

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Фенелла — главная героиня оперы Даниэля-Франсуа-Эспри Обера на либретто Эжена Скриба «Немая из Портичи»; роль, предназначенная для мимической артистки. В XIX столетии и данная роль, и её исполнительницы, и сочинение приобрели огромную популярность. Премьера оперы, состоявшаяся 29 февраля 1828 года в парижской Grand Opéra, для той эпохи стала событием, сопоставимым с первыми постановками шедевров Рамо, Глюка, Вебера, Мейербера. Спектакль явил публике образцовое произведение в жанре, который получил определение «большая опера». Число представлений «Немой из Портичи» — во Франции, Германии, Австрии, Англии, Италии, России, Северной Америке — находится *в пределах тысячи*, однако исполнительская история сочинения оказалась недолгой и по большому счёту завершилась в XIX веке.

Поиски ответа на вопрос, почему так получилось, по каким причинам на смену недавней известности постепенно пришло почти полное забвение, приводят к необходимости пристального изучения роли Фенеллы, её истоков и значения. Она создавалась в период расцвета пантомимного балета, и пока пантомимные пластика и эстетика оставались востребованными и интересными публике, опера имела колossalную аудиторию. Партия Фенеллы приобрела широкий резонанс, заслужила многочисленные отклики в рецензиях и статьях, в дневниках, мемуарах и переписке. О её исполнительницах — танцовщицах, драматических актрисах и даже певицах, решивших выступить в модном «безмолвном» амплуа, — оставили память известные представители разных классов, убеждений, профессий, общественных статусов и возрастов.

Однако в XX веке общая характеристика творчества автора «Немой» даже не входила в вузовские курсы истории музыкального театра, а самое известное детище композитора мыслилось вне магистрального пути развития европейского оперного искусства.

Сдвиги начались уже в нынешнем столетии, когда «Немая из Портичи» постепенно стала рассматриваться в качестве хронологически первого — и сразу очень удачного — опыта создания французской «большой оперы». Подробности и нюансы бытования этого сочинения на известнейших мировых сценах, терпеливо ожидающие своего часа

на страницах объявлений, заметок, рецензий, писем, мемуаров, хроник и справочников, до сих пор не объединены в сюжет самостоятельного повествования. С каждым годом здесь всё сложнее становится разграничить факты и легенды, события и их отражения. Тем более что в современной научной литературе, где преобладающий процент составляют публикации западных (прежде всего американских) специалистов, возникновение и существование этой необычной оперы интерпретируется в рамках более общих концепций, первыми и наиболее популярными из которых стали политические контексты.

Данное обстоятельство во многом повлияло на формирование структуры настоящего исследования. Стремясь как можно отчётливее увидеть и оценить предмет или явление, прежде всего необходимо попытаться отрешиться от их фона, нередко переключающего внимание на посторонние детали. Выяснению важности контекстов в истории «Немой» посвящена вторая глава книги, где осмысление политических аспектов восприятия оперы дополнено рассмотрением подробностей общественного резонанса, вызванного эффектным сценическим решением её заключительной картины.

По мере сил, освободившись от влияния «фона» в процессе анализа и сопоставления источников, современных «активной жизни» данного произведения, естественно постараться отыскать причины его популярности в его тексте. И здесь на первый план выступает, конечно, оригинальное решение главной роли — пантомимной, принадлежащей не столько оперному, сколько балетному и драматическому театру.

По этой причине актуальным представляется выделение «пантомимной» и — шире — «балетной» темы в исследовании в качестве основной для центральных разделов сюжета.

Рассмотрение генезиса и эстетики партии Фенеллы, востребованное в западной науке начиная с середины 1980-х, к сожалению, также не обошлось без привлечения идей, достаточно отдалённых от текстуальных ракурсов. Это, в частности, идеи «овеществления немоты» и «раскрепощения женской телесности», утверждаемые в некоторых работах¹, в том числе как свидетельство возрождения оперного реализма в Париже 1830-х². К данным установкам вплотную прими-

¹ См., например: *Foster S. L. Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire*. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1996. P. 93–196; *Smart M. A. Wagner's cancan, Fenella's leap: La Muette de Portici and Auber's Reality Effect* // *Smart M. A. Mimomania: Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*. Berkeley: Univ. of California Press, 2004. P. 60–68.

² *Fulcher J. F. The Nation's Image. French Grand Opera as Politics and Politicized Art*. Cambridge Univ. Press, 1987. P. 174–176.

кают рассуждения о восприятии социумом немоты как явления¹ и о психологических последствиях немоты-но-не-глухоты, неизбежно связываемых с фрейдистскими теориями, а также о пресловутом «эффекте присутствия» (или «реальности»), который, как выясняется, невозможно откомментировать без обращения к изысканиям Ролана Барта².

Вероятно, появление красивых доктрин значительно позднее, чем опера «Немая из Портичи» миновала пик своей популярности, как раз и имеет причиной недостаточное обращение учёных к хроникальным, мемуарным и газетно-журнальным материалам. История бытования «Немой из Портичи» на Западе известна в части первых постановок на столичных сценах (в Париже, Вене, Берлине, Лондоне), однако рассредоточена по разным изданиям, посвящённым преимущественно биографиям известных артисток. Сюжеты, по большей части яркие и увлекательные, не объединены в общее повествование о развитии безмолвной роли. Кроме того, необходимо дополнить их сведениями, относящимися ко второй половине XIX столетия, когда и пантомимная партия героини, и стилистическое прочтение спектакля в целом во многом оказались переосмысленными.

Российская история «Немой» ведёт отсчёт от премьеры 13 января 1834 года в Петербурге силами Немецкой оперной труппы. Данная история всего на шесть лет моложе западной, однако разделяющий их промежуток, судя по откликам очевидцев и прессы, вместил такое количество событий, что далее два сюжета существования оперы развивались сопоставимо по уровню подходов, но различно по содержательному наполнению. Каждый из них опирался на собственный алгоритм взлётов-спадов, на индивидуальные причины той или иной реакции артистов, публики и критики, наконец, на два разных типа отношения к традиционным театральным жанрам, амплуа и средствам выразительности³. И, разумеется, каждый из них состоял из последования историй, нередко связанных с противостоянием звёзд, хореографов, театральных администраций, с интригами и умалчива-

¹ Hibberd S. *La Muette and her context* // The Cambridge Companion to Grand Opera / Ed. by D. Charlton. New York: Cambridge Univ. Press, 2003. P. 156–157.

² Smart M. A. Wagner's cancan, Fenella's leap: *La Muette de Portici* and Auber's Reality Effect. P. 42, 66–68.

³ По-видимому, об этих различиях хорошо знали (или отчётливо их ощущали) и западные, и российские артистки. Даже «звёздные» исполнительницы партии Фенеллы не рискнули повторить свои успехи, перенеся принятые прочтения за рубеж — западные в Россию или наоборот. Исключением здесь может служить Леонтина Вольнис — давно забытая французская комедийная актриса, в карьере которой три выступления в роли Фенеллы (в Париже и Петербурге) ограничились двумя первыми актами оперы.

ниями, а то и с трагедиями, посредством которых жизнь врывается в творчество, а творчество присваивает события жизни.

В зарубежных исследованиях российская история бытования оперы отсутствует в почти что полном объёме, хотя освоение отечественной культурой XIX столетия лучших образцов французской, итальянской, немецкой оперных школ вызывает активный интерес западных коллег. По-видимому, пограничное положение «Немой из Портичи» между оперой и балетом, а титульной роли — между пантомимой и танцем — затрудняет её изучение, неразрывно связанное с исследованием атмосферы и обстоятельств восприятия сочинения.

Впечатление от любого зрелица обусловлено прежде всего совокупностью зрительских реакций, представленной в том числе на страницах прессы и мемуаров. Оперная и балетная публика российских столиц составляла и продолжает составлять разные, как принято сейчас выражаться, целевые аудитории. Спектакли чрезвычайно популярной «Фенеллы» в какой-то степени, несомненно, объединили оперных и балетных меломанов, а критику заставили в очередной раз задуматься о различиях собственно танца и собственно пантомимы. Выразительный рисунок роли, не содержавшей виртуозных элементов, приковывавшей интерес именно актёрской игрой, передачей эмоций, мастерством перевоплощения, на многие десятилетия стал театральной легендой.

«Немая» пришла в Россию, когда балетная культура здесь неоднозначно воспринималась профессионалами — и прежде всего музыкантами. Балетный «театр представления» — яркий, зрелицкий, однако скорее поверхностный по сравнению с глубиной «переживания» оперных образов — многими считался «вторичным», легковесным, в области музыки — опирающимся на упрощённые решения. Однако балетная пантомима — жанр внутри жанра и стиль внутри стиля — заслужила иное отношение. И симптоматично, что рассуждения о её особенностях, развитии, понимании волновали зрителей не только в периоды её тотальной востребованности, но и тогда, когда она уступала пальму первенства танцу.

Важным свидетельством известности собственно сюжета «Немой из Портичи» является бытование двух родственных по содержанию балетных спектаклей. Первый из них на своей родине — в Лондоне — был назван «Мазаньелло» (1829), второй же в Москве — традиционно «Фенеллой» (1836).

Нельзя не отметить наличие строгой логики в организации событий, которая уравняла публику конкурирующих театральных столиц в сфере её ознакомления с представлениями на столь популярную тему. Зрители Парижа и Петербурга первыми увидели оперу,

зрители Лондона и Москвы — балет. Несомненно, что его появление во многом повлияло на трактовки партии главной героини оперы, а участие в лондонских спектаклях выдающегося артиста Теодора Геринó, затем танцевавшего и в опере, и в балете на сцене московского Большого театра, является одной из тех линий, что естественным образом связывают зарубежную и российскую составляющие данного повествования¹.

Объединение в одном исследовании многих сюжетов, связанных с бытованием «Немой из Портичи», поиски прямых и опосредованных параллелей различного характера, уточнение биографических сведений, стилевых взаимовлияний, деталей и нюансов — всё это, несомненно, послужит обогащению научных представлений, пополнит текстуальный и культурный багаж для дальнейших возможных изысканий.

К предварительным результатам такого исследования стоит добавить создание тематических указателей, помещённых в приложении к книге.

Представленный там библиографический список относится к процессам изучения не только «Немой», но и (отчасти) французской большой оперы и большого пантомимного балета в принципе. Следующий далее перечень материалов прессы является первой попыткой сортирования и объединения соответственной информации в одном издании. Составление указателей персон и сочинений, важных для развития повествования, имеет целью поиск и сопоставление различных данных. В частности, это относится к некогда успешным театральным премьерам и исполнителям, сведения о которых, тем не менее, иногда отсутствуют или приведены ошибочно в исторической и справочной литературе.

¹ Подробнее см.: *Петухова С.А. Из Лондона в российские столицы и обратно: путешествия артистов классического балета. II. Полёты на сцене и в жизни // Российско-британский культурный диалог: русская музыка в Великобритании — британская музыка в России: сб. по материалам Междунар. научно-практич. конф. 10–11 октября (Москва, ГИИ), 6–7 ноября (Великобритания, Uclan) 2019 г. / ред.-сост. Е. А. Артамонова, Г. У. Лукина, О. М. Табачникова. М.: ГИИ, 2020. С. 252–256.*

ГЛАВА I

РЕПУТАЦИЯ ШЕДЕВРА

 последний октябрьский день 1871 года Рихард Вагнер завершил статью «Вспоминая Обера», сразу же опубликованную¹. Этот текст, приуроченный к кончине композитора (13 мая 1871 года), пронизанный ностальгическими воспоминаниями и философскими рассуждениями о политике и обществе, явно имеет своего рода навязчивую идею — оперу «Немая из Портичи». С неё начинается, ею продолжается и заканчивается повествование.

Сквозь сложные, многоступенчатые размышления об опере и драме, о национальных характерах и танцах, о парижской «канканности», парадоксальным образомозвучной революции, иной раз очень отчётливо проступает желание автора найти ответ на главный вопрос: как удалось Оберу создать такой шедевр? Что именно, заложенное композитором в сюжет, драматургию, музыку данного сочинения, обусловило его значение, восприятие, его загадку, и в старости волновавшую Вагнера, музыкального реформатора и трибуна, увенчанного заслуженной прижизненной славой?

В этой поздней работе, которая кажется непривычно человечной на фоне традиционных представлений о Вагнере-публицисте², можно вычитать и сожаление о том, что «Немую из Портичи» уже нельзя придумать снова, с чистого листа. Приспособить её к современным требованиям 1870-х и, по-видимому, избавить от тормозящего действие наследия драматического театра — пантомимной роли главной героини. В начале 1850-х Вагнер писал о ней весьма язвительно:

¹ Wagner R. Erinnerungen an Auber [31 October 1871] // *Musikalischs Wochentblatt. Organ für Tonkünstler und Musikfreunde*. 1871. II. Jahrg. Nr. 46, 10 November. S. 721–723; Nr. 47, 17 November. S. 737–739; Nr. 48, 24 November. S. 754–756.

² См., например:

Даже сегодня, когда я вспоминаю облик этого замечательного старика, который, как я уверился, мог во многих вещах опередить самых молодых, я могу только спрашивать себя снова и снова: как это возможно, что он написал «Немую из Портичи»? В соответствии со своей природой он не выражал знак настоящей силы, а тем более огня; скорее определённую прочность и почти пугающую власть долготерпения, поддерживаемые и защищаемые любезно-циничной холодностью.

(Пер. с англ. яз. по изд.: *Wagner R. Reminiscences of Auber // Richard Wagner's Prose Works. Vols I–VIII / Trans. W. A. Ellis. Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1995. Vol. V. P. 51.*)

Здесь и далее все выделения курсивом в цитатах принадлежат их авторам либо редакторам изданий.

Эта немая была онемевшая ныне музой драмы, которая бродила, одинокая и прекращающуюся скорбь и отвращение к жизни заглушить в художественном бесновании театрального вулкана <...>. В «Немой из Портичи» мы можем ещё ясно распознать хорошо задуманную театральную пьесу, где драматический интерес никогда преднамеренно не подчиняется чисто музыкальному¹.

За двадцать лет мнение мастера о роли Фенеллы, скорее всего, не изменилось: о ней нет в статье «Вспоминая Обера» ни единого упоминания. Хотя эту мимическую партию композитор имел возможность изучить во всех подробностях, в студенческие годы наблюдая её исполнение сестрой Розали в Лейпцигском театре, а в молодости — управляя небольшим оркестром на собственной свадебной церемонии, для которой его невеста Минна (Вильгельмина) Планер, желая развлечь гостей своей драматической игрой, выбрала именно эту роль². Вдобавок и Вильгельмина Шрёдер-Девриент, согласно легенде, никогда поразившая юного Вагнера выступлением в «Фиделио» Бетховена (Леонора)³, также исполнила партию Фенеллы. Это случилось, по-видимому, единожды — в Данциге 28 мая 1843 года, — о чём мог знать композитор, следивший за творческой карьерой замечательной артистки.



Неизвестный автор.
Портрет Розали Вагнер (1826)

¹ Вагнер Р. Опера и драма [1850–1851] // Вагнер Р. Избранные работы / сост. и comment. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова. Вступ. ст. А. Ф. Лосева. М.: Искусство, 1978. С. 299, 325.

² Официальное вступление молодых людей в брак состоялось 24 ноября 1836 года.

Церемония проходила в Трагхаймской церкви Кенигсберга и сопровождалась целой концертной программой, которой дирижировал Вагнер. Прозвучали сцены из «Немой из Портичи» Д. Обера. Минна исполняла в них в виде пантомимы бессловесную роль Фенеллы.

(См.: Богданова Л. К. Актриса Минна Планер в биографии и творческой судьбе Рихарда Вагнера // Київське музикознавство / Нац. Муз. Академія України ім. П. І. Чайковського. Головн. ред. В. І. Рожок. Київ: Інст. Музики ім. Р. М. Глєра, 2011. Вип. 40. С. 80–81).

³ По общему признанию биографов, этого вечера в реальной жизни Вагнера не существовало — он был выдуман, как и многое другое <...>.

(См.: Раку М. Г. Вагнер. Путеводитель. М.: Классика–XXI, 2007. С. 32).



Александр Карл Оттерштедт.
Портрет Минны Планнер (1835)



Вильгельмина Шрёдер-Девриент.
С гравюры неизвестного автора (1820-е)

Сам Вагнер в мемуарах вскользь коснулся лишь эпизода женитьбы, оставив осмысление остальных событий биографам, однозначно придающим большое значение, во всяком случае, ранним, лейпцигским театральным впечатлениям композитора¹. Следуя традиционному алгоритму рассуждений психологического наклонения, допустимо предположить, что интимность и трогательность такого рода переживаний заставили великого человека избежать их позднейшей фиксации в воспоминаниях, а в книге, предназначеннной для широкого тиражирования, отнести к образу Фенеллы намеренно отстранённо.

Однако уже факт описанных биографических перекрестьй отражает важность этого образа для культуры XIX столетия.

Истории театральной классики известны четыре «безмолвные» (мимические) оперные героини: Сильvana Карла Марии Вебера («Лесная девушка», 1800; «Сильvana», 1810–1812), Фенелла (1828) и Золое («Бог и баядерка», 1830) Даниэля Обера, Тень Млады Николая Римского-Корсакова («Млада», 1892). Конечно, все они связаны общими истоками, эстетикой,fabульными поворотами и нюансами зрительского восприятия. Однако лишь вторая из них — единственная, заслужившая огромное количество рецензий и статей, упоминаний в дневниках, мемуарах и переписке. О Фенелле и её исполнительницах

¹ Glasenapp C. F. Das Leben Richard Wagners. In 6 Büchern. Bd. 1: 1813–1843. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1905. S. 124–125; Newman E. The Life of Richard Wagner. Vol. 1: 1813–1848. New York: Alfred A. Knopf Inc., 1937. Chapt. V: The Leipzig Student. P. 71–74.

оставили память известные критики, композиторы, хореографы, художники, литераторы и политики, а также мемуаристы, чьи имена ничего не говорят современному читателю и возникают из небытия зачастую только благодаря этому уникальному персонажу.

Пограничное положение роли, объединившей свойства драматической и балетной пластики в рамках оперного представления, осознавалось её создателями уже на стадии возникновения замысла и написания либретто (1823–1827). И сейчас в трудах зарубежных исследователей «Немая» предстаёт сочинением «гибридного» типа, причём не единственным в тогдашней традиции французского театра¹. Не называя произведение «оперой-балетом» прямо, эти учёные, однако, не скрывают уверенности в правомерности такого определения. Ведь пантомимным и танцевальным сценам принадлежит очень большая часть спектакля, их драматургическим и стилевым характеристикам и в особенности — их исполнителям посвящён немалый процент зрительских отзывов.

Ключевую позицию в формировании такого типа художественного полотна занимает, разумеется, почвенная французская традиция создания опер-балетов. Это повлияло и на судьбу безмолвной роли Фенеллы, и на её репутацию в театральных кругах. То и другое достигло наиболее значительного положения на её родине, в Париже. Именно в *Grand Opéra* в этой партии дебютировали признанные звёзды балетных подмостков; именно сюда стремились артисты после успешных выступлений в других городах и странах; а на сайте Академии музыки до недавнего времени находился отдельный список солисток, сыгравших там Фенеллу, начиная от премьеры и до 1868 года.

Посравнению с обилием парижских сюжетов, прочтений, находок и открытий, связанных с «Немой из Портичи», история бытования оперы в других странах выглядит не столь впечатляюще. В частности, английская традиция её интерпретаций в состоянии конкурировать с французской, но прежде всего на поле именно драматических и балетных адаптаций содержания. Единственная исполнительская эпопея, открывающая для исследования не менее перспективные направления, чем французская, ожидаю принадлежит России.

В отечественной науке «Немая» впервые — и пока что единственный раз — названа «оперой-балетом» в 2012-м². Спустя год об этом

¹ См., например: *Smith M. E. Hybrid Works at the Opera discusses three commercially successful examples of works that combined mute, singing, and danced roles // Smith M. E. Ballet and Opera in the Age of Giselle. Princeton Univ. Press, 2000. Chapt. 5. P. 124–166.*

² Груцынова А. П. Западноевропейский романтический балет как явление музыкального театра. Автореф. ... докт. иск. М.: МГК, 2012. С. 28.

сочинении опубликована также единственная в России статья, где, в числе прочего, речь идёт о значимости роли Фенеллы и стремлении балерин её исполнить¹. Для полноты картины стоит добавить ещё две небольшие работы о «Немой из Портичи»² — и этим исчерпать доказательства интереса к ней современной российской научной мысли.

Выходит, что исследование «Немой» довольно долго находится здесь у стартовой черты. И разумеется, что учёные, подобно своим западным коллегам, прежде всего обращают внимание на фантастическую популярность этой оперы в XIX столетии и пытаются объяснить причины такого отношения публики.

Из них та, что лежит, как принято говорить, на поверхности осмыслиения — и лидирует по упоминаемости в Сети, — принадлежит скорее не искусству, а политике. Представление «Немой» в брюссельском театре *La Monnaie* 25 августа 1830 года, в разгар революционного брожения, привело к открытому выступлению масс и, в итоге, к образованию Бельгийского Королевства. С другой стороны, те особенности оперы, что тогда были столь однозначно восприняты, относятся уже к её жанровой природе. Объединив в рамках логичного и достаточно компактного повествования темы социального неравенства и восстания, любви, предательства и самоожертвования, изображение торжественного свадебного ритуала и колоритного крестьянского рынка, спокойного морского пейзажа и фатального извержения вулкана, рассказав всё это голосами солистов и хора, пластическими средствами мимики и танца в ярких декорациях и при помощи искусственной машинерии, авторы «Немой» вышли на новый уровень подачи театрального сюжета. Уже в самых первых рецензиях детище Скриба и Обера названо «большой оперой»³. Определение, существовавшее и ранее, но подразумевавшее широкий спектр сюжетных разновидностей, на сей раз

¹ Лашенко С. К. «Фенелла» на сценах Императорских театров // Искусство музыки: теория и история. 2013. № 8. С. 5–46.

² Жесткова О. В. Опера «Немая из Портичи» и её социально-политическое значение для Франции вдвадцатых–тридцатых годов XIX века // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 1. С. 42–53; Жесткова О. В. Мимическая роль Лиз Нобле в опере «Немая из Портичи» // Балет. 2015. Т. 194, № 5. С. 28–31. Материал обеих статей вошёл в соответственный раздел диссертации: Жесткова О. В. «Немая из Портичи» // Жесткова О. В. Французская большая опера как художественно-эстетическое и социально-политическое явление: 1820–1830-е годы. Дисс. ... докт. иск. Казань: КГУ им. Н. Г. Жиганова, 2017. Гл. 8. С. 391–448.

³ Feuilleton Littéraire. Académie royale de musique. — *La Muette de Portici*. — Paroles de MM. Scribe et Germain Delavigne. — Musique de M. Auber // Le Courrier des tribunaux. 1828. № 321, 5 Mars. P. 227; Feuilleton Littéraire. Académie royale de musique. — *La Muette de Portici*. — Musique de M. Auber. (Deuxième article) // Le Courrier des tribunaux. 1828. № 322, 6 Mars. P. 230.

закрепилось за теми оперными сочинениями, в которых, как в жизни, «есть всё»¹.

Резонанс от сочетания новаторского текста и политических контекстов традиционно создавал данному произведению определённую репутацию. В процессе чтения критических отзывов согласно хронологии их появления возникает впечатление, что поначалу актёрские находки в роли Фенеллы не были адекватно оценены критикой и публикой. По-видимому, в 1828-м осмысление объёмности замысла и воплощения отвлекло зрителей от менее фундаментальных предметов, а добавившаяся в 1830-м «революционность» ещё расширила спектр восприятия.

Однако постепенно образ Фенеллы стал завоёвывать особое пространство в неверной атмосфере зрительских симпатий. Возможно, дело здесь и в неповторимости, неуловимости пантомимного языка героини, «схваченного» в данном случае на пике развития тенденции, а с начала 1830-х уже вытесняемого новыми балетными веяниями, постепенно уходившего и потому тем более привлекательного. И безусловно огромное значение имеют персоны исполнительниц. Овеянная дыханием балетных кулис — аурой подвижничества, покровительства, соперничества, сплетен и анекдотов, — эта партия почти сразу стала восприниматься артистками как некий трудно завоёванный рубеж. Путь к известности и славе, одинаково справедливым (или несправедливым) к солисткам любого театрального амплуа. Ведь «пограничность» роли позволяла выступить в ней как виртуозным, так и «средним» танцовщикам и драматическим актрисам, как оперным звёздам, так и «зелёным» дебютанткам и «сходящим» певицам.

Такое имманентное качество обусловило возникновение очень большой зрительской аудитории. Подавляющий процент в ней составляла, по-видимому, балетная публика — максимально сплочённая и вовлечённая в околопостановочный процесс, глубоко приверженная избранным кумирам, непримиримая в своих симпатиях и антипатиях, специфически образованная в области танцевальной техники, и, судя по многочисленным мемуарам, самая несдержанная.

На второе по количеству место претендовали собственно театры — посетители драматических спектаклей, отмечавшие в первую очередь гармонию и естественность перемещений, поз и выражений лица солистки. За ними следовали поклонники оперных певцов. Этой категории исполнителей в данном случае посвящена литература не столь значительная — возможно, потому, что на первых этапах

¹ Подробнее об истории формирования понятия см.: Петухова С. А. К вопросу о употреблении термина «большая опера» во французских изданиях XIX столетия // Научный вестник Московской консерватории. 2016. № 4. С. 120–135.

существования «большой опере» приходилось серьёзно конкурировать с итальянской во многих европейских столицах. Наконец, за-мыкающую список позицию традиционно занимали зрители, стремившиеся бывать там, где бывали все, непременно навещая «модные места». А общественная мода складывалась не только из политической репутации оперы, оригинальности трактовки жанра и титульной роли, но также из узнаваемости сюжетных линий и персонажей.

Разобрав поэтапно все перечисленные составляющие, в меру сил «проверив алгеброй гармонию» художественного текста, вряд ли в этом случае мы сможем однозначно установить причины популярности и забвения «Немой из Портичи», её титульной роли, её различных сценических решений и её ускользающего смысла. Даже попытки восстановить последование аффектов, на которые опиралась структура мимической партии Фенеллы, как будет видно далее, сейчас не приводят к адекватному уровню достоверности. Однако учёные снова и снова осуществляют их, а хореографы-реставраторы не устают восстанавливать старинные балеты.

Остаётся предположить, что для нынешних перципиентов эти полотна означают не совокупность определённых моделей или деталей, а некие метафорические знаки. Свидетельства ушедшей истории жанра, его шедевров, взлётов и противоречий, героев, антагонистов и критиков, которые ныне воспринимаются в качестве персонажей увлекательного романа. Иногда трудно понять, что в нём очевидность, а что вымыслы, и отделить одно от другого. Но бесценный опыт путешествия в прошлое в любом случае остаётся с нами, даря ощущение сопричастности великой культуре.

ГЛАВА II

КОНТЕКСТЫ

Из непосредственных свидетелей предпремьерной подготовки «Немой из Портичи» оставил воспоминания о её революционности лишь Август Бурнонвиль — виртуозный танцовщик, выдающийся хореограф и педагог, который провёл в Королевской Академии музыки в общей сложности (с перерывами) почти семь лет ученичества; из них два с лишним года (с осени 1825-го по декабрь 1827-го) совпали с периодом данной подготовки.



Луи Омон.
Портрет Августа Бурнонвиля (1828)

В мемуарах Бурнонвиля, окончательно завершённых в 1877-м¹, опере посвящена одна страница язвительных и завистливых

¹ *Bournonville A. Mit Theaterliv. Vol. 1–3. København: C. A. Reitzel, 1848, 1865, 1877.* Цитируемый далее фрагмент находится в третьем томе издания.

комментариев, перемежаемых пафосными описаниями. Отметив между прочим отсутствие «уверенности, убеждающей в таланте» Обера и Скриба, перегруженность первого акта и нехватку «драматических нюансов» в партии героини, о революционности балетмейстер высказался следующим образом:

«...» Для Обера было нелёгким делом добиться признания с его первой попыткой в большом стиле, называемой оперой *Мазаньелло*, которая, в целях избежать подозрений в содержащихся революционных тенденциях (но также, возможно, для обеспечения покровительства влиятельной *танцовщицы*), была переименована в *Немую из Портичи*. «...» Едва занавес поднялся, чтобы открыть группу рыбаков на рассвете, и Нурри вошёл со своей «Баркаролой» [второй акт, № 7], как атмосфера была согрета сияющим солнцем Неаполя. И когда, в унисон с Дабади в роли Пьетро, он [Нурри] излил во всей полноте своего прекрасного голоса эхо запретной «Марсельезы», «Amour sacré de la patrie» [«К отечеству священная любовь»], наэлектризованная публика издала клич ликования, настолько необузданный и оглушительный, что, казалось, сдерживала в своей груди страсти одной прошедшей и двух будущих революций¹.

Красивый текст, прекрасная фантазия — ведь описанное автор не видел и не слышал летом 1830 года ни в революционном Париже, ни в революционном Брюсселе². Реальные впечатления Бурнонвиля от «Немой» ограничены, скорее всего, собственным сценическим опытом, очевидно не слишком успешным. 6 и 7 декабря 1828-го, спустя девять с лишним месяцев после мировой премьеры оперы (29 февраля), Бурнонвиль танцевал в ней соло в дивертисментах — выражаясь современным языком, в выходах кордебалета. И не оставил об этом никаких упоминаний, что было для хореографа, как замечает исследователь Аллан Фридеричи, совсем не типичным³.

Серьёзно «рассорил» Бурнонвиля с этим сочинением процесс его подготовки для премьеры в Копенгагене. Мечтая вернуться в родной город, где некогда работал его отец и первый учитель, Бурнонвиль надеялся на выгодные условия — и получил их вместе с тягостным обязательством:

¹ Пер. с англ. по изд.: *Bournonville A. My Theatre Life / Trans. from the Danish by P. N. McAndrew. Foreword by E. Bruhn. Introd. by S. Kragh-Jacobsen. Middletown, Conn.: Wesleyan Univ. Press, 1979. P. 480–481.*

² Ради полноты картины стоит добавить, что премьеру оперы Бурнонвиль также не видел: получив в конце декабря 1827 года ангажемент в Лондон, время с конца января до конца марта 1828-го танцовщик провёл, выступая в Королевском театре Haymarket.

³ *Фридеричи А. Август Бурнонвиль. Балетмейстер, отразивший в своём творчестве идеалы и борьбу века [1979] / пер. с датского Н. И. Крымовой при участии М. И. Тюриной. Общ. ред. Р. С. Стручковой. Предисл. Н. И. Эльяша. М.: Радуга, 1983. С. 111.*

Буквально через месяц после его прибытия, 22 апреля 1830 года, должно было состояться одно из представлений, о котором много говорили в Копенгагене, — опера Обера «Немая из Портичи». Её поставили в Королевском театре ради экономического спасения сезона. Первый конфликт Бурнонвиля-балетмейстера произошёл именно из-за этой оперы. Вновь назначенный балетмейстер столкнулся с нелепым требованием: за две недели подготовить с 17-летней актрисой, которая, правда, училась балету с 8 до 14 лет, главную партию Фенеллы. *Подготовить главную партию, не принимая участия в репетициях*¹.

Добавим: *только* главную партию, так как дивертизментные танцы — предмет притязаний любого тогдашнего хореографа — уже были перенесены на датскую сцену Полем Фанком в оригинальной редакции Жана Омера. Делая вывод из этой (на первый взгляд довольно странной) истории, Фридричия констатировал:

Он [Бурнонвиль] должен был помочь Йоханне Луизе Хейберг в работе над главной ролью в балете «Немая из Портичи», не имея, собственно, никакого отношения к спектаклю. Это нелепое указание дирекции диктовалось всё тем же «цеховым духом» и должно было сразу же указать балетмейстеру на отведённое ему место².

Ущемление самолюбия усугублялось и тем, что, вдобавок к «черновой работе» с неопытной дебютанткой и непрофессиональной танцовщицей, балетмейстер Бурнонвиль обязан был на премьере оперы исполнить те самые, «обкатанные» в Париже соло — и сделал это блестяще, а первая датская Фенелла Йоханна Хейберг подготовила трудную партию самостоятельно:

Я обратилась к Бурнонвилю с просьбой о помощи, как это обещала дирекция, но Бурнонвиль самым решительным образом заявил, что не желает участвовать в работе, поскольку считает оскорблением для его танцовщиц, что ни одну из них не попросили выучить эту партию, как это всегда делалось за границей³.

Премьеру, состоявшуюся позже запланированного срока (22 мая 1830-го), ждал успех, однако планы Бурнонвиля касательно «Немой» — самому «<...> подготовить это “лакомое блюдо” для датской публики, а не быть помощником иностранного повара»⁴ — не осуществились. Тем не менее уже в июле хореограф начал планировать новую постановку — «Пажей герцога Вандомского», — которая прошла 3 сентября, спустя всего девять дней после «революционного» брюссельского представления «Немой».

¹ Фридричия А. Август Бурнонвиль... С. 111.

² Там же. С. 125.

³ Там же. С. 111.

⁴ Там же. С. 112.



Йоханне Хейберг.
С литографии Э. Д. Берентцена (1837)

Первые месяцы деятельности Бурнонвиля на посту балетмейстера Королевского театра Копенгагена выдались чрезвычайно насыщенными¹. Хотя бы и по этой причине хореограф не имел возможности вырваться в Брюссель, не говоря уже о том, что вряд ли стремился потратить деньги и время на посещение оперы, оставившей столь неудачный след в его творческой судьбе.

Невезение, связанное с «Немой», продолжилось для Бурнонвиля и позднее. Летом 1834-го, после почти четырёхлетнего перерыва, балетмейстер навестил Париж, желая показать его своей жене Хелене и ученице Люсиль Гран, проведать старых друзей и «новую» (после июльских событий 1830-го перешедшую в частное управление) *Grand Opéra*. Там он участвовал в традиционных «гостевых показах» — танцевал в сочинениях текущего репертуара, в частности, 2 июля в балете «Сомнамбула» и в «Немой из Портичи»². Пять дней спустя вышла небольшая заметка известного критика Жюля Жанена, который

¹ *Caron J.-L. Les Danois XVIII: Musiques danoises pour les ballets de Bournonville // ResMusica. Musique classique et danse. 2013. 14 avril. URL: http://www.resmusica.com/2013/04/14/les-danois-xviii-musiques-danoises-pour-les-ballets-de-bournonville/*

² *Guest I. F. The Romantic ballet in Paris / With a foreword by Dame Ninette de Valois. London: Sir I. Pitman and Sons Ltd, 1966. P. 179.*

Конец ознакомительного фрагмента.
Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универс»
e-Univers.ru