

УДК 792.8

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЦЕПЦИИ ПРЕМЬЕР БАЛЕТА «СИЛЬФИДА» В ПАРИЖЕ (1832) И САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ (1835)

Федорченко О. А.¹

¹ Российский институт истории искусств, Исаакиевская пл., д. 5, Санкт-Петербург, 191011, Россия.

Премьеры балета «Сильфида» в Париже и в Санкт-Петербурге разделили три года, но восприятие «хореографического манифеста эпохи романтизма» в России и Франции оказалось разным. В Париже сразу и безоговорочно приняли балет, увидев в нем созвучность художественным идеям романтизма. В Петербурге «Сильфиду» восприняли балетом анакреонтическим: на него смотрели сквозь призму мифологических и историко-героических постановок, составлявших значительную часть репертуара петербургской балетной труппы. Лишь приезд Марии Тальони в Россию в 1837 ввел петербургскую «Сильфиду» в пантеон высших романтических свершений. В статье исследуются различия в художественной рецепции «Сильфиды» в России и Франции, обусловленные рядом объективных факторов: организацией управления театральным делом, сменой поколений, репертуарной политикой, интенсивностью балетных премьер и индивидуальностью исполнительницы главной роли.

Ключевые слова: «Сильфида», Филиппо Тальони, Мария Тальони, Антуан Титюс, Луиза Круазет, романтический балет.

THE BALLET *LA SYLPHIDE*. PREMIERES IN PARIS (1832) AND ST. PETERSBURG (1835): PECULIARITIES OF ARTISTIC RECEPTION

*Fedorchenko O. A.*¹

¹ Russian Institute of Art History, 5, Isaakiyevskaya Sq., St. Petersburg, 191011, Russia.

Only three years separated the premiere of *La Sylphide* in Paris and St. Petersburg. But the perception of the 'choreographic manifesto of the Romantic era' in Russia and France was different. Paris immediately and unconditionally accepted the ballet, seeing in it a consonance with the artistic ideas of Romanticism. In St. Petersburg, *La Sylphide* was perceived as an anacreontic ballet, viewed through the prism of mythological and historical-heroic productions, which formed a significant part of the repertoire of the St. Petersburg ballet company. Only Maria Taglioni's arrival in Russia two years later (1837) introduced the St Petersburg *La Sylphide* into the pantheon of

the highest romantic achievements. The article explores the differences in the artistic reception of *La Sylphide* in Russia and France due to a number of objective factors: the organisation of theatre management, generational change, repertoire policy, the intensity of ballet premieres, and, of course, the individuality of the performer.

Keywords: *La Sylphide*, Filippo Taglioni, Marie Taglioni, Antoine Titus, Louise Croiset, romantic ballet.

12 марта 1832 года ознаменовало наступление новой балетной эры – эпохи хореографического романтизма. В этот день на сцене парижской Оперы состоялась премьера балета «Сильфида» с Марией Тальони в главной роли. Французские критики сразу же поняли и приняли эстетическую новизну спектакля: «Вещь создана для мадемуазель Тальони ... она часто восхищала публику легкостью танца, очарованием позировок» (Кастиль-Блаз); «Ее танец подобен полету птицы; она принадлежит небу, не покидая притом земли; она легка, гибка, резва и грациозна» (журнал «La Mode»); «В последовательности неправдоподобно воздушных па нечто, восхитительно не поддающееся описанию, сплавляющее воедино живопись, музыку и танец. ...Застенчивая грация, невинная развязность, улыбчивая непринужденность Сильфиды» (журнал «L'Ente'acte») (цит. по: [1, с. 175]).

Информация о парижской премьере вскоре достигла и России: уже 29 марта 1832 года московская газета «Молва» напечатала в «Хронике» небольшую заметку, которой было суждено стать первым русскоязычным откликом на премьеру: «Новый балет «Сильфида» в двух действиях, поставленный дев. Тальони (sic), имел полный успех: декорации Чичери (sic), музыка Шейтцбофера (sic), прелестные костюмы, чудесная поставка (sic) балета – к тому способствовали. Дев. Тальони занимала первую роль и была достойна самой себя» [2].

Через три года, 28 мая 1835, в петербургском Александринском театре состоялась российская премьера балета «Сильфида». Балетмейстер императорских театров Антуан Титюс, неоднократно командированный во Францию «для обозрения балетов на Парижской сцене» [3, л. 45], перенес спектакль Филиппо Тальони под собственным именем. «Только программа его [балета] принадлежит г. Тальони; все танцы сочинены балетмейстером нашего театра г. Титюсом» [4, с. 528], – сообщал читателям рецензент «Северной пчелы». Сегодня уже невозможно определить долю танцевальных заимствований, но, предположительно, они были достаточно масштабными: скорее всего, контур танцев и пластические идеи «Сильфиды» Титюс позаимствовал у Тальони и воспроизвел его хореографию, насколько ему позволила цепкая память постановщика. В Петербурге было подготовлено два состава исполнителей, танцевавших по очереди: Луиза Круазет и Фредерик – в одном спектакле и Лаура Пейсар с Теодором Герино – в другом.

На петербургскую премьеру откликнулась «Северная пчела». Рецензия мало информативна. На четырех страницах «подвала» подробнейшим образом

пересказывалось содержание балета и очень кратко резюмировалась суть спектакля с преобладанием определения «прелестный»: «“Сильфида” есть прелестная сказка в действии»; «Постановка исполнена вкуса и изящества»; «Все танцы сочинены балетмейстером нашего театра г. Титюсом: в них много прелести и жизни»; «Музыка показала нам немного монотонною»; «Прелестные декорации и машины сделаны г. А Роллером»; «Г-жа Круазет занимала роль Сильфиды» [4, с. 525, 528].

Российская «Сильфида» 1835 года не представлялась петербургским зрителям тем идеалом романтической мысли, какой ее увидели парижане тремя годами ранее. Балет видели через призму анакреонтических постановок, доминировавших на русской сцене в то время. «Сильфида», хоть и была признана «поэмой», но поэмой «мифологической», где нет погони за призрачной мечтой, и где героя окружают «прекраснейшие, наипрекраснейшие женщины». Причины, которые не позволили сразу же увидеть в петербургской «Сильфиде» идеал романтической мысли, кроются в сложных художественных процессах, происходивших в тот момент в петербургской балетной труппе. Среди них: административные перемены в руководстве, болезненная смена поколений, изменение политики ангажементов, приверженность балетмейстеров петербургской труппы мифологическому и классицистскому репертуару. Рассмотрим их подробнее.

Если брать за точку отсчета появление в театре исполнительниц главных партий на премьерах «Сильфиды», то хронология балетов почти совпадает: Тальони дебютировала в Париже 23 июля 1827 года и через четыре с половиной года вышла Сильфидой. 20 августа 1830 года в Петербурге дебютирует Круазет, которой в мае 1835 года суждено стать первой исполнительницей девы воздуха в России.

Обе балетные труппы «стартуют» к «Сильфиде» примерно с одних и тех же художественных позиций: репертуар парижской Оперы и петербургского театра примерно идентичен. Репертуар Оперы 1827 года составляли балеты мифологические («Флора и Зефир», «Телемак», «Психея», «Суд Париса», «Марс и Венера»), комедийные («Танцемания», «Ветреный паж», «Пажи герцога Вандомского»), мелодраматические («Нина, или Сумасшедшая от любви», «Клара, или Обещание женитьбы»), героический «Альфред Великий» и волшебные сказки («Алина, царица Голконды», «Золушка», «Земира и Азор»). В Петербурге в 1830 году идут балеты трагические («Медея и Язон»), мифологические («Зефир и Флора»), героические («Деревенская героиня»), комические («Альмавива и Розина», «Простаки», «Мельники», «Лиза и Колен», «Волшебная флейта»), драматические («Венгерская хижина», «Кора и Алонзо», «Кавказский пленник»), мелодраматические («Нина», «Женщина-лунатик», «Клара»).

Королевская академия музыки (Oréga), субсидируемая королевской властью, в 1827 году (когда там появилась М. Тальони) возглавлялась Эмилем Люббером, «способным и предприимчивым руководителем» [5, с. 44]. Но

директор подчинялся некомпетентному главному интенданту (суперинтенданту)¹, в обязанности которого входил строгий контроль над деятельностью директора с целью правильного «распределения бюджета». Июльская революция 1830 года изменила малоэффективную систему управления Оперой: руководителем становилось частное лицо по контракту на основе «финансово заинтересованной договоренности», т. е. через предоставление «государством франшизы частному лицу» [5, с. 5]. Теперь директор нес ответственность за все коммерческие риски, но он был обязан действовать как государственное лицо. Первым директором по новым правилам стал Луи Верон. Его директорствование (1831–1835), по мнению исследователя французского музыкального театра Ольги Жестковой, – «один из самых блестящих периодов в истории Оперы, а сам Верон воплотил в своем облике выдающееся сочетание продюсерских качеств» [5, с. 51] и «принес музыкальному театру величие и процветание, которых тот не знал ранее» [5, с. 56].

В Петербурге в то же самое время также проходят театральные реформы, но они как раз связаны не с либерализацией и привлечением «руководителей со стороны», а, напротив, с усилением централизации и выстраиванием чиновничьей «вертикали». 29 апреля 1829 года был упразднен Театральный комитет, в котором решение вопросов принималось коллегиально. Такой «демократический» стиль управления был признан «во многих отношениях неудобным», теперь во главе императорских театров встал директор, находившийся «под главным наблюдением» [6, с. 23] Министерства императорского двора. Должность директора занял князь Сергей Гагарин, грубые действия которого привели к конфликту с Дидло в 1828 году и последующему увольнению балетмейстера в 1830-м. Четыре года балетная труппа функционировала без руководителя, и лишь в 1832 году Дирекция императорских театров заключила контракты с Алексисом Блашем (на должность первого балетмейстера) и Антуаном Титюсом (на должность «помощника балетмейстера») [6, с. 32]. Личность директора не вызывала симпатий у его подчиненных: «Он был груб, вспыльчив, недоступен», – писал хроникер русского театра Александр Вольф [6, с. 37]. Атмосфера в администрации театра не способствовала плодотворной творческой обстановке в балетной труппе. В мае 1833 года пост директора занял Александр Михайлович Гедеонов – личность противоречивая и неоднозначная, но общеизвестно, что он любил балет и всячески способствовал его развитию и процветанию. После того, как Гедеонов возглавил театральное «министерство», петербургский «экипаж значительно прибавил в скорости».

Парижский «маршрут» был более прямым и коротким: с момента дебюта Тальони в Опере (23 июля 1827) до «Сильфиды» (12 марта 1832) «парижский

¹ Им в то время был виконт Состене де Ларошфуко. По отзывам, он «всегда противостоял любым реформам, которые требовались для полуразрушенной Академии» [5, с. 44]. Долги театра с каждым годом лишь умножались.

театральный экспресс» сделал лишь девять (пять балетов и четыре оперы) остановок на своем пути². М. Тальони участвовала в шести постановках из девяти. И практически каждый спектакль содержал в себе явные или скрытые приметы будущего романтического шедевра.

Девять парижских премьер на пути к «Сильфиде», как девять муз – спутниц Аполлона. Каждая несет в себе зерно романтического смысла, который победоносно воплотится в «Сильфиде»: хрупкость потустороннего существования в «Сомнамбуле», яркость эмоциональных переживаний в «Немой из Портичи», загадочность повелительницы фантастических лесных наяд в «Красавице спящего леса», живость национальных тирольских танцев в «Вильгельме Телле», экзотичность и грацию «восточных» персонажей в «Боге и баядерке» и, наконец, «белый балет», танцевально воплотивший тему роковой и гибельной красоты в «Роберте-дьяволе». «Сильфида» не появляется внезапно из ниоткуда: новая романтическая эстетика последовательно взращивается в предшествовавших «Сильфиде» спектаклях, постепенно, словно исподволь, подготавливает зрителей, воспитывая в них ту «насмотренность» и формируя узнавание отдельных элементов, которые сложатся в полноценную картину на премьере «Сильфиды».

Петербургский балет к «Сильфиде» шел своим путем, длинным и окружным. С 27 августа 1830 года, с дебюта Л. Круазет в Петербурге, прошло 28 оперных и балетных премьер: «Праздник в Чесме» (дивертисмент, 13 октября 1830), «Фра-Дьявол» (опера, 14 января 1831), «Вечер венецианского карнавала» (дивертисмент, 19 января 1831), «Клари» (балет, 10 февраля 1831), «Павел и Виргиния» (балет, 7 мая 1831), «Оправданная служанка, или Праздник Матюрины» (балет, 17 мая 1831), «Праздник на острове» (дивертисмент, 1 января 1832), «Швейцарская молочница» (балет, 18 апреля 1832), «Киа-Кинг» (балет, 15 мая 1832), «Дон Жуан, или Пораженный безбожник» (балет, 25 июля 1832), «Испанский праздник» (дивертисмент, 31 августа 1832), «Телемак на острове Калипсо» (19 сентября 1832), «Игры Париса» (балет, 3 октября 1832), «Сумбека, или Покорение Казанского царства» (3 ноября 1832), «Амадис, или Паж и волшебница» (14 апреля 1833), «Китайские девицы, или Три рода драматического искусства» (опера, 11 мая 1833), «Марс и Венера, или Вулкановы сети» (30 августа 1833), «Амур в деревне, или Крылатое дитя» (8 ноября 1833), «Фюльберт, или Маленький матрос» (27 ноября 1833), «Фенелла» («Немая из Портичи», опера, 13 января 1834), «Дон Кишот и Санхо Панса» (балет, 22 января 1834), «Зораида, или Мавры Гренады» (балет, 22 января 1834), «Венецианские забавы, или День карнавала» (31 января 1834), «Маскарад в театре»

² «Сомнамбула» (балет, 19 сентября 1827), «Немая из Портичи» (опера, 29 февраля 1828), «Лидия» (балет, 2 июля 1828), «Красавица спящего леса» (балет, 27 апреля 1829), «Вильгельм Телль» (опера, 3 августа 1829), «Бог и баядерка» (опера, 13 октября 1830), «Манон Леско» (балет, 3 мая 1831), «Оргия» (балет, 18 июля 1831), «Роберт-дьявол» (опера, 21 ноября 1831), «Сильфида».

(дивертисмент, 23 февраля 1834), «Ольга, русская сирота» (водевиль, 12 июня 1834), «Кесарь в Египте» (20 августа 1834), «Роберт-дьявол» (14 декабря 1834), «Дафнис, или Клятвопреступник» (17 декабря 1834)³.

За четыре с небольшим года состоялось в три с лишним раза больше премьер, чем в Париже! «Ольга, русская сирота», «Фенелла», «Роберт-дьявол», отчасти, «Сумбека», «Кесарь в Египте» и «Киа-Кинг». «Ольга» и «Фенелла» – это спектакли, где немая главная героиня держит на себе сюжет, пластикой и мимикой передавая движение эмоций и сердечные переживания. В «Кесаре» и «Киа-Кинге» воображение зрителей поразили танцевальные сцены, пусть и дивертисментные, но решенные ярко и талантливо. (Заметим, что именно при Геденгове в балетной труппе начинают появляться спектакли романтического репертуара – оперы «Фенелла» и «Роберт-дьявол», после которых наступил черед «Сильфиды».)

Поступательное движение романтических идей в балете в Петербурге замедлялось потоком разноплановых премьер не самого высокого художественного уровня; приметы нового стиля накапливались медленнее, их «концентрация» в петербургских спектаклях была меньшей, чем в парижских. В калейдоскопе впечатлений одна яркая картинка сменяла другую, не позволяя сосредоточиться на ценностях и смыслах, которые несла «Сильфида». Поэтому, при отсутствии «эффекта узнавания», «Сильфиду» в Петербурге оценили через призму знакомых и понятных клише: «мифологический балет», «сказочный сюжет», «множество хорошеньких женщин»...

Сегодня сложно представить успешное обеспечение художественного и творческого процесса без соответствующей пресс-службы и отдела по связям с общественностью. Страсть парижан эпохи Реставрации к чтению газет общеизвестна: «Нынче газеты для французов суть одна из первейших потребностей жизни» [8, с. 799]. В Париже в те годы ежедневно выходило более сотни газет, в том числе посвященных наукам, литературе, театру, моде. Газеты формировали общественное мнение, манипулировали им, создавали информационные поводы, чем предопределяли судьбу спектакля. Большое значение театральной прессе придавал директор Оперы Луи Верон, рассылавший журналистам билеты на спектакли: «Периодические издания должны помогать музам пленять сердца простолюдинов и невежд» [5, с. 49]. Количество рецензий на парижскую «Сильфиду» демонстрирует большой интерес критиков к балету, живое обсуждение премьеры, разнообразные точки зрения. На премьеру «Сильфиды» в Париже в 1832 году было написано 11 рецензий (Théâtres. Bulletin mensuel // La Mode, 1832, 13 mars; La Sylphide // L'Entre'acte. 1832. 13 mars; Gazette de France, 1832, 13 mars; X. X. X. Chronique musicale. La Sylphide // Journal de débats. 1832. 14 mars; Academie royal de music // La Gazette de France, 1832, 14 mars; Le Figaro. 1832, 14 mars; Le Messager des chambres. 1832, 14 mars; Courrier des héâtres, 1832,

³ Репертуар составлен по: [7].

15 mars; L.-V. La Sylphide, ballet-pantomime en deux actes // Le Temps. 1832. 16 mars; La France nouvelle, 1832, 18 mars; La Sylphide // Le Courrier français, 1832, 19 mars)⁴.

В Петербурге российская премьера «Сильфиды» 1835 года получила лишь один печатный отклик в газете «Северная пчела». Это было единственное в Петербурге издание, в котором размещались театральные обзоры. Для получения разрешения Фаддей Булгарин, чрезвычайно заинтересованный в публикации театральных рецензий, прошел достаточно длинный бюрократический путь, написал не одну специальную записку в III отделение [12]. О предоставлении бесплатных мест театральным рецензентам в императорских театрах не приходилось даже мечтать.

Несомненно, своими успехами премьеры «Сильфиды» были обязаны балеринам. Обе исполнительницы – М. Тальони в Париже и Л. Круазет в Петербурге – пришли к этой партии через четыре года выступлений.

Это для нас, зрителей XXI века, Тальони – «божественная Мария», безусловная звезда. Она появилась в Париже в 1827 году, в возрасте 23 лет, после успешных гастролей в Вене, Штутгарте и Мюнхене. Летом 1827 года состоялись шесть ее дебютных выступлений в не самых выгодных партиях на сцене Оперы, после которых Тальони получила заветный ангажемент на главную сцену страны. Первый сезон (1828) она провела в ранге «заместительницы балерин» с жалованьем 7 тыс. 200 франков + 30 франков за выступление. Во втором сезоне (1829) она – «первый сюжет», с жалованьем 9 тыс. франков. Ее репертуар в те годы составляли, по большей части, вставные танцы в операх и балетах. Также она получила три главные, «мимические», как определены они в контракте, роли Венеры в «Марсе и Венере» Блаша, Золушки и Лидии в одноименных балетах Альбера и Омера. Третий сезон (1830) она заняла положение балерины с жалованием в 10 тыс. франков.

В Петербурге начало 1830-х годов было непростым периодом для женского состава балетной труппы. Карьеры звезд эпохи Дидло – Авдотьи Истоминой, Екатерины Телешевой, Анастасии Лихутиной, Веры Зубовой – клонились к закату, техника танцовщиц была ограниченной: для них ставились соответствующие спектакли – пантомимные, тяжеловесные. Дирекция понимала необходимость притока свежих сил. После долгого, двадцатилетнего, перерыва, начатого в 1810-е, когда балетная труппа обходилась отечественными кадрами, в Россию вновь были ангажированы иностранные балерины. Ими стали Луиза Круазет и Лаура Пейсар.

Л. Круазет приехала в Петербург из Парижа в возрасте «примерно 20 лет» [13, с. 90], и у нее был опыт выступления на сцене Оперы⁵: в личном деле балерины, хранящемся в фонде Дирекции императорских театров в РГИА, есть

⁴ Список составлен по: [1; 9; 10; 11].

⁵ Впрочем, имя ее в истории Оперы не сохранилось.

информация, что в Париже она выступала дублершей «Биготтини, Нобле, Галуа и проч.» [14, л. 9]. Круазет покинула парижскую сцену в начале лета 1830 года, накануне выхода Марии Тальони в качестве балерины. Она не стала свидетельницей главных артистических побед Тальони.

В Петербурге Л. Круазет сразу же заняла положение ведущей балерины: в ее контракте с Дирекцией указывается, что она была приглашена на амплу «мимической артистки и первой танцовщицы во всех родах, как серьезных, так и полухарактерных, обязана исполнять роли в пантомимных балетах», ее жалование составило 10 тыс. рублей⁶ [14, л. 9].

Первые два года парижской карьеры Тальони танцевала лишь отдельные па в балетах и операх. В то же время Круазет активно осваивала репертуар петербургского Большого Каменного театра, исполняла главные партии в балетах «Зефир и Флора», «Поль и Виргиния» (Поль), «Нина, или Сумасшедшая от любви», «Швейцарская молочница» (Герцогиня), «Дон Жуан, или Пораженный безбожник» (дона Эльвира).

Публика по-разному оценивала театральные «приобретения». Тальони в первые два года своих выступлений на сцене Оперы (1828–30) покорила зрителей новой манерой танца, которую критики называли «подлинным идеалом изящного стиля» (цит. по: [1, с. 156]). Красовская точно формулирует сущность индивидуальности «ранней Тальони»: «скромность и сдержанное достоинство были свойствами таланта, чертами индивидуальности – неповторимой и притом ответившей художественным запросам эпохи. Тальони покоряла тем, что не заигрывала с публикой, не щеголяла техникой напоказ, а, напротив, утопляла технику в видимой безусильности танца» [1, с. 154]. Круазет не могла похвастаться обильной прессой на свои выступления. В редких рецензиях были и похвалы «необыкновенной грации, выразительной мимике», и отмечался «недостаток легкости или баллона» [6, с. 27].

Тальони неторопливо набирала репертуар, не берясь за роли, не соответствовавшие ее индивидуальности. Два сезона, предшествовавшие премьере, принесли Марии, уже находившейся в ранге балерины (1830–1832), лишь три роли, но какие! Она исполнила партии Золое на премьере оперы-балета Обера «Бог и баядерка» (13 октября 1830), Флоры в «Зефире и Флоре» (14 марта 1831, с Жюлем Перро), Елены в опере Мейербера «Роберт-дьявол» (21 ноября 1831). Тальони можно назвать «моно-балериной», балериной одной темы.

У Круазет сложилась иная ситуация: она танцевала все, что ей поручалось театральным руководством; за четыре с половиной года она набрала огромный репертуар, который насчитывал 35 названий балетов, опер, дивертисментов, пьес с танцами. Но, вероятно, и этого оказалось недостаточно для Дирекции императорских театров. В 1832 году в Петербург была ангажирована еще одна

⁶ 10 тыс. рублей в ассигнациях того времени соответствовали примерно 10 тыс. франков. М. Тальони лишь на третий год службы в парижской Опере пришла к этому жалованью.

балерина – Лаура Пейсар. Кажется, впервые в петербургской балетной труппе возникла система «дублеров»: Пейсар и Круазет, являясь художественными антиподами друг друга («Круазет брала верх... мимикой, а Пейсар более отличалась в танцах, требующих огня и способности» [6, с. 43]), поочередно танцевали практически все премьеры. Они делили между собой балеты «Зефир и Флора», «Марс и Венера, или Вулкановы сети», «Амур в деревне», «Кесарь в Египте», оперы «Фенелла», «Роберт-дьявол». Поэтому к премьере «Сильфиды» подошли с разными «вводными данными»: Мария Тальони – «божественной тенью» и «лучезарным призраком» [1, с. 170], Лаура Пейсар – танцовщицей «милой» [6, с. 43], Луиза Круазет – «прекрасной» [7, с. 78]. Строжайше выдержанная артистическая самоограниченность М. Тальони привела к художественному потрясению от «Сильфиды», когда за балериной окончательно закрепился тщательно создаваемый и культивируемый образ «стыдливо ускользающей, скромно-притягательной тайны» [1, с. 163]. И, напротив, артистки «универсального профиля», Круазет и Пейсар, без ярко выраженных индивидуальностей, оказались неспособными достойно воплотить новую танцевальную эстетику.

Есть еще одно важное различие в истории «Сильфиды». В Париже этот балет на протяжении нескольких лет танцевала только М. Тальони. Это был полностью «ее» спектакль, связанный только с ней и с ее выдающейся художественной индивидуальностью. В России балет «Сильфида» не закрепился за одной балериной, не стал ассоциироваться лишь с одной исполнительницей; напротив, в нем выступали танцовщицы-антиподы – Л. Круазет и Л. Пейсар.

Заключение

Реформы в Дирекции императорских театров, начатые в 1829 году, несколько замедлили творческий процесс: первое время решались административные вопросы в ущерб творческим. Лишь назначение на пост директора А. М. Геденова ускорило поступательное движение романтического искусства в отечественном балете.

Болезненная смена поколений в петербургском балете (увольнение Шарля Дидло, уход с ведущих позиций воспитанных им балерин) после двадцатилетнего перерыва способствовала возобновлению ангажементов иностранных танцовщиц. Но выбор Дирекции императорских театров был не вполне удачен: приглашая в Петербург Л. Круазет, театральная администрация ориентировалась на «географическое» (французское) происхождение танцовщицы. Для чиновников был важен опыт выступлений на парижской сцене, но не владение новым стилем и новой танцевальной эстетикой. Ангажированные в Россию Круазет и Пейсар не были носительницами «художественного прогресса», а именно

он составлял главную стратегическую ценность приглашаемых в Петербург иностранных специалистов.

Огромный репертуар петербургской балетной труппы в несколько десятков названий, с упором на анакреонтические и классицистские сюжеты, затруднял восприятие отечественными зрителями поэтических находок романтического балета, которые словно «растворялись» в потоке посредственных постановок Блаша и Титюса.

Разным было информационное освещение художественных событий. В Париже свободно издавались больше ста газет, и на «Сильфиду» откликнулось более десяти изданий. В Петербурге, в условиях жесткой николаевской цензуры, для получения разрешения на публикацию театральных рецензий нужно было пройти сложный бюрократический путь, действовали ограничения, не позволявшие открыто критиковать неудачные спектакли императорских театров. Поэтому утверждение «новой» романтической эстетики в отечественном балетном театре шло несколько медленнее, в том числе и вследствие невозможности открытого и объективного обсуждения театральных процессов.

Все эти факторы не позволили русским зрителям увидеть в петербургской премьере «Сильфиды» начало новой хореографической эпохи. Перелом наступил в сентябре 1837 года, после приезда в Петербург М. Тальони, дебютировавшей в «Сильфиде».

ЛИТЕРАТУРА

1. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм. М.: АРТ, 1996. 432 с.
2. [Хроника] // Молва. 1832. 29 марта. С. 104.
3. О службе инспектора и балетмейстера Доши Антуана Титюса (он же Титюс) (Antoine Titus Dauchy) // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 5964.
4. И. М-ский. Петербургский театр. Первое представление балета «Сильфида» на Александринском театре // Северная пчела. 1835. 15 июня. С. 525–528.
5. Жесткова О. В. Блистательный мсье Верон // Вестник СПбГУ. 2012. Сер. 15. Вып. 4. С. 44–57.
6. Вольф А. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года: в 2 ч. СПб.: Тип. Голике, 1877. Ч. I. 190 с.
7. Петербургский балет. Три века. Хроника: в 6 т. / авт.-сост. И. А. Боглачева. СПб.: Академия Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2014. Т. II: 1801–1850. 368 с.
8. Мильчина В. Париж в 1814–1848 годах. Повседневная жизнь. М.: НЛО, 2017. 944 с.
9. Guest I. The Romantic Ballet in Paris. London: Dance Books, 2008. 474 p.
10. La Sylphide: Paris 1832 and beyond / ed. by M. Smith. London: Dance Books, 2012. 382 p.

11. Filippo Taglioni. Padre del Ballo Romantico / a cura di Bruno Ligore. Roma: Aracne editrice, 2023. 546 p.
12. Федотов А. Русский театральный журнал в театральном контексте 1840-х годов: дисс. ... д-ра филос. по рус. лит-ре. Тарту. 2016. 178 с.
13. Зотов Р. М. Театральные воспоминания. Автобиографические записки. СПб.: Тип. Я. Ионсона, 1859. 118 с.
14. Дело о службе состоявшей при С. Петербургских театрах уволенной танцовщицы Луизы Круазет и о пожаловании ей пенсионна за 10-тилетнюю службу // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 4817.

REFERENCES

1. Krasovskaya V. M. Zapadnoevropeyskij baletnij teatr. Ocherki istorii: Romantizm. M.: ART, 1995. 432 s.
2. [Khronika] // Molva. 1832. 29 march. S. 104.
3. O sluzhbe ispektora i baletmeystera Dauchy Antoine Titus // RGIA. F. 497. Op. 1. Ed. hr. 5964.
4. I. M-sky. Peterburgsky teatr. Pervoe predstavlenie baleta «Sylphide» na Aleksandrinskoy teatre // Severnaya Pchela. 1835. 15 June. S. 525–528.
5. Zhestkova O. Blistatel'ny msie Veron // Vestnik SPbGU. 2012. Ser. 15. Vyp. 4. S. 44–57.
6. Volf A. I. Hronika peterburgskiyh teatrov s kontsa 1826 do nachala 1855. V 2 ch. SPb.: Tipografia Golike, 1877. P. I. 190 s.
7. Peterburgsky balet. Tri veka: Khronika. V 6 tomah. Tom II. 1801–1850. SPb.: Akademia Russkogo Baleta, 2014. 368 s.
8. Mil'china V. Paris v 1814 – 1848 godah. Povsednevnyaya zhian. M.: NLO, 2017. 944 s.
9. Guest I. The Romantic Ballet in Paris. London: Dance Books, 2008. 474 p.
10. La Sylphide: Paris 1832 and beyond / Ed. by Marian Smith. London: Dance Books, 2012. 382 p.
11. Filippo Taglioni. Padre del Ballo Romantico / a cura di Bruno Ligore. Roma: Aracne editrice, 2023. 546 p.
12. Fedotov A. Russky teatral'ny zhurnal v teatral'nov kontekste 1840-h godov: Dis. ... d-ra filosofii po rus. literature. Tartu, 2016. 178 s.
13. Zotov R. M. Teatral'nye vospominania. SPb.: Tipografia Ya Ionsona, 1859. 118 s.
14. Delo o sluzhbe sostoyavshey pri S. Peterburgskiyh teatrah uvolennoy tantsovschitsy Luise Croiset i o pozhalovanii ey pensiona za 10-letnyuu sluzhbu // RGIA. F. 497. Op. 1. Ed. hr. 4817.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Федорченко О. А. – канд. искусствоведения, ст. науч. сотр.; olgafedorcenco@gmail.com
ORCHID: 0000-0001-5812-6675

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Fedorchenko O. A. – Cand. Sci. (Arts); olgafedorcenco@gmail.com
ORCHID: 0000-0001-5812-6675