

УДК 7.0; 792.5; 792.8; 793.31

З. Чехлевска

«КРАКОВСКАЯ СВАДЬБА В ОЙЦУВЕ» —
ПЕТЕРБУРГСКАЯ СТРАНИЦА
В ИСТОРИИ ПОЛЬСКОГО СПЕКТАКЛЯ
(к вопросу о взаимном влиянии фольклорного
и академического в музыкальном театре)

Культурные контакты Польши с Россией бесспорны и обширны. Несмотря на политические ситуации и исторические сложности, на культурной карте мира нас издавна соединяли и соединяют необычайные, взаимно вдохновляющие отношения, в которых искусство танца служит самой прочной связующей. Близкое соседство, похожий темперамент, характерное и бравурное исполнение, виртуозность, мощь и энергия народных танцев — все эти факторы неизменно содействовали взаимным достижениям и богатым плодам нашего сотрудничества.

Санкт-Петербургу принадлежит особое место в истории этого взаимодействия: как центр культуры этот город издавна привлекал артистов, литераторов, художников и меценатов искусства. Многие поляки бывали здесь и оставили прочные следы своего присутствия на сценах петербургских театров. А польские народные танцы, обладающие особой символической аурой, сыграли существенную роль не только в деле формирования польской народной сцены в XIX в. Эта область национальной культуры оказала существенное влияние на салонные и сценические традиции Санкт-Петербурга, заняв перед тем свое полноправное место в сценическом искусстве Польши.

* * *

Вехами становления польской народной сцены принято считать премьеру оперы «Предполагаемое чудо Или Краковяки и Гурали», на музыку Яна Стефани и либретто Войцеха Богуславского (1794), постановку балетов «Краковская Свадьба в Ойцуве» на музыку Кароля Курпиньского и Юзефа Дамсе, с хореографией Юлии Межинской и Мориса Пиона (1823), и «Пан Твардовский» на музыку Альфреда Адольфа Зонненфельда с хореографией Вергилия Калори (1874). Этот процесс кристаллизации формулы польского балетного искусства в значительной мере поддерживался и вдохновлялся популярными народными танцами. Фундаментальные сценические произведения того времени обильно заимствовали материал традиционных полонезов, мазурок, краковяков, создавая из них полноправный компонент театрального зрелища.

Возникал эффект качественно нового, полностью оригинального сценического искусства народного характера. Признаком специфически польского в таком произведении становился хореографический рисунок, непосредственно навеянный хорошо знакомыми народными танцами. Народные танцы внесли в сцени-

ческое искусство тот значительный, эмоционально характерный, идейно насыщенный, необычайно эффектный комплект символических значений, таких существенных для формирования коллективного воображения поляков.

Полноправно вписанный в наследие высокого искусства, польский фольклор становится затем источником вдохновения не только для многих польских, но и русских, и европейских, композиторов, принося плоды обогатившие мировую культуру. «Лебединое озеро» и «Спящая красавица» Петра Чайковского, «Раймонда» Александра Глазунова, «Пахита» Эдуарда Дельведеза и Людвиг Минкуса, «Коппелия» Лео Делиба, — это лишь некоторые из наиболее выдающихся примеров балетной классики XIX в. Предметом отдельного исследования мог бы стать анализ объема и характера польских фольклорных мотивов в этих произведениях. Но одно остается бесспорным — элементы польских народных танцев нашли здесь четкую и ясную интерпретацию. Констатация этого факта демонстрирует, насколько романтическое обращение к народности, простоте, национальной истории обогатило творческую сферу. Это также доказывает, что польская народная сцена XIX в. не находилась в изоляции, а ее опыт и наследие интенсивно влияли на европейскую культуру.

* * *

Остановимся лишь на одном примере: уже упомянутом балете «Краковская свадьба в Ойцуве» («Wesele w Ojcowie»), успешная премьера которого состоялась 14 марта 1823 г. в Варшаве.

Постановщиком спектакля и автором либретто стал Бонавентура Кудлич — актер и педагог. В центре сюжета, чередовавшего обрядовые и комические сцены, насыщенные народными танцами, — свадьба главных героев Зоси и Щепана, происходившая, как следует из названия, в окрестностях Кракова. Спектакль был подготовлен для бенефиса Юлии Межиньской, примы варшавского балета.

Балету сопутствовал огромный успех, как и самой бенифициантке: исполненное ею «соло-мазурка» вошло в историю как «мазурка Межиньской», и стало позднее «испытанием огнем» для каждой начинающей карьеру польской танцовщицы. Дальнейшая история этого балета, который в течение десятилетий изменял состав, но не сходил с варшавских афиш — благодатная почва для отдельного исследования¹. Для нас же важен эпизод, непосредственно связанный с театральной историей Петербурга.

Показу «Свадьбы в Ойцуве» в Петербурге предшествовал визит в Варшаву Александры Федоровны (супруги Николая I) в 1847 г. и представленная в то время мазурка из балета «Графиня и крестьяне» с хореографией Романа Турчиновича [см.: 1, с. 428]. Явно не без влияния тех впечатлений, которые некогда привезла из поездки августейшая особа, состоялись петербургские гастролы танцоров польского варшавского балета в 1851 г.

¹ Русская история «Свадьбы в Ойцуве» детально описана в диссертации Й. Сибильска-Сюдим: «Петербург, Варшава, Москва. Польско-русские балетные связи на протяжении столетия 1815–1915».



Была специально подготовлена версия «Свадьбы» для русской сцены. Одновременно была привезена программа польских народных танцев, встреченных с необычайным восторгом и получивших затем необычайную популярность на придворных петербургских балах.

Известно, что «в начале 1851 г. царь Николай Павлович, желая сделать сюрприз царице Александре Федоровне, приказал выбрать среди лучших варшавских танцоров пять кавалеров и пять дам для так называемой «голубой мазурки», которая своим названием обязана цвету костюмов» [цит. по: 1, s. 117]. О том, как был реализован этот сюрприз, вспоминает петербургский танцовщик Т. А. Стуколкин: «Во время одного из спектаклей, когда давали уже не помню какую оперу, в антракте поднялся занавес и неожиданно для зрителей (на афишах об этом ничего не было указано) дебютировали с большим успехом наши гости. Этот свой народный танец они танцевали действительно мастерски. Голубая мазурка так понравилась царю, что он приказал, чтобы повторили ее так, чтобы четверо поляков танцевали с четырьмя русскими дамами, а четыре польки с четырьмя русскими кавалерами. Успех мазурки в таком смешанном составе превзошел все ожидания. Наше исполнение этого захватывающе красивого и эффектного танца так сильно нравилось аудитории и так восхищало, что еще до нашего выхода на сцену, когда из-за кулис можно было услышать звон и постукивание подбитых каблучков, были слышны аплодисменты, звучание которых доходило до фортиссимо, когда пара за парой выбегали на авансцену» [цит. по: 1, s. 432].

19 февраля 1851 г. прошел последний показ балета, «голубую мазурку» исполнили польские танцоры вместе со своими русскими коллегами. Очередная русская версия танца затем была перенесена на сцену московского Большого театра Стуколкиным и Шамбургским [1, s. 438].

Позднее, в 1895 г., состоялся визит в Варшаву характерных солистов императорского

балета Марии Петипа и Альфреда Бекефи — очевидцы восхищались их исполнением мазурки из «Свадьбы в Ойцуве». Одновременно с ними Варшаву посетила любимая всеми Матильда Кшесинская, она также прославилась интерпретацией мазурки, которую танцевала вместе с Феликсом Кшесинским, своим отцом. Они вместе танцевали в спектакле «Пан Твардовский», заслужив огромный успех и любовь варшавской публики.

Видный польский историк балета Янина Пудзек отмечает также интересный парадокс, связанный с успехом польского балета у высокопоставленной русской публики: «Кстати, настоящее изумление вызывают следующие два факта: враждебное отношение царской власти ко всему польскому на сцене, и головокружительная карьера «Свадьбы в Ойцуве», такого этнического польского произведения, любимого не только аудиторией, но и... царями. Что было причиной такой толерантности? Недосмотр цензуры? Проявление общей моды на народные танцы? Привлекательность богатства и красочности польского фольклора? Наверное, все эти факторы вместе взятые, начиная со «Свадьбы в Ойцуве» и с многочисленными вставками в других балетах, невзирая на все трудности, привели к возникновению первого сценического синтеза польских народных танцев в операх Монюшко» [2, s. 74].

«Свадьба в Ойцуве» во многом определила направление дальнейших поисков в польском балетном искусстве, которые не были вполне реализованы. Искали концепции и средства для выражения национального в балете, но последующие попытки создания постановок в подобном стиле не были столь же успешными.

* * *

Польский народный стиль, наметившийся уже в XVIII в., выразился сначала в использовании фольклора индивидуальным композиторским творчеством, отражавшим культурное и эмоциональное богатство польского народа.

Высокая популярность польских народных танцев в салонах Европы отразилась в стилизованной музыке многих выдающихся композиторов XIX в., таких как Фредерик Шопен и Станислав Монюшко (отец польской народной сцены), чья чувствительность к народной культуре была чрезвычайной, а подчеркнутое внимание к народным основам как источнику вдохновения содействовало развитию нового стиля эмоционального выражения музыкантов. Феномен Фредерика Шопена стал примером для его современников и сегодня свидетельствует о том, насколько продуктивен синтез фольклорных музыкальных традиций и популярно-артистической музыки.

Все более сильная потребность взаимодействия академической музыки с фольклорной, использование ее характерных мелодических и ритмических особенностей содействовали созданию произведений с культурным и национально-историческим содержанием. Композиторы все охотнее обращались к польским мотивам, заимствуя у них лиричность, энергию, элегантность — элементы, лежащие в основе польского этнического творчества и отличающие его от других.

Танцы, определенные уже в эпоху барокко как типично польские, в XIX в. обрели исключительную популярность, «мазурка и полонез, к которым в скором

времени присоединился двухмерный краковяк, стали модными партнерскими танцами. Очень заметный след оставил в репертуаре трехмерный народный *куявяк*, имеющий модификационное влияние особенно на мазурковые ритмы. Народные танцы исполнялись в салонах, разыгрывались в форме фортепианных и скрипачных миниатюр, ставились на сцене. Большим успехом среди композиторов фортепианной музыки пользовались прежде всего мазурки. < ... >

Вторым, также важным, фактором было включение этих танцев в ресурсы народных символов, как путем их включения в названия или тексты патриотического характера, так и путем трактовки самих форм, как носителей патриотического внемузыкального содержания. В наибольшей мере это касается полонеза, как танца с наиболее многослойной символикой: народной («польский»), исторической («первоначальный») и отечественной («королевский») [3, s. 308–309].

Рубеж XIX – XX вв. стал периодом очень сильного тяготения искусства к фольклорным мотивам, поиска приемов стилизации, близких к этническим, сознательного стремления художников к развитию оригинального стиля на отечественной почве. Наполнение культурного или исторического содержания музыкального произведения характерными народными чертами было осознано в этот период как актуальная художественно-символическая ценность. Сегодня, учитывая поиски композиторов и хореографов XIX в., мы можем говорить о более чем двухсотлетнем постоянном интересе к народной культуре. Из соединения академических и фольклорных элементов постоянно вырастают новые формы и стили музыки и танца, определяющие современный облик сценического искусства.

Факт необычайно плодотворного сотрудничества, взаимного проникновения культур Польши и России сегодня представляется исторически закономерным и художественно оправданным. Польские народные танцы, оригинальные и узнаваемые по своей форме и стилю, послужили творческому вдохновению для многих выдающихся деятелей русской сцены — танцоров, хореографов, композиторов. Современность рисует перед нами перспективы дальнейшего сотрудничества.

Развитие мирового балета и музыки, эволюционирующих вместе с другими сферами искусства, провоцирует возникновение новой формы зрелища с новой структурой. Создаются спектакли с народной тематикой, появляются танцоры и хореографы, ориентированные в том же направлении, возникают так называемые «народные школы» — это важное и отдельное явление.

От нас самих зависит, насколько успешным будет продолжение тех вдохновенных творческих связей между российской и польской танцевальной культурой, прекрасная традиция которых была заложена еще в XIX в.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Pudełek J.* Sukcesy warszawskich tancerzy w Petersburgu w lutym 1851 roku // *Pamiętnik Teatralny*. Warszawa, 1995. Z. 3–4. S. 427–438.
2. *Pudełek J.* Warszawski balet romantyczny. 1802–1866. Kraków, 1968. 219 s.
3. *Dahlig-Turek E.* «Rytmy polskie» w muzyce XVI–XIX wieku: studium morfologiczne. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2006. 476 s.

К статье: Б. Ксенжекевич.
Влияние методики А. Я. Вагановой
в контексте истории и практики
польского балета



Рескрипт Станіслава II Августа Понятовского
о создании первой польской балетной труппы
в Варшаве. 1785 г.



Неизвестный художник.
Театр на площади Красинских
(танцуют Михал Рыминьски,
Дорота Ситаньска и др.
Национальные танцы Его
Величества). 1790 г.
Театральный музей, Варшава.



Польские балетные школы в период после Второй Мировой войны.



Польские театры с балетными труппами

К статье: З. Чехлевска. «Краковская свадьба в Ойцуве» — петербургская страница в истории польского спектакля (к вопросу о взаимном влиянии фольклорного и академического в музыкальном театре)



Сцена из балета «Краковская свадьба в Ойцуве». 1851 г.
Театральный Музей, Варшава



Сцена из балета «Пан Твардовский». 1874 г.
Театральный Музей, Варшава.