

УДК 792.8

«СОЗДАТЬ ДРАМУ БОЛЬШИХ СТРАСТЕЙ И РОМАНТИЧЕСКИ СИЛЬНЫХ ХАРАКТЕРОВ»: К ИСТОРИИ ВОЗОБНОВЛЕНИЯ БАЛЕТА «КОРСАР» НА ЛЕНИНГРАДСКОЙ СЦЕНЕ¹

Сапанжа О. С.¹

¹ Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, наб. Мойки, 48, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

Балет «Корсар» относится к важнейшим классическим балетам XIX века. В советский период этот балет продолжил свою сценическую судьбу на сценах советских театров, и история постановок «Корсара» в Ленинграде представляет особый интерес. В театре оперы и балета им. С. М. Кирова спектакль не был включен в репертуар с 1940 по 1973 год (до 1940 года шла версия балета постановки М. И. Петипа в редакции А. Я. Вагановой, в 1973 году увидела свет редакция К. М. Сергеева). Тем не менее в этот период постоянно предпринимались попытки вернуть балет на сцену театра в обновленных редакциях. Материалы архивов Ю. И. Слонимского, Малого оперного и Кировского театров позволили восстановить историю возобновления постановки балета «Корсар», которая представлена в статье.

Ключевые слова: советский балет, балет «Корсар», Ю. И. Слонимский, П. А. Гусев, Малый оперный театр.

«TO CREATE A DRAMA OF GREAT PASSIONS AND ROMANTICALLY STRONG CHARACTERS»: RESTORATION OF *THE CORSAIR* BALLET IN LENINGRAD THEATERS

Sapanzha O. S.¹

¹ Herzen State Pedagogical University of Russia, Moika Embankment, 48, Saint Petersburg, 191186, Russia.

The Corsair ballet is the most important classical ballet of the 19th century. This ballet continued its stage career on the stages of theaters during the Soviet period. The history of the productions of *The Corsair* in Leningrad is particular interest. The play was not included in the repertoire at the Kirov Theatre from the 1940s to 1973. The version of the ballet staged by M. I. Petipa, edited by

¹ Исследование выполнено за счет гранта ФГБОУ ВО РГПУ им. А. И. Герцена 4ВГ «Искусство и повседневность в интегративной системе современного образования».

A. Ya. Vaganova, was until 1940. The production by K. M Sergeev was staged in 1973. However, attempts to bring ballet back to the stage were constantly being made. The history of the restoration of the ballet is based on archival materials: the archives of Yuri Slonimsky, the Maly Opera and Kirov Theaters of Leningrad.

Keywords: Soviet ballet, *The Corsair* ballet, ballet libretto, Yuri Slonimsky, Peter Gusev.

Показанный впервые в 1856 году на сцене Большой Парижской оперы, а через два года в Петербургском Большом (Каменном) театре, «Корсар» вошел в золотой фонд балета. О значимости спектакля говорит количество его исполнений: так, в программе гастролей Театра оперы и балета им. С. М. Кирова 206-го сезона в Москве на сцене Большого театра (декабрь 1988 г.) указано, что исполняется 275-й спектакль со дня первого представления в 1858 году и 18-й спектакль постановки 1987 года [1].

Хореография и разбор отдельных танцевальных номеров классического спектакля XIX века на российской сцене находится в центре внимания балетоведения [2; 3], равно как и исследование хореографических решений «Корсара» в редакциях советских балетмейстеров.

В 1950–60-е годы «Корсара» ставили на разных сценах театров Советского Союза: Свердловского государственного театра оперы и балета им. А. В. Луначарского (либретто и постановка Н. Г. Гришиной), Воронежского государственного театра оперы и балета (либретто и постановка Д. М. Ариповой), Московского музыкального театра (постановка Н. Г. Гришиной) и др. Во второй половине XX века на сцене ленинградского Театра оперы и балета им. С. М. Кирова спектакль в постановке Константина Сергеева² увидел свет в 1973 году, Петра Гусева³ — в 1987-м. Сегодня именно этот «Корсар» в оформлении Теймураза Мурванидзе и костюмах Галины Соловьёвой с успехом идет на сцене Мариинского театра. Между тем в истории театра был тридцатилетний период, когда этого спектакля в афише не было. Впрочем, это не означает, что театр не предпринимал попыток вернуть на сцену важнейший балет классического репертуара, и история этих попыток представляет самостоятельный сюжет в истории советского балетного искусства.

² Константин Михайлович Сергеев (1900–1992) — артист балета, балетмейстер, педагог (в 1938–1940, 1973–1991 — художественный руководитель Ленинградского хореографического училища), народный артист СССР (1957). В 1951–1955, 1960–1970 гг. главный балетмейстер Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова.

³ Петр Андреевич Гусев (1904–1987) — артист балета, хореограф, педагог, балетный теоретик. Народный артист РСФСР (1984), профессор (1973). В 1945–1950 гг. художественный руководитель Ленинградского театра оперы и балета им. С.М. Кирова.

Работа над восстановлением балета «Корсар» в Театре оперы и балета им. С. М. Кирова на рубеже 1940–50-х гг.

Классическая постановка «Корсара» М. И. Петипа в редакции А. Я. Вагановой 1931 года исполнялась до Великой Отечественной войны. В сценарии были обозначены следующие авторы спектакля: «Либретто Сен-Жоржа и Мазилье по мотивам поэмы Байрона⁴; музыка Ад. Адана, Ц. Пуни и др. авторов. Постановка М.И. Петипа, возобновленная народной артисткой А. Я. Вагановой. Декорации художников Аллегри⁵, Суреньянец⁶, Ламбина⁷» [4, л. 30]. В начале 1941 года, видимо, обсуждались планы изменения спектакля: в материалах постановки «Корсара» из архива Мариинского театра есть лист с перечнем авторов балета и действующих лиц, вероятно, для печати программы (сверху есть рукописная резолюция: «В набор. 8 апреля 1937 г.»). В тексте значится: «Корсар. Балет в 4-х действиях. Постановка М. И. Петипа, возобновленная А. Я. Вагановой⁸». Внизу страницы — рукописная приписка: «Либретто написано неудовлетворительно. Заказать новый текст либретто Н. И. Носилу⁹ 16 января 1941 г.» [4, с. 19].

Первые попытки вернуть балет уже после войны на сцену в обновленном виде относятся к концу 1940-х. Основные вехи этого возвращения

⁴ «По мотивам поэмы» зачеркнуто и указано: «по Байрону».

⁵ Орест Карлович Аллегри (1866–1954) — российский театральный художник, итальянец по происхождению. Начиная с 1889 г., работал как помощник декоратора, а с 1908 года — как декоратор в дирекции петербургских Императорских театров, в 1909–1913 гг. — декоратор театра Литературно-художественного общества, с 1917 г. — главный декоратор Госактеатров.

⁶ Вардгес Акопович Суреньянец (1860–1921) армянский художник, скульптор, иллюстратор, и театральный художник.

⁷ Пётр Борисович Ламбин (1862–1923) — русский театральный художник. В конце 1890-х гг. — один из ведущих декораторов императорских театров.

⁸ «Возобновленная А. Я. Вагановой» заштриховано. В 1937 году А. Я. Ваганова подверглась критике и была снята с поста художественного руководителя балетной труппы театра.

⁹ Николай (Нил) Иванович Носилов (1887–1942) — балетовед, балетный критик. Активный защитник традиций академического искусства, оппонент реформаторских начинаний А. А. Горского. Публиковал статьи в «Еженедельнике петроградских государственных академических театров», «Жизни искусства». Записанные им воспоминания его матери (Е. О. Вазем) составили книгу «Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра (1937)». Н. И. Носилов не успел составить новое либретто балета «Корсар», но и классический спектакль на сцену уже не вернулся.

можно уточнить на основе материалов Юрия Иосифовича Слонимского¹⁰, Мариинского, Михайловского театров, хранящихся в Центральном государственном архиве литературы и искусства Санкт-Петербурга (далее — ЦГАЛИ СПб).

30 июня 1948 года директор Театра им. С. М. Кирова Н. А. Цыганов получил письмо из Главного управления музыкальных театров Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР, в котором сообщалось, что Управление, ознакомившись с материалами по либретто балета «Корсар», разрешает заключить договор с Ю. И. Слонимским на новую редакцию либретто балета и с П. Э. Фельдт¹¹ на подбор и инструментовку музыки [4, с. 40].

В августе 1948 года составляется трудовое соглашение с Ю. И. Слонимским для сочинения нового сценария балета «Корсар» с использованием отдельных мотивов старого либретто [4, с. 41]. Вероятно, к этому моменту материалы достаточно длительное время уже были в работе (в частности, те, которые отправлялись в Управление музыкальных театров), так как сроки обозначены предельно сжатые: договор подписан 2 августа, а датой выполнения работ значится 15 августа 1948 года. Материалы из личного архива Ю. И. Слонимского подтверждают это предположение: первый рабочий вариант сценария датирован автором (от руки) 4 июля 1947 года [5, л. 1, об.]. В кратких пояснениях к этому первому варианту зафиксировано значительное количество музыкальных фрагментов, которые легли в основу спектакля М. И. Петипа. Кроме того, отмечается, что, имея отдельные сценические удачи, балет обветшал и по сюжету, и по сценической интерпретации, и по музыке [5, л. 1]. Ю. И. Слонимский считал своей задачей, сохраняя лучшие куски прежнего спектакля, представить характеры нового типа — волевые и действенные [5, л. 1, об.], не меняя общую структуру балета (он оставляет четыре действия классической редакции спектакля). В распоряжении Ю. И. Слонимского оказывается записка, посвященная сценической истории балета «Корсар», составленная, по-видимому, в 1940-е, в которой кратко пересказывается содержание поэмы Байрона, утверждается, что либреттисты заимствовали из нее лишь «имена действующих лиц и общую, романтически-повышенную

¹⁰ Юрий Иосифович Слонимский (1902–1978) — советский историк театра, балетовед, критик, драматург-либреттист, автор сценариев девяти спектаклей («Сказка о попе и о работнике его Балде», «Весенняя сказка», «Юность», «Семь красавиц», «Тропую грома», «Берег надежды», «Икар» и др.) и редакций ряда классических балетов. В ряде архивных документов имя обозначено как Юрий Осипович Слонимский.

¹¹ Павел Эмильевич Фельдт (1905–1960) — советский композитор, дирижер. С 1929 года — концертмейстер, в 1934–1941 гг. — дирижер Ленинградского Малого оперного театра. С 1941 г. — дирижер Ленинградского Академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова.

характеристику персонажей» [4, л. 16]. При этом отмечается, что именно «Корсар» утвердил на балетной сцене более жизненную тематику в сравнении с предшествующим балетом эпохи Тальони с царством сильфид, дриад и бес-телесных духов [4, л. 16].

По мысли создателя нового либретто, в балете XIX века Конрад и Медора были неизменны в своих образах с первого эпизода. Любовь друг к другу у них задана, как заданы и отношения к другим персонажам. Об этом говорится и в записке, приведенной выше: Конрад — смелый искатель приключений, Медора — решительная от любви [4, л. 16]. Ю. И. Слонимский отмечает, что в своем сценарии он стремился показать, как герои встречаются и завоевывают право на любовь в борьбе и испытаниях, пытался сделать их образы движущимися, развивающимися [5, л. 1, об.]. В пояснении к сценарию зафиксированы и первые попытки перенести фокус в балете с пантомимы на танец: «Само собой разумеется, что сценическая функция главных персонажей коренным образом изменилась. И Конрад, и Бирбанто, и Медора действуют в танце, а не в пантомиме. Их танцевальная нагрузка центральная в спектакле» [5, л. 1, об.]. На действие в танце Ю. И. Слонимский указывает неоднократно (иногда рукописными пометами на тексте сценария). Некоторые сцены автор предлагает сохранить, (например: «Выход Сеида и приобретение Гюльнарары — может быть старая музыка и сцена»), а некоторые переработать (например: «Рынок невольников. Разумеется, и в этом танце необходимы коррективы как в костюме, так и в движениях») [5, л. 24, об.].

Итак, можно утверждать, что над сценарием новой редакции балета «Корсар» Юрий Слонимский начал работать, как минимум, летом 1947 года. Через год, 16 июня 1948 года, сценарий был зарегистрирован в Управлении по охране авторских прав Ленинграда [5, л. 2, об.]. На одном из вариантов указаны даты работы над рукописью сценария: «с 4 июля 1947 по 4 апреля 1948 года» [6, л. 107, об.].

Возможно, предполагаемым постановщиком балета в конце 1940-х мог быть В. М. Чабукиани¹². В материалах дела есть крошечная рукописная записка (написанная рукой Ю. И. Слонимского, но без указания адресата): «Либретто “Корсара” направлено т. Чабукиани. 18 сентября 1948 года» [4, л. 46]. Кроме того, в самых первых набросках сценарных планов балета из личного архива Юрия Слонимского есть рукописные пометы с указанием Вахтанга Чабукиани. Например, в деле есть краткий музыкально-сценический план с надписью: «Для В. М. Чабукиани» [5, л. 24].

¹² Вахтанг Михайлович Чабукиани (1910–1992) — советский артист балета, балетмейстер, педагог. Народный артист СССР (1950). В 1941–1973 гг. возглавлял балетную труппу Тбилисского театра оперы и балета имени З. П. Палиашвили.

Героизм и романтизм, а также преобладание танца над пантомимой как основные формулы нового балета (а Ю. И. Слонимский повторяет это в пояснениях к сценарию балета неоднократно) давали основания полагать, что постановщик «Лауренсии» — идеальная кандидатура для обновленной версии «Корсара». В музыкально-тематическом плане для В. М. Чабукиани сцена встречи с Конрадом представлена так: драматическая сцена на мотивах бури, борьбы. Может быть, здесь впервые появляется тема «корсарского военного танца» — своего рода лейтмотив спектакля. Важно, чтобы эта музыка была театрально-служебной по отношению к замыслу балетмейстера [5, л. 24]. Однако в дальнейшем имя В. М. Чабукиани в документах нигде не встречается. В конце 1940-х годов выдающийся танцовщик и балетмейстер работает в Тбилиси, в 1948 году ставит на сцене Тбилисского театра оперы и балета имени З. П. Палиашвили «Лауренсию», в 1949-м году — балет «Горда».

Интересен в первых набросках сценария подход к байроновской поэме. Ю. И. Слонимский задумывает обновленный балет как «драму больших страстей и романтически сильных характеров, подсказываемых байроновской поэмой» [5, л. 2, об.], отмечая, что авторы первых постановок заимствовали у Байрона лишь отдельные фабульные ходы, имена персонажей и некоторые их поступки. В обновленном либретто автор также отказывается от буквального следования Байрону, но, тем не менее, постоянно обращается к его поэзии, излагая сценическое действие. Например: «В увертюре буря. Возникает песня корсаров, быть может, та, которая имеется в поэме:

*С беспечными волнами в синем море
Душа и мысль свободны на просторе.
Пока есть буря, пенится волна —
Везде наш дом, родимая страна.*

Это своего рода лейтмотив спектакля, который возникает снова в последнем акте. Быть может, звуки бури смешиваются со звуками боя» [5, л. 20].

И далее в сценарии автор постоянно прибегает к поэзии Байрона. При этом фрагменты поэмы берутся не формальными эпиграфами, как в сценарии балета М. И. Петипа в редакции А. Я. Вагановой, где каждое действие начинается с цитаты, предвосхищающей действие, а для углубления характеристики героев.

Постановка балета, по-видимому, должна была начаться летом следующего года, во всяком случае, 14 октября 1949 года Ю. И. Слонимский отправляет заместителю театра П. Ц. Радчику¹³ заявление следующего содержания:

¹³ Петр Цезаревич Радчик (1918–1989) — театральный деятель, директор Ленинградского отделения Музыкального фонда СССР и издательства «Советский композитор», заместитель директора Малого оперного театра и театра им. С. М. Кирова.

«Прилагая при сем экземпляр сценария балета “Корсар”, принятого у меня художником балета П. А. Гусевым и постановщиком спектакля К. М. Сергеевым в июне 1949 года, прошу произвести со мной расчет согласно трудового соглашения, в силу которого выплата последних 25 % производится через год после заключения соглашения» [4, л. 48]. Как видно из заявления, постановка должна была осуществляться К. М. Сергеевым. С ним 7 июля 1949 года было заключено трудовое соглашение, согласно которому балетмейстер брал на себя обязательства осуществить постановку спектакля-балета «Корсар» на сцене театра. Согласно договору, работа должна была быть начата в сроки, обеспечивающие ее окончание не позднее 15 июня 1950 года, с таким расчетом, чтобы открытая премьера состоялась не позднее 16 июня 1950 года [4, л. 43]. Интересен шестой пункт договора. В первый послевоенный период спектакли ставились с большой экономией, а потому в договоре указано, что «при осуществлении спектакля балетмейстер обязуется максимально использовать подбор готовых костюмов, декораций, головных уборов, обуви, бутафории и реквизита, исходя из максимальных ассигнований на постановку в размере, предусмотренном сметно-финансовым расчетом» [4, л. 43]. Договора с художником в документах нет — возможно, предполагалось, что в спектакле будет использован только готовый реквизит и сценография, созданная еще художниками императорских театров.

Летом 1949 года идет активное обсуждение сценария балета. Ю. И. Слонимский создает проект сценического действия балета «Корсар» и отмечает, что он «обсужден с К. М. Сергеевым в заседаниях и встречах 31 мая, 10 июля, 12 июля 1949 года». [5, л. 27]. Надо отметить, что Ю. И. Слонимский выполнял задачи, выходящие за границы автора-составителя либретто. Он свои задачи осмыслял как полную сценарную реконструкцию балета, составлял перечень музыкально-тематических номеров, рекомендации по музыкальному оформлению спектакля [5, л. 46].

Так, например, в музыкально-тематическом плане есть рекомендации по работе с увертюрой: предлагается использовать увертюру Адана «Морской разбойник» или познакомиться с увертюрой Герольда к опере «Цампа»¹⁴ [5, л. 24]. Приведем в качестве еще одного примера описание начала третьего акта в сценарии и в музыкально-тематическом плане:

Сценарий. «Местность террасами спускается к далекому берегу. Сад гарема Паши. В глубине купальня. Жёны Паши купаются. Это медленный танец движения в глубину и обратно. Купание за тюлем в фонтанах или у каскада

¹⁴ Фердинан Герольд (1791–1833) — французский композитор, автор оперы «Цампа, или Мраморная невеста» (1831), один из авторов музыки балета «Тщетная предосторожность» (1828).

воды. Оно построено на пластических позировках обнаженных по видимости групп» [5, л. 21, об.].

Музыкально-тематический план. «Явление купания жён Сеида. Решение зависит от балетмейстера. Возможен чрезвычайно широкий выбор музыки из балетов Адана, а также из партитуры его ученика Делиба “Ручей”. Следует обдумать вопрос об использовании для этой сцены знаменитого вальса Делиба, который раньше шел в этом акте под названием “Оживленный сад”. Мне лично представляется, что прежняя его постановка неуместна, но необходимо применить сценический трюк внезапной живой перемены после его окончания (соображения выскажу лично художнику и постановщику). Купанье следует делать, используя огромный, ныне неизвестный театру, опыт иллюзионных купаний в старинных балетах (см. «Восстание в серале» в эскизах сцен в музее)» [5, л. 25, об.].

В деле также содержатся косвенные свидетельства, касающиеся дирижеров спектакля. 21 сентября 1949 года Н. А. Цыганов¹⁵ отправляет записку Е. А. Дубовскому¹⁶: «Как Вам известно, Вы будете дирижировать балетом «Корсар». Музыка к этому балету должна быть переделана. Эта работа поручается Вам. Как мне говорил К. М. Сергеев, он по этому вопросу тоже с Вами договорился. Прошу Вас приступить к этой работе» [4, л. 47]. Евгений Антонович Дубовский, в тот период дирижер Кировского театра, не смог выполнить эту работу, и в деле есть записка от 1 октября 1950 года, подписанная П. Гусевым: «Софья Алексеевна! Очень прошу передать либретто балета “Корсар” Слонимского нашей Таисии Ивановне для П. Э. Фельдт¹⁷» [4, л. 49].

Однако к 1950 году работы по возобновлению балета были, видимо, уже свернуты. Последние сведения о работе Ю. И. Слонимского над балетом вместе с К. М. Сергеевым относятся к весне 1950 года. Проект новой картины для балета «Корсар» (сцена, показывающая нрав Бирбанто как врага Конрада) содержит дату 3 апреля 1950 года и рукописную пометку: «Пошлю Сергееву 7 апреля» [5, л. 45]. После этого работа останавливается.

¹⁵ Николай Алексеевич Цыганов (1898–?) — директор Театра оперы и балета им. С. М. Кирова в 1944–1951 гг.

¹⁶ Евгений Антонович Дубовский (1898–1962) — дирижер, заслуженный артист РСФСР (1940). В 1931–1962 гг. — один из ведущих балетных дирижеров Театра им. С. М. Кирова.

¹⁷ Имя Павла Эмильевича Фельдта (1905–1960), также дирижера Кировского театра, уже упоминалось в записке Главного управления музыкальных театров Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР от 30 июня 1948 года, в которой П. Э. Фельдту поручался подбор и инструментовка музыки [4, л. 40].

Работа над «Корсаром» в Малом оперном театре

Снова к работе над либретто балета Ю. И. Слонимский возвращается в 1954 году и уже в рамках подготовки спектакля на сцене другого ленинградского театра — Малого оперного. За основу были взяты все наработки сценариста рубежа 1940–50-х годов. Сделанные тогда пояснения к сценарию спектакля используются в текстах 1954 года.

Чтобы понять, какие именно идеи легли в основу спектакля Малого оперного театра, приведем в Приложении (см.: 43–47) Первую докладную записку Ю. И. Слонимского о реконструкции балета «Корсар» на сцене Кировского театра целиком (предположительная дата работы над запиской — 1950-й г.) [5, л. 38–44].

Четыре года спустя в кратком пояснении к сценарию балета Ю. И. Слонимский в усеченном виде повторяет текст докладной записки и уточняет авторские задачи с учетом изменившейся сцены постановки. Он отмечает, что условия Государственного академического Малого оперного театра (численность труппы, размеры сцены, ограниченные возможности техники феерических трюков), наряду с естественным желанием театра иметь свою редакцию балета, вынудили автора сценария перестроить задуманное им действие, отказаться от ряда картин и сцен, закономерных для четырехактного балета, каким был в течение столетия «Корсар». В итоге, как полагал Ю. И. Слонимский, балет приобрел простоту, стройность и масштабность изложения [5, л. 67–68]. Балет Малого оперного театра шел в 3-х действиях, 4-х картинах, но сам автор указывал на преемственность сценария, созданного для Малого театра, и сценария для Кировского театра, работа над которым велась в конце 1940-х годов: в конце либретто для Малого оперного театра указаны даты работы над сценарием: «1948–1954 гг. Ленинград» [7, л. 6].

Эту же преемственность можно обнаружить в брошюре, изданной Малым оперным театром после премьеры. В вводной статье «От театра» указано, что театр не может сегодня мириться с существенными изъянами фабулы старого либретто этого балета. Неприемлемо и попури из сочинений одиннадцати композиторов, в какое со временем из-за включения в партитуру вставных номеров превратилась музыка известного французского композитора Адана. За столетие одни сценические эпизоды устарели, другие оказались использованными в других спектаклях. Нуждается, по мысли авторов, в пересмотре и система образного раскрытия фабулы, основанная раньше преимущественно на пантомиме: советский театр стремится разворачивать действие средствами самого танца [10, с. 5]. Далее говорится о задачах, которые были поставлены перед авторами новой редакции балета: обосновать поступки действующих лиц благородными мотивами, очистить музыку от инородных вставок. Указывается и на то, что еще Пушкин писал о невозможности прямого

воплощения на сцене поэмы Байрона, а потому перед авторами ставилась задача передать романтический колорит его восточных поэм и найти в них мотивировку действий героев, которая придавала бы основному конфликту большую содержательность [10, с. 6].

Итак, как видно, все основные принципиальные положения, касающиеся постановки обновленной редакции балета, которые Ю. И. Слонимский сформулировал в рамках работы над постановкой спектакля в Кировском театре, теперь были взяты на вооружение и представлены на сцене Малого оперного театра.

В пояснениях к сценарию уже обозначены имена членов коллектива, которому предстояла работа над балетом, и он не изменился в дальнейшем: «...ниже излагается сравнительно краткое содержание сценария, согласованное 10–11 сентября с П. А. Гусевым, Е. М. Корнблитом¹⁸ и С. Б. Вирсаладзе¹⁹» (см.: илл. 1).

Сокращение балета привело к изъятию сцены во дворце Сеид-паши и сюжетному объединению третьего и четвертого актов. Развитие действий в сценариях балетов 1931, 1948 и 1955 годов можно представить следующим образом:



Илл. 1. «Корсар». Балет в 3-х действиях, 4 картинах. Ленинград. 1956.
Фото из брошюры

¹⁸ Евгений Михайлович Корнблит (1908–1969) — советский дирижер, заслуженный артист РСФСР (1957). В 1944–1969 гг. был дирижером Малого оперного театра и автором аранжировок ряда балетов. Помимо «Корсара», Е. М. Корнблит готовил к постановке на сцене театра балет «Сольвейг» на основе музыки Э. Грига, в 1958 году был поставлен балет «Гаврош», музыка для которого была создана Е. М. Корнблитом совместно с Борисом Леонидовичем Битовым (1904–1979) [11]. В программе того же театра (с начала 1990-х — Санкт-Петербургского государственного академического театра оперы и балета им. М. П. Мусоргского) список тот же, что и в современных постановках, но с указанием на имя редактора партитуры: «...музыка А. Адана, Ц. Пуни, Л. Делиба, Р. Дриго, П. Ольденбургского в редакции Е. М. Корнблита» [12].

¹⁹ Симон Багратович Вирсаладзе (1908–1989) — советский театральный художник, сценограф, живописец, педагог. Главный художник Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова в 1940–1962 гг. Академик Академии художеств СССР (1975), народный художник СССР (1976).

Таблица. Сравнительный анализ сценариев балетов

<p>Сценическое развитие балета по действиям. Редакция А. Я. Вагановой (1931). ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1. Д. 413. Л. 20–26. Приводится в сокращении.</p>	<p>Перечень музыкально-танцевальных номеров реконструированного балета, предложенных Ю. И. Слонимским при работе над обновленной редакцией (1948). ЦГАЛИ СПб. Ф. 137. Оп. 1. Д. 110. Л. 46–48. Приводится полностью.</p>	<p>Сценарный план, предложенный Ю. И. Слонимским при постановке балета на сцене Малого оперного театра (1956). Брошюра Малого оперного театра. Л. 1956. С. 33–41. Приводится полностью.</p>
	<p>Интродукция. Буря. Отзвуки боя.</p>	<p>Пролог. Буря на море. Гибнет корабль корсаров.</p>
<p>Действие первое</p>	<p>I Акт</p>	<p>I Акт</p>
<p>Торговая площадь восточного города. Входит Конрад — предводитель корсаров, влюбленный в Медору, воспитанницу купца Исаака Ланкидема. Медора, увидев Конрада, бросает ему букет, чем выражает согласие на свидание. Из глубины площади приносят на носилках Сеид-пашу. Танец невольниц. Исаак предлагает Медоре показать свое искусство, и та начинает танец. Танец корсаров. В разгар танцев начинается нападение на дом купца, во время которого Конрад похищает Медору. Корсары расхищают вещи и золото Исаака, уводя с собою его самого и всех его невольниц.</p>	<p>1-я картина. Деревушка на берегу моря. Танец девушек, чинящих сети. Выход Медоры с девочками. Танец-игра детей в войну греков с турками. Волны выбрасывают Конрада, он без чувств, помощь ему Медоры. Вариация Конрада — воспоминание о бое, жажда схватки. Сообщение о приближении турецкого отряда. Конрада прячут в подземелье. Турки ищут беглеца, захватывают девушек во главе с Медорой и отплывают. Горе крестьян, рыбаков, клятва мести мужчинам. Конрад объединяет их вокруг себя.</p>	<p>1-я картина. Берег моря. Спасение Конрада и Али. Танец Гюльнары с подругами. Вариация Медоры. Танец Медоры, Гюльнары и подруг. Сцена Медоры и Конрада. Вариация Конрада. Появление турецких солдат и Ахмета. Захват девушек в неволю.</p>
	<p>2-я картина. Рынок в турецком городе. Реклама «живого товара» — сюита разнохарактерных танцев. Выход и танец Конрада, переодетого турецким офицером. Приезд военного корабля. Выход правителя города — Сеид-паши. Вывод и осмотр пленниц. Дуэт Медоры и Паши. Горе и гнев Медоры при виде Конрада. Покупка Медоры пашой. Действенное па Конрада, Медоры и торговца Ахмета. Конрад шепчет Медоре слова надежды.</p>	<p>2-я картин. Рынок невольниц. Прибытие корабля. Аукцион невольниц. Выход Сеид-паши. 1-й танец невольниц. 2-й танец невольниц. Дуэт Гюльнары и Ахмета: выход, адажио, вариация Ахмета, вариация Гюльнары, кода. Выход и вариация Медоры Торг за Медору. Освобождение и бегство рабов и невольниц.</p>

	<p>Нападение рыбаков, примкнувших к Конраду, на турецких солдат.</p> <p>Пляска корсаров. Уход корсаров с Медорой и девушками.</p>	
Второе действие	II Акт	II Акт
<p>Грот гористого острова, служащего убежищем корсарам.</p> <p>Конрад приводит сюда Медору. Выбегает невольник-танцор, и Медора танцует с его покорною поддержкой.</p> <p>Невольницы обращаются с мольбой к Конраду, прося отпустить их. Тот готов это сделать, но Бирбанто протестует, заявляя от себя и своих товарищей претензии на них.</p> <p>Воинственный танец корсаров.</p> <p>Медора и танец «маленького корсара».</p> <p>Конрад объявляет невольницам, что они свободны, Бирбанто бросается на него с ножом.</p> <p>Конрад перехватывает его руку, уходит с Медорой.</p> <p>Бирбанто придумывает план усыпления Конрада отравленным цветком.</p> <p>Конрад падает в глубоком обмороке. Медору похищает Бирбанто, но она оставляет записку в руке Конрада.</p> <p>Очнувшись, Конрад читает записку и видит грот, покинутый всеми.</p>	<p>Развалины древнего замка, приют корсаров на острове.</p> <p>Корсары коротают время в отсутствие Конрада. Экспозиция Бирбанто — начальника в отсутствие Конрада.</p> <p>Пушечный выстрел возвещает о приближении корсаров.</p> <p>Оживление. Появление корсаров и их рассказ о неудачном бое и гибели Конрада. С трудом скрываемая радость Бирбанто.</p> <p>Бирбанто становится предводителем, велит в свою честь угостить корсаров вином. Танцы пьяного веселья. Все погружаются в хмельной сон.</p> <p>Тревога. Вдали виден корабль. Корсары берутся за оружие. При полном замешательстве Бирбанто появляется Конрад с рыбаками, девушками и Медорой.</p> <p>Большое действенное па: Конрад показывает свои владения. Он благодарит своих спасителей, предлагает желающим вернуться в деревню, предлагает дать им судно и наградить драгоценностями. Барбанто и его сообщники возмущены. Сцена столкновения с Конрадом. Приказ Конрада выполняется, прощанье с уезжающими. Медора остается. Восторг Конрада.</p> <p>На сцене одна группа корсаров во главе с Бирбанто. Бирбанто замышляет измену и месть Конраду.</p> <p>Сговор с Ахмедом о снотворном зелье и похищении Медоры.</p> <p>Любовная идиллия Конрада и Медоры. Танцевальный романс (баркаролла) в честь Конрада и любви.</p>	<p>3-я картина. Грот корсаров.</p> <p>Возвращение Конрада.</p> <p>Танец Бирбанто и его приятелей.</p> <p>Танец Конрада и корсаров.</p> <p>Трио Конрада, Медоры и Али: адажио, вариация Али, вариация Медоры, кода.</p> <p>Сцена благодарности.</p> <p>Протест Бирбанто.</p> <p>Столкновение Конрада и корсаров.</p> <p>Заговор.</p> <p>Дуэт Медоры и Конрада.</p> <p>Сцена Медоры и заговорщиков.</p> <p>Финал.</p>

	Усыпление Конрада и похищение Медоры. Али будит Конрада и рассказывает о похищении Медоры Ахмедом. Драматическая сцена гнева и горя Конрада.	
Действие третье	III Акт	III Акт
Открытый зал дворца Сеид-паши с видом на Босфор. Одалиски танцуют вместе с любимицей Сеид-паши — Гюльнаррой. Исаак вводит Медору, желая продать ее, но паша шепчет смотрителю, чтобы он расплатился с ним тумаками. Чтобы развеселить Медору, Сеид-паша распорядится принести ящики с богатыми тканями, но Гюльнара, озорничая, закрывает ящики и преподносит платок главной жене Сеид-паши. Смотритель докладывает о приходе монахов. Это переодетые корсары во главе с Конрадом. Начинаются танцевальные развлечения. После танцев трех одалисок исполняется вставное адажио, затем вальс и, наконец, большая танцевальная сцена с участием Медоры, изображающая оживленный сад. По окончании этой сцены корсары снимают капюшоны, разгоняют слуг и пашу. Конрад пытается убить Бирбанто, но промахивается, и тот бежит. Возвратившийся Сеид-паша со стражей вынуждает бежать из дворца Конрада с Медорой.	Дворец Сеид-паши. Танцы жён в купальне. Доклад Сеиду о налете корсаров и их исчезновении с Медорой. Ярость паши. Гюльнара старается развеселить пашу. Появление Ахмета с Медорой. Сцена и танец мнимых соперниц — Медоры и Гюльнары. Прибытие пилигриммов из Мекки — переодетых корсаров. Восточный дивертисмент в честь гостей. Во главе танцующих Гюльнара. Большое действенное па Медоры, Конрада и Гюльнары, Паши, Бирбанто, Ахмеда и др. Оно начинается исполнением романса (баркароллы) любви из второго акта. Нападение корсаров на дворец, их первоначальный успех. Опознание Медорой Бирбанто как похитителя и разоблачение его измены. Бирбанто, перешедший на сторону турков, организует разгром корсаров. Конрад в плену, паша велит его казнить.	4-я картина. Корабль Сеид-паши. Сеид-паша и его гарем. Появление Ахмета, Бирбанто и Медоры. Танец Гюльнары и паши. Тревога. Выход дервиша. Праздник в честь дервиша: танец с попугаями, трио — выход, вариации, кода. Вальс. Вариация четырех танцовщиц. Вариация Гюльнары. Общая кода. Танец Медоры. Разоблачение и плен Конрада. Сцена подкупа часового. Свидание Медоры и Конрада. Появление Бирбанто и Сеид-паши. Нападение корсаров. Поединок Конрада и Бирбанто. Казнь Бирбанто. Танец корсаров.
Четвертое действие	IV Акт	
Открытое, бурное море. На палубе находятся Конрад с Медорой и прощенный Конрадом Бирбанто. Корсары приветствуют танцующую на палубе Медору. Бирбанто, затаивший злобу на Конрада, пытается его застрелить, но на этот раз расплывается за все своей жизнью, т. к. Конрад выбрасывает его за борт.	1-я картина. Покои паши Награждение отуречившегося Бирбанто и подготовка к казни Конрада. Танец Медоры с пчелой. Похищение ключа от темницы Конрада и убийство паши. 2-я картина. Темница Конрада Сцена издевательств над Конрадом. Тщетные усилия вырваться.	

<p>Буря разрастается и переходит в шторм. Судно, разбившись, тонет.</p> <p>Когда ветер стихает, то Луна освещает две фигуры, спасшиеся на обломках корабля, — это Медора и Конрад. Вдали виднеется маяк — значит, они спасены.</p>	<p>Танец корсаров и Конрада, наплавающего решимость драться. Освобождение Конрада Медорой, Али и корсарами.</p> <p>3-я картина. Буря на море.</p> <p>Турецкие фелюги берут корсарский корабль на абордаж. Бой.</p> <p>Единоборство Конрада с изменником Бирбанто.</p> <p>Турки захватывают корабль корсаров. Али взрывает его.</p>	
	<p>Апофеоз. Волны прибывают героев к берегу у деревни Медоры.</p>	<p>Финал. Корабль начинает движение вперед к новым берегам.</p>

Как видно, сценарий подвергся сокращениям, которые, тем не менее, Ю. И. Слонимский не считал критическими для развития действия. В мае 1955 года планово-финансовый отдел Главного управления театров и музыкальных учреждений Министерства культуры СССР утвердил смету на постановку балета в 380 тыс. рублей [8, л. 1]. 31 мая 1955 года на сцене Малого оперного театра прошла премьера, предвосхищая которую газета «Правда» опубликовала небольшую заметку «Возобновление “Корсара”». Литературный сотрудник театра Х. Шарафутдинова отмечает в ней: «Наш театр задался целью реконструировать балет, использовать при этом все лучшее, что есть в старинном балете, в его сценарии, музыке, режиссуре, хореографии, и убрать из спектакля все устаревшее. Необходимо было сложить из разрозненных кусков старого спектакля целое новое, которое отвечало бы возросшим требованиям советского зрителя» [9, л. 1].

При составлении сценарных планов балета в конце 1940-х годов Ю. И. Слонимский настаивал на том, что единственным композитором балета является А. Адан, и в программе Малого оперного театра 1956 года значится «музыка А. Адана в редакции Е. М Корнблита» [10, с. 26].

Интересно и обозначение постановщиков спектакля. В программе премьерного спектакля 1955 года читаем: «Постановка заслуженного артиста РСФСР балетмейстера П. А. Гусева. Отдельные сцены и танцы поставлены Ж. Перро и М. Петипа» [12, с. 1]. В документе из архива Кировского театра с описанием намеченной постановки от 6 июля 1973 года напечатано следующее: «Постановки М. И. Петипа в новой режиссерской редакции К. Сергеева». Эти слова зачеркнуты и поверх написано: «Балетмейстер-постановщик К. Сергеев. Отдельные сцены и танцы сохранены в постановке М. И. Петипа» [13, л. 15].

Художником спектакля на сцене Малого оперного театра стал Симон Багратович Вирсаладзе (1908–1989) — выдающийся сценограф, который к моменту постановки «Корсара» был автором декораций и костюмов целого ряда значимых постановок. В целом его сценография еще не несет отпечатка



Илл. 2. С. Вирсаладзе. Эскизы костюмов к балету «Корсар». Малый оперный театр



Илл. 3. С. Вирсаладзе. Эскиз костюма к балету «Корсар». Малый оперный театр

будущего стиля мастера, но некоторые эскизы костюмов уже отсылают к будущему шедевру художника — балету «Легенда о любви» (1961).

В 1956 году Малым оперным театром была издана брошюра со статьей Ю. И. Слонимского «Из сценической истории балета “Корсар”», кратким содержанием балета и фотографиями ключевых исполнителей и сцен 2-го и 3-го актов. Костюмы на фотографиях в целом повторяют эскизы: они достаточно подробные, пышные, несущие отпечаток восточной экзотики. Однако некоторые работы, созданные С. Б. Вирсаладзе, пожалуй, превосходят воплощенные костюмы и предвосхищают будущие сценические удаchi мастера [8]. В костюмах, разработанных для сцен невольничьего рынка и дворца паши, можно угадать будущие костюмы придворных царицы Мехмене-Бану и элементы костюма, которые чуть позже С. Б. Вирсаладзе создаст для Визиря. Отточенного минимализма в них пока нет (но и балет не предполагал элементов минимализма), но есть общий почерк автора, который скоро превратится в самостоятельный сценографический метод (см.: илл. 2; 3).

Итак, первые попытки вернуть отредактированную версию балета «Корсар» на сцену ленинградских театров относятся к концу 1940-х. С 1947 года над сценарием спектакля работал Ю. И. Слонимский. Возможным балетмейстером балета мог стать В. М. Чабукиани. К. М. Сергеев в 1949–50-х годах работал над постановкой балета, однако позже, в 1973 году, представил свое либретто и хореографическую версию спектакля. В 1954 году к работе над постановкой балета «Корсар» приступает Малый оперный театр, и Ю. И. Слонимский возвращается к либретто, уточняя, сокращая и переделывая его с учетом специфики театра. Премьера балета, состоявшаяся в 1955 году, стала новой точкой отсчета в жизни классического балета на сцене ленинградских театров во второй половине XX века.

ПРИЛОЖЕНИЕ. Первая докладная записка Ю. И. Слонимского
о реконструкции балета «Корсар» на сцене Кировского театра

Балет «Корсар» (музыка Адольфа Адана) впервые поставлен Ж. Мазилье на сцене Парижской оперы в январе 1856 года.

9 января 1858 года состоялось первое представление этого балета на сцене Петербургского Большого театра в сценической редакции Ж. Перро. Десятилетием позже постановка Перро была развита в танцевальном отношении М. Петипа, в редакции которого балет и дошел до наших дней. «Корсар» — репертуарный спектакль ряда советских театров. Об его успехе можно судить по следующим цифрам. С 1859 по 1881 г. балет выдержал на сцене Мариинского театра 83 представления, а с 1899 по 1931 — 118 представлений; при этом за 14 сезонов после 1917 г. балет был показан 69 раз. Чем же объясняется столь большой интерес к нему многих поколений русских зрителей?

Для начала приведем оценку юного Н. А. Римского-Корсакова, видевшего балет впервые на премьере в Петербурге. С большим увлечением будущий композитор описывал феерические моменты и хореографические сцены балета. Особенно сильное впечатление произвела на него последняя картина, изображающая бурю и гибель корсарского корабля: «Вы не можете себе представить, — писал он родителям, — да и мудрено вообразить себе это зрелище, так оно натурально. Небо кровавого цвета, потом заволакивается тучами, солнце заходит, делается темно, подымается буря, корабль так и качает... наконец волны становятся огромного размера, мачты ломаются, гром, молнии озаряют горизонт. Корабль погружается мало по малу и исчезает вскоре совсем». И далее, говоря о партитуре Адана: «К тому же музыка играет бурю. Волторны делают завывание ветра, а кларнеты, флейты и прочее крики погибающих так натурально (ибо люди молчат)». В воспоминаниях К. С. Станиславского о посещениях в детстве Большого театра впечатления от «Корсара» занимают много места: «... бушующее море из крашенного холста, тонущий бутафорский корабль... заставляли меня краснеть, бледнеть, обливаться слезами, холодеть, особенно когда похищенная балетная красавица молила страшного корсара отпустить ее на волю». Члены семьи Станиславского также вспоминали, как сильно врезался в их детскую память «Корсар», сцены из которого они воспроизводили в своем домашнем кукольном театре.

«Корсар» рассматривался прогрессивными деятелями русского театра, балетного в частности, как своего рода образец реалистического наследия. Немалую роль в этом заслуженном успехе сыграл композитор Адольф Адан. Столетие со дня его смерти мы будем отмечать в том же году, что и столетия со дня первой постановки «Корсара» — в мае 1956 года.

Известно, как высоко ценил творчество Адана П. И. Чайковский. Особенно он любил балет Адана «Жизель», называя его перлом поэзии, музыки и танца. Известно, что всякий раз, когда Чайковский готовился к сочинению балетной музыки он усердно читал и перечитывал партитуру «Жизели». При первом же приезде в Париж Чайковский посетил вдову Адана в знак глубокого уважения симпатичной творческой личности композитора и к его музыке. Следует отметить, что Адану принадлежат сочувственные статьи о русской музыке, напечатанные в 1840 г., что им была написана специально для русской сцены партитура балета «Морской разбойник». Щедрый мелодический дар Адана, обстоятельность, простота и драматическая выразительность его музыки, театральность и танцевальность, ставшие законами творчества, успешное решение проблемы музыкально-хореографического образа — все это не раз отмечалось русскими композиторами и музыкальными критиками как выдающееся для своего времени достижение Адана. Ряд страниц партитуры «Корсара» по праву причислен к классическому наследию балетного театра: таков, в частности, 2-й акт.

Наряду с музыкальными достоинствами «Корсар» привлекал и сценическими. «Это балет ... с драматичным и разнообразным действием... В либретто сохранилось кое-что от поэмы Байрона, некоторое лирическое и эпическое дуновение. ...За пантомимой ощущается идея, а идея ничего не может испортить, даже в балете...» Приведенный отзыв Готье дает сравнительно верную оценку парижского спектакля.

Байроновское звучание ряда эпизодов не могло не привлечь симпатий зрителя, хотя Мазилье и Сен-Жорж (либретист и балетмейстер) не ставили перед собой воплощения идей литературного первоисточника. В русской редакции Перро байроновские мотивы усилились. Романтически-возвышенная любовь героев, борьбу за которую они вели на протяжении спектакля, бурные столкновения, мелодраматические ситуации, разнообразие феерических эффектов, органически живущих в действии, составляли поэтическую силу балета. Особенно хороши массовые сцены и лирические эпизоды, проникнутые героикой. Режиссура Перро этих эпизодов до сих пор считается образцовой. Отметим, к месту, что феерические приемы «Корсара», которыми восторгался Римский-Корсаков, верно служат сегодня в картине наводнения балета «Медный всадник».

Однако достоинства музыки и хореографии «Корсара» соседствуют с разительными и нетерпимыми недостатками.

В пору, когда создавался «Корсар», французский балетный театр уже вырождался в зрелищно-развлекательную феерию с танцами, для которых сюжет, сценарий служили всего лишь благовидными предлогами. Неудивительно, что в постановке «Корсара» было много сомнительной экзотики и откровенно вставных дивертисментов, ради которых попиралась элементарная логика

музыкальной драматургии. В частности, по прихоти Наполеона III за десять дней до премьеры весь спектакль был грубо перекроен с резким ухудшением сюжетов и образов. Наплевательство при этом на музыку было столь велико и нетерпимо, что Адан вынужден был защищать свою репутацию. Он выступил в печати с грустно-ироническим рассказом о мытарствах частного музыканта в Гранд Опера, который не узнает своего детища в наспех скроенной, чуть ли не симпровизированной партитуре. К несчастью, намерение Адана доработать музыку и поднять балет в целом не могло быть выполнено: через несколько месяцев после премьеры «Корсара» он внезапно умер.

Это обстоятельство сыграло роковую роль в дальнейшей сценической судьбе спектакля. Когда год спустя Перро начал постановку «Корсара» на русской сцене, ему пришлось обратиться к Пуни, который присочинил ряд танцевальных номеров и, как утверждали современники, даже оркестровал или переоркестровал весь балет. Почин в разрушении партитуры Адана был быстро развит: достаточно сказать, что сегодня в музыке «Корсара» имеются вставки 11 композиторов — Пуни, Минкуса, Делиба, Дриго, М. Иванова, И. Чекрыгина, Шопена (так!) и даже ... принца Ольденбургского.

Сказанное дает представление как о классической ценности этого произведения, так и о нетерпимых (особенно в советском театре) изъянах его. Устранить эти изъяны — создать драматургически целостный спектакль, создать драматургически целостную партитуру Адана, усилив при этом байроновское звучание оркестра и сцены, — такова задача, завещанная нам самими авторами. Необходимость реконструкции «Корсара» назрела уже давно.

Казалось бы, чего проще — взять и приблизить балет к одноименной поэме. Но еще Пушкин писал: «Что мы подумаем о писателе, который из поэмы “Корсар” выберет один только план, достойный нелепой испанской повести?» Спрашивается: что в байроновской поэме его поразило — неужели план? ... И Пушкин делал вывод: драматическая часть в его поэмах ... не имеет никаких достоинств. Сила байроновской поэзии, по его мнению, в «бездне мыслей, чувств, картин», которые не в фабуле первоисточника, а в его внутреннем содержании.

Чтобы усилить байроновское звучание балета, необходимо обратиться именно к содержанию поэмы — к ее мыслям, чувствам, картинам, не претендуя на внешнее сходства поэмы и балета. Дабы это удалось, надо иметь в виду байроновский подтекст — реальный смысл той освободительной борьбы, которую вели против захватчиков жители средиземноморского архипелага и побережья — албанцы, греки и др. Конечно, это может быть сделано лишь в рамках возможностей старинного балета и его музыки; они предопределили границы сюжетного обновления балета. В меру этих возможностей мы стремимся создать драму больших страстей и сильных характеров, где поступки героев были бы продиктованы не узко-личными, эгоистическими

интересами, а интересами свободы и счастья близких, интересами борьбы против насильников-захватчиков.

Пронизать спектакль сквозной темой, наполнить эпизоды внешнего действия внутренним содержанием, вложить в поступки действующих лиц благородные побудительные мотивы, усилить в сценических образах черты байроновских образов — таков перечень задач авторов реконструкции. Помимо всего, необходимо внести существенные изменения и в образную систему спектакля: к этому стремились на русской сцене Перро и последующие обновители балета. В парижском спектакле сферы пантомимы и танца были разобщены: танец по преимуществу украшал действие, тогда как пантомима его воплощала. В силу этого, а также в силу отсутствия танцовщиков, главные действующие лица — мужчины, были лишены танца и лишь мимировали свои роли.

В реконструированном спектакле сферы пантомимы и танца будут слиты, персонажи «заговорят» прежде всего «языком» танца.

В результате капитальной драматургической переработки прежнего сценария от него сохранились только лучшие ситуации, которые приобрели новый смысл. В реконструированном балете будут три совершенно новые картины (1-я картина 1-го акта и 1-я и 2-я картины 4-го актов), коренным образом изменится содержание 2-й картины 1-го акта (бывшей 1-й) и 3-го акта. Лучший в драматургическом отношении 2-й акт и тот подвергается существенной переработке. Последняя картина балета, ранее служившая чистой феерии (буря и гибель корабля), теперь будет развязкой сюжета: турецкие фелюги под командованием изменника Бирбанто берут на бордаж корабль Конрада. Силы неравны, корсары обречены на гибель. Тогда Конрад казнит предателя Бирбанто и взрывает пороховую камеру. Занавес падает, освещая плот, плывущий к родному берегу: на плоту герои и их друзья.

Эти коренные изменения сюжета являются не плодом фантазии авторов реконструкции: они подсказаны, прежде всего, изучением музыкальных архивов Адана. Нам удалось найти ряд произведений композитора, посвященных схожим темам и даже близким по сюжету к «Корсару». Нам посчастливилось раскрыть историю балета «Морской разбойник», сочинявшегося Аданом в Петербурге. Написанный по мотивам «Бахчисарайского фонтана» балет этот изобилует драматическими сценами, представляющими большой интерес в музыкально-сценическом отношении; они будут использованы в обновляемой партитуре «Корсара».

Сочинение нового сценария повлечет за собой следующую работу автора музыкальной редакции балета:

1. Изучить все произведения Адана и отобрать из них материал, необходимый в связи с новым сценарием.
2. Поскольку не существует партитуры и клавира «Корсара» (есть только оркестровые партии и «репетитор» для двух скрипок), составить по голосам

партитуру всех номеров Адана из старого балета, который войдут в новую редакцию.

3. Оркестровать всю музыку балета в новой редакции, учитывая особенности Адана.

4. Сочинить оригинальную музыку в манере и стиле Адана для тех сцен, которые требуются по новому сценарию и для которых не найдется музыки у Адана.

5. Сочинить и инструментовать связки между особыми номерами Адана.

6. Аранжировать клавиры балета на основе новой партитуры (без него невозможна репетиционная работа).

Новая хореографическая экспозиция следует изложенным выше принципам балета и одновременно решает специфически-постановочные задачи. Они будут особо доложены театру автором новой хореографической редакции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Корсар: программа спектакля 13 декабря 1988 года. Л.: Академ. театр им. С. М. Кирова, 1988.
2. Бурлака Ю. П. Grand pas из балета «Пахита» и grand pas «Оживленный сад» из балета «Корсар»: Сравнительный анализ // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 2 (49). С. 69–79.
3. Федорченко О. А. Балет «Корсар»: эволюция партии Медоры в XIX в. // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 3 (44). С. 94–101.
4. Переписка с Ю. Слонимским о написании нового либретто к балету «Корсар» // ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1. Д. 413.
5. Архив Ю. И. Слонимского. Драматургическая обработка сценариев: рукопись. Автограф. Машинопись с авторской правкой // ЦГАЛИ СПб. Ф. 137. Оп. 1. Д. 110.
6. Слонимский Ю. «Корсар». Всесоюзное отделение по охране авторских прав // ЦГАЛИ СПб. Ф. 367. Оп. 2. Д. 139.
7. Либретто балета Ю. Слонимского «Корсар», принятого к постановке в 1955 году. Малый оперный театр. Литературная часть // ЦГАЛИ СПб. Ф. 290. Оп. 3. Д. 45.
8. Смета на постановку балета «Корсар». Малый оперный театр // ЦГАЛИ СПб. Ф. 290. Оп. 3. Д. 50.
9. Возобновление «Корсара». Архив Ю. И. Слонимского // ЦГАЛИ СПб. Ф. 137. Оп. 1. Д. 429.
10. Корсар. Балет в 3-х действиях, 4 картинах: брошюра. Л.: Ленинград. гос. ордена Ленина академ. Малый оперный театр, 1956. 46 с.
11. Томпакова О. М. Б. Битов и Е. Корнблит. Гаврош. Балет в 3-х действиях, 5 картинах: брошюра. Л 1959. 15 с.
12. Корсар. Балет в 3-х действиях, 4 картинах с прологом: программа спектакля. Малый оперный театр. Л. 1955. 12 с.
13. «Корсар». Договоры, переписка, краткое содержание. 1972–1973. Театр оперы и балета им. С. М. Кирова // ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 9. Д. 116.

REFERENCES

1. Korsar: programma spektaklya 13 dekabrya 1988. Izdanie L.: Akadem. teatr im. S. M. Kirova, 1988.
2. Burlaka Yu. P. Grand pas iz baleta «Paxita» i grand pas «Ozhivlenny`j sad» iz baleta «Korsar»: Sravnitel`ny`j analiz// Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2017. № 2 (49). S. 69–79.
3. Fedorchenko O. A. Balet «Korsar»: e`volyuciya partii Medory` v XIX v. // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2016. № 3 (44). S. 94–101.
4. Perepiska s Yu. Slonimskim o napisanii novogo libretto k baletu «Korsar» // CzGALI SPb. F. 337. Op. 1. D. 413.

5. Арxiv Yu. I. Slonimskogo. Dramaturgicheskaya obrabotka scenarijev: rukopis` . Avtograf. Mashinopis` s avtorskoj pravkoj // CzGALI SPb. F. 137. Op. 1. D. 110.
6. *Slonimskij Yu.* «Korsar». Vsesoyuznoe otделение po oхrane avtorskix prav // CzGALI SPb. F. 367. Op. 2. D. 139.
7. Libretto baleta Yu. Slonimskogo «Korsar», prinyatogo k postanovke v 1955 godu. Maly`j operny`j teatr. Literaturnaya chast` // CzGALI SPb. F. 290. Op. 3. D. 45.
8. Smeta na postanovku baleta «Korsar». Maly`j operny`j teatr // CzGALI SPb. F. 290. Op. 3. D. 50.
9. Vozobnovlenie «Korsara». Arxiv Yu. I. Slonimskogo // CzGALI SPb. F. 137. Op. 1. D. 429.
10. Korsar. Balet v 3-x dejstviyax, 4 kartinax: broshyura. L.: Leningrad. gos. ordena Lenina akadem. Maly`j operny`j teatr, 1956. 46 s.
11. *Томпакова О. М. В.* Bitov i E. Kornblit. Gavrosh. Balet v 3-x dejstviyax, 5 kartinax: broshyura. L. 1959. 15 s.
12. Korsar. Balet v 3-x dejstviyax, 4 kartinax s prologom: programma spektaklya. L. 1955. 12 s.
13. «Korsar». Dogovory` , perepiska, kratkoe sodержanie. 1972–1973. Teatr opery` i baleta im. S. M. Kirova // CzGALI SPb. F. 337. Op. 9. D. 116.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Сапанжа О. С. — д-р культурологии, проф.; sapanzha@mail.ru
SPIN-код: 6063-7030;
Author ID: 429499;
ORCID: 0000-0001-7874-253

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Sapanzha O. S. — Dr. Habil. (Art), Prof.; sapanzha@mail.ru
SPIN-код: 6063-7030;
Author ID: 429499;
ORCID: 0000-0001-7874-253