфида» (которая исполнялась во время первых трех ее дебютов), вторым — опера-балет «Влюбленная Баядерка» (то есть «Бог и баядерка» Д.-Ф.-Э. Обера, четвертый и пятый дебюты), третьим — балет «Восстание в серале». Четвертым спектаклем (на этот раз новым для петербургской публики) и должен был стать балет Тальони–Адана «Дева Дуная». Несмотря на то, что премьера состоялась в декабре, ожидать ее начали еще в ноябре. «В течение нынешней недели, — писала «Северная пчела», — Петербургская публика увидит воздушную Тальони в новой роли. В ее бенефис будет представлен балет *la Fille du Danube* (Дунайская русалка); это последняя роль, сочиненная для нее в Париже. <...> Ни один балет не имел в Париже такого успеха, как *Дунайская русалка*» [16, 985–986].

Премьера «Девы Дуная» состоялась в Петербурге 20 декабря 1837 / 1 января 1838 (в бенефис Марии Тальони) и за последние дни года успела пройти три раза. Причем, успех балета (и, разумеется, самой танцовщицы) вызывал у авторов желание писать не только отзывы на конкретный спектакль, но и размышлять о балете как об искусстве (например, статья Ф. В. Булгарина о новинке, опубликованная в двух частях уже в начале 1838 года, была наполовину посвящена истории танца и балета в целом).

В течение 1838 (январь, февраль, октябрь, ноябрь) и 1839 (январь, август, октябрь) годов Тальони вышла в этом балете еще 20 раз. Таким образом, балетная партитура Адана была уже хорошо известна до того, как он появился в России. А как только о прибытии композитора (он приехал в Петербург 13/25 октября) стало известно при Императорском дворе, Николай I «приказал поставить “Деву Дуная”, на представлении которой присутствовал сам, так же, как и весь двор» [23, 148].

Одной из причин появления Адана в России было то, что Мария Тальони, к тому времени уже больше года бывшая в Петербурге, просила композитора написать для нее новый балет. Впрочем, причин приезда Адана в Петербург было, как минимум три. Во-первых, он сопровождал в гастрольной поездке певицу Шери-Луизу Куро (впоследствии она станет его второй супругой). Во-вторых, Николай I желал видеть на петербургской сцене новую оперу Адана «Престонский пивовар». И, наконец, третьей причиной было желание Марии Тальони получить новый балет.

Вероятно, желание танцовщицы было обусловлено прочным успехом «Девы Дуная», сопровождавшим танцовщицу каждый раз, как она появлялась на сцене в этой постановке. Новым балетом стал «Морской разбойник», премьера которого состоялась 9/21 февраля 1840 года.

Избранная Филиппо Тальони тема была более чем актуальна. В первой половине XIX века всевозможные «пираты», «корсары» и «морские разбойники» буквально наводнили литературные страницы, музыкальные сцены и концертные эстрады⁶. Пират или разбойник для представителя романтической эпохи становится персонажем знаковым, как правило, положительным, героем с благородной душой, своего рода «символом эпохи». Чуть позже, уже в 1842 году, В. М. Строев весьма подробно и не без юмора объяснил особенности театрального «пиратства»:

«Разбойники давно уже имеют привилегию привлекать особенное внимание зрителей на сцене. С легкой руки Шиллера авторы трагедий, драм, опер и балетов начали выводить на театральные доски пиратов, форбанов, флибустьеров, и пр., и пр.

⁵ «Мадемуазель Тальони уехала в Санкт-Петербург, увезя партитуру “Девы Дуная”, — писал А. Пужен [23, 145]

⁶ Роман В. Скотта «Пират» (1822), опера В. Беллини «Пират» (1826), чуть позже — симфоническая увертюра Г. Берлиоза «Корсар» (1844), опера Дж. Верди «Корсар» и т. д.

Знаете ли, почему мы любим смотреть на театре всех этих странных, опасных людей? Вовсе не потому, чтобы с ними встретиться в натуре, избегая их сколько можно на больших дорогах, мы желаем видеть их на сцене, в месте безопасном, где мы их не боимся. Театральные разбойники <...> как вещь невиданная приковывают наше внимание. Особенно нравятся они дамам, которые охотно предаются всем ужасам искусственного страха, наперед зная, что из страшной встречи их с шайкою отчаянных разбойников они выйдут целы, невредимы, что у них не скинут брильянтового перстня с руки, жемчужной нитки с шеи, не сорвут насильственного поцелуя с невинных уст.

Правду сказать, театральные разбойники вовсе не похожи на настоящих *товарищей ночи*. Первые всегда чистенько одеты, несколько образованы, знают грамматику, говорят красно, танцуют ловко, фабрят усы, расчесывают длинные локоны и распускают их по плечам, а влюбляются точь-в-точь, как городские франты. Настоящие разбойники совсем другое дело. Они покрыты обрывками рубища, умеют только браниться и проклинать, не думали никогда о книгах, танцевать не обучались за неимением денег и времени; волосы у них всклокочены, взгляд дикий, глаза помертвелые от бессонных ночей; они не говорят комплиментов дамам и влюбляются только в их фермуары, *склаважи* и кошельки» [8, б. с.].

Впрочем, и тема будущего спектакля, и либретто принадлежали Тальони, представившему композитору уже готовый текст. Сам Адан в одном из писем оставил весьма выразительную оценку этой сценической идеи: «Тальони прочла мне содержание моего нового балета. Это прямо какой-то сплошной идиотизм! Балет называется — «Корсар»⁷. Все основывается на блестящей обстановке, характерных танцах, мимических и драматических положениях, одним словом, все это выдуманно для Марии (Тальони. — А. Г.), чтобы дать ей возможность проявить все свое дарование и сорвать побольше оваций и восторгов публики» [12, стб. 1042].

Уже в XX веке Ю. И. Слонимский высказал предположение, что в основу сценария «Морского разбойника» была положена общая сюжетная идея «Бахчисарайского фонтана». Это предположение, впервые выска-

занное в его книге «Балетные строки Пушкина» [14], выглядело бы лишь как результат поверхностного сопоставления сюжетов, если бы не одно обстоятельство. Еще в 1838 году критик «Северной пчелы» высказывал Филиппо Тальони следующее пожелание: «Желательно, чтоб знаменитый хореограф (*sic!*) взял для следующих балетов какой-нибудь русский сюжет, например, *Бахчисарайский Фонтан* или *Душеньку*» [4, 893]. Может быть, своего рода «ответом» на этот запрос критики и стало созданное Тальони либретто «Морского разбойника», в котором естественным образом переплелись поэтическая идея русского поэта и взгляд западноевропейского хореографа на ее возможное реальное сценическое воплощение?

Кроме поэмы А. С. Пушкина, можно указать и на другой возможный источник одного из важных драматургических ходов либретто «Морского разбойника»: потери главной героиней рассудка и внезапного его возвращения. Подобная ситуация уже была хорошо известна в оперном, а затем и в хореографическом театре благодаря «Нине, или Сумасшедшей от любви», впервые появившейся на сцене в виде оперы, а затем преобразованной в балет. Остается лишь удивиться тому, что после премьеры «Морского разбойника» ни один из русских критиков не вспомнил о «Нине», которая была хорошо известна и исполнялась в Петербурге с 1827 года.

О предстоящей премьере писали издания двух стран — России и Франции. Французские критики пристально следили за творчеством популярного композитора и оповещали своих читателей о том, что «господин А. Адан, находящийся в данный момент в Санкт-Петербурге, репетирует балет, музыке которого он сочинил во время своего пребывания в этой столице. Главную роль будет танцевать и играть мадемуазель Тальони; великолепие постановки и костюмов, как говорят, превосходят все, что можно было видеть до сих пор в театре, император дал на постановку из своей казны 100,000 рублей (примерно 500,000 франков)» [20, 124].

В России критики писали примерно в том же духе: «Бенефис Г-жи Талиони назначен на будущий Понедельник, 5-го Февраля. В этот вечер будет дан новый балет в двух действиях, соч. балетмейстера Г-на Талиони: *Морской разбойник*. Музыка для этого балета вновь написана известным композитором Г-м Аданом, находящимся ныне в нашей столице. Великолепные декорации, упои-

⁷ О вариантах названия балета будет сказано ниже.

тельные танцы, восхитительные группы, все будет содействовать новому торжеству, готовящемуся на нашей сцене» [5, 97]. Указание на то, что премьера «Морского разбойника» должна была состояться 5/17 февраля, не является опечаткой, так как 7/19 числа того же месяца появилась информация, что «болезнь Г-жи Талиони, заставившая ее отложить бенефис, незначительна, и мы увидим новый балет еще на нынешней неделе» [6, 118]. Именно поэтому премьера состоялась не в понедельник, а в пятницу (9/21 февраля).

Уже после спектакля та же «*Revue et galette musicale*» повествовала, что «балет “Морской разбойник”, музыку которого написал господин Адольф Адан, был поставлен в Санкт-Петербурге в среду 21 числа прошлого месяца (9 февраля по русскому календарю). Его успех был блестящим. <...> Очень преуспела в нем (в балете. — А. Г.) мадемуазель Тальони. Успех ее подлинный — и как танцовщицы, и как пантомимистки. В сцене сумасшествия она продемонстрировала полное перевоплощение» [21, 188]. Столь же восторженны были и отзывы в России, когда, например, Ф. В. Булгарин отмечал, что Тальони «не только танцевала очаровательно, а даже играла превосходно. В сценах отчаянной любовницы и в роли безумной, Г-жу Талиони можно сравнивать с первейшими драматическими актрисами. Пантомиму Г-жи Талиони можно назвать *красно речием!*» [17, 146] (заметим — в наше время широко распространено мнение о том, что Тальони, отличаясь революционной для своего времени техникой, была посредственной мимисткой, и именно поэтому наибольший успех имела в фантастических ролях в балетах своего отца). В том же отзыве встречается и довольно редкое для того времени суждение о партитуре балета: «Музыка балета восхитительна, полна новых, грациозных мотивов и совершенно приновлена не только к предмету, но и к каждой сцене в особенности. Г-н Адольф Адан гениальный композитор! <...> Публика была в восхищении от этой музыки. Соло, мастерски разыгранное Г-м Бемом (имеется в виду немецкий виртуоз Франц Бем, в то время первый скрипач петербургской императорской группы. — А. Г.), есть прекрасная концертная пьеса» [17, 146].

Дополнительной, но очень значимой для русской публики похвалой автору «Морского разбойника», высказанной после премьеры, было и последовавшее далее сравнение этого балета с постановками Ш.-Л. Дидло, чье

творчество в Петербурге даже в 1840-е годы оставалось мерилом высокого искусства: «Мы думаем, что не оскорбим даровитого балетмейстера, Г-на Талиони, если скажем, что в этом балете он сравнился с незабвенным Дидло относительно устройства групп, вымысла и расположения танцев и движения на сцене» [17, 146].

Впрочем, как для Тальони, так и для Адана «Морской разбойник» стал хоть и успехом, но успехом «местным». В отличие от «Девы Дуная», которая была хорошо известна в западноевропейских театрах и до своей петербургской премьеры, «Морской разбойник» так и остался спектаклем «русским», не выйдя за пределы Российской империи. Поставленный на петербургской сцене в 1840 году, в 1841 году он был перенесен одновременно в Москву — балетмейстером Т. Герино, а в Варшаву — самим Тальони. Как указывала исследовательница истории варшавского романтического балета, «на бенефис великой танцовщицы (М. Тальони. — А. Г.) было решено приготовить что-нибудь совершенно новое. Выбор пал на двухактный тальониевский балет “Морской разбойник”» [24, 51]. Однако на европейские сцены этот спектакль не попал, что странно, так как Тальони нередко возобновлял собственные балеты в различных театрах. Но еще более странным представляется то, что, в отличие от некоторых других романтических балетов, этот спектакль, поставленный специально для императорской сцены, впоследствии возобновлен не был (например, в 1870 году в Петербурге М. Петипа был возобновлен балет «Катарина, дочь разбойника», в 1880 году им же была показана «Дева Дуная»; «Сильфида» в 1867 году вновь появилась в Москве благодаря С. П. Соколову, а в 1892 году — в Петербурге в версии М. Петипа и т. д.).

Если проанализировать судьбу балетов Тальони–Адана на петербургской сцене первой половины XIX века, то можно сделать вывод, что обе постановки были довольно популярны («Дева Дуная» с 1837 по 1845 год была показана 38 раз (не считая исполнения отдельных ее действий), «Морской разбойник» — 27 раз с 1840 по 1844 год). Они не только ставились в то время, когда в России гастролировали Тальони, но и сохранились в репертуаре после их отъезда, а главные роли в них перешли к отечественным исполнительницам. Более того — танцовщицы нередко выбирали их в качестве бенефисных

спектаклей. Интересно, что «Морской разбойник» всегда исполнялся целиком, в некоторых случаях объединяясь с другим балетом (как это было, например, 22 апреля / 4 мая 1841 года, когда он вместе с балетом «Любовное зелье» составил бенефисный спектакль Е. И. Андреяновой) или с одним действием оперы (27 октября / 8 ноября 1841 года «Морской разбойник» был показан в один вечер с первым действием «Волшебного стрелка» — мы сознательно пользуемся неверным переводом названия оперы, которое использовалось в императорских театрах в рассматриваемое время). Тогда как «Дева Дуная» в некоторых случаях исполнялась отдельными актами. Чаще «вынимали» второе действие (3/15 мая и 10/22 мая 1840 года, 10/22 мая и 16/28 июня 1841 года, 11/23 декабря и 13/25 декабря 1847 года), реже — первое (25 сентября / 7 октября и 30 сентября / 12 октября 1842 года).

Кроме того, следует сделать краткие замечания, касающиеся названий этих балетов. В указанное время и позже на отечественной сцене появлялись спектакли, которые были перенесениями из западноевропейской традиции.

В таких случаях нередко в изданиях можно проследить трансформацию названий: от первоначального (являющегося просто авторским переводом) — к тому, которое станет устоявшимся вариантом. Такой путь прошла «Дева Дуная», поначалу называвшаяся «Дунайской Девой» (вероятно, по аналогии с «Дунайской русалкой» Ф.-А. Кауэра), но довольно скоро изменившаяся на привычную «Деву Дуная». Что касается «Морского разбойника», то в данном случае вариативность названия связана не с первоначальным и устоявшимся переводами (в то время, когда он создавался, разногласий не могло возникнуть, так как балет возник одновременно под двумя названиями — французским и русским), а с недопониманием, сложившимся уже позже. В процитированной выше статье из «Русской музыкальной газеты» (которая, в свою очередь, содержит перевод одного из писем Адана) приведен некорректный вариант перевода французского названия балета («*L'Écumeur de mer*») — «Корсар». Вероятно, произошло это потому, что в конце XIX века «Морской разбойник» был уже прочно забыт и благодаря аналогичности тем объединялся в сознании авторов с «Корсаром», который будет создан Аданом через 16 лет, в 1856 году. Впрочем, подобное случается и в наше время. Например, в одном из изданий, осуществленных Р.-И. Летеллье [22], в раздел, касающийся

«Корсара», помещена кадрили на темы из «Морского разбойника» (причем в репринте скрупулезно воспроизведен титульный лист с русским названием балета, именем автора музыки и автора хореографии). В некоторых же исследованиях нашего времени, чаще всего не связанных с изучением музыкально-театральной деятельности Адана, появилась и еще одна, также абсолютно непрофессиональная версия названия — «Пират» (такой вариант, например, возник в не полном и не вполне корректном переводе «Воспоминаний музыканта» А. Адана, опубликованном в 2003 году Е. Ф. Овчаренко-Чернодубровской [1]). Вероятно, сделано это было вынужденно, оттого что употребление наименования «Корсар» виделось откровенно противоречащим действительности, а изначально существовавший вариант «Морской разбойник» автору был неизвестен.

Говоря о балетах Тальони–Адана, необходимо коснуться еще одной очень важной темы — это вопрос бытования в то время музыки балета. Сейчас представляется единственно приемлемым исполнение того или иного симфонического произведения именно в том партитурном варианте, в каком оно было создано автором. Однако в случае с русским музыкальным театром XIX века это положение не было столь неоспоримым. Разумеется, те партитуры, которые создавались композиторами, жившими или некоторое время находившимися в России, исполнялись в первоначальной авторской оркестровке. Тогда как произведения, переносившиеся с западноевропейских сцен, в большинстве своем представляли в преобразованном, пероркестрованном варианте. Подобная практика чаще всего была связана не только (и не столько) с тем, что состав имеющегося на данный момент театрального оркестра мог отличаться от требуемого авторским замыслом, но и с тем, что оригинальные партитура и оркестровые партии стоили очень дорого.

Благодаря новой оркестровке театры (а вернее, дирекция императорских театров) старались избежать лишних трат. Интересно, что на эту особенность музыкальных постановок (причем, даже не балетов, а опер) уже в начале XX века указывал Ю. Д. Энгель: «Вы воображаете, что слушаете подлинного Массне, Франкетти или Дюпона, а вам под их именем преподносят российское изделие. Объясняется это дороговизной оригинальных партитур и партий, которые часто даже не продаются издателями, а даются лишь на прокат.

Насколько велика эта дороговизна, видно из того, что оперные антрепренеры нередко находят более удобным заказывать доморощенные инструментовки по клавираусцугу, чем покупать оригинальные, — благо Россия не связана на этот счет никакими конвенциями. И пока это для них выгодно, сетованиями делу не поможешь» [19, 80].

Если рассматривать балеты Тальони–Адана с этой точки зрения, то следует признать, что этим произведениям повезло. Как уже упоминалось, Тальони приехали в Петербург, привезя с собой партитуру «Девы Дуная», что, вероятно, позволило исполнить ее либо в авторском варианте, либо в варианте, максимально к нему приближенном. «Морской разбойник» был написан в России, а потому изначально не нуждался в переоркестровке. Но, например, «Крестнице фей» того же Адана (по цензурным соображениям получившей наименование «Питомица фей» и поставленной в Петербурге ее автором — Ж.-Ж. Перро в 1850 году) повезло меньше, и она исполнялась в варианте, оркестрованном К. Н. Лядовым даже не по репетитору, а по партии первой скрипки («Музыка балета принадлежит Г. Адану, но здесь ее, по партии первой скрипки, всю вновь инструментовал талантливый наш Г. Лядов (выделено мною. — А. Г.)» [13, 166]).

С именем Адана связана и еще одна сторона существования балетной музыки в России — ее «модуляция» из музыкально-театрального произведения в объект домашнего музицирования, вхождение в повседневную жизнь, в быт. Стремлению более или менее просвещенных дилетантов познакомиться с произведениями музыкального театра служили издания, представляющие собой несколько «переработанные» варианты балетных партитур. По сравнению с прочими музыкальными произведениями, сочинения балетного театра в то время практически не издавались, и в большинстве случаев это были не полные клавиры, а последовательность переложенных для фортепиано танцевальных номеров⁸.

В 1840 году в России в виде изложения для фортепиано появились балеты авторства Адана, о которых идет речь⁹ (до того в России практикой были, как правило, только издания либретто). Можно предположить, что это было

вызвано несколькими причинами: популярностью среди публики самого композитора, интересом к постановкам, в которых танцевала Мария Тальони, и французской практикой издания музыки, которую Адан как западно-европейский автор, привыкший зарабатывать на публикации своих произведений, воспринимал как должное; он же, вероятно, способствовал и ее перенесению в Россию. Возможно, тому же помогало и увлечение музыкой Адана со стороны императорской семьи — известно, что Адан посвятил Николаю I издание партитуры «Престонского пивовара», а после успешной премьеры «Морского разбойника» композитор «пообещал посвятить государыне свое новое сочинение» [21, 188]. Действительно, на титульном листе изданного чуть позже в России клавира «Морского разбойника» уже значилось посвящение: «Ее Величеству Александре Федоровне».

Более того — Адан даже озаботился такой мелочью, как оповещение публики о том, где можно будет приобрести изданные танцевальные номера из нового балета: «Композитор А. Адан просит нас известить публику, — писала “Северная пчела”, — что правом издания сочиненной им музыки к новому балету: *Морской Разбойник*, пользуются лишь содержатели музыкального магазина Одеона, и что только там можно будет получать увертюру, марш, галоп, качучу и все другие пиесы этого балета, переложенные для фортепиано им самим» [7, 206].

Для бытового исполнения предназначались и всевозможные фрагменты балетов, аранжированные уже не их авторами, а другими композиторами. Благодаря этому музыка балетов преодолевала грань не только между театральным исполнением и домашним музицированием, но и между театральным произведением и бытовым танцем. Звучание тем из популярного балета на танцевальных вечерах или балах было скорее привычным, чем удивительным. Впрочем, чаще всего музыкальные «воспоминания» о хореографических спектаклях обретали облик кадрили, которая в первой половине XIX века была одним из самых исполняемых танцев как в западной Европе, так и в России. Подобную практику перерождения можно объяснить как изначально танцевальностью балетной музыки, так и ее известностью. Создав на основе показанного спектакля предназначенную для исполнения на балах кадрили, автор мог быть заранее уверенным в ее популярности. Поэтому упоминания

⁸ Они могли продаваться все вместе, составляя своего рода сокращенный клавиры, или по отдельности.

⁹ «Дева Дуная» и танцевальные номера из «Морского разбойника» были изданы в 1840 году.

об изданной музыке балетов в печати нередко соседствовали с новостями о создании на ее основе танцев. Так, вскоре после премьеры «Девы Дуная» в театре «Северная пчела» писала: «В музыкальном магазине К. Пеца, в большой Конюшенной улице, в доме Петропавловской церкви, на днях поступили в продажу, аранжированные для фортепиано: Французская кадрили на мотивы из балета *Дева Дуная*, составленная и посвященная Г-же Тальони А. Лядовым» [2, 24]. Сходным образом из музыки была создана и уже упомянутая выше кадрили на темы из «Морского разбойника». В дальнейшем подобная практика продолжится, перейдя из первой половины XIX века в его вторую половину.

Завершая рассказ о балетах Филиппо Тальони и Адольфа-Шарля Адана в Петербурге первой половины позапрошлого столетия, следует сказать, что, несмотря на его краткость, это сотрудничество было достаточно плодотворным. «Дева Дуная», ставшая первым балетом Адана, показанным в России, будет возобновлена Петипа в 1880 году, благодаря этому оказавшись уже в иной хореографической «эпохе» (как вспоминала Е. О. Вазем, исполнявшая главную роль в этом возоб-

новлении, «по желанию Александра II, <...> возобновили старинный балет “Дева Дуная”. Царь некогда видел в нем знаменитую Марию Тальони, и ему хотелось снова пережить впечатления своей молодости» [3, 235]). Что касается «Морского разбойника», то, несмотря на его исключительно «русскую» судьбу, фрагменты музыки этого балета можно услышать в двух более поздних партитурах Адана. Три последовательно сменяющие друг друга темы, которые звучат в сцене сумасшествия Жизели (1841), были созданы композитором для другой, не менее драматичной ситуации — похищения донь Марии Райдег-Беем. Еще два фрагмента из того же балета были использованы Аданом при создании «Гентской красавицы» (1842). Таким образом, благодаря автоцитатам, вошедшим в «Жизель», «жизнь» партитуры «Морского разбойника» продолжается и в наше время. Но, кроме того, опосредованным результатом сотрудничества Адана и Тальони можно считать и появившуюся в России практику издания музыки балетов (в более или менее полном варианте или в виде отдельных танцев), которая будет достаточно активно развиваться и далее, уже во второй половине XIX века.

СПИСОК ИСТОЧНИК

1. Адан А. Воспоминания музыканта; пер. с фр. Е. Овчаренко-Чернодубровской. М.: Макс Пресс, 2003. 102 с.
2. Библиографические и разные известия // Северная пчела. 1838. № 6 (8 января). С. 24.
3. Вазем Е. О. Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867–1884. СПб.: Лань; Планета музыки, 2009. 472 с.
4. Г-жа Тальони / Смесь // Северная пчела. 1838. № 224 (5 октября). С. 893.
5. Городские вести. Бенефис Г-жи Тальони / Смесь // Северная пчела. 1840. № 25 (31 января). С. 97.
6. Городские вести / Смесь // Северная пчела. 1840. № 30 (7 февраля). С. 118.
7. Городские вести / Смесь // Северная пчела. 1840. № 52 (6 марта). С. 206.
8. «Морской разбойник» // Театральный альбом. Тетрадь 2. СПб., 1842. [б. с.]
9. Новые книги // Северная пчела. 1837. № 185 (19 августа). С. 737–740.
10. *Озеро волшебниц*, балет в четырех картинах. (Бенефис Г-жи Талиони) / Смесь // Северная пчела. 1840. № 269 (27 ноября). С. 1073.
11. *Озеро волшебниц*, большой балет, в четырех картинах, соч. гг. Скриба и Талиони, музыка соч. Обера и Келлера. (Бенефис Г-жи Талиони.). Большой театр // Северная пчела. 1840. № 277 (7 декабря). С. 1105–1107.
12. Письмо композитора Ад. Адама из России // Русская музыкальная газета. 1899. № 42. Стб. 1039–1042.
13. Р. З. [Зотов Р. М.] Театральная хроника. Михайловский Театр. Бенефис Г-жи Арну-Плесси: *L’Amitié des femmes*, комедия в трех действиях. *La Domino noir*, комедия в трех действиях, с куплетами. Бенефис Г-жи Эльслер: *Питомица фей*, большой волшебный балет в трех действиях, с прологом / Пчелка // Северная пчела. 1850. № 42 (21 февраля). С. 165–166.
14. *Слонимский Ю. И.* Балетные строки Пушкина. Л.: Искусство, 1974. 184 с.
15. Смесь // Северная пчела. 1837. № 197 (3 сентября). С. 785–786.
16. Смесь // Северная пчела. 1837. № 247 (1 ноября). С. 985–987.

17. Ф. Б. [Булгарин Ф. В.] *Морской разбойник*, балет в двух действиях, соч. балетмейстера Г. Талиони, музыка соч. Адольфа Адана, декорации по рисункам Г. Роллера: первого действия Г. Шениана, второго действия Г. Федорова; машины Г. Роллера; костюмы костюмера Матие / Большой театр // Северная пчела. 1840. № 37 (15 февраля). С. 146–147.
18. *Хитана, Испанская Цыганка*, балет в трех действиях, с прологом, соч. Г. Тальони / Большой театр // Северная пчела. 1838. № 283 (15 декабря). С. 1129–1131.
19. *Энгель Ю. Д.* Дюпон, «Кабрера» (Солодовниковский театр, 1908 г.) // В опере / Ю. Д. Энгель. М., 1911. С. 79–80.
20. *Chronique étrangère // Revue et gasette musicale*. 1840. № 15 (20 février). P. 124.
21. *Chronique étrangère // Revue et gasette musicale*. 1840. № 23 (19 mars). P. 188.
22. *Letellier R. I.* French Romantic Ballets: Jean-Madeleine Schneitzhoeffter, La Sylphide; Adolphe-Charles Adam, Giselle and Le Corsaire. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2012. 240 p.
23. *Pougin A.* Adolphe Adam: sa vie, sa carrière, ses memoires artistiques. Paris, 1877. 370 p.
24. *Pudełek J.* Warszawski balet romantyczny (1802–1866). Kraków, 1968. 219 s.
9. New Books. *Severnaya pchela [Northern Bee]*. 1837, no. 185, August 19. P. 737–740. (In Russian)
10. Lake of Sorceresses, ballet in four scenes (benefit performance of Ms. Taglioni). *Severnaya pchela [Northern Bee]*. 1840, no. 269, November 27. P. 1073. (In Russian)
11. Lake of Sorceresses, grand ballet in four scenes, composition by Messrs Scribe and Taglioni, music composed by Auber and Keller (benefit performance of Ms. Taglioni). *Severnaya pchela [Northern Bee]*. 1840, no. 277, December 7. P. 1105–1107. (In Russian)
12. Letter from the composer Ad. Adam from Russia. *Russkaya muzykal'naya gazeta [Russian Music Newspaper]*. 1899, no. 42. Col. 1039–1042. (In Russian)
13. R. Z. [Zotov R. M.] Theatre Chronicle. Mikhailovsky Theatre. Benefit performance of Ms. Arnoux-Plessis: L'Amitié des femmes, comedy in three acts. La Domino noir, comedy in three acts, with couplets. Benefit performance of Ms. Elssler: Fairies' Goddaughter, a large magical ballet in three acts, with prologue. *Severnaya pchela [Northern Bee]*. 1840, no. 42, February 21. P. 165–166. (In Russian)
14. Slonimskii Yu. I. Baletnye stroki Pushkina [Pushkin's Ballet Lines]. Leningrad, 1974. 184 p. (In Russian)
15. Medley. *Severnaya pchela [Northern Bee]*. 1837, no. 197, September 3. P. 785–786. (In Russian)
16. Medley. *Severnaya pchela [Northern Bee]*. 1837, no. 247, November 1. P. 985–987. (In Russian)
17. F. B. [Bulgarin F. B.] The Sea Robber, ballet in two acts, composition by ballet master G. Taglioni, music by Adolphe Adam; scenery based on drawings by G. Roller: the first act by M. Chenian, the second act by M. Fedorov; theatrical machinery by G. Roller; costumes by costume designer Mathieu. (Benefit performance of Ms. Taglioni, February 9). *Severnaya pchela [Northern Bee]*. 1840, no. 37, February 15. P. 145–146. (In Russian)
18. *Gitana, Spanish Gypsy*, ballet in three acts, with prologue, composition by M. Taglioni. *Severnaya pchela [Northern Bee]*. 1838, no. 283, December 15. P. 1129–1131. (In Russian)
19. Engel' Yu. D. Dupont, "La Cabrera" (Solodnikov Theatre, 1908). *Vopere [At the Opera]*. Moscow, 1911. P. 79–80. (In Russian)
20. *Chronique étrangère [Foreign Chronicle]. Revue et gasette musicale [Musical Maga-*

REFERENCES

1. Adam A. Vospominaniya muzykanta [Memories of a Musician]. Moscow, 2003. 102 p. (In Russian)
2. Bibliographic and Miscellaneous News. *Severnaya pchela [Northern Bee]*. 1838, no. 6, January 8. P. 24. (In Russian)
3. Vazem E. O. Zapiski baleriny Sankt-Peterburgskogo Bol'shogo teatra. 1867–1884 [Notes of a Ballerina of the Saint Petersburg Bolshoi Theater. 1867–1884]. Saint Petersburg, 2009. 472 p. (In Russian)
4. Ms. Taglioni. *Severnaya pchela [Northern Bee]*. 1838, no. 224, October 5. P. 893. (In Russian)
5. City News. Benefit Performance of Ms. Taglioni. *Severnaya pchela [Northern Bee]*. 1840, no. 25, January 31. P. 97. (In Russian)
6. City News. *Severnaya pchela [Northern Bee]*. 1840, no. 30, February 7. P. 118. (In Russian)
7. City News. *Severnaya pchela [Northern Bee]*. 1840, no. 52, March 6. P. 206. (In Russian)
8. The Sea Robber. *Teatral'nyi al'bom [Theater Album]*. Part 2. Saint Petersburg, 1842. [n. p.] (In Russian)

- zine and Gasette*]. 1840, no. 15, February 20. P. 124 (In French)
21. Chronique étrangère [Foreign Chronicle]. *Revue et gasette musicale [Musical Magazine and Gasette]*. 1840, no. 23, March 19. P. 188. (In French)
22. Letellier R. I. French Romantic Ballets: Jean-Madeleine Schneitzhoefffer, La Sylphide; Adolphe-Charles Adam, Giselle and Le Corsaire. Cambridge, 2012. 240 p. (In English)
23. Pougin A. Adolphe Adam: sa vie, sa carrière, ses memoires artistiques [Adolphe Adam: His Life, His Career, His Artistic Memories]. Paris, 1877. 370 p. (In French)
24. Pudełek J. Warszawski balet romantyczny (1802–1866) [Warsaw Romantic Ballet (1802–1866)]. Krakow, 1968. 219 p. (In Polish)

Информация об авторе:

Груцынова А. П. — доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры хореографии (Российский институт театрального искусства — ГИТИС), профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов (Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского).

Information about the author:

Grutsynova A. P. — Doctor of Art Criticism, Associate Professor, Professor at the Department of Choreography (Russian Institute of Theatre Arts — GITIS), Professor at the Department of Interdisciplinary Musicological Studies (Moscow State Tchaikovsky Conservatory)

Статья поступила в редакцию 03 ноября 2023 года; одобрена после рецензирования 23 ноября 2023 года; принята к публикации 25 ноября 2023 года.

The article was submitted November 03, 2023; approved after reviewing November 23, 2023; accepted for publication November 25, 2023.

