

*Музыкальный театр:
либреттистика, сценография и режиссура*

Научная статья

УДК 782

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-2-010-027>

EDN AXSXZS



**Красавицы и чудовища:
сюжеты опер А. Э. М. Гретри в русском балете**

Александра Евгеньевна Максимова
Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского,
г. Москва, Российская Федерация,
✉ alexmaximova@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0001-8360-9599>



Аннотация. В России музыка А. Э. М. Гретри приобрела известность в екатерининское и павловское время. Его театральные сочинения с большим успехом исполнялись артистами Французской придворной труппы, Вольного российского театра, крепостного театра Шереметевых, воспитанницами Смольного института. В российских библиотеках сохранились раритетные издания и рукописные копии опер Гретри. Большинство из них содержит балеты (в их числе «Браки самнитян», «Граф д'Альбер», «Панург на острове фонарей», «Рауль, Синяя борода»). Опера «Цефал и Прокрис» снабжена дополнительным заглавием *ballet héroïque* («героический балет»), а «Земира и Азор» — *comédie-ballet* (комедия-балет), что позволяет причислить эти сочинения к жанру

оперы-балета. Кроме того, сюжеты опер Гретри послужили основой для создания двух балетов, поставленных в императорских театрах при дворе Александра I. Это «Рауль Синяя борода, или Опасность любопытства» (1807) на музыку К. А. Кавоса с хореографией И. И. Вальберха и «Хензи и Тао, или Красавица и чудовище» (1819) в постановке Ш. Дидло на музыку Ф. Антонолини.

В статье приводятся сведения об истории создания и исполнения балетов, выявляются сходства и отличия между сюжетами оригинальных опер и их новыми версиями. Раскрывается связь между постановками балетов в опере Гретри «Хензи и Тао, или Красавица и чудовище», балетов «Кензи и Тао» и «Хензи и Тао», осуществленными в разное время Дидло на сценах России и Европы. Впервые вводится в научный обиход либретто «большого китайского балета» Дидло на музыку Ч. Босси (преьера 14.05.1801 в Королевском театре «Хеймаркет», Лондон), переведенного автором статьи с английского языка на русский. Рассматривается проблема балетных «двойников» и переработок известных театральных сочинений.

Ключевые слова: Гретри, Дидло, Кавос, Антонолини, опера, русский балет, «Красавица и чудовище», «Синяя борода»

Для цитирования: Максимова А. Е. Красавицы и чудовища: сюжеты опер А. Э. М. Гретри в русском балете // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8, № 2. С. 10–27. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-2-010-027>

Musical Theater:
Librettistics, Scenography, and Directing

Original article

**The Beauties and the Beasts:
The Storylines of André Grétry's Operas
in Russian Ballet**

Alexandra E. Maximova

Moscow State Tchaikovsky Conservatory,

Moscow, Russian Federation,

✉ alexmaximova@mail.ru,

<https://orcid.org/0000-0001-8360-9599>

Abstract. In Russia the music of André Ernest Modeste Grétry acquired its fame during the times of Empress Catherine the Great and Emperor Paul. His theatrical works were performed with great success by the artists of the French Court Troupe, the Free Russian Theater, the serfs' theater of the Sheremetev's, and the female wards of the Smolny Institute. Rare editions and manuscript copies of Grétry's copies are preserved in numerous Russian libraries. Most of them contain the ballets (among them, *Les mariages samnites* [*The Samnite Marriages*], *Le comte d'Albert* [*Count d'Albert*], *Panurge dans l'île des lanternes* [*Panurge on the Island of Lanterns*], and *Raoul Barbe-bleue* [*Raoul Bluebeard*]). The opera *Céphale et Procris ou l'amour conjugal* [*Cephale and Procris or Conjugal Love*] is provided with the subtitle of *ballet héroïque* (*heroic ballet*), while *Zemire et Azor* is dubbed *comédie-ballet*, which makes it possible to ascribe these compositions to the genre of opera-ballet. In addition, the storylines of Grétry's operas served as a basis for the creation of two ballets produced in the imperial theaters in the court of Emperor Alexander I. It is *Raoul Barbe-bleue ou le danger de curiosité* [*Raoul Bluebeard, or the Danger of Curiosity*] (1807) staged to the music of Catterino Cavos with the choreography of Ivan Valberkh and *Henzi et Tao, ou La belle et la bête* [*Henzi and Tao or Beauty and the Beast*] (1819) produced by Charles Didelot to the music of Fernando Antonolini.

The article provides information about the history of the creation and performance of ballets, demonstrates the similarities and the differences between the storylines of original operas and their new versions. The connection between the productions of the ballets in Grétry's opera *Henzi et Tao, ou La belle et la bête* and the ballets *Kenzi and Tao* and *Henzi and Tao* produced by Didelot on the stages of Europe and Russia at times. For the first time Didelot's libretto for the "grand Chinese ballet" set to the music of Cesare Bossi (premiered on May 14, 1801 at the "Haymarket" Royal Theater in London) has been translated from English into Russian by the author of the article. The problem of the ballet "doppelgangers" and the revisions of well-known theatrical works is examined in the article

Keywords: Grétry, Didelot, Cavos, Antonolini, opera, Russian ballet, *La belle et la bête* [*Beauty and the Beast*], *Barbe bleue* [*Bluebeard*]

For citation: Maximova, A. E. (2024). The Beauties and the Beasts: The Storylines of André Grétry's Operas in Russian Ballet. *Contemporary Musicology*, 8(2), 10–27. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-2-010-027>

Введение

С 1768 по 1789 годы французским композитором Андре Эрнестом Модестом Гретри (1741–1813) было создано около шестидесяти произведений в жанре лирической комедии, героической оперы и оперы-балета [1]. В России его музыка приобрела известность в екатерининское и павловское время. Театральные сочинения Гретри с большим успехом исполнялись артистами Французской придворной труппы, Вольного русского театра, крепостного театра Шереметевых [2], воспитанницами Смольного института. Среди его главных российских постановок — оперы «Земира и Азор», «Избранница из Саланси», «Сильвен» («Эраст и Люсинда»), «Двое скупых», «Ричард Львиное Сердце», «Рауль Синяя борода», «Ложная магия», «Деревенское испытание», «Говорящая картина», «Великолепный», «Панург на острове фонарей», «Граф д'Альбер». В Шереметевском театре с 1784 по 1787 год готовились к постановке оперы «Цефал и Прокрис» и «Ричард Львиное Сердце».

В российских библиотеках сохранились раритетные издания и рукописные копии опер Гретри, большинство из которых содержит балеты¹. В их числе, например, «Браки самнитян», «Граф д'Альбер», «Панург на острове фонарей», «Рауль Синяя борода». Опера «Цефал и Прокрис» даже имеет дополнительное заглавие «героический балет»: *Céfale et Procris. Ballet*

¹ См. собрания опер Гретри в НМБТ, РГБ, в собраниях Шереметевых РИИИ и архива Усадьбы-музея Останкино.

*Héroïque en trios actes. Représenté, pour la Première fois, par l'Académie – Royale de Musique, Le Mardi 2. Mai 1775*². В перечне исполнителей премьерной постановки сочинения названы оперные певцы, артисты хора и тридцать семь танцующих действующих лиц — солистов и представителей кордебалета, — количество которых едва ли не превышает число поющих персонажей. Балетные номера введены в пять из двадцати сцен оперы, и все они непосредственно связаны с сюжетом. Это дивертисмент в пятой сцене I действия (хор с танцем, менуэт, контрданс, хор под музыку менуэта, тамбурин); два антре второй сцены и пятая сцена (хор с танцем, лур, жига) II действия; *Danse infernale*³, менуэт, гавот, инструментальная ария (*Air lent*), паспье и большая чакона с хором III действия. Развернутые балетные сцены также содержатся в операх «Карирский караван» (первая и шестая сцены II акта, финал III акта) и «Земира и Азор», названной в партитуре *comédie-ballet* (комедия-балет).

В целом, «дансантизм» музыки опер Гретри, наличие в них больших балетных и вокально-хореографических сцен позволяет причислить эти сочинения к жанру оперы-балета [3; 4].

Еще один любопытный «балетный» факт, связанный с операми композитора, заключается в том, что их сюжеты послужили основой для создания двух балетов, поставленных в императорских театрах при дворе Александра I. Это «Рауль Синяя борода, или Опасность любопытства» (1807) Катерино Альбертовича Кавоса с хореографией Ивана Ивановича Вальберха и «Хензи и Тао, или Красавица и чудовище» (1819) Фердинандо Антонолини в постановке Шарля Луи Дидло.

«Рауль Синяя борода, или Опасность любопытства»

Балет на музыку Кавоса с хореографией Вальберха «Рауль Синяя борода, или Опасность любопытства» (1807), несмотря на частые упоминания в различных источниках, практически не изучен.

Основой сюжета послужила созданная Гретри опера «Рауль Синяя борода» (1789), либретто которой, написанное Мишелем-Жаном Седеном, основывалось, в свою очередь, на известной сказке Шарля Перро.

Первая постановка оперы Гретри в России была осуществлена в 1798 году силами Французской оперной труппы в Эрмитажном театре Петербурга и, вероятно, надолго запомнилась публике. Сочинение содержит подзаголовки в рукописной партитуре: «комедия, положенная на музыку» (*comédie mise en musique*); в жанровом отношении это французская комическая опера с явными признаками оперы-спасения.

² «Цефал и Прокрис. Героический балет в трёх актах, впервые представленный в Королевской Академии музыки во вторник 2 мая 1775 года». См. титульный лист в издании: Collection complete des œuvres de Grétry: in 49 vol. / publ. par le Gouvernement Belge. Leipzig; Bruxelles, [s. a.]. Vol. 3.

³ В переводе с французского «Адские танцы».

Отметим, что рукописная партитура Гретри изначально содержит благоприятную почву для переработки оперы в балет. Сцена II действия, в которой главная героиня Изора колеблется, но все же открывает запретную дверь, а затем, обнаружив мертвые тела бывших жен Рауля, падает в кресла без чувств, сопровождается подробными ремарками. Это фактически готовая пантомимная сцена для балета. После нее в опере предусмотрен небольшой пасторальный дивертисмент с пением и танцами, разряжающий напряженную атмосферу (см. *Иллюстрации 1–4*).

Структура и содержание пантомимного балета Вальберха во многом повторяют композицию и сюжетное развитие оперы:



Иллюстрация 1.
Гретри А. Э. М. «Рауль Синяя борода». Акт II.
Сцена VI, фрагмент

В I действии крестьяне празднуют свадьбу Жака и Жанеты, освобожденной рыцарем Вержи из рук похитителей. Изора в восторге от поступка Вержи, ее возлюбленного. Маркиз Карибас, брат Изоры, сообщает о прибытии богатого помещика Рауля, который намерен жениться на Изоре. Маркиз запрещает Вержи видаться с девушкой. Изора, очарованная богатством Рауля, принимает его предложение. Влюбленные прощаются, Вержи смиренно принимает выбор Изоры.

Во II действии Рауль приказывает слуге Осману скрыть от Изоры гибель его первых трех жен, старик умоляет хозяина о милосердии к юной супруге. Рауль вручает Изоре ключи от всех комнат, берет с нее клятву не входить в одну из них. Приезжает Вержи, под видом сестры Изоры он проникает в замок. Изора сообщает ему о таинственной комнате. Рауль готовит праздник для Изоры и ее гости.

В III действии Изора дает волю своему любопытству и открывает ключом секретную дверь. В ужасе от увиденных обезглавленных жен Рауля, она падает в обморок. На помощь прибегает Вержи. Вместе они пытаются закрыть дверь кабинета, но ключ ломается. Слуга Осман посылает за помощью к брату Изоры. Возвращается Рауль со свитой, обнаруживает дверь в тайную комнату открытой, грозит Изоре смертью. Вержи вызывает его на поединок, но его пленяют воины, а Рауль тащит за собой Изору. На помощь приходит брат Изоры. В поединке Вержи убивает Рауля, и все празднуют победу.

Наиболее интересными и захватывающими для зрителей, по-видимому, были пантомимные сцены III действия, где Изора открывает запретную

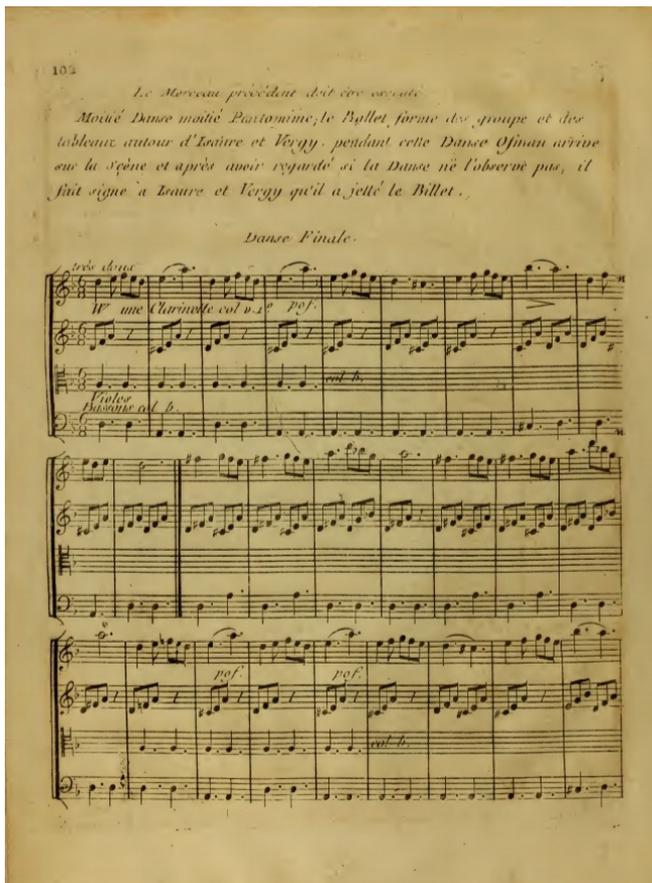


Иллюстрация 4.

Гретри А. Э. М. «Рауль Синяя борода». Акт II.
Сцена XI, заключительный танец,
фрагмент

Вальберха стало четвертым. При этом вопрос масштаба имеет принципиальное значение, ведь сокращение требует купюр, а расширение — создания нового материала.

Таблица 1. Сведения о постановках балета «Рауль Синяя борода»

Источник	Место и дата постановки	Название	Действия	Балетмейстер	Композитор
Корженьянц, Пешкова Либретто 1807	СПб., Большой театр, 27 октября 1807	Рауль Синяя борода, или Опасность любопытства	III	Вальберх	Гретри, Кавос
Борисоглебский	27 октября 1807	Рауль Синяя борода	IV	Вальберх	Гретри, Кавос, Кубишта
Вальберх, Пешкова	Москва, Малый театр, 07 февраля 1808	Рауль Синяя борода, или Опасность любопытства	III	Вальберх	Гретри, Кавос
Корженьянц	Москва, Театр Пашкова, 29 апреля 1820	Рауль Синяя борода, или Таинственный кабинет	IV	Вальберх, Глушковский	Гретри, Кавос, Кубишта

⁶ Либретто 1831 года содержит только IV действие балета.

ственный кабинет». Имеются также сведения о постановках Огюста Пуаро при участии Дидло в 1823 и 1837 годы.

Информация о количестве актов в балете сильно различается. В этом вопросе приоритетными становятся сведения из наиболее достоверных источников — найденных нами редких печатных либретто 1807 и 1831 годов. Согласно первому из них, Вальберх сочинил балет в трех действиях (у Борисоглебского указаны четыре), Глушковский расширил его до четырех, как показывает второе либретто⁶. Число актов в постановках Пуаро 1823 и 1837 годов документально не зафиксировано. Можно предположить, что в 1820-е годы Дидло сочинил новое третье действие, возможно, с музыкой Антонолини, а финальное действие балета

Борисоглебский	СПб. [?], 08 января 1823 (бенефис Истоминой), 17 декабря (бенефис Колосовой)	Рауль Синяя борода	III или IV	Пуаро, III акт Дидло	III акт (или полностью) Антонолини
Либретто 1831	Москва, Большой театр [?], 1831 [?]	Рауль Синяя борода, или Таинственный кабинет	IV	Вальберх, Глушковский	Гретри, Кавос
Борисоглебский	СПб. [?], 25 марта 1837	Рауль Синяя борода, или Опасность любопытства	II	Пуаро (по программе Дидло)	Кавос, Гретри

Авторами музыки балета в разное время названы четыре композитора — помимо Гретри, Кавоса и Антонолини, указывается и Николай Егорович Кубишта. В печатных либретто 1807 и 1831 годов указаны только Гретри и Кавос. Очевидно, что балет создан на основе музыки разных авторов и относится к многоликому ряду транскрипций оперных сюжетов. Важно и то, что сочинение неоднократно перерабатывалось и представлялось в нескольких версиях.

История постановок балета «Рауль Синяя борода» и их восприятие публикой прочитывается в воспоминаниях современников. Вальберх сообщает о московской премьере супруге Софье Петровне:

4 февраля 1808 г. Москва

По здешним проказам вместо Нового театра принужден дать в будущую пятницу на Малом театре «Рауля». Я удерживаюсь еще писать к Александру Львовичу [Нарышкину]⁷, чтоб узнать, наверное, чем бал кончится насчет открытия Нового театра.

10 февраля 1808 г. Москва

В прошедшую пятницу «Рауль» привел в восторг, и Колосова⁸ отменно хорошо третий акт сыграла. Все здешние получают в письмах из Петербурга, будто только одна Семенова⁹ понравилась, а про нас будто и не говорят, но повторяю тебе, что это сущая ложь, и мы подозреваем, что она сама про себя это пишет Гагарину¹⁰.

Глушковский, осуществивший не позднее 1820 года постановку «Рауля» в Москве, выделяет этот спектакль в «Воспоминаниях балетмейстера» как один из лучших балетов Вальберха и добавляет:

Сюжет этого балета взят из известной оперы одного названия с балетом, поставлен гг. Вальберхом и Огюстом, а музыка также взята из оперы, аранжирована и пересочинена Кавосом. <...> В этом балете танцы чрезвычайно уместны; например, в I акте, во время свадьбы Карлоса с Аннетой, можно танцевать сколько угодно; во время турнира можно составить также великолепные танцы из придворных кавалеров, дам и пажей двора Рауля; даже сама Изора может танцевать с каким-нибудь кавалером, приехавшим на праздник к Раулю, или с дамами. Надобно отдать справедливость Вальберху и Огюсту, что балет был ими составлен прекрасно. <...>

⁷ Нарышкин А. Л. (1760–1826) — директор Императорских театров с 1798 по 1819 годы.

⁸ Колосова (в девичестве Неёлова) Е. И. (1780–1896) — русская балерина.

⁹ Семёнова Е. С. (1786–1849) — русская балерина.

¹⁰ Вероятно, И. А. Гагарин, супруг балерины Е. С. Семёновой. *Вальберх И. И.* Из архива балетмейстера. Дневники. Переписка. Сценарии. 2-е изд., испр. СПб.: Планета Музыки; Лань, 2010. С. 142.

Евгения Ивановна Колосова в роли Изоры была превосходна, и особенно в конце 4-го акта¹¹.

Воспоминание Глушковского содержит несколько ценных, но отчасти противоречивых фактов для восстановления истории балета. В частности, он указывает, что сюжет основан на либретто известной одноименной оперы — без сомнений, речь идет о «Рауле Синяя борода» Гретри (1789). Музыка оперы, по его словам, «аранжирована и пересочинена» Кавосом для балета. С точки зрения Глушковского, хореографию спектакля Вальберх изначально создавал в сотрудничестве с Пуаро. Однако в цитируемых воспоминаниях говорится о балете в четырех действиях с названием «Рауль Синяя борода, или таинственный кабинет» — как нам известно, это заглавие и дополнительный акт появляются только в 1820-е годы.

Критическое мнение об одной из позднейших московских постановок «Рауля» оставил русский писатель и мемуарист Сергей Тимофеевич Аксаков:

Комедия «Маскарад» ничтожна и была разыграна, как обыкновенно разыгрываются одноактные французские комедийки, поставляемые в начале спектаклей для съезда публики. «Рауль Синяя Борода», несмотря на давность, избитость, так сказать, своего содержания, все-таки его имеет, а потому сноснее других. Лет сорок уже начали печатать на Руси, под именем детских волшебных повестей, на французском и русском языках одну книжку, для детей даже неприличную, где между «Красной Шапочкой», «Семимильными сапогами» и «Тремя сестрами» находится и «Рауль Синяя Борода»: итак, кому он не известен? С удовольствием отдаем справедливость танцам Московского театра; но танцы не пантомима, а пантомима, не доведенная до высокой степени совершенства — более чем скучна: Гюльень и Ришард, как танцовщики, отличные артисты, а как мимики — весьма обыкновенны. Г[осподи]-н Флери, явившийся Раулем, принадлежит к этому же разряду <...>. Итак, какое действие мог произвести весь балет?.. Скуку!¹²

Это суждение, вероятно, относится к московской постановке 1831 года — заметка Аксакова впервые опубликована в 1832 году, следовательно, в мае этого года спектакль все еще исполнялся¹³.

По нескольким источникам можно частично восстановить имена исполнителей и оформителей «Рауля» петербургских и московских спектаклей разных годов (см. *Таблицу 2*)¹⁴.

¹¹ Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера. Л.; М.: Искусство, 1940. С. 184, 186–187.

¹² Аксаков С. Т. «Маскарад». «Рауль Синяя борода». «Швейцарская молочница». «Домашний маскарад» // Собрание сочинений в 4 т. М.: ГИХЛ, 1956. Т. 3. С. 588–590. С. 588–589.

¹³ Интересно, что 18 апреля 1832 года в Петербурге ставился балет «Швейцарская молочница», видимо, на сюжет водевиля, о котором пишет Аксаков.

¹⁴ Таблица составлена в опоре на следующие источники: Аксаков С. Т. «Маскарад». «Рауль Синяя борода». «Швейцарская молочница». «Домашний маскарад». Собрание сочинений в 5 т. М.: Правда, 1966. Т. 4. С. 3–222; Борисоглебский М. Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища. Материалы по истории русского балета. Л.: Издание ЛГХУ, 1939. Т. 2. С. 286–287; Вальберх И. И. Рауль Синяя Борода, или Опасность любопытства. СПб.: Типография Императорского театра, 1807; Вальберх И. И. Из архива балетмейстера. Дневники. Переписка. Сценарии. 2-е изд., испр. СПб.: Планета Музыки; Лань, 2010. С. 142.

Таблица 2. Сведения об исполнителях и оформителях балета «Рауль Синяя борода»

1807, СПб.	[И.] Бузани (Рауль), Колосова (Изора), [В.] Гладышев (Маркиз Карибас, брат Изоры), Пуаро (Вержи), [А.] Григорьев (Осман), Люстих (Жак), [Ек.] Сазонова (Жанета)
1808, Москва	Колосова (Изора)
1823, 8 января, СПб.	Истомина (Изора). «Новые декорации Каноппи и Тозелли. Сражение (турнир) Гомбура»
1823, 17 декабря, СПб.	Колосова (Изора)
1832, 27 мая, Москва	[Б.] Флери (Рауль), [Ф.] Гюльень (Изора), [Ж.] Ришард (Вержи)
1837, 25 марта, СПб.	[М.] Дюр [Новицкая] (Изора)

Как сообщает Вера Михайловна Красовская, в 1808 году Винченцо Галлотти (Томазелли), балетмейстер Королевского театра Дании поставил в Копенгагене балет «Рольф Синяя Борода» на музыку Клауса Шалла, полагая, что это была первая балетная переработка оперы Гретри. «Заслуживает внимания, — пишет исследователь, — что в 1815 году И. И. Вальберх поставил в Петербурге пантомимный балет “Рауль Синяя Борода, или Наказанное любопытство”, взяв музыку оперы Гретри с музыкальными вставками Кавоса» [5, с. 243]. Но, судя по приведенным нами сведениям, балет Вальберха шел в Петербурге уже в 1807 году, а 1 февраля 1815 года на сцене Мариинского театра ставилась опера Гретри «Рауль Синяя борода» с балетами Вальберха¹⁵.

«Хензи и Тао, или Красавица и чудовище»

Комическая опера-балет Гретри «Земира и Азор» (1771) стала источником сюжета «большого китайского балета» в четырех действиях «Хензи и Тао, или Красавица и чудовище» (1819), поставленного Дидло на музыку Антолини. Опера сочинена на либретто Ж.-Ф. Мармонтеля, обработавшего сказку Жанны-Мари Лепренс де Бомон «Красавица и Чудовище». Она ставилась в России с 1774 года и имела большой успех. Мотивы сюжета, хорошо известные отечественному читателю по сказке Аксакова «Аленький цветочек», как известно, возникали в самых разных сочинениях европейской литературы. Как убеждаемся, «Хензи и Тао...» снова ставит перед исследователем проблему оперных «переработок», неоднократно возникающих в репертуаре русского театра [6].

С 1776 года опера Гретри «Земира и Азор» шла в лондонском Королевском театре Хеймаркет, а в 1797 году постановщиком и исполнителем балетов в этой опере был Дидло [5, с. 310]. Еще одна ветвь сюжета ведется от собственного балета Дидло «Кензи и Тао», показанного в том же театре 14 мая 1801 года¹⁶. Глушковский так характеризует это сочинение: «“Хензи и Тао”, балет,

¹⁵ Корженьянц Т. В. Хронологическая таблица // История русской музыки в 10 томах. М., Музыка, 1986. Т. 4. С. 377.

¹⁶ По сведениям Л. Д. Блок постановка состоялась в 1797 году. См. Блок Л. Д. Классический танец: история и современность. М.: Искусство, 1987. С. 298.

по содержанию и обстановке совершенно отличный от того, который он поставил в Петербурге, заимствовав сюжет из сказки «Красавица и чудовище»¹⁷.

Красовская справедливо утверждает, что для версии 1819 года Дидло «сохранил только место действия — сказочный Китай», а сам сюжет был близок опере Гретри [5, с. 320]¹⁸. В чем же заключались отличия между двумя балетами Дидло¹⁹ с похожими названиями? Нам удалось разыскать и сравнить сюжеты лондонского либретто «Кензи и Тао» Дидло и петербургского либретто «Хензи и Тао».

На титульном листе «Кензи и Тао» читаем (см. *Иллюстрацию 5*):

Большой китайский балет в трех действиях. Сочиненный г.[осподином] Дидло и впервые поставленный для бенефиса мадам Хиллигсберг, в четверг, 14 мая 1801 года, в Королевском театре Хеймаркет. Лондон: напечатано [у] Базиля и Бреттелл, Грейт Уиндмилл-стрит. 1801²⁰.

К сожалению, в либретто не указано имя композитора, однако имеются сведения, что это был Чезаре Босси — постоянный лондонский соавтор Дидло [5, с. 320]²¹. Представим синопсис сюжета, публикуемый впервые:

Первое действие балета проходит в садах Чжоу-кана, китайского Мандарина. Чжоу-Кан выдает замуж дочь Кен-зи за своего офицера Тао. Собравшиеся радуются событию, поздравляют семью. Лишь Йо-ха, другая дочь Чжоу-кана, в печали. Она влюблена в Тао и думает, как им завладеть. Тао, заметив притязания Йо-ха, принимает решение уехать в свои владения. Во втором действии Йо-ха с солдатами настигает Тао с Кен-зи и их свиту в лесу. Начинается буря, во время которой завязывается схватка между людьми Тао и Йо-ха. Тао попадает в плен. Кен-зи и невольник Оро спешат ему на помощь. Третье действие — развязка. Тао с изумлением обнаруживает себя в комнате Йо-ха, которая пытается его соблазнить, а затем силой привлечь к себе. Кен-зи отправляет Оро к отцу за помощью, а сама переодевается солдатом, охраняющим Тао. Герой стойко отвергает притязания Йо-ха, тогда она бросается на Тао с кинжалом, а затем пытается отравить его. Кен-зи дважды спасает мужа. На пороге появляется Чжоу-кан, Йо-ха раскаивается. Балет завершается всеобщим праздником с иллюминацией в китайских садах.

Вероятно, в лондонском сюжете связь с «Красавицей и Чудовищем» усматривается лишь в образе недоброй завистливой Йо-ха, препятствующей счастью сестры. Фактически два спектакля хореографа объединяли только имена ведущих персонажей, китайская стилистика и идея нравственного подвига героини, спасающей возлюбленного. Об использовании оперного сюжета Дидло сообщает в предисловии к балету 1819 года: «Странно, может быть, покажет-

¹⁷ Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера. С. 189.

¹⁸ Автор книги приводит краткую цитату из книги М. Г. Свифт, из которой ясно, что сюжеты балетов абсолютно разные.

¹⁹ Перевод с английского языка выполнен автором статьи.

²⁰ [Didelot Ch.-L.] Kensi and Tao: A Grand Chinese Ballet, in three acts. Composed by Mr. Didelot, and performed, for the first time, for the Benefit of Madame Hilligsberg, on the Thursday, the 14th of May, 1801, at the King's Theatre, Hay Market. London: Printed by Basile and Brettell, Great Windmill-street. 1801.

²¹ Ю. И. Слонимский указывает в качестве автора музыки балета в версии 1801 года композитора Федеричи [7, с. 224].

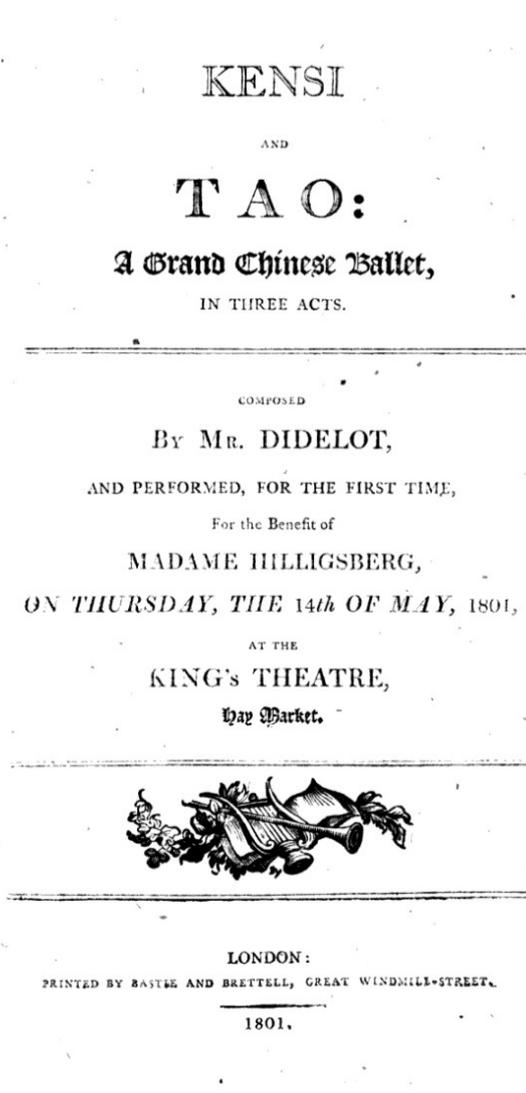


Иллюстрация 5.

Дидло Ш.-Л. Либретто балета «Кензи и Тао», 1801.
Титульный лист

тов Дидло, постановка была приурочена к тезоименитству Александра I. Роли исполняли Антонин (Тао), Новицкая (Хензи), Пуаро (Фюм-Гоам, отец Хензи) и другие. На сцене Дома Пашкова «Хензи и Тао» шел 11 октября 1828 года с Бертран-Атрюкс в главной роли²⁴.

О постановке балета пишет русский писатель и драматург Пимен Николаевич Арапов:

30 августа Дидло поставил волшебный балет в китайском роде, в 4 дейст.

____ [виях], Хензи и Тао, или красавица и чудовище, сюжет коего заимствован из из-

²² [Дидло Ш.] Хензи и Тао, или Красавица и чудовище. СПб., в типографии Императорских театров, 1819. ГПИБ, шифр: 106 3/70, инв. № 1374959. Б. п.

²³ Там же.

²⁴ Борисоглебский М. Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища. Материалы по истории русского балета. Л.: Издание ЛГХУ, 1939. Т. 2. С. 293.

ся, что я переименовал название столь известного сюжета, когда увидят на сцене тот же, что Земира и Азор». Но балетмейстер меняет имена и место действия: «чтоб более разнообразить эффекты декораций и костюмов, чтоб не всегда представлять Публике одне и те же лица, одни и те же виды, я избрал род Китайский»²². Новый балет, «сочиненный Г[осподино]-м Дидло», ставился в четырех действиях; как сказано в либретто, «Музыка соч.[инения] Г[осподина] Антонолини; декорации Гг.[оспод] Коноппи, Тозелли и Кондратьева; машины Г[осподи]-на Бюurse; костюмы Г[осподи]-на Бабини»²³. На обороте титульного листа отмечена дата прохождения цензуры: «Авг.[уст] 28 дня, 1819 года». Тем самым подтверждается дата премьерного показа балета — 30 августа 1819 года в Большом театре Петербурга. Как и целый ряд балетов

вестной сказки Земира и Азор. Балет этот был из самых замечательных и стоил до 20.000 руб.[лей] асс.[игнациями]; музыку сочинил Антонолини; семь новых декораций нарочно для него написаны Каноппи, Тозелли и Кандратьевым; костюмы Бабини были очень великолепны и соответствовали восточной роскоши; машины были работы Бюрсе, а бутафорские вещи Натье. Первое представление этого балета было довольно конфузно, от происшедшей ошибки в перемене декораций: сам автор, Дидло, был тому виною: он, стоя за кулисами, подал два сигнала свистком, там, где-бы этого не следовало; натурально, что, при частой смене декораций занавесы перепутались и произошел некоторый беспорядок; но за то второе и последующие представления Хензи и Тао шли превосходно; главные роли занимали: Новицкая, Антонин, Огюст, Шемаев больш.[ий], Гольц, Люстих, Эбергард, Лобанова, Артемьева; а сераль составляли все первые танцовщицы²⁵.

Глушковский рассказывает о «китайской обстановке» спектакля:

В этом балете зритель видит не одни хорошие декорации, машины и костюмы, но вместе с тем прелестные китайские характеристические танцы с воланами, зонтиками, колокольчиками и разноцветными фонарями. Хотя в этом балете не было так много фонарей с огнями, как в других позднейших китайских балетах, — как, например, в «Киа-Кинге», — зато в нем везде просвечивал здравый смысл и было более жару в пантомиме и в танцах²⁶.

Представим для сравнения синопсисы сюжетов — оперы Гретри²⁷ и балета Дидло (Таблица 3).

Таблица 3. Сравнение синопсисов сюжетов оперы Гретри «Рауль Синяя борода» и балета Дидло «Хензи и Тао, или Красавица и Чудовище»

Опера «Земира и Азор»	Балет «Хензи и Тао, или Красавица и Чудовище»
Персия, берег Ормузского залива	Китай, Королевство Лаоское
<p>И. Купец Сандер и его слуга Али попали в бурю. Вдали виден замок, путники ищут там ночлега. Замок пуст, но стол накрыт. После обеда Сандер срывает в саду розу для младшей дочери. Появляется чудовище Азор (принц, заколдованный феей), угрожает Сандеру смертью. Отпускает его с условием прислать одну из дочерей, отправляя гостей в путь на облаке.</p>	<p>И. Дочь Фюм-Гоама Хензи с утра занимается хозяйством. Приближается султан Тао со своей свитой. Отец девушки, зная характер султана, велит ей спрятаться. Султан со свитой празднует в лесу удачную охоту. Привиде дома Фюм-Гоама он приказывает привести всю семью и хочет оставить в серале Хензи, а отца казнить. Волшебница Кама за все злодеяния превращает Тао в чудовище и переносит в свои чертоги. Спасаясь от султана, Фюм-Гоам, Хензи и невольник Ти уплывают на корабле.</p>

²⁵ Арапов П. Летопись русского театра. СПб.: типография Н. Тиблена и комп., 1861. С. 280.

²⁶ Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера. С. 171.

²⁷ Marmontel J. F. Земира и Азор: Зрелище феическое, с музыкою и балетами; / В четырех действиях и в стихах г.[осподина] Мармонтеля; Музыка г.[осподина] Гретри. Переведено с французского. СПб., [Тип. Мор. кадет. корпуса], 1784. С. 68. РНБ, шифр 18.131.6.73.

<p>II. Земира, Фатима и Лисбе ждут отца. Сандер прибывает с подарками. Он готовится вернуться в замок Азора. Вместо него отправляется Земира.</p>	<p>II. Корабль Фюм-Гоама стоит в порту. Купец Кинг-Тао принимает отца Хензи по-дружески и готов проводить в плавание. Но начинается шторм, корабль разбивается. Фюм-Гоам просит у Кинг-Тао приюта, тот отказывается. Путники набредают на замок в лесу.</p>
<p>III. Земира в замке, где исполняется любое ее желание. Азор влюбляется в девушку. При виде его Земира сперва лишается чувств, но затем проникается состраданием. Она мечтает увидеть отца и сестер. Азор отпускает Земиру, но просит вернуться до захода солнца.</p>	<p>III. В замке накрыт стол, хозяев не видно. Подкрепившись, Фюм-Гоам срывает для дочери розу. Все меркнет, показывается Чудовище (Тао). В знак мщения оставляет у себя Хензи. Девушка трепещет от страха, но Тао признается, что любит ее и не причинит никакого вреда. Во сне Кама являет Хензи Чудовище, превратившееся в Принца. Но это лишь сон. Хензи просит Тао повидаться с отцом.</p>
<p>IV. Земира встречается с родными, но отец не хочет отпускать ее. Она возвращается к умирающему Азору после захода солнца, ищет его и признается в любви. Картина преображается, перед ней расколдованный принц в волшебном замке. Опера завершается триумфом любви.</p>	<p>IV. Тао в отчаянии. Кама показывает ему Хензи, танцующую в доме отца с юным Замти. Он бросается в лес. Хензи находит умирающее Чудовище и признается ему в любви. Тао превращается в Принца, волшебница соединяет влюбленных. Празднество оканчивает балет.</p>

Очевидно, что произведения начинаются с разных эпизодов. В опере Гретри отец Земиры сразу оказывается возле замка Чудовища. Дидло открывает балет сценой празднества султана, где показаны злодеяния Тао, за которые его наказывает фея. Также он вводит эпизод путешествия героев на корабле и встречу с Кинг-Тао, занимающие все второе действие. Балетмейстер исключает картину возвращения Хензи домой к отцу. Лишь фея, испытывая Тао, показывает ему девушку, готовую принять ухаживания Замти.

Интересно, что Дидло, в отличие от лондонской постановки, отказывается в балете от сестер Красавицы — они участвуют и в сказке, и в опере Гретри. При этом в сюжете активную роль играет волшебница Кама — покровительница Хензи, властно распорядившаяся судьбой Тао.

Итак, балет можно признать сюжетной транскрипцией оперы Гретри: фабула сохранена, но изменены обстановка и драматургия, добавлены новые эпизоды, скорректированы образы.

Либретто «Хензи и Тао», как это случается у Дидло, наполнено «музыкальными» комментариями, отсылающими, в частности, к неизученной нами партитуре Антолини: «...звук рогов и инструментов возвещает приближение Султана Тао, возвращающегося с охоты»; «Один Ти все еще не успокоился; однако же, доброе вино его ободряет <...> он становится весел; лютня

находится близ его; он берет ее, и танцуя, аккомпанирует себе, чтоб тем разве-селить Господ своих»²⁸.

Приговор композитору, автору музыки балета, единым росчерком пера подписал в своей работе Абрам Акимович Гозенпуд:

В «Хензи и Тао» поэзия волшебной сказки одухотворена философской мыслью. И самое удивительное, что это было достигнуто балетмейстером без помощи музыки. То, что сочинил, вернее скомпилировал, Антонолини, по примитивизму превосходит даже обычный для него безрадостный уровень. Музыка в этом балете могла служить только метрической основой для движения, но никак не больше. О художественных достоинствах партитуры Антонолини не может быть и речи [8, с. 518].

К сожалению, автор этих строк не добавляет никаких доказательств к сказанному. Но существует и другое мнение. Екатерина Николаевна Дулова, исследуя стилистику предромантического балета, приводит в пример удивительное по красоте *Andantino* из II действия «Хензи...» с солирующими кларнетом и арфой как образец «пластичной и кантиленной мелодики», «сквозной ритмики», определяющих поэтику классической балетной традиции [9, с. 116].

Список литературы

1. Сафонова А. А. Покровители и путь к успеху, или Андре Гретри и исторические коллизии во Франции последней трети XVIII века // Старинная музыка. 2020. № 3(89). С. 8–13.
2. Giust A. International Networking in Russian Music Theatre around 1800: Sheremetev, Yusupov and Grand Duke Pavel Petrovich // Nineteenth-Century Music Review. 2022. Vol. 20, Special Issue 2. P. 261–284. <https://doi.org/10.1017/S1479409822000131>
3. Максимова А. Е. Балет в опере и опера-балет (русский музыкальный театр конца XVIII века) // Наследие: XVIII–XIX века: сборник статей, материалов и документов./ сост. и ред. П. Е. Вайдман, Е. С. Власова. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. Вып. II С. 31–39.
4. Сафонова А. А. Опера, в которой танцуют, или балет, в котором поют: из истории музыкальной комедии на сцене Королевской академии музыки в Париже // Современные проблемы музыкознания. 2023. № 2. С. 6–27. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-2-006-027>
5. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр: очерки истории. Эпоха Новерра. Л.: Искусство, 1981.
6. Максимова А. Е. Балетные «двойники» в русском театре екатерининского — александровского времен // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 2. С. 14–25. <https://doi.org/10.56620/2227-9997-2023-2-45-14-25>

²⁸ [Дидло Ш.] Хензи и Тао, или Красавица и чудовище. СПб.: В типографии Императорских театров, 1819. ГПИБ, шифр: 106 3/70, инв. № 1374959. Б. п. С. 1, 9–10, 12–13.

7. Слонимский Ю. И. Дидло. Вехи творческой биографии: учебное пособие. 2-е изд., стер. СПб.: Планета музыки, 2022.

8. Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России от истоков до Глинки. Л.: Музгиз, 1959.

9. Дулова Е. Н. Балетный жанр как музыкальный феномен (русская традиция конца XVIII — начала XX века). Минск: Четыре четверти, 1999.

References

1. Safonova, A. A. (2020). Patrons and Path to Success, or André Grétry and Historical Conflicts in France of the Last Third of the 18th Century. *Starinnaya muzyka (Early Music Quarterly)*, 89(3), 8–13. (In Russ.).

2. Giust, A. (2023). International Networking in Russian Music Theatre around 1800: Sheremetev, Yusupov and Grand Duke Pavel Petrovich. *Nineteenth-Century Music Review*, 20(2), 261–284. <https://doi.org/10.1017/S1479409822000131>

3. Maximova, A. E. (2013). Balet v opere i opera-balet (russkij muzykal'nyj teatr konca XVIII veka) [Ballet in Opera and Opera Ballet (Russian Musical Theater of the Late 18th Century)]. In P. E. Vajdman & E. S. Vlasova (Eds.), *Nasledie: XVIII–XIX veka [Heritage: 18th and 19th Centuries]*. Collection of Articles, Materials, and Documents (Issue II, pp. 31–39). Moscow Conservatory Press. (In Russ.).

4. Safonova, A. A. (2023). Opera which Involves Dance, or Ballet which Involves Singing: *Comédie Lyrique* on the Stage of the Royal Academy of Music in Paris. *Contemporary Musicology*, (2), 6–27. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-2-006-027>

5. Krasovskaja, V. M. (1981). *Zapadnoevropejskij baletnyj teatr: ocherki istorii. Epoha Noverra [Western European Ballet Theater: History Essays. The Age of Noverre]*. Iskusstvo. (In Russ.).

6. Maximova, A. E. (2023). Ballet “Doubles” in the Russian Theatre of the Catherine — Alexander Times. *Scholarly Papers of Gnesins Russian Academy of Music*, (2), 14–25. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2227-9997-2023-2-45-14-25>

7. Slonimskij, Yu. I. (2022). *Didlo. Vekhi tvorcheskoj biografii [Didelot. Milestones in Creative Biography]*. Lan, Planet of Music.

8. Gozenpud, A. A. (1959). *Muzykal'nyj teatr v Rossii ot istokov do Glinki [Musical Theater in Russia from the Origins to Glinka]*. Muzgiz.

9. Dulova, E. N. (1999). *Baletnyj zhanr kak muzykal'nyj fenomen (russkaja tradicija konca XVIII — nachala XX veka) [Ballet as a Musical Phenomenon (Russian Tradition from the Late 18th till the Early 20th Century)]*. Four Quarters.

Информация об авторе:

Максимова Е. А. — кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории русской музыки.

Information about the author:

Alexandra E. Maximova — Cand. Sci. (Art Studies), Associate Professor, Russian Music History Department.

Статья поступила в редакцию 27.03.2024;
одобрена после рецензирования 21.05.2024;
принята к публикации 04.06.2024.

The article was submitted 27.03.2024;
approved after reviewing 21.05.2024;
accepted for publication 04.06.2024.
