

КЛАССИЧЕСКОЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ XIX В. В КАЗАНСКОМ ТЕАТРЕ: ВЧЕРА И СЕГОДНЯ

Л.Н. Донина

*Институт истории им. Ш.Марджани
Академии наук Республики Татарстан
Казань, Российская Федерация
lis.art@mail.ru*

В середине XIX в. Казань имела прочную славу театрального города. С 1791 г. ведёт начало казанский русский большой драматический театр. 1874 г. по праву считается днём рождения казанского оперного театра. Наряду с Казанским университетом они сыграли значительную роль в формировании демократических тенденций в общественном движении на территории края, культурном развитии общества, им принадлежит важнейшая заслуга в возникновении и развитии татарского национального театра.

Театр всегда входил в сферу интересов государственной политики. До революции в Казани было семь театральных зданий. Каждый сезон в Городском театре характеризовался появлением шедевров западноевропейской и русской опер. Первая профессиональная школа хореографии в Казани была открыта в 1912 г. стараниями Н.М. Петипа. В 1914 г. в Городском театре был поставлен первый одноактный балет.

После революции 1917 г. были организованы четыре показательных театра. В 1924 г. создаётся специальная «Комиссия по организации татарской оперы», результатом деятельности которой стала первая национальная опера «Сания». В 1939 г. образована постоянная оперная труппа, получившая официальное название «Татарский государственный оперный театр». Вскоре после открытия театра главный балетмейстер Г.Х. Тагиров поставил первый классический балет. В 1941 г. театр был переименован в Татарский государственный театр оперы и балета. В классическом репертуаре предпочтение отдавалось балетам М.И. Петипа, которые и сегодня являются основой репертуара и школой высшего мастерства любого театра. В статье, на примере анализа первых и последних постановок балетов «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Дон Кихот», «Баядерка» на широком историческом фоне, рассматривается, как в театре создавалась и развивалась профессиональная балетная школа. Первыми балетмейстерами, танцовщиками Большого и Мариинского театров, постоянной труппе театра был передан бесценный опыт постановок в хореографической редакции М.И. Петипа на сцене Императорских театров, ключи к пониманию структуры классических балетов, что явилось фундаментом для формирования традиций казанского театра. В XXI в. ТАГТОБ им. М. Джалиля работает с разными художниками и артистами. Трепетное отношение к основе первоисточников, профессиональное переосмысление нововведений; наличие собственной хореографической школы; сохранение традиций сценографии, заложенных П.Т. Сперанским, позволяют театру иметь выдающиеся образцы хореографического наследия XIX столетия в репертуаре.

Театр по праву и с гордостью носит звание «академического», потому что способен поддерживать сложнейшую традиционную форму классического балета, включающую декорации, костюмы и школу хореографии. Серьёзным ежегодным экзаменом этому служит беспрецедентный по масштабу и значимости Международный фестиваль имени Рудольфа Нуриева.

Ключевые слова: балет, профессиональная хореографическая школа, сохранение традиций, сценография, татарский театр.

Для цитирования: Донина Л.Н. Классическое хореографическое наследие XIX в. в Казанском театре: вчера и сегодня // Историческая этнология. 2018. Т. 3, № 2. С. 209–233. DOI: 10.22378/he.2018-3-2.209-233

В начале XIX в. Казань представляла собой один из крупнейших российских провинциальных городов Российской империи. Расцвет Казани как культурно-просветительского центра в связи с открытием Императорского университета в 1804 г. сулил театру общественный успех, и уже к середине XIX в. Казань имела прочную славу театрального города.

Театр входил в сферу интересов государственной политики: было построено роскошное здание со специализированной сценой, позволявшей ставить оперные и балетные спектакли. Постройка предусматривала посещение спектаклей женщинами-татарками, боковые ложи в нижнем этаже предназначались для семей мусульман. Каждый сезон в Городском театре характеризовался появлением шедевров западноевропейской и русской классики. Казанцы хорошо знали оперы «Риголетто», «Аида», «Бал-маскарад», «Фауст», «Евгений Онегин», «Дон-Карлос» (первая в России постановка оперы). По уровню постановок казанский театр не уступал театрам столичным, а иногда, по свидетельству современников, и превосходил их. Стараниями первых антрепренёров П.П. Есипова, Е.Ф. Стрелкова, П.М. Медведева, М.М. Бородая, Н.И. Собољщикова-Самарина, Н.Н. Боголюбова были заложены традиции музыкального просветительства и общедоступности театра. Предпринимались попытки шире открыть двери оперы для татарской публики. В репертуар специально включались русские оперы с «восточными» элементами в музыке, декорациях, хореографии («Князь Игорь», «Руслан и Людмила», «Демон», «Садко»). В типографии братьев Каримовых печатались пояснительные либретто опер на татарском языке.

26 августа 1874 г. в Городском театре давали оперу М.И. Глинки «Жизнь за царя» (ранее исполнялись только отдельные сцены). Этот день по праву считается днём рождения в Казани оперного театра, т.к. в дальнейшем стараниями известного антрепренёра П.М. Медведева оперные сезоны стали регулярными. Он рискнул сформировать огромную по тем временам труппу, объединяющую сто драматических и оперных артистов, с хором, оркестром, солистами, балетной труппой, декорациями и костюмами. Такого размаха российская провинция ещё не знала. Государствен-

ных оперных театров с постоянной труппой в то время в России было всего два: Мариинский (С-Петербург) и Большой (Москва).

Оперы шли в сопровождении балетных дивертисментов. Балет в качестве самостоятельного жанра представлен не был. Только через 40 лет после открытия Казанского оперного театра был поставлен первый одноактный балет, затем вновь последовал 25-летний перерыв. Газеты являются основным источником, позволяющим дать представление о том, как зарождался профессиональный балет в Казани, какие были предпосылки для открытия хореографической школы, как формировалось и менялось отношение публики к новому жанру. Поскольку в определённой степени этот исторический процесс связан с деятельностью Н.М. Петипа, мы считаем уместным, оставить выявленные публикации без интерпретации и, сохранив детали, выстроить их в виде хроники.

Первая балетная школа в Казани была открыта благодаря стараниям Надежды Мариусовны Петипа (1874–1945). Она была старшей дочерью М.И. Петипа и танцовщицы Л.Л. Савицкой. В 1892 г. после окончания училища Н.М. Петипа была «определена в балетную труппу кордебалета. В 1907 г. подала заявление об отставке и была уволена до срока выслуги лет» [9, с. 279]. В восемнадцать лет вышла замуж за Константина Матвеевича Чижова, сына известного скульптора. «До революции он состоял на службе в Техническом комитете Военного ведомства в качестве инженера для поручений», получив перевод по службе, с семьёй переехал в Казань [37, с. 5] по адресу 2-я Гора, дом Оконишникова.

21 декабря 1911 г. бывшая артистка балетной труппы Императорских С.-Петербургских театров Надежда Мариусовна Чижова (по театру Петипа) подаёт прошение на имя Его Превосходительства Господина Казанского Губернатора с просьбой открыть школу хореографии в г.Казани по Ново-Комиссариатской улице в доме Баратынского [30, л. 1]. Поскольку предполагалось, что в школу будут приниматься и учащиеся учебных заведений, прошение было направлено в «Министерство Народного Просвещения Попечителя Казанского учебного округа канцелярию» [30, л. 2, 3]. «Аналогичные ходатайства других учительниц... всегда отклонялись, так как обучение танцам желающих частью было уже организовано при самих учебных заведениях, кроме того, совместное обучение танцам учащихся обоих полов представлялось неосуществимым без установления ответственного надзора» [30, л. 4].

В январе 1912 г. появляются и первые публичные свидетельства её пребывания в Казани: «Артистка Императорских театров Н.М. Петипа даёт уроки танцев, пластики, мимики. Комиссариатская ул., дом Баратынского, от 11 до 12 и от 3–5 дня. Телефон №217» [13].

В эти годы особо в чести была благотворительность, «балы, спектакли и концерты следовали друг за другом почти без перерыва». Благая цель вечеров привлекала внимание казанского общества: «Каждый посетитель вечера сделает большое доброе дело для учащейся молодёжи, будущей наде-

жды России, ... исполнит и гражданский долг, содействуя распространению просвещения» [14]. Газеты анонсировали: «Состоится «благотворительный вечер в пользу недостаточных учеников 1-ой гимназии... В балетном дивертисменте примут участие Н.М. Петипа и В. Михайлов» [25]. «Залы Купеческого собрания были переполнены... успех у публики имели все участники концерта, закончившегося танцами г-жи Петипа» [13]. В Дворянском собрании был дан «бал-концерт в пользу общества вспомоществования недостаточным ученицам Казанской женской 3-й гимназии... Приносим искреннюю благодарность лицам, принявшим участие в концерте и в устройении вечера: ... г-же Н.М. Петипа, Е.П. Чарушиной» [14].

13 февраля 1912 г. прошение Н.М. Чижовой Губернаторским начальством было приостановлено, «впредь до предоставления ею надлежащих документов о праве на преподавание уроков хореографии» [30, л. 5], за которыми, вероятно, она ездила сама: «27 марта... назначен очень интересный по составу программы и исполнителей, вечер... при участии артистки Императорских театров Н.М. Петипа, кстати сказать, скоро покидающей Казань, и, потому, в последний раз выступающей перед казанской публикой» [15].

28 июня 1912 г. Министерством Императорского Двора С.-Петербургской конторой Императорских театров в С.-Петербурге ... Надежде Мириусовне Чижовой (по театру Петипа) было выдано Свидетельство №2083 на преподавание бальных и характерных танцев, а также мимики, пластики и грации [30, л. 8]. Дело по ходатайству было вновь возбуждено: «Его Превосходительству Господину Казанскому Губернатору... Покорнейше прошу в порядке правил утвердить «Положение» о предложенной мною к открытию школы хореографии в г. Казани, и при этом присовокупляю, что положение о школе заключается в нижеследующем: 1) Школа находится под непосредственным моим Надежды Мариусовны Чижовой-Петипа наблюдением; 2) Школа будет состоять из трёх отделений: младшего, среднего и старшего, с трёхгодичным курсом – по два года на каждом отделении; 3) В школе преподаются балетные танцы, пластика, мимика, и бальные танцы; 4) Плата за обучение взимается по соглашению; 5) Приём учеников обоёго пола в младшее отделение от 9–12 лет и ограничивается одним отделением; 6) Кроме того, в школе будет отдельно допускаться обучение бальным танцам вне программы для посторонних; 7) Окончившим в школе прав и преимуществ не предоставляется и им выдаётся лишь свидетельство об окончании курса школы. Примечание: В младшем отделении обучение мальчиков и девочек допускается совместное. В среднем отделении будут они отделены. В старшем отделении допускается совместные уроки «поддержки» [30, л. 9, 11].

Наконец, через восемь месяцев, «На основании распоряжения Министерства Внутренних Дел от 26 апреля 1905 г. за № 17» и «...утверждённого Казанским Губернатором положения о школе», 7 августа 1912 г.

«Попечителем Казанского Учебного округа... было разрешено открыть в г. Казани школу хореографии» [30, л. 12].

В прессе появляется первое объявление: «Школа хореографии артистки Императорских театров Н.М. Петипа. Полный курс балетных танцев, пластики и мимики по программе Императорских театральных училищ, а также преподавание бальных танцев. Предварительная запись и личные переговоры на Комиссариатской ул., д. Баратынской. Тел. № 217» [17], а вскоре, и анонсы о благотворительных концертах, инициированных Надеждой Петипа, в которых участвовали её ученицы (ки). Представления проходили практически на всех сценах, которыми располагала Казань: «Основательнице школы хореографии пришла в голову мысль познакомить публику с успехами, сделанными её учениками, и для этого она устраивает... в зале *Купеческого собрания* «Вечер хореографии и музыки» [18]. В *Городском театре*: «...дивертисмент при участии артистки Императорских театров Н.М. Петипа (танцы), ... и m-elle Чарушиной» [21]. В залах *Нового клуба* «...22 января устраивается в пользу недостаточных учеников Императорской I гимназии концерт-бал...Первое действие балета «Фея кукол», поставленное артисткой Императорских театров Н.М. Петипа...» [20]. Новый Клуб после реконструкции «...имел до 1000 мест, прекрасно оборудованную сцену по своим размерам почти одинаковую со сценой Городского театра» [31, л. 22]. Там также шла опера, писались «...новые декорации по хорошим эскизам», «...велись переговоры с серьёзными предпринимателями» [16].

В контексте темы нашего исследования весьма важны ещё несколько официальных документов. Городской театр на сезон 15.09.1912–15.07.1913 был сдан в арендное содержание дворянину Вадиму Валериановичу Образцову на следующих условиях: 1) арендатор обязан в зимний сезон дать драму, постом и весной оперу, причём должно быть поставлено не менее двух никогда не шедших в Казани опер; <...> 7) арендатор должен иметь: опытных режиссёров, дирижёров и хормейстеров; хорошую драматическую и оперную труппы, хор и балет; оркестр; декораторов, сценаристов, машинистов, бутафоров, костюмеров, парикмахеров, монтёров, рабочих и пр. <...> В состав оперной и драматической трупп должны входить лучшие силы провинциальных театров мира. <...> Состав хора должен быть не менее 40 человек, а балет из 5 пар кроме балетмейстера и прима-балерины» [31, л. 36]. В. Образцов обращался с предложением ангажемента к солистам столичных и провинциальных театров, и «был обязан ставить пьесы исключительно при новых декорациях» [31, л. 26]. Свободные артисты подписывали контракты на предстоящий сезон и получали аванс [31, л. 98]. Несмотря на то, что балет в театре не был представлен в качестве самостоятельного жанра, переговоры велись на столь же высоком уровне, поскольку «...за неудовлетворительный хор, оркестр и балет» на антрепренёра налагались огромные штрафы. Все вопросы обсуждались на заседаниях театральной комиссии, которая состояла в основном из по-

томственных почётных граждан Казани (С.В. Манассеин, Д.В. Вараксин, И.С. Кривонос, И.Я. Молотков, А.З. Попов, А.Д. Чернояров, И.И. Александров, В.Д. Боронин) [31, л. 19], что ещё раз подтверждает высокий статус театра для города.

30 октября 1912 г. В. Образцов обращается с просьбой «разрешить поставить 24 ноября сего года одноактный балет с участием Н.М. Петипа» [31, л. 56], сопровождаемой прошением: «...в разрешении назначить на этот спектакль цены местами повышенные. Поводом к таковой просьбе служат следующие обстоятельства: 1) постановка балета, в котором участвует несколько человек, потребует с моей стороны больших затрат: на костюмы для них, на обстановку его, на композицию музыки и на оркестровку ея, что совершенно не окупится сбором с ценами обыкновенными; 2) 10 процентов сборов я предполагаю обратить в пользу воюющих балканских славян. Н. Петипа-Чижова» [31, л. 58]. Антрепренёр был уведомлен письменно о том, что «...комиссия не встречает препятствий к постановке балетного спектакля, но с тем, чтобы цены на него были назначены обыкновенные драматические» [31, л. 59, 60]. Вероятно, балет осуществлен не был. Надежда Петипа сделала невероятно много. Именно ей принадлежит заслуга открытия в 1912 г. в Казани первой профессиональной школы хореографии. Был создан прецедент!

25 октября 1914 г. в Казанском Городском театре балетмейстером И.И. Ковальским – артистом Варшавских Правительственных театров, ставится первый одноактный балет в 2-х картинах Келлербелла (Б. Келлера) «Охота за бабочками» Участвовал весь балет... все костюмы были сделаны новые» [26, 27]. Через месяц состоялась премьера второго балета в одном действии «Сон балетмейстера» [28]. После этих ключевых событий балет был поставлен на казанской сцене только через двадцать пять лет. В театральной жизни Казани в силу исторических событий произошло много изменений.

В соответствии с декретами от 9 ноября 1917 г. и 26 августа 1919 г. «Об объединении театрального дела» контроль за деятельностью театров в Казанской губернии первоначально был возложен на театральную секцию губернского отдела просвещения Казанского городского Совета рабочих солдатских депутатов, затем – на театральный отдел Наркомата просвещения РСФСР (с 1920 – ТАССР). Были национализированы основные театральные здания: Городского театра, Большого, Алафузовского, Нового, а также Дворянского, Купеческого и Офицерского собраний. Организованы четыре показательных театра: оперный театр (в помещении Нового театра, переименованного в Красноармейский дворец), Советский большой театр (ныне Большой драматический театр), Рабочий театр «Заречье» (в бывшем Алафузовском театре), Первый государственный татарский театр (в здании бывшего Купеческого собрания) [39, с. 605].

Отметим, что в этих театральных зданиях начинали свою деятельность и первые артисты татарского театра. Так, например, 3 декабря

1905 г. в *Городском театре* состоялась гастроль труппы мусульманских драматических артистов под управлением И.Б. Кудашева-Ашказарского. Был дан спектакль на русском и мусульманском языках: на русском языке – «Горе от ума» А.С. Грибоедова, «Ревизор» Н.В. Гоголя. Роли Чацкого и Хлестакова исполнял И.Б. Кудашев-Ашказарский. На татарском языке в национальных костюмах исполнялась его же комедия «Свет и тьма». В заключение была представлена «Движущаяся фотография без мерцания» (посредством) большого усовершенствованного аппарата фабрики Братьев Люмьер «Синематограф».

14 октября 1908 г. в *Новом клубе* (Большая Лядская ул., дом Кекина) в пользу Казанского общества народных университетов Труппой казанских мусульманских артистов и артисток был дан благотворительный спектакль на татарском языке «Ике гишик» («Две любви», комедия Г. Исхаки).

В помещении *Казанского купеческого клуба* (ул. Воскресенская, д. Н-въ Журавлёва) 7 ноября 1908 г. Труппой товарищества мусульманских драматических артистов были представлены комедия «Хозяин и приказчик» («Бедность – не порок» Н.Островского) и комедия «Беренче театр» Г. Камала. 24 ноября 1908 г. Сагит Рамеев и Габдулла Тукаев читали свои последние стихотворения. Оркестр татарской музыки исполнял национальные мелодии [38, илл. с. 36, 40, 41, 42].

Восстановленный по газетам и афишам репертуар показывает, что опера шла в Казани до 1930-х гг. [11, с. 422–425]. В 1924 г. создаётся специальная «Комиссия по организации татарской оперы». Результатом её деятельности стали первые национальные оперы «Сания» (1925) и «Эшче» Г.С. Альмухамедова, С.Х. Габаши, В.И. Виноградова (1930) [11, с. 139–140, 193–194]. С 1934 г. в Москве начинает работу Татарская оперная студия.

В 1939 г. по постановлению правительства ТАССР из состава выпускников, окончивших Татарскую оперную студию в Москве и вернувшихся в Казань в 1938 г., была образована постоянная оперная труппа, получившая официальное название «Татарский государственный оперный театр». Это не было, по сути, созданием некоего нового театра, а скорее стало логическим завершением затянувшегося неофициального существования казанской оперы, воссозданием того театра, который существовал в Казани к этому времени уже шестьдесят пять лет.

Балетная труппа театра в количестве 24 человек предназначалась тогда для исполнения сцен в оперных спектаклях. Однако первый главный балетмейстер Г.Х. Тагиров, усилив труппу за счёт учащихся балетной студии и лучших участников самодеятельных коллективов, сумел поставить классический балет «Тщетная предосторожность» на музыку П. Гертеля. При театре была открыта балетная студия. Возможно, её руководителем был Иван Карый, который в своё время работал в балете Казанского Городского театра, а в «Тщетной» танцевал одну из ведущих партий и был ассистентом Гая Тагирова.

В 1940 г. началась подготовка к Декаде татарского искусства в Москве, намеченной на август 1941 г., но которой не суждено было состояться. Г. Тагиров был командирован в Москву по вопросу укомплектования кадров и от имени руководства республики заключил договор с хореографическим театром ЦПКО «Остров танца» А.В. Шатина, где уроки классического танца давала знаменитая Екатерина Гельцер. В Казань приехали сорок танцовщиков, балетная труппа выросла до 90 человек [32, л. 70]. Учитывая ответственность предстоящего выезда в столицу, в Казань были приглашены: главный режиссёр Большого театра Л.В. Баратов, балетмейстеры А.В. Лопухов, Л.В. Якобсон и П.А. Гусев [1]. Подготовка к Декаде сыграла ключевую роль в истории и формировании традиций татарского театра.

Согласно решению Совета Народных комиссаров Татарской АССР от 10 февраля 1941 г. «...в связи с организацией при Татарском государственном оперном театре балетного коллектива с самостоятельными идейно-творческими задачами, призванного решать вопросы развития хореографического искусства в ТАССР» театр был переименован в Татарский государственный театр оперы и балета (Приказ № 37 по ТГОТ от 15.02.1941) [32, л. 176].

При театре функционировали балетные студии: в 1944–1948 гг. – под руководством Г.Х. Тагирова, в 1962–1964 гг. – А.Ф. Гацулиной и Г.С. Калашниковой. Комплектование труппы происходило разными путями: приглашение недостающих специалистов и заявки в учебные заведения. В 1956 г. Н.Д. Юлтыева была командирована в Ленинград, где в хореографическом училище состоялось два больших выпуска: один пошёл в Мариинский театр, второй она привезла в Казань (все были задействованы в балете «Лебединое озеро»). Кроме того, она набрала и отвезла в Вагановское училище казанских детей, которые вернулись обратно в 1965 г. [40, л. 94]. В 1980-е гг. в балетный цех влились первые выпускники хореографического отделения Казанского музыкального училища [7, л. 1].

До 1956 г. татарский драматический и оперный театры одновременно располагались в одном здании (бывший Новый Клуб, ныне театр им. К. Тинчурина). Производственные цеха (монтажнический, поделочный, костюмерный, парикмахерский, электроосветительный, мебельно-буафорско-реквизиторский, декоративный) находились в здании театра, а для пошивочного и сапожного арендовались неприспособленные помещения в одном из домоуправлений. Их территориальная разбросанность, естественно, не могла обеспечивать нормальных условий работы. Реквизит учреждений искусств находился на централизованном учёте Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР [33]. В связи с указанием Министерства финансов РСФСР от 16.11.1950 г. № 10021/78 норма постановок в год в театрах оперы и балета на одного художника-постановщика устанавливалась в количестве пяти постановок, при капитальном возобновлении две постановки засчитывались за одну новую [33, л. 61]. Для изготовления макетов и эскизов сверх нормативов составлялись договора

с нештатными художниками [33, л. 60]. На художественном совете решались и обсуждались творческие вопросы формирования репертуара и его художественного содержания. На генеральные просмотры спектаклей приезжала комиссия из Москвы [8, л. 9]. Статус «декадных» и «фестивальных» премьер позволял доукомплектовывать абсолютно все цеха. Поэтому в разные годы в Казани работали приглашённые лучшие мастера советского театра, что оказало огромное влияние на формирование собственной профессиональной школы.

В 1945 г. профессор Д.Д. Аспелунд отмечал: «За десять лет театром был пройден путь, который в странах Европы был растянут на двести с лишним лет. Одними и теми же силами исполнялись национальные, русские и зарубежные произведения. Это и выдвигает оперный театр Татарской республики на особое место в группе оперных театров тех республик, которые до революции профессионального музыкального театра не знали. <...> Театр шёл по непроторённой дороге развития национальных опер и балета... аналогичного опыта не было» [4, л. 4–6]. Через двадцать пять лет художественное руководство ставило амбициозные цели «...не замыкаться на узкие национальные рамки, а выйти в ряд таких театров, которые играют большую роль в развитии общей культуры. Наш театр не обязан впервые в СССР ставить новые вещи, но он чувствует силы и делает это» [36, л. 100–101].

Русская классика занимала важное место в репертуаре театра [8, л. 8]. Предпочтение отдавалось балетам М.И. Петипа, с именем которого связана замечательная эпоха жизни русского балета двух прошедших столетий. Мариус Петипа является архитектором новой величественной формы балетного спектакля. Созданный им «большой стиль», ставший основой русского классического балета второй половины XIX в., значительно подвергся изменениям в ипостаси сценографического решения ещё при жизни мастера. К оформлению балетов на Императорских сценах всегда привлекались известные художники. Сценография второй половины XIX в. восхищала публику искусством архитектурной и световоздушной перспективы. На рубеже XIX–XX вв. прочно утвердилась эстетика балетного спектакля, построенного на единстве танца и живописи: на смену художникам академического направления в театр пришли художники-живописцы, которые отказались от пышной иллюзорности спектаклей.

Выдающиеся образцы хореографического наследия XIX столетия по сей день служат основой репертуара и школой высшего мастерства для любого балетного коллектива. История их сценических судеб показывает, как в процессе жизни одни элементы утрачивали своё значение, другие, наоборот, становились ярче, убедительнее. В течение бытования балетов «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Дон Кихот», «Баядерка» на Казанской сцене в них нашли преломление традиции национального театра, происходил процесс постепенного накопления уникальных качеств. Трепетное отношение к основе и форме первоисточников, профессиональное

переосмысление нововведений несколькими поколениями балетмейстеров; наличие собственной профессиональной хореографической школы; сохранение традиций сценографии, заложенных основоположником татарского театрально-декорационного искусства П. Т. Сперанским, позволяют сегодня театру иметь это классическое наследие в репертуаре.

Балет «Лебединое озеро» П.И. Чайковского – самый известный балет мира и по праву считается эталоном хореографического искусства. Весьма избалованная казанская публика ранее видела только отрывки балета в Городском театре. 26 июля 1915 г. состоялась «...гастроль артистов Императорского балета. Был дан большой балетный вечер при участии известной балерины Петроградского Императорского балета Е.А. Смирновой, премьеры Петроградского Императорского балета Б.Г. Романова... и др. Исполнены танцы из балетов «Лебединое озеро», «Раймонда»... Цены местам обыкновенные оперные», что давало возможность «каждому посетить столь редкий для Казани вечер» [23].

Балет «Лебединое озеро» был поставлен на сцене Татарского театра девять раз (1947, 1956, 1967, 1977, 1985, 1993, 2001, 2005, 2012). Были задействованы балетмейстеры-постановщики: Л.А. Жуков (1947), Н.Д. Юлтыева (1956), Н.В. Шумейкин (1967, 1977), Н.А. Фёдорова (СПб, 1985), Р.С. Саморуков (1993); художники-постановщики: П.Т. Сперанский (1947, 1956) [11, л. 257–268], Л.Л. Сперанская-Штейн (1967), А.Б. Кнобкок (1977), И.Б. Гриневиц (Новосибирск, 1985, 2005), А.Нежный (Москва, 1995, 2001), А. Злобин (Киев, 2010); художники по костюму: Л.Л. Сперанская-Штейн (1947, 1956, 1967) Т. Тулубьева (1993), А.А. Нежная (Москва, 2001), А. Ипатьева (Киев, 2010).

Впервые он был поставлен главным балетмейстером театра *Леонидом Алексеевичем Жуковым* в 1947 г., когда полностью сформировалась балетная труппа. В 1944–1947 гг. Л. Жуков был главным балетмейстером ТГТОиБ. Интересно, что в 1915 г., будучи первым танцовщиком Императорского Московского Большого театра, он выступал в Казани на этой же сцене с прима-балериной Е.В. Гельцер [24].

Декорационное оформление балета выполнил *Пётр Тихонович Сперанский*. Период его работы в театре по праву считается «золотым веком» казанской оперно-балетной сценографии. Ученик П.П. Бенькова и Н.И. Фешина он начинал свою деятельность художником в Казанском Городском театре с 1916 г. в антрепризе М.Ф. Степанова. В работах П. Сперанского нашли отражение различные художественные течения, однако он остался художником реалистического направления, обращая на всём протяжении своего творчества к великим традициям русского театрально-декорационного искусства и пейзажной живописи XIX – начала XX вв. Художник стремился создавать архетип – систему внутренних знаковых линий и внешней формы, обладающую общепонятным смыслом и вызывающую у всех зрителей одинаковый ряд ассоциаций. Критики отмечали удивительную изобретательность при работе со сценическим пространством.

вом, умение добиваться эффектов с помощью довольно примитивной на то время техники и простейших приёмов театральной декорации.

Создавать декорационное оформление балета-сказки в послевоенный период, проходивший под эгидой знаменитых «ждановских» постановлений и докладов о литературе и искусстве, было не просто. Регламентировались не только идейное содержание произведений, но и формы, жанры, средства. Под предлогом народности требовалась упрощённость. Минимальными средствами для небольшой сцены художник создавал иллюзорное пространство архитектурной перспективы, обращаясь к традициям художников барочного и классического театра. Его профессиональные знания живописца и архитектора, фундаментальные знания истории материальной культуры разных стран нашли преломление в создании театральной декорации на сцене татарского театра. Работавший с ним режиссёр В.М. Бебутов отмечал: «Пётр Тихонович в чрезвычайной степени способен расширять границы сцены, что создаёт впечатление монументальности».

Сперанский понимал, что балет подобно скульптуре требует хорошего освещения и критичен к правильному крою костюмов. Он говорил: «Свет – он или погубит, или даст эффект. Синий с зелёным делает балет грязным» [36, л. 64]. Передать художественный замысел, разработанный в эскизах к «Лебединому», мешало отсутствие осветительных приборов, способных «пробить тюли», и «цветовых стекол для подсвечивания холстов», «каждая декорация требовала наплавных аппаратов» [8, л. 7].

Во время «Обсуждения спектаклей ТГТОиБ» в 1952 г. московской комиссией было указано на ряд серьёзных недостатков в работе балетного коллектива и его художественного руководства. Серьёзному анализу подверглась постановка балета в целом, серьёзной квалифицированной критике – каждая партия. Л.С. Попова отметила, что в спектакле «...основные адажио главных героев почти не изменены, в лебединых же сценах есть ряд самостоятельных построений кордебалета. Есть ряд купюр, соединений вариантов Московского и Ленинградского театров». «К сожалению, в спектакле Татарского театра во многом утеряна хореографическая содержательность действия, слитность между танцем и пантомимой... дивертисмент довлеет в балете над развёрнутым музыкально-танцевальным действием» [5, л. 38, 39, 41]. Дирижёр Х.В. Фазлуллин видел причину в том, что «...когда работал в театре Л. Жуков, то за спектаклем был уход, шли репетиции. Когда Жуков из театра ушёл... постепенно те моменты, которые были – забывались, и спектакль становился слабее... нужно, чтобы балетные спектакли ставились не от случая к случаю, 1–2 раза в месяц, а систематически» [5, л. 73, 74].

В 1956 г. Татарский театр оперы и балета переехал в специально построенное здание, позволяющее ставить полномасштабные спектакли, и с этого времени балет постепенно утверждается как самостоятельное явление. Репертуар большинства балетных театров складывался из трёх ведущих направлений: первое – балеты на современную советскую тематику;

второе – на исторические темы; третье – работа над освещением наследия русского классического балета [5, л. 34, 36]. Репертуар казанского театра 1940–1950-х гг. не отличался большим разнообразием, да и в тех спектаклях, что были, пантомимные сцены часто вытесняли танец, отводя ему второстепенное место [10, л. 5].

К открытию театра была приурочена премьера балета «Лебединое озеро». *Нинель Даутовна Юлтыева* перенесла на казанскую сцену редакцию В.П. Бурмейстера. Особенностью этой редакции является пролог перед первым актом, из которого зритель может понять предысторию Одетты, а также технический приём, используемый в четвёртом акте для создания бури на озере. Юлтыева танцевала двойную партию Одетты-Одиллии. М.Т. Семёнова подарила ей тарлатановую пачку, до этого балерина танцевала в марлевых, которые надо было крахмалить перед каждым спектаклем [40, л. 89–96, 87]. Интересно, что первая белоснежная балетная пачка (!), привезённая в театр как образец, появилась в 1947 г. в балете «Лебединое озеро».

В архиве СТД РТ находится пакет материалов постановки 1953 г. балета в театре им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко [3]. В тексте либретто сохранились пометки, а на ряде фотографий костюмов – подпись Юлтыевой от 16 апреля 1956, что предполагает использование этих материалов в качестве рабочих. Это подтверждают и эскизы костюмов, преимущественно являющиеся рисованными копиями с этих фотографий, выполненные Л.Л. Сперанской-Штейн.

Вопрос о возобновлении «Лебединого» в иной редакции ставился неоднократно. Художественное руководство театра понимало, что «...это фирменный спектакль для каждого театра... на него будут приезжать гастролёры» [36, л. 60]. С.М. Тулубьева, которая в 1962–1964 гг. была главным балетмейстером ТГТОиБ, считала, что балет «надо ставить заново», и предлагала «музыкальную редакцию балета взять академическую», а «костюмы переработать» [36, л. 60].

Последнее возобновление балета «Лебединое озеро» состоялось в 2012 г. (редакция *Рафаэля Станиславовича Саморукова* 1993 г.) с новыми декорациями и костюмами. Первое и второе действие объединены, как у Петипа.

Как известно, в 1901 г. А.Я. Головин и К.А. Коровин создали декорации к «Лебединому озеру», которые имели цветовую партитуру, связанную с музыкальной драматургией балета. Живописно-объёмные декорации, восстановление в правах живописного задника, обращение к живописной обработке жёстких декораций и прописыванию тюлей – прочно утверждаются на казанской сцене при П.Т. Сперанском. По мнению художника-постановщика Андрея Злобина, который работает с ТАГТОБ семнадцать лет, «живопись на сцене, когда мы пытаемся создать архитектуру, нарисовать нечто похожее, это всегда наивность». В созданных им декорациях «живописные детали» являются «артовскими объектами», для

него важен и «интересен факт обманности архитектуры» [41]. Для художника «Лебединое озеро» – это фэнтези на тему сецессии». Образ спектакля подчинен принципам стиля модерн: предметы исполняют роль символов. Действия отличаются друг от друга музыкальностью колорита, несущего семантическую нагрузку. Единство декораций и костюмов по фактуре, цветовым пятнам – дань традициям, ибо целостность, обусловленная высочайшим мастерством всех создателей спектакля, была высшим достижением русского классического балета.

Декорации были полностью выполнены в цехах театра: задник, мягкие кулисы и падуго написаны гуашью на двунитке Владимиром Самохиным. Жёсткие декорации изготовлены в ООО «Сценический портал» (Москва). По эскизам Анны Ипатьевой и технологической карте пошива костюмов Златы Стога для спектакля было сшито 150 костюмов.

На Международном Нуриевском фестивале 2015 г. Е. Шипулина – Одиллия, Д. Родькин – Принц выступали в своих костюмах (Большой театр, Москва, художник С.Б. Вирсаладзе). Приглашённым солистам такое право предоставляется.

Балет «Дон Кихот» Л. Минкуса был поставлен в Казанском театре семь раз (1958, 1968 и 1972 – возобновление постановки 1958, 1979, 1994, 2015). Были задействованы балетмейстеры-постановщики: К.Ф. Боярский (1958), Г.С. Калашникова (1968, 1972), Б.Ш. Халиулов (1979), Л.Д. Трёмбовельская (Москва, 1994), В.А. Яковлев (2013); художники-постановщики: П.Т. Сперанский (1958) [11, л. 225–232], В. Мамонтов (1979), Л.Л. Солодовников (Москва, 1994), В.Г. Герасименко (Москва, 2013); художники по костюму: Л.Л. Сперанская-Штейн (1958), Е. Дворкина (Москва, 1994), В.В. Хархалуп (Москва, 2013). В основном это были переносы версий редакций Большого и Мариинского театров.

Первая постановка была осуществлена в 1958 г. *Константином Фёдоровичем Боярским*, который работал в Ленинградских театрах.

Как известно, в 1900 г. А.А. Горский внёс много изменений в хореографию Петипа: обновил танцы, мизансцены усилил бытовыми и этнографическими деталями. Образное решение народных танцев в значительной степени предопределило декоративное оформление, созданное А.Я. Головиным и К.А. Коровиным. Эти идеи в значительной степени были перенесены *П.Т. Сперанским* на Казанскую сцену, с учётом её масштаба и возможностей труппы. Художник обращается к мягким писаным и живописно-объёмным декорациям, являющим собой органичный синтез художественных завоеваний станковой живописи и театральной декорации конца XIX – начала XX вв. Сохранились музыкально-сценические планы балетов – кроки, подобные балетмейстерским экспликациям. В них мы видим тщательную разработку планировок, помогающих строить сложные динамичные мизансцены, и площадки для логически оправданного поведения актёров.

Художнице по костюму *Л. Сперанской-Штейн* всегда удавалось выразительно показать характеры действующих лиц, кроме яркой театраль-

ной формы и композиционной законченности добиться содержательности образов и пластики, созвучной хореографии. Художница с юмором интерпретировала особенности первых постановок: Дон Кихот выезжал на сцену не на коне, а на ослике.

В новой редакции 2015 г. балетмейстером-постановщиком *Владимиром Алексеевичем Яковлевым* была поставлена цель «придать большую стройность драматургическому развитию». С его слов он «...не столько балетмейстерски, сколько режиссёрски редактировал этот спектакль». Хореография классических па-де-де и вариаций Петипа-Горского оставлена без изменений. Остались приоритетными: логика развития сюжета, историческая достоверность и точность национального колорита. В связи с хореографическими изменениями постановщику понадобилось восстановить некоторые купюры в партитуре и изменить порядок номеров, приблизив его к музыкальной версии Ю.Ф. Файера, сделанной в 1969 г. в Большом театре.

Роль титульного героя в прологе, игровых и пантомимных мизансценах стала более заметной, а его появление на сцене – обусловленным действием. Образ приближен к литературному первоисточнику. Возвращён образ Дульцинеи – он является лейтмотивом балета, нитью Ариадны для Дон Кихота. Изменились некоторые игровые мизансцены, характерные персонажи, например, хозяйка таверны – вдова, мечтающая выйти замуж за дворянина Гамаша. Поменялись некоторые драматургические ходы: например, знаменитый Цыганский танец, который часто исполняется как дивертисментный номер, теперь несёт важную смысловую нагрузку – это «мольба» молодой цыганки, которую насильно выдают замуж за старого цыганского барона. Ещё одна удачная режиссёрская находка – эпизоды с мальчишками (учащиеся хореографического училища), которые старались копировать пляски тореадоров.

Сегодня театр сотрудничает с разными художниками, яркими и интересными. Соавторами балетмейстера стали *Виктор Герасименко* и *Виктория Хархалуп*. Впервые декорации практически полностью были решены в виде компьютерной видеопроекции, разработанной Даниилом Герасименко (Москва). Это позволило в полной мере реализовать идеи балетмейстера: визуальные образы, возникающие параллельно действию, передают мысли и чувства героев, усиливают драматургическое развитие роли. Например, Прекрасная Дульцинея, зовущая на подвиги доблестного рыцаря – лишь виртуальность, а разрушающиеся мельницы символизируют тщетность подвигов идальго.

Жёсткие декорации были изготовлены в ООО «Сценический портал» (Москва), жёсткие кулисы – в мастерских театра. Костюмы решены в духе традиций этого балета. На фестивале 2016 г. приглашённые солисты – Артур Шестериков – Базиль и Майя Махатели – Китри из Национального балета Нидерландов выступали в своих костюмах.

Балет-феерия «Спящая красавица» в трёх действиях с прологом и апофеозом П.И. Чайковского – высшая точка в художественной карьере Мариуса Петипа, самая блестящая последняя его феерия. Это наиболее монументальный спектакль жанра балетов-феерий. Балет претерпел множество изменений, которые привели к значительным сокращениям его первоначального варианта.

«Спящая Красавица» была поставлена в татарском театре шесть раз (1959, 1973, 1988, 1973, 1997, 2003). Были задействованы балетмейстеры-постановщики: К.Ф. Боярский (1959), Н.Д. Юлтыева (1973), К.А. Рассадин (СПб, 1988), Р.С. Саморуков (1997); В.А. Яковлев (2003); художники-постановщики: П.Т. Сперанский (1959) [11, л. 275–284], Т. Ливанова (1973), А. Каждан (СПб, 1988), Л.Л. Солодовников (1997), А. Злобин (Киев, 2003); художники по костюму: Л.Л. Сперанская-Штейн (1959) Е. Дворкина (1997), А. Ипатьева (Киев, 2003).

В 1959 г. *Константин Фёдорович Боярский* перенёс на татарскую сцену редакцию балета Мариинского театра.

Сценическое воплощение оперы-сказки или балета-сказки всегда связано с особыми трудностями постановочного характера: должны присутствовать чудеса преобразований, требующие моментальности и достоверности, настоящие «*coup de theater*» – театральные трюки. Пышный, несколько тяжеловесный, избыливающий роскошью стиль «Спящей красавицы» требует особой праздничности исполнения. Как известно, автор либретто И.А. Всеволожский, поклонник изысканного искусства, взял лишь сюжет сказки Шарля Перро, позволяющий «мизансцены сделать в духе Людовика XIV». Он придал либретто балета пышную нарядность, утончённый дворцовый колорит и холодную торжественность [2, л. 12]. В Татарское отделение ВТО был предоставлен музыкально-хореографический анализ балета, а также иллюстрации (отсутствуют, согласно списку): Франция, XVI в. Замок Шамбор; Франция, XVII. Приём у Людовика XIV; Франция, XVII. Версаль; а также фото: «Спящая красавица» в Ленинградском театре оперы и балета им. Кирова, где до 1952 г. балет сохранялся в постановке М. Петипа [2, л. 1–4, 5–57, 51].

Художники татарского театра изучали предшествующий опыт и на практике пытались воплотить созданный в своё время П.И. Чайковским новый тип драматургии – музыкально-хореографическую драму, в которой действие воплощалось в развитии и взаимосвязи музыкально-танцевальных образов со сквозной линией действия. Знание законов сцены позволили *П.Т. Сперанскому* благодаря «светописи» добиться иллюзии фантастических и сказочных превращений, многообразия зрительных впечатлений. Созданная им сценография каждого отдельного балета всегда базировалась на музыкальной драматургии и хореографии. Он никогда не допускал, чтобы декорации играли доминирующую роль. Идея синтеза как наивысшей цели искусства театра, выдвинутая в своё время П. Гонзаго, лежала в основе его творческих принципов.

Весьма любопытно предположение, возникшее у нас в процессе исследования. Для Москвы балет «Спящая красавица» был скопирован балетмейстером А. Горским по системе записи балетной азбуки В. Степанова в 1899 г.. Были написаны лишь новые декорации, где особенно удачной была панорама А.Ф. Гельцера. Он ездил на Волгу и делал предварительные эскизы. В таком виде «Спящая красавица» существовала в Москве до 1936 г. [2, л. 53, 54]. В частном собрании П. Сперанского выявлено более тридцати пейзажей, написанных с натуры в разное время суток: гладь волжской воды и контраст её берегов, силуэты церквушек. Данные этюды определённо легли в основу эскизов и декорационного решения балетов «Спящая красавица» и «Лебединое озеро».

Там же сохранились и чёрно-белые фото эскизов костюмов к «Спящей красавице», на которых можно прочесть «С.-Петербургская контора Императорских театров, 26 июня 1913». Художественные образы построены на выразительности пластики пантомимного жеста. Д. Баланчин писал: «Петипа обладал глубочайшим знанием того, какие движения танцевального искусства наилучшим образом соответствуют индивидуальности артиста» [29, л. 281]. Например, стиль хореографии Голубой птицы подчёркивал данные Э. Чеккетти, мягкая мимика и декоративные позы феи Сирени были рассчитаны на исполнение Марии Петипа [2, л. 44]. Л.Л. Сперанская-Штейн делает копии с фотографий на сером картоне цветом и наделяет костюмные образы портретным сходством и особенностями пластики артистов труппы татарского театра. Когда на сцене провинциального театра впервые ставился спектакль, имеющий собственную историю, такая практика заимствования была весьма распространённой и вполне объяснимой.

Фото дают некоторое представление о постановке 1959 г.: балет был построен на сочетании классического и характерного танцев, пантомимы, помпезных сцен и выходов действующих лиц. Образ Феи Карабос, как и у Петипа, в основном решался средствами пантомимы. Партию танцевал А.Ф. Нарыков, он выезжал на сцену в карете, запряжённой шестью мышами.

К сожалению, производственные цеха не справились с целым рядом задач, и причины, отчасти, имели объективный характер. В соответствии с постановлением Совета Министров СССР от 1 апреля 1953 г. сократились расходы театра и суммы затрат на новые постановки, уменьшились господации [34, л. 77]. Хранить декорации, по-прежнему, было негде. Ремонтировались только текущие спектакли в день показа. Из-за переезда декорации потрепались, их необходимо было постепенно восстанавливать [35, л. 27].

На художественном совете Н.К. Даутов подчёркивал, что «...оформление Сперанского очень неудачно. Это большая неудача художника. Балет обытовлён. Почему пажы королевы в коричневых одеяниях. Плохо написаны архитектурные задники» [35, л. 17]. К. Боярский вынужден был доказывать: «Ваше видение этого балета не совпадает с видением Чайковского. Балет «Спящая красавица» – это дань классицизму. Когда кто-то

пытался идти по другому пути, то ничего хорошего не получалось и удержалось только то, что сделал Петипа. Хореография поставлена в высшей степени музыкально. Техника танца очень сложная, и потому, ни у Юлтыевой, ни у Потёмкиной не всё получается. Я сам просил Сперанского сделать монументальные эскизы. Исполнение отличается от эскизов... Многие цвета костюмов от нас не зависят. Либо коричневый малескин, либо ничего. Вот мы и пошили что только возможно из этого малескина. Многие цвета оказались такими из-за красильного цеха. Слаб мужской портновский цех. Ворота не сделаны. Это старая бронза, а у нас она канареечного цвета. Я спектаклем не доволен. Я абсолютно убеждён, что этот балет не под силу нашему театру» [35, л. 17–18]. Анализ процесса создания даже одного спектакля показывает, как на каждой детали фиксировалось внимание профессионалов, доказывалась её значимость для жизнеспособности такого сложного организма как классический балет, как закреплялись традиции балетов Петипа на казанской сцене.

В 1960-х гг. по решению ВТО проводился смотр спектаклей театров оперы и балета Поволжья. В эти годы приоритет в репертуаре должен был отдаваться постановкам, «отражающим нашу прекрасную действительность» и «богатство духовного мира нового советского человека». Пересмотр классических произведений прошлого считался вопросом, требующим серьёзного подхода, и не отдавался на откуп каждому театру. По заключению комиссии Татарский театр оперы и балета заслужил самую высокую оценку, «за короткий срок он стал на уровне лучших» [6, л. 3, 85, 76]. Однако люди, стоявшие у истоков зарождения театра, знали его проблемы изнутри. На пресс-конференции в редакции газеты «Советская Татария» с представителями ТГТОиБ Дж. Файзи говорил, что «...в театре ещё работали люди с эпохи оперы «Сания», со времён С.Сайдашева... За двадцать пять лет в театре ничего не сохранилось – ни афиш, ни программ. Надо делать так, чтобы мы смотрели вперёд: будет пятидесятилетие, что мы покажем тогда. Я могу свой архив передать в театр...». Отмечалось, что «нужда в профессиональных рецензентах катастрофическая» [36, л. 106, 103]. Ежедневная многоаспектная работа театра, его удачи и неудачи не были зафиксированы по факту ни в прессе, ни в научных публикациях, предполагающих анализ. Впрочем, как и сегодня...

Современная постановка балета «Спящая красавица» была осуществлена в 2003 г. В основе новой редакции, предлагаемой балетмейстером-постановщиком *Владимиром Алексеевичем Яковлевым* – стремление восстановить и вновь подарить публике незаслуженно забытые маленькие музыкально-хореографические шедевры Чайковского и Петипа. Наряду с этим в рамках восстановленного материала проявляется и новый взгляд балетмейстера на произведение. Это относится, в первую очередь, к неотъемлемой части балета Петипа – пантомиме. В предлагаемой редакции её содержание заново осмысливается и передаётся современными хореографическими средствами.

Несколько по-иному представлена основная фабула балета – противостояние света и тьмы, воплощённых в образах Феи Сирени и Феи Карабос. Балетмейстер отходит здесь от традиционных стереотипов, согласно которым позитивное начало – это всегда молодость и красота, а негативное, напротив, старость и уродство. Феи – красивы и молоды. Кроме того, Фея Карабос в постановке В. Яковлева «затанцевала», т.е. её партия, задуманная Петипа как пантомима, становится пальцевой. В балете были задействованы студенты Казанского хореографического училища, что также является данью традициям, заложенных великим мастером.

Декорации А. Злобина направлены на то, чтобы поразить воображение зрителя, подчеркнуть жанр феерии. Грандиозное, великолепное зрелище создано средствами традиционных театральных технологий – это мягкие живописные декорации (задник, падуго, кулисы), расписанные вручную в мастерских театра. Декорации, сохраняя долю традиционной для этого спектакля помпезности, грандиозности и роскоши, тем не менее, демонстрируют новое прочтение. Образ сказочной страны, населённой феями и райскими птицами, представлен удивительным переплетением фантазмагорических образов: сказочных существ и животных – что-то сродни сновидениям, иррациональность которых кажется вполне оправданной. Французская тема, ставшая в своё время источником вдохновения для Петипа, смещена к эпохе рококо.

Балет «Баядерка» – творение хореографа М.И. Петипа на музыку Л. Минкуса и либретто С.Н. Худекова, стал истинным шедевром мирового искусства хореографии, а картина «Тени» Л.И. Иванова, до сих пор остаётся непревзойдённым образцом симфонического классического танца. Иметь его в репертуаре могут позволить только профессиональные государственные театры.

«Баядерка» была поставлена в татарском театре шесть раз (1962, 1977, 1992, 1998, 2007, 2018). Были задействованы балетмейстеры-постановщики: С.М. Тулубьева (1962), Н.С. Солдун (1992, 1998), В.С. Десницкий (1992), В.А. Яковлев (2007, 2018); художники-постановщики: П.Т. Сперанский (1962) [11, л. 219–224], А.А. Фролова (1992), А. Нежный (Москва, 1998, 2007), А. Злобин (Индия, 2018); художники по костюму: Л.Л. Сперанская-Штейн (1962) А.А. Нежная (1998, 2007), А. Ипатьева (Индия, 2018).

В 1962 г. «Баядерка» стала балетмейстерским дебютом *Софии Михайловны Тулубьевой*. Постановка свидетельствовала о значительных творческих возможностях балетной труппы театра, которые постоянно расширялись. В 1980 г. в театр был приглашён высокопрофессиональный педагог мужского танца из Ленинграда Н. Плетнёв, несколько месяцев давала уроки и поставила классический акт «Тени» К.М. Тер-Степанова [7, л. 2].

Сценография художника П. Сперанского решалась многообразными средствами художественной выразительности, удачно сочетала объёмные и писанные декорации. Эскизы костюмов Л. Сперанской-Штейн, построенные на выразительности пластики жеста, помогали танцовщикам увидеть

выразительные особенности их роли и потенциальные возможности пластики тела. Костюмы в этот период изготавливались с большой долей ручного труда. Основными постановочными материалами были: хлопчатобумажная и тарная ткань, паковочная сорочка, марля, льняные ткани (холст, раventух, полотно, мешковина), шерстяные и шёлковые ткани [33, л. 7]. Разнообразие фактур добивались за счёт трафарета и росписи. Сейчас эти театральные технологии применяются всё реже и реже, поскольку появился невероятно богатый ассортимент тканей и всяческих декоративных отделок со всего мира. Примером современного подхода к балетному костюму, когда он буквально собран из множества уникальных фактур, могут служить постановки балетов М. Петипа, осуществлённые Рудольфом Нуриевым: «Спящая красавица» (Парижская опера, 1989, Берлинская опера, 1991), «Лебединое озеро» («Ла Скала», Милан, 1990), «Баядерка» (Парижская опера, 1992).

В 2018 г. Владимир Алексеевич Яковлев осуществил новую постановку балета «Баядерка». Традиционно премьерный показ состоялся на XXXI Международном фестивале имени Рудольфа Нуриева – в год празднования 200-летия Мариуса Петипа и 80-летия со дня рождения выдающегося танцовщика XX в. Р. Нуриев танцевал в «Баядерке» партию воина Солора. В конце жизни сбылась его мечта: он поставил балет в Париже, на сцене Grand Opera. Визит Рудольфа Нуриева в Казань в 1992 г. стал памятным событием и ознаменовал новый уровень развития казанского фестиваля классического балета, который спустя год стал носить его имя. Сегодня – это признанный бренд, культурное достояние России и Татарстана. Традиционно в нём принимают участие танцовщики лучших театров мира, в его программу входят шедевры русской, мировой и национальной хореографии.

«Баядерка» – один из наиболее сохранных спектаклей в плане хореографического текста Петипа и олицетворяет собой русский классический балет: в нём есть и «белая классика», и характерные, и гротесковые танцы. В настоящей версии В. Яковлевым были открыты некоторые хореографические купюры, например, возвращён «Танец с попугаями» (3 действие), который отсутствовал в некоторых редакциях.

«Баядерка» во всех смыслах монументальный балет. Известно, что в первой постановке Петипа спектакль отличался ориентальной пышностью оформления. Идея сценографии Андрея Злобина базируется на изучении древней культуры, традиционного искусства и строго выверенных архитектурных ансамблей Индии, что расширило возможности для создания красочного зрелища и среды, в которой будет существовать танец. Наряду с живописными задником и кулисами преимущественно использовались жёсткие декорации. Например, подвесная жесткая «арка со слонами», подвесные рельефные «дворцовые решетки». Большое внимание уделено оформлению заднего плана, кулис и порталного обрамления. Декорации подчинены законам сцены, рассчитаны на износостойкость, продумана технология изготовления. Эскизы художника – это реализация современ-

ных возможностей компьютерного дизайна в контексте применения новых материалов. Широко используется цифровая печать на баннерной ткани («Виктория Принт», Москва), которая оживляется при помощи живописных эффектов, создаваемых вручную.

Синергия известных архитектурных форм, декоративных деталей и элементов орнамента позволили художнику добиться и усилить впечатление невероятной торжественности, грандиозности происходящего на сцене действия. Общая картина создаётся, как мозаика, из отдельных фрагментов. На первый взгляд эти сложные декорации воспринимаются в противоречии выработанным канонам оформления балетных спектаклей, исключая загромождающие сцены. Однако «информационность», разворачивающаяся в плоскости горельефа не «обкрадывает» плоскость сцены, более того, высота визуально расширяет её пространство. Световая партитура спектакля, разработанная в соответствии с эмоциональной атмосферой отдельного действия, позволяет проявляться лишь значимым элементам сценографии. Большая часть костюмов изготовлена из натуральных тканей, используемых для сари. Материалы были подобраны и привезены из Индии Анной Ипатьевой.

Татарский театр в настоящее время является пространством, где бережно сохраняются и развиваются романтические традиции классического балета М.И. Петипа. В театре шли и неоднократно возобновлялись балеты в академической редакции: «Жизель» А. Адана (1945, 1959, 1990); «Лебединое озеро» П.И. Чайковского (1947, 1956, 1967, 1977, 1985, 1993, 2001, 2005, 2012); «Коппелия» Л. Делиба (1948, 1963, 2007); «Эсмеральда» Ц. Пуни, Р.М. Глиэра (1954, 2016); «Дон Кихот» Л. Минкуса (1958, 1968 и 1972 – возобновление, 1979, 1994, 2015); «Спящая красавица» П.И. Чайковского (1959, 1973, 1988, 1973, 1997, 2003); «Баядерка» Л. Минкуса (1962, 1977, 1992, 1998, 2007, 2018); «Раймонда» (1965); «Щелкунчик» П.И. Чайковского (1968, 1983, 1991, 1999, 2015); «Пахита» (1973); «Корсар» (2004).

Переданные первыми балетмейстерами-постановщиками бесценный опыт и секреты собственного мастерства; ключи к пониманию структуры, хореографического построения и формы балетов Петипа; комбинаций движений, соответствующих духу Петипа; особенностей его эстетического подхода, метода и почерка, стали прочным фундаментом для формирования традиций казанского театра. Первый национальный балет Ф. Яруллина «Шурале» был создан и развивался на основе изучения и освоения русского классического балета.

Искусство балета XXI в. не могло не внести свои коррективы. Надо признать справедливыми слова художественного руководителя балета В.А. Яковлева: «Говоря о хореографии, стоит заметить, что если оформление можно воссоздать «один в один», то движения все же вернее передавать по старинке – «с рук на руки», «с ног на ноги». С балетами, утраченными несколькими поколениями, такое, конечно, невозможно. И поста-

новщику не обойтись без додумывания, дофантазирования отдельных па и танцевальных реплик». Согласимся и с великим Петипа: «Галантливый балетмейстер, возобновляя прежние балеты, будет сочинять танцы в соответствии с собственной фантазией, своим талантом и вкусами публики своего времени и не станет терять свое время и труд, копируя, что было сделано другими в стародавние времена». Сегодня все, кто имеет отношение к балету, думают так же, как в своё время Ф. Аштон: «Нужно сохранять балеты Петипа как можно дольше и, насколько возможно, точно такими, как он их создал» [29, л. 276].

Балет не стареет, а спектакль с годами может «устареть», «износиться», поэтому театр неоднократно обращается к одним и тем же шедеврам, привлекая разных постановщиков, художников и танцовщиков, которые привносят современное «дыхание» в шедевры старых мастеров. Татарский театр по праву и с гордостью носит звание «академического», потому что способен поддерживать сложнейшую традиционную форму классического балета, включающую декорации, балетные костюмы, собственную школу хореографии. Серьёзными ежегодными экзаменами служат беспрецедентный по масштабу и значимости Международный фестиваль имени Рудольфа Нуриева, собирающий в Казань звёзд мирового балета, а также успешные гастроли театра в странах Европы. Творения Петипа всегда будут жемчужинами в репертуаре Казанского театра.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Архив музея-квартиры Н. Жиганова. Рукопись 1938 г.
2. Архив Союза театральных деятелей Республики Татарстан (далее – СТД РТ). Ф. 3. П. 31. 153 л.
3. Архив СТД РТ. Ф. 5. П. 12. 36 л.
4. Архив СТД РТ. Ф. 10. П.15. 32 л.
5. Архив СТД РТ. Ф. 10. П. 29. 82 л.
6. Архив СТД РТ. Ф. 10. П. 34. 92 л.
7. Архив СТД РТ. Ф. 10. П. 38. 8 л.
8. Архив СТД РТ. Ф. 10. П. 46. 20 л.
9. Борисоглебский М. Материалы по истории русского балета. Т. 1. Л.: Ленингр. гос. хореогр. училище, 1938–1939. 379 с.
10. Горшков В. Нинель Юлтыева. Сотни жизней в одной. Казань: издательство республиканского научно-методического центра народного творчества, 1996. 24 с.
11. Донина Л.Н. Сперанский П.Т., Сперанская-Штейн Л.Л. От эскиза к спектаклю. Казань: Татар. кн. изд-во, 2010. 464 с.
12. Казанский телеграф. № 5608. 3 января 1912 г.
13. Казанский телеграф. № 5626. 25 января 1912 г.
14. Казанский телеграф. № 5656. 3 марта 1912 г.
15. Казанский телеграф. № 5672. 22 марта 1912 г.
16. Казанский телеграф. № 5793. 22 августа 1912 г.
17. Казанский телеграф. № 5802. 2 сентября 1912 г.

18. Казанский телеграф. № 5869. 25 ноября 1912 г.
19. Казанский телеграф. № 5896. 1 января 1913 г.
20. Казанский телеграф. № 5897. 3 января 1913 г.
21. Казанский телеграф. № 5914. 23 января 1913 г.
22. Казанский телеграф. № 5920. 30 января 1913 г.
23. Казанский телеграф. № 6632. 23 июля 1915 г.
24. Казанский телеграф. № 6686. 4 октября 1915 г.
25. Камско-Волжская речь. № 15. 19 января 1912 г.
26. Камско-Волжская речь. № 234. 21 октября 1914 г.
27. Камско-Волжская речь. № 237. 25 октября 1914 г.
28. Камско-Волжская речь. № 263. 26 ноября 1914 г.
29. Мариус Петипа. Материалы, воспоминания, статьи. Л.: Издательство «Искусство», 1971. 447 с.
30. НА РТ. Ф. 1. Оп. 4. Ед. хр. 4903. 14 л.
31. НА РТ. Ф. 98. Оп. 5. Ед. хр. 1242.
32. НА РТ. Ф. 6663. Оп. 1. Ед. хр. 34. 374 л.
33. НА РТ. Ф. 6663. Оп. 2. Ед. хр. 7. 160 л.
34. НА РТ. Ф. 6663. Оп. 2. Ед. хр. 19. 189 л.
35. НА РТ. Ф. 6663. Оп. 2. Ед. хр. 52. 48 л.
36. НА РТ. Ф. 6663. Оп. 5. Ед. хр. 79. 153 л.
37. Полубнева Ю. «Волшебное зеркало» Мариуса Петипа // Библиотечное дело. 2010. № 04 (118). С. 2–7.
38. Султанова Р. История татарского театра в плакатном искусстве. Казань: ЗАО Издательский дом «Казанская недвижимость», 2017. 357 с.
39. Татарская энциклопедия: в 6 т. Т. 5: Р–С–Т / отв. ред. Г.С. Сабирзянов. Казань: Институт Татарской энциклопедии АН РТ, 2010. 736 с.
40. Юлтыева Н. Адажио моей памяти. Казань: Идел-пресс, 2006. 207 с.
41. URL: <http://art16.ru/reportage/2012/06/15/lebedinoo-ozero-v-tagtoib-premera> (дата обращения 2.07.2018).

Сведения об авторе: Донина Лариса Николаевна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, отдел этнологических исследований Института истории им. Ш. Марджани Академии наук Республики Татарстан (420111, ул. Батурина, 7А, Казань, Российская Федерация); lis.art@mail.ru

CLASSICAL CHOREOGRAPHIC HERITAGE OF THE 19TH CENTURY IN KAZAN THEATER: IN PAST AND PRESENT

L.N. Donina

*Sh. Marjani Institute of History of the Tatarstan Academy of Sciences
Kazan, Russian Federation
lis.art@mail.ru*

In the middle of the 19th century Kazan had a solid reputation as a theatrical city. The Russian grand drama theater started operating in 1791. 1874 is rightly considered the birthday of the Kazan opera. Along with the Kazan University, they played

a significant role in the formation of democratic trends in the social movement on the territory of the province and in the society's cultural development. They hold the most important merit in the uprising and development of the Tatar national theater.

The theater had always been included in the state policy area of interest. There had been seven theatrical buildings in Kazan before the revolution. Every season in the City Theater was characterized by staging Western European and Russian opera masterpieces. The first professional school of choreography in Kazan was opened in 1912 through the efforts of N.M. Petipa. In 1914 the first one-act ballet was staged at the City Theater.

After the revolution of 1917, four demonstration theaters were organized. In 1924 a special Commission for the Organization of the Tatar Opera was formed; as a result, the first national opera "Saniya" was staged. In 1939 a permanent opera theater company was established officially named "the Tatar State Opera House". Shortly after the opening of the theater, the chief choreographer G.Kh. Tagirov staged the first classical ballet. In 1941 the theater was renamed as the Tatar State Opera and Ballet Theater. In the classical repertoire preference was given to the ballets of M.I. Petipa, which nowadays are the basis of any theater's repertoire and the school of the highest skill. On the example of the analysis of the first and last productions of the ballets *Swan Lake*, *Sleeping Beauty*, *Don Quixote*, and *La Bayadere* on a broad historical background, the creation and development of the professional ballet school in the theater is examined in the article. The first choreographers and dancers of the Bolshoi and Mariinskiy theaters passed an invaluable experience of productions in the choreographic edition by M.I. Petipa on the stage of the Imperial theaters and the keys to understanding the structure of classical ballets over to the theater's permanent troupe; which served as the foundation for the formation of the Kazan theater traditions. In the 21st century Musa Jalil Tatar Academic state Theater of Opera and Ballet works with various performers and artists. A trembling attitude to the foundation of primary sources, professional rethinking of innovations, presence of own choreographic school; preservation of the scenography traditions laid down by P.T. Speranskiy allow the theater to have outstanding examples of choreographic heritage of the 19th century in the repertoire. The theater rightfully and proudly bears the title of an academic theater, because it is able to support the most complicated traditional forms of classical ballet, including scenery, costumes and the choreography school. A serious annual test to that is the Rudolf Nuriyev International Festival, unprecedented in scale and significance.

Keywords: ballet, professional choreographic school, preservation of traditions, scenography, Tatar theater.

For citation: Donina L.N. Classical choreographic heritage of the 19th century in the Kazan theater: in past and present. *Istoricheskaya etnologiya – Historical Ethnology*, 2018, vol. 3, no. 2, pp. 209–233. DOI: 10.22378/he.2018-3-2.209-233

REFERENCES

1. Arkhiv muzeya-kvartiry N. Zhiganova. Rukopis. [The Archive of N. Zhiganov's Museum-Archive. Manuscript]. 1938. (In Russian)
2. Arkhiv STD RT [The Archive of the Republic of Tatarstan Union of Theatre Professionals (The Archive of RT UTP)]. F. 3. P. 31. 153 p. (In Russian)
3. Arkhiv STD RT [The Archive of RT UTP]. F. 5. P. 12. 36 p. (In Russian)

4. Arkhiv STD RT [The Archive of RT UTP]. F. 10. P. 15. 32 p. (In Russian)
5. Arkhiv STD RT [The Archive of RT UTP]. F. 10. P. 29. 82 p. (In Russian)
6. Arkhiv STD RT [The Archive of RT UTP]. F. 10. P. 34. 92 p. (In Russian)
7. Arkhiv STD RT [The Archive of RT UTP]. F. 10. P. 38. 8 p. (In Russian)
8. Arkhiv STD RT [The Archive of RT UTP]. F. 10. P. 46. 20 p. (In Russian)
9. Borisoglebskij M. Materialy po istorii russkogo baleta [Materials on the History of the Russian Ballet]. T. 1. Leningrad, Leningrad State Choreography College Publ., 1938–1939. 379 p. (In Russian)
10. Gorshkov V. Ninel' Yultyeva. Sotni zhiznej v odnoj [Ninel Yultyeva Hundreds of lives in one]. Kazan, Republican Research and Methodological Center of Folk Art Publ., 1996. 24 p. (In Russian)
11. Donina L.N. P.T. Speranskij, L.L. Speranskaya-Shtein. Ot eskiza k spektaklyu [P.T. Speransky, L.L. Speranskaya-Stein. From a Sketch to a Play]. Kazan, Tatar Book Publ. House, 2010. 464 p. (In Russian)
12. Kazanskiy telegraf – The Kazan Telegraph. No. 5608. January 3. 1912. (In Russian)
13. Kazanskiy telegraf – The Kazan Telegraph. No. 5626. January 25. 1912. (In Russian)
14. Kazanskiy telegraf – The Kazan Telegraph. No. 5656. March 3. 1912. (In Russian)
15. Kazanskiy telegraf – The Kazan Telegraph. No. 5672. March 22. 1912. (In Russian)
16. Kazanskiy telegraf – The Kazan Telegraph. No. 5793. August 22. 1912. (In Russian)
17. Kazanskiy telegraf – The Kazan Telegraph. No. 5802. September 2. 1912. (In Russian)
18. Kazanskiy telegraf – The Kazan Telegraph. No. 5869. November 25. 1912. (In Russian)
19. Kazanskiy telegraf – The Kazan Telegraph. No. 5896. January 1. 1913. (In Russian)
20. Kazanskiy telegraf – The Kazan Telegraph. No. 5897. January 3. 1913. (In Russian)
21. Kazanskiy telegraf – The Kazan Telegraph. No. 5914. January 23. 1913. (In Russian)
22. Kazanskiy telegraf – The Kazan Telegraph. No. 5920. January 30. 1913. (In Russian)
23. Kazanskiy telegraf – The Kazan Telegraph. No. 6632. July 23. 1915. (In Russian)
24. Kazanskiy telegraf – The Kazan Telegraph. No. 6686. October 4. 1915. (In Russian)
25. Kamsko-Volzhsкая rech – The Kama-Volga Speech. No. 15. January 19. 1912. (In Russian)
26. Kamsko-Volzhsкая rech – The Kama-Volga Speech. No. 234. October 21. 1914. (In Russian)
27. Kamsko-Volzhsкая rech – The Kama-Volga Speech. No. 237. October 25. 1914. (In Russian)
28. Kamsko-Volzhsкая rech – The Kama-Volga Speech. No. 263. November 26. 1914. (In Russian)

Донина Л.Н. Классическое хореографическое наследие XIX в.
в Казанском театре: вчера и сегодня

29. Marius Petipa. *Materialy, vospominaniya, stat'i*. [Marius Petipa. Materials, memoirs, articles]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1971. 447 p. (In Russian)
30. Natsionalniy Arkhiv Respubliki Tatarstan [The Republic of Tatarstan National Archive (RT NA)]. F. 1. Op. 4. Ed. hr. 4903. 14 p. (In Russian)
31. NA RT [RT NA]. F. 98. Op. 5. Ed. hr. 1242. (In Russian)
32. NA RT [RT NA]. F. 6663. Op. 1. Ed. hr. 34. 374 p. (In Russian)
33. NA RT [RT NA]. F. 6663. Op. 2. Ed. hr. 7. 160 p. (In Russian)
34. NA RT [RT NA]. F. 6663. Op. 2. Ed. hr. 19. 189 p. (In Russian)
35. NA RT [RT NA]. F. 6663. Op. 2. Ed. hr. 52. 48 p. (In Russian)
36. NA RT [RT NA]. F. 6663. Op. 5. Ed. hr. 79. 153 p. (In Russian)
37. Polubneva Y.U. «Volshebnoe zerkalo» Mariusa Petipa [«Magic Mirror» by Marius Petipa]. *Bibliotechnoe delo – Librarianship*. No. 04 (118), 2010, pp. 2–7. (In Russian)
38. Sultanova R. *Istoriya tatarskogo teatra v plakatnom iskusstve* [The History of the Tatar Theater in Poster Art]. Kazan, Kazan Real Estate Publ. House, 2017. 357 p. (In Russian)
39. *Tatarskaya entsiklopediya* [The Tatar Encyclopedia]. In 6 volumes. Vol. 5: R–S–T. Ed. by G.S. Sabirzyanov. Kazan, RT Academy of Sciences Institute of Tatar Encyclopedia Publ., 2010. 736 p. (In Russian)
40. Yultyeva N. *Adazhio moej pamyati* [The Adagio of My Memory]. Kazan, Idel-Press Publ., 2006. 207 p. (In Russian)
41. Available in: <http://art16.ru/reportage/2012/06/15/lebedinoe-ozero-v-tagtoib-premera> (accessed 2.07.2018).

About the author: Larisa N. Donina is a Candidate of Science (Art History), Senior Research Fellow, Department of Ethnological Research, Sh. Marjani Institute of History of the Tatarstan Academy of Sciences (7A, Baturin St., Kazan 420111, Russian Federation); lis.art@mail.ru