

Дмитрий РОДИОНОВ

МАСТЕР ВОЛШЕБНЫХ ПЕРЕМЕН

КАРЛ ВАЛЬЦ – ХУДОЖНИК РОМАНТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

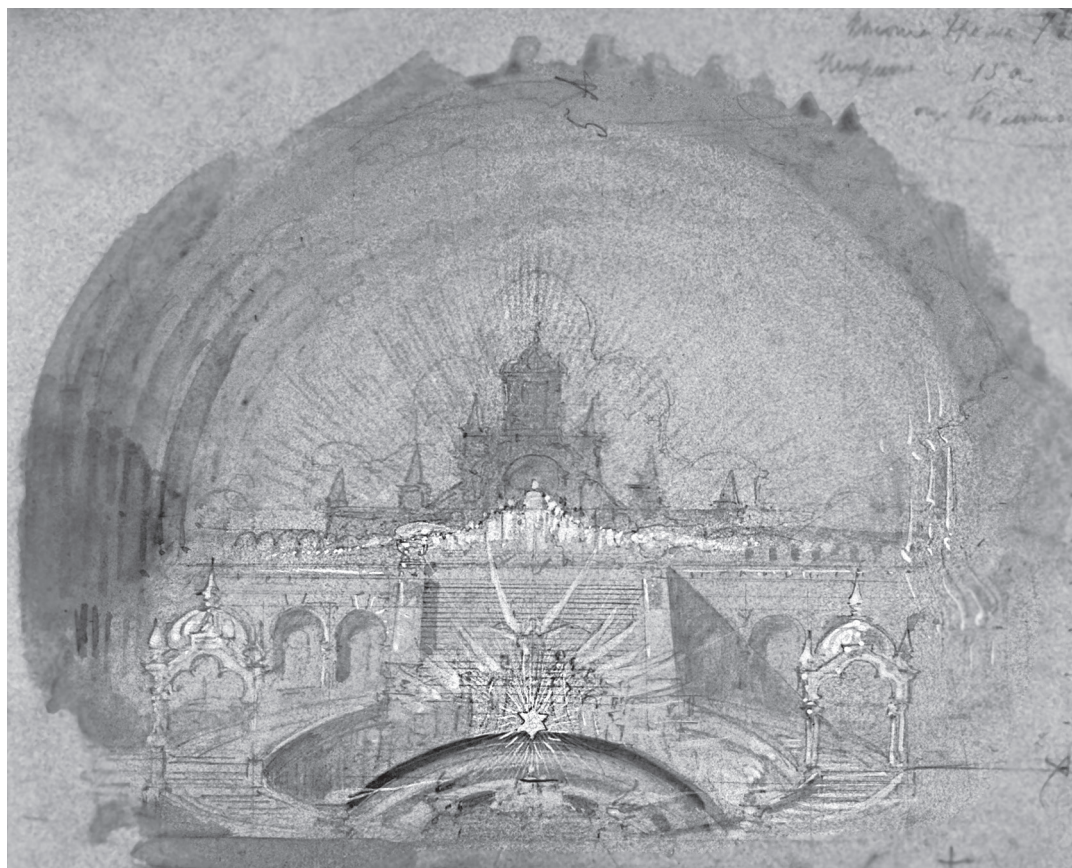
В искусстве императорского Большого театра последней трети XIX в. ярко отразилась общая картина художественной жизни России. Здесь нашли свое место, с одной стороны, основные перипетии политической и общественной жизни империи, с другой – коллизии смены художественных стилей в искусстве и возникновения новых течений. При этом сам театр, занимавший положение второй императорской сцены (после столичного Мариинского театра), имел по этой причине дополнительные проблемы в формировании своей репертуарной политики, связанные с отсутствием возможности самостоятельного приглашения подлинных художественных лидеров и недостаточностью финансирования своих постановок. Поэтому и в балете, и в опере Большого театра этого периода мы не увидим ярких и самобытных постановщиков, только исключительно представителей «второго» ряда европейских театральных деятелей. Частая смена директоров, также назначаемых из Петербурга, еще более затрудняла развитие театра. Все это вместе взятое крайне осложняло положение труппы, в которой присутствовали яркие таланты, и зачастую только благодаря их исключительному мастерству даже весьма посредственные постановки имели успех у публики и критики.

Однако в Большом театре был человек, который в силу вышеназванных причин, а главное, благодаря своей исключительной энергичности и любви к театру, стал неформальным художественным лидером, взяв на себя ответственность за сохранение зрительского интереса к спектаклям Большого. Это был главный машинист и декоратор Карл Федорович Вальц, занявший этот пост после смерти своего отца Федора Карловича Вальца в 1869 г. Вальц-старший являлся учеником Андреаса Роллера – таким образом, через своего отца Карл Вальц стал прямым проводником в Большом театре оформительских традиций романтического театра. Этим традициям он был привержен на протяжении всей своей творческой деятельности в Большом, сохраняя способность чутко воспринимать и иные



К. Вальц.
1846–1929

творческие направления и стили. Романтизм всегда был тесно связан с волшебной сказкой, что в театре давало еще большие возможности для создания самых разнообразных трансформаций, превращений и эффектов, выдающимся мастером которых и являлся Карл Вальц.



Изобретатель, устроитель грандиозных сценических «пожаров» и фейерверков, полетов и превращений, таинственных исчезновений и появлений, Вальц обладал познаниями в области пиротехники, механики и электротехники, создавал «живые картины» с водопадами, морскими бурями, восходами и закатами солнца, грандиозными пожарами, рушащимися замками, наводнениями, обвалами, волшебными появлениями и исчезновениями, полетами и провалами. Для воплощения сценических эффектов и трюков мастерски использовал свет и театральную механику: люки, тележки, подвесные люльки, подвижные рейки.

Всего Карл Вальц оформил в Большом и других театрах более двухсот опер, балетов, драматических спектаклей, оперетт, феерий и др. Вальц также являлся автором либретто балетных постановок, в которых особое значение имели сценические эффекты: «Волшебный башмачок» (1871), «Кашей» (1873), «Даита» (1896), «Звезды» (1898), «Шалости сверчка» (1898) и «Волшебные грезы» (1899).

Часто бывая за границей, Вальц стремился внедрить на русской сцене новейшую западную театральную технику, ввел в Большой театре традицию проведения чистых перемен при полном затемнении на сцене.

К. Вальц
Эскиз декорации
(Апофеоз) к балету
Г. Конюса «Даита».
Большой театр.
Москва. 1896.
Картон, акварель,
гуашь. 26,5X32,7. ГЦТМ.
КП 60757. ГДД 1348

Определяющим свойством театральных художников романтического склада было их стремление к органическому единству постановки. Это, прежде всего, означает, что от декорации-фона был сделан шаг в сторону трехмерной сценической среды. Поэтически обобщенные, сочиненные романтиками декорации отличались не только зрелищной эффектностью, но и выражали некую эмоциональную взволнованность. Иными словами – визуальное воплощение общих мотивов пьесы и обстоятельств действия передавало или учитывало также и состояние внутреннего мира персонажа.

На протяжении второй половины XIX века в русском и мировом театре происходит столкновение двух художественных идей: романтизма и натурализма. Поддержанные авторитетом литературы, где натуральная школа к тому времени победно утвердилась, натуралисты теснят романтиков. Карл Вальц старается сохранить традиции оформления романтического спектакля на русской сцене. Анализ и описание сценографических решений Вальца свидетельствуют об игре ума, фантазии, особом даре перевоплощения художника, показавшего, что способность к перевоплощению есть эстетическое по своей природе свойство человека. Вальц существует внутри театра, в родстве с музыкой и рисует объекты, возникающие в стихии звуков, и уже потому динамичные и эмоциональные. Вальц редко показывал свои работы на выставках, вне спектакля, вне сценического пространства (а если и шел на это по просьбе А.А. Бахрушина или Союза сценических деятелей,

то выставлял в основном свои макеты).

Почитатель импрессионизма, Вальц пытался – до К.А. Коровина и А.Я. Головина – привнести его в декорационное оформление спектаклей Большого театра. Можно даже утверждать, что Вальцу частично удалось в своем творчестве обозначить движение к эмоциональности музыкальной живописи на сцене, как в ее привычном статично-картинном виде, так и в динамичной жизни цвета в оперно-балетном действии.

Вальц с воодушевлением воспринял яркую живописность декораций Коровина, ему было органично видение оформления сценического пространства как «ожившей живописной симфонии». Это стремление Вальца очевидно в его эскизах оформления спектакля «Разрыв-трава», в которых палитра художника насыщена солнечным светом. Безусловно, Вальц сделал очень много для того, чтобы красота настоящей живописи утвердилась на сцене.

Рассматривая творчество Вальца, нельзя не учитывать общие принципы подхода к сценическому искусству в музыкальном театре его времени, а также значение и место в нем режиссуры. Строгая регламентация предусматривала категорическое разграничение сфер деятельности художника-декоратора, балетмейстера и режиссера, требовала от них невмешательства в работу друг друга. Совместное творчество не практиковалось: художники делали оформление самостоятельно, по своему усмотрению, а постановщики – режиссеры и балетмейстеры – вынуждены были работать уже в готовых декорациях.

К. Вальц.
Эскиз костюма
«Жук с рогами».
к балету «Кашей»
В.К. Мильдорфера и
Ю. Гербера.
Большой театр.
Москва. 1873.
Бумага, акварель.
22X17,5. ГЦМТ.
КП 63515

Только на примере взаимоотношений К.Ф. Вальца с балетмейстером А.А. Горским, которых объединяли музыкальные пристрастия, интерес к художественной целостности спектакля, можно говорить о совместном сочинительстве, об обоюдной ответственности, что уже было существенным продвижением к новым формам творческой жизни в музыкальном театре.

Полет фантазии и виртуозное владение «техникой чудес» особенно проявились в балетах-феериях Вальца – «Сандрильона», «Кашей», «Даита» и «Звезды», – поставленных по его либретто. Для Вальца сказочность заключалась в приподнятости над бытом, ему был близок театр, претворяющий жизнь, «театр для жизни», но не театр, пытающийся копировать саму жизнь. В сказочных декорациях художника есть элементы стилизации, но самое ценное в них – масштаб художественной фантазии мастера.

Вальц был глубоко театральным человеком, не искал иных просторов кроме сцены, может быть, поэтому в некоторых областях сценического искусства оказался незаменим. Если в его решении пространства привлекала динамичность, выраженная эмоциональностью, сливающаяся с музыкальным образом действия, то такая же изобретательность, свобода фантазии отличала создававшиеся им сценические эффекты и костюмы.

Изучая костюмы по сохранившимся эскизам, описаниям и воспоминаниям артистов, можно сказать, что сочиненные художником и освоенные артистами костюмы становились ожившими чудесами (так их и называли современники). Костюмы Вальца для балетных спектаклей причудливо-фантазийны;



при этом они не перегружены, а легки и удобны. Костюмы не сковывали движений исполнителей, подчеркивали своеобразие пластики и характер персонажа, никогда не мешали полету на сцене, не утяжеляли рисунок танца. Они были заодно с музыкой, помогали движению.

Карл Вальц отлично понимал, что живопись активно участвует в раскрытии сценического действия. И эта живопись специфически театральна – не просто живой природный фон, но фон для живого, не нарисованного человека. С 1870-х гг. сценическое пространство как место, где, формально говоря, просто выставлена картина, стало представляться наивным, примитивным и даже недопустимым решением. Для Вальца переход от статичного двухмерного изображения к трехмерной, развернутой сценической среде был абсолютно естественен. Музыкальная структура всегда учитывается им в образном решении пространства. Это суть романтизма – желание оживить, включить в сценическое действие визуальные, полные

К. Вальц.
«Озеро».
Бумага, акварель.
15X22,5. ЦТМ.
КП 63619. ГДД 1736

трагической экспрессии образы, способные вызывать у зрителей сильные эмоции и действительно поддерживать исполнителей. Вальц смело идет за композитором, находит специфически сценические возможности зрелищной образности.

Вальц специально не формулировал принципы своего творчества. Практики театра, создавая мир художественного вымысла, чаще решают конкретные задачи постановки, а не проблемы метода. Вальц умел сочинять места действия как изобразительные сюжеты, в которых все опозитизированные детали служили искусству музыкального театра, поэтому есть все основания считать его мастером условно-игрового пространства. Роль Вальца для русского декорационного романтизма (а позже – неоромантического метода), основанного на культе изобразительности, зрелищности, сказочно-фольклорной и мифологически-обобщенной ретроспекции, оказалась весьма важной.

«Наши декораторы лишены всякой инициативы, свободы действий и наблюдательности, сделались чужды всего оригинального и смелого – словом, всего, что неразрывно связано с понятием о творчестве», – писал В.А. Теляковский в 1900 г. о художниках московского Большого театра¹. Безусловно, это была оценка, отражавшая в своем субъективизме столкновение разных художественных «потоков».

С одной стороны, императорские театры нуждались и в реформировании структуры управления, и в создании системы реализации творческих возможностей деятелей, способных предложить новые формы и воплотить их в синтетическом единстве всех компонентов

сценического представления. С другой стороны, возлагать вину на отсутствие новых художественных идей и инертность исключительно на декораторов было не только несправедливо, но и исторически необъективно. Живописная декорация и театральные приемы, накопленные романтическим и неоромантическим театром, не ушли в небытие, а до настоящего времени востребованы музыкальным и драматическим театром. И не только в связи с реконструкциями старых, теперь уже классических постановок в балете, но и с устремлениями современных постановщиков к использованию в сценической практике «простых» театральных приемов и эффектов, проверенных временем.

Уход Вальца на второй план при В.А. Теляковском не изменил его отношения к театру: он по-прежнему служил сцене в том профессиональном пространстве, которое ему было оставлено и которое никто, как он, так талантливо и преданно не любил. Недаром С.П. Дягилев именно Вальца пригласил для обеспечения постановочной части «Русских сезонов» (любопытно, что в Париже его называли «русский Калиостро»), а художники-мирискусники увидели в Вальце союзника и товарища в художественном поиске.

«Одной из величайших для нас неожиданностей было то, что знаменитая сцена "Шатле", на которой шли феерии с самыми удивительными превращениями, оказалась, по сравнению с нашими театрами, оборудованной весьма примитивным образом. Между тем в одном "Павильоне Армиды" никак нельзя было обойтись без надежной

¹ ЦГАЛИ. Ф. 659. Оп. 4. Ед. хр. 3759. Л. 21.



К. Вальц.
Декорации
финала к балету
П.И. Чайковского
«Лебединое озеро».
Постановщик
В. Рейзингер.
Премьера 20.02.1877.
Большой театр.
Москва.
Гравюра
Ю. Барановского
по рис. Ф. Гаанена.
Музей театрального
и музыкального
искусства. СПб.
ГИК 4610/606

системы люков и провалов, а также без сложного, на глазах у публики совершающегося превращения декорации. К счастью, Дягилеву удалось заманить в свою «авантюру» первоклассного машиниста московской оперы – К.Ф. Вальца, и под его руководством с разрешения дирекции «Шатле» была произведена при участии небольшой компании русских плотников (работавших и днем и ночью) переделка всего пола и системы подвески декораций. Работы начинались непосредственно по окончании репетиций и затягивались иногда до поздней ночи, и это было возможно только потому, что русские театральные рабочие, щедро вознаграждаемые, никогда не роптали, а с веселым видом исполняли все, что от них требовалось², – эти слова А.Н. Бенуа выделяют в творческом методе Вальца главное отличительное свойство, которое недооценили современники: действенный характер его постановочно-оформительских приемов.

Вальц стал первым русским театральным художником, который почувствовал необходимость изменения роли оформления спектакля – значимость ухода от декоративной роли декорации к сценографии как важнейшему слагаемому художественного единства спектакля, являющемуся неотъемлемой и органичной частью его действия. Отсюда стремление Вальца к стилистическому единству всех элементов постановки, полностью оформляемой одним художником. Отсюда же его желание усилить действенный характер декорации, как собственным живописными методами, так и путем использования дополнительных средств, а именно специальных театральных эффектов.

В своем замечательном исследовании истории немецкого романтизма Н.Я. Берковский определил романтизм как единую «школу», явившуюся не только в искусстве, но и в науке и философии. Именно широта его распространения

² Бенуа А.Н. Мои воспоминания: В пяти книгах: В 2 т. М.: Наука, 1980. / Изд. подг. Н.И. Александрова, А.Л. Гришунин и др.; отв. ред. Д.С. Лихачев. Т. 2: Книжки четвертая, пятая. С. 509.

позволила романтизму на протяжении довольно долгого времени превалировать в европейской культуре. Когда романтизм «умирал в естествознании», то продолжал «храниться в науках гуманитарных, исчезал в живописи и доживал в книжной иллюстрации, сходил со сцены драматических театров и воскресал к вящей жизни на сцене музыкальной...»³. Эта энергия романтизма на российской сцене ярко проявилась в творчестве Вальца, ставшего, с одной стороны, продолжателем именно немецкой романтической традиции, с другой – наполнившего эту традицию индивидуальным содержанием русского художника.

Зрелищность спектакля привлекала внимание Вальца с самого начала его работы в театре: стихия трансформаций, превращений, перемещений во времени и пространстве, область фантазии, мечты и сказки стали для его таланта основной точкой притяжения. Вальца также интересовал исторический спектакль, в котором он мог развернуть живописные полотна с грандиозными архитектурными планами. И как художника, и как либреттиста его притягивали ориентальные сюжеты: здесь фантазия и воображение Вальца (а также тщательное изучение всего фактического материала по той или иной теме) позволяли представить зрителю иной, фантастический мир с удивительными и роскошными пейзажами, дворцами, храмами.

Вальц стремился в рамках эстетики своей эпохи (а порой и опережая время) к усилению эмоционального воздействия оформления на зрителя, изменению его функций в спектакле; стремился сделать его действенным, подвижным,

активным. Он дополняет живописную декорацию различными сценическими приспособлениями, усиливая выразительность пейзажа струящейся «живой» водой, световыми или шумовыми эффектами. В своей деятельности он практически предвосхитил поиски открытия молодого МХТ; только для чеховских пьес требовались «нежные» акварельные подходы, а «спектаклям большого стиля» (опера, балет) требовались более острые (зрелищно-эффектные) приемы.

Вальц органично соединил в своем творчестве талант художника-декоратора и машиниста, что позволило ему ярко выразить в сценографических решениях одну из главных составляющих романтического спектакля – событийно-действенный характер драматургии. Владея широкими и глубокими знаниями пространства сцены-коробки, Вальц свободно оперировал живописной декорацией, открывая в ней за традиционной статикой природного или архитектурного фона внутреннюю энергию динамических превращений и преобразований, которые часто воспринимались как чудеса и волшебство – настолько точно и почти мгновенно производил Вальц перемены во время действия спектакля. Именно действенный характер сценографии можно назвать одной из главных отличительных характеристик творческого метода Вальца. Такую декорацию можно определить как динамическую, она станет неотъемлемой частью театрального спектакля в XX веке.

Живописные образы Вальца существовали в гармоничном единстве с музыкальной партитурой спектакля. Это качество художника оказалось особенно важным

³ Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л.: Художественная литература, 1973. С. 19.



при постановке произведений П.И. Чайковского на императорской сцене.

С «Лебединым озером» балетный театр вступил в сферу симфонической музыки, потребовавшей пересмотра традиционной постановочной методики⁴. История постановки первого балета Чайковского связана с именами многих известных представителей московской интеллигенции, в том числе и с К.С. Шиловским⁵, с которым Вальц был хорошо знаком. А балетмейстер В. Рейзингер одно время даже проживал в доме художника.

Премьера «Лебединого озера» в Большом театре состоялась 20 февраля 1877 г. в бенефис молодой балерины П.М. Карпаковой (Карпаковой 1-й), хотя публика ожидала появления в этом балете пользовавшейся успехом А.И. Собещанской. Музыка была написана

Чайковским по заказу дирекции императорских театров, сделанному композитору весной 1875 г. (стоит отметить, что четырьмя годами ранее Чайковский создал одноактный балет «Озеро лебедей», который был исполнен детьми его родственников в имении Каменка и главная тема которого впоследствии использовалась в «Лебедином озере»). «Большой балет в 4-х действиях», как было указано в афише премьеры, был поставлен балетмейстером В. Рейзингером. Вальц, согласно той же афише, отвечал в спектакле за «машины и электрическое освещение». Кроме того, им были сделаны декорации для 2-го и 4-го актов балета – то есть главного места действия – волшебного озера (1-ое действие оформил И.И. Шангин, в 3-ем действии были использованы декорации К.В. Гропиуса).

Сцена из спектакля.
«Жизнь за царя»
М.И. Глинка.
Постановщик
А. Барцал.
Художник К. Вальц.
Большой театр.
Москва. 1892.
Бромсеребряный
отпечаток. 147х234.
Музей Большого
театра.
КП-2399/656. Ф2-656

⁴ См.: Демидов А.П. «Лебединое озеро». М.: Искусство, 1985. С. 32.

⁵ Шиловский Константин Степанович (1848–1893) – скульптор, композитор, поэт, артист. Служил в труппе Театра Корша (1886–1888), Малого театра (1888–1893).

Вальц вспоминал: «При постановке балета П.И. Чайковский принимал живейшее участие в его декорационном оформлении и много беседовал об этом со мной. Особенное внимание было уделено Петром Ильичом финальному акту. В сцене грозы, когда озеро выходит из берегов и наводняет всю сцену, по настоянию Чайковского, был устроен настоящий вихрь – ветки и сучья у деревьев ломались, падали в воду и уносились волнами. Эта картина удавалась очень эффектно и занимала Петра Ильича. После грозы, для апофеоза, наступала заря, и деревья под занавес освещались первыми лучами восходящего солнца»⁶.

Постановка в целом была признана критикой неудачной. Г.А. Ларош, в частности, отмечал решительное преобладание музыкальной стороны над хореографической: «По музыке “Лебединое озеро” – лучший балет, который я когда-либо слышал. <...> По танцам “Лебединое озеро” едва ли не самый казенный, скучный и бедный балет из тех, что даются в России»⁷. Критик Н.Д. Кашкин также был возмущен тем, что «некоторые номера были пропущены, как неудобные для танцев, или заменены вставными из других балетов; кроме того, балетмейстер настоял на необходимости русского танца, присутствие которого было очень слабо мотивировано, однако композитор уступил, и танец был написан...»⁸. Такая замена первоначальных номеров вставными в последующих спектаклях стала обычным явлением.

Декорационное оформление, однако, большинство рецензентов оценили положительно. И в первую очередь – написанное Вальцем

озеро лебедей, которое было наполнено особой поэтической лиричностью и атмосферой волшебной и таинственной сказки.

В финале, во время того «настоящего вихря», на котором настаивал Чайковский, драматургия сценического действия полностью соответствовала музыке. Композитор был доволен работой Вальца, а Кашкину было бы правильнее адресовать свои упреки («не слышно музыки в финале») дирижеру С.Я. Рябову, а не художнику – единственному, кто в этой постановке шел за композитором в стремлении отразить эмоциональную содержательность волшебной и драматической истории девушки-лебедя. Главным выразителем идейного замысла произведения Чайковского считает Вальца и исследователь и теоретик балета Ю.И. Слонимский⁹.

«Его (П.И. Чайковского) вкусы и взгляды, его мироощущение выдавали в нем художника, органично воспринимавшего характерный для романтизма круг тем и конфликтов, особую – романтическую – систему мышления. Ундина, Юлия, Франческа... Приверженность к этим образам мировой литературы была типичной для всех европейских художников-романтиков <...>. Обращаясь ко всем этим образам, Чайковский представлял продолжателем традиций европейского романтизма, сформировавшего свой образ идеальной возлюбленной, женщины-ундины, самоотверженной и непорочной души, противостоящей жестокости мира и прозе жизни. “Лебединое озеро” было, возможно, вообще последним произведением подобного романтического толка во всей европейской культуре»¹⁰.

⁶ Вальц К.Ф. *Шестьдесят пять лет в театре*. Л.: Academia, 1928. С. 108.

⁷ Ларош Г.А. *Собрание музыкально-критических статей: В 2 т. Т. 2 [О П.И. Чайковском]*. М.: Гос. муз. изд-во, 1922–1924. Ч. 1. С. 166–167.

⁸ Кашкин Н.Д. *Воспоминания о Чайковском*. М.: Паровая скорпечатня нот П. Юргенсона, 1896. С. 103.

⁹ См.: Слонимский Ю.И. *П.И. Чайковский и балетный театр его времени*. М.: Музгиз, 1956.

¹⁰ Демидов А.П. *Указ. соч.* С. 54.



Это определение романтической сути произведения Чайковского, данное А.П. Демидовым, может быть в большой степени экстраполировано и на творчество Вальца. Оценивая новаторскую сущность музыки Чайковского, Демидов далее резюмирует: «На подмостках этого театра и трагедию разыгрывали как великолепное праздничное зрелище. И еще неизвестно, что вызывало здесь больше волнения – гибель героев, ну, например, в волнах вышедшего из берегов озера или сам вид разбушевавшейся стихии, чудесным образом показанной на театре с искусством, мастерством и воодушевлением»¹¹.

Вальц с мастерством и воодушевлением сочинил романтический пейзаж второго действия балета: в лунном свете возникала дикая, гористая местность с водной гладью озера, берег которого с одной стороны зарос лесом и кустарником, с другой – открывал руины

древней крепости. На переднем плане Вальц разместил большое стройное дерево с гладким стволом, не мешавшим зрителям увидеть перспективу озера. Дерево в своей верхней части раздваивалось в два ствола с ветвистой кроной, сквозь которую ярко светила луна и было видно облачное небо. В финале правый ствол дерева разрушался от удара молнии, и его обломки падали на сцену, а озеро выходило из берегов. От всей этой картины исходили поэтическая красота и таинственное очарование¹².

После премьеры балета рецензенты отмечали как «очень удачные» декорации второго и третьего актов. Гроза, разрушение, наводнение и прочие чудеса Вальца в последнем акте вызвали гром рукоплесканий¹³. «Второй акт. Красивое, в рамке высоких гор и леса, тихое озеро. Туманы реют над ним. (Туманы эти, а попросту

Сцена «Заповедный лес» из оперы Н.А. Римского-Корсакова «Снегурочка». Постановщик А. Барцал. Художники К. Вальц, И. Смирнов. Большой театр. Москва. 1911. Бромсеребряный отпечаток. 47х235. Фотограф К. Фишер. Музей Большого театра. КП-2399/737. Ф2-737

¹¹ Там же. С. 43.

¹² См. илл. на с. 206. Музей театрального и музыкального искусства. СПб., ГИК 4610/60а/60б; Б., картон, репродукция ч/б, тип. Печать. 20,0х27,0; 22,2х26,6. Вырезка из «Всемирной иллюстрации» № 343. Рис. Ф. Гаанен, гравировал Ю. Барановский.

¹³ Цит. по: Демидов А.П. Указ. соч. С. 132.

пар, новость на нашей сцене.) Лебединое стадо плывет по озеру и отражается в опрокинутом виде, конечно, в прозрачных волнах его... В третьем акте <...> роскошная рыцарская зала <...>. В четвертом акте – то же озеро, что и во втором акте... Зигфрид бросается вместе с Одеттой в бурные волны озера. Гром, молнии, наводнение. Освещенные электрическим светом, плывут вдали Одетта и Зигфрид <...> буря оканчивается, и по озеру снова плывут лебеди. Занавес падает; публика вызывает г. Вальца, а с ним вместе выходит и г. Рейзингер <...> следом вызывают и г. Чайковского и г-жу Карпакову. Обстановка балета очень хороша. И костюмы и декорации тоже недурны. Особенно хороши декорации г. Вальца (2-ой и 4-ый акты) и г. Гропиуса – рыцарская зала»¹⁴. Далее рецензент указывает на полную иллюзию и безукоризненное исполнение Вальцем разрушений, дождя, бури, полетов.

В другом отклике констатируется, что в «Лебедином озере» всего только три декорации и лишь в одном последнем акте, при устройстве разлива озера, Вальц имел возможность проявить свое искусство. Отмечается, что обстановка балета весьма удовлетворительна; «и костюмы и декорации очень недурные; но во всяком случае лучшим в этом балете все-таки остается музыка г. Чайковского»¹⁵, хотя впечатляют иллюзией подлинности эффекты финала балета¹⁶. Многие рецензенты также писали про пролетающую над головами принца и Одетты сову¹⁷, раздававшие раскаты грома, сверкающую молнию, выходящее из берегов озеро, которое покрывало собой «влюбленных». В описаниях финала

большинством критиков особенно отмечались замечательные «чудеса» Вальца в 4-м действии: наводнение, молния, бушующее озеро, разрушение деревьев¹⁸.

Балет был возобновлен 13 января 1880 г. в бенефис танцовщицы О.Н. Николаевой балетмейстером И. Гансеном. За пультом по-прежнему стоял С.Я. Рябов. Редакцию Гансена, в которой было использовано оформление балета к постановке 1877 г., рецензенты приняли с большим воодушевлением. «Русские ведомости» 27 января писали: «Балет, провалившийся чуть ли не с первого представления, теперь смотрится без скидок, благодаря новым танцам и группам кордебалета»¹⁹.

Первая постановка «Лебединого озера» не оставила яркого следа в истории русского балета ввиду неспособности Рейзингера создать адекватную замыслу Чайковского хореографическую партитуру романтического балета. В этом смысле безусловный приоритет принадлежит М.И. Петипа и Л.И. Иванову, создавшим на сцене Мариинского театра свою версию «Лебединого озера» (1894), ставшую общепризнанной и общеизвестной. Оформлял эту постановку М.И. Бочаров (совместно с И.П. Андреевым и Г. Левотом), считавшийся мастером ландшафтной живописи и получивший звание академика именно «по пейзажной живописи». Принципиальное отличие петербургской постановки от московской состояло в том, что действие второй и четвертой картин происходило в разных местах. Нелогичная с точки зрения сюжета перемена места позволила Бочарову со товарищи сделать две разные декорации к этим картинам. Если во второй картине

¹⁴ Цит. по: Демидов А.П. Указ. соч. С. 132–134.

¹⁵ Цит. по: Демидов А.П. Указ. соч. С. 134.

¹⁶ «Гремит гром, сверкает молния, озеро по воле искусного г. Вальца выходит из берегов и покрывает г. Гиллерта и г-жу Карпакову. . . Что касается до декораций, то они если и не представляют ничего особенного, за исключением последней, пожалуй, то все же очень и очень не дурны. По крайней мере и лес, и небо, и вода по возможности были похожи на настоящие. Особенно удачно было изображено озеро. Лучше других вышли картины в последнем действии. Жаль только, что озеро вначале волнуется не особенно натурально: волны просто-напросто ползают, а иногда как-то странно подпрыгивают. Но все-таки иллюзия сохраняется, за что нельзя не воздать должного искусству г. Вальца. Менее удовлетворительны декорации 3 действия. Вместо многолюдного, оживленного бала, каким должен быть бал владетельной принцессы, мы видим обширную и почти пустую залу. . . » (Цит. по: Демидов А.П. Указ. соч. С. 137.)

¹⁷ В архиве К.Ф. Вальца сохранилось два рисунка с изображением сов, на одном из которых летящая сова нарисована в различных ракурсах, на другом – вместе с несколькими воронами – имеется пометка Вальца: «Сова действует крыльями», «Вороны: работы Гаврилова». ГЦТМ. Архив К.Ф. Вальца. КП 282441/27; КП 282441/29 33,8х17,4. Б., кар., тушь.

¹⁸ Цит. по: Демидов А.П. Указ. соч. С. 140.

первого действия («Скалистая ди-кая местность. В глубине сцены озеро») художники практически следуют указаниям либреттиста и тем самым идут вслед за Вальцем в создании образа «лебединого озера», то в третьем действии ма-риинского спектакля («Пустынная местность близ Лебединого озе-ра») оставляли сцену почти пустой: только живописные задники изображали скалы и утесы с вид-неющимися вдали развалинами, а над всем пейзажем простиралось ночное небо с горящими звезда-ми. Л.Д. Блок считала это оформ-ление результатом «простодуш-ного» желания художника сделать то, что было нужно в тот момент. Особенно ценным ей показалось явно «служебное» и «подчиненное по отношению к танцу» самоощу-щение декоратора, что позволило всем элементам гениального спек-такля со временем слиться в одно целое²⁰.

Однако именно Вальцем были заложены живописные традиции оформления «Лебединого озера», и в этом его безусловная заслуга перед русским театром. Вальц точно почувствовал романтически-взволнованный и одновременно лирико-драматический характер музыки Чайковского и талантливо воплотил его выразительными ху-дожественными средствами.

В сфере театрально-декора-ционного оформления Вальц та-лантливо соединяет живописные приемы с идеей произведения. В «Жизни за царя» М.И. Глинки световоздушную среду он решает приемом валерной живописи с ее тонкими тональными перехода-ми, убедительной градацией света и тени, используя напряженно-холодный колорит, и создает из

камерной сцены «Дремучий лес» эпическое полотно, выстраива-ет планировку с режиссерским пониманием музыкально-драма-тического действия, точно сле-дуя партитуре оперы. Столь же органично это соединение вы-ступало, например, в постановке оперы «Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова²¹. Декорации Вальца к «Снегурочке» своим строем и ат-мосферой передавали поэтичес-кий дух сказки А.Н. Островского и ярко отражали жанровую суть оперы – оперы эпической (эпико-фантастической, эпико-лиричес-кой). Последующие постановщи-ки оперы, для которых главной творческой сверхзадачей было не воплощение развлекательной «сказочности» сюжета, а наиболее яркая и точная передача эпичес-кого характера произведения, сле-довали именно этим путем, проло-женным Вальцем.

Важнейшим свойством метода художника была музыкальность оформления. Живописные образы Вальца существуют в неизменном гармоничном единстве с музы-кальной партитурой спектакля. Именно Вальцем были заложены живописные традиции оформле-ния «Лебединого озера». Вальц точно почувствовал романтически-взволнованный и одновременно лирико-драматический характер музыки Чайковского и талантливо воплотил его выразительными ху-дожественными средствами.

Сотрудничество с П.И. Чайков-ским над оперой «Евгений Оне-гин»²² позволило Вальцу создать один из лучших своих спектаклей. Живописное решение сцены ду-эли, соединившее поэтический трагизм гибели Ленского с живой графикой силуэтов зимнего леса,

¹⁹ Зарубин В.И. Большой театр – Bolshoi theatre: Первые постановки балетов на рус. сцене, 1825–1997. М.: Эллис Лак, 1998. С. 74.

²⁰ См.: Галкин А.С. Три взгляда на «Лебединое озеро». Об одной теат-ральной работе М.И. Бочарова. // Сцена, 2015, № 3(95). С. 53.

²¹ Премьера «Снегурочки» в Боль-шом театре, состоявшаяся 26 января 1893 г., (постановщики спектакля: дирижер И.К. Альтани, режиссер А.И. Барцал и художник К.Ф. Вальц), стала, по сути, пер-вым полноценным исполнением оперы, когда музыка ее прозвучала полностью, без купюр, «в должных темпах».

²² Наибольшее количество пред-ставлений в Большом театре вы-держала третья постановка оперы, премьера которой состоялась 18 сентября 1889 г. На премьере за пультом стоял П. И. Чайковский. Режиссером выступил А. И. Барцал, художником спектакля был Вальц. В этом столь важном для русской культуры оперном произведении роль художника в лице Вальца была одной из главных, так как именно Вальц определил единство изобра-зительной стилистики постановки (в отличие от петербургской постановки 1884 г., где спектакль по традиции был оформлен не-сколькими художниками).



можно отнести к самым убедительным живописным достижениям художника.

Декорация Вальца создавала большую свободу режиссеру для построения мизансцен, позволяя решать и массовые, и камерные сцены в соответствии с логикой сценического действия. В 3-ем действии оперы Вальц делает чистую перемену и вместо величественной бальной залы с колоннами открывает зрителям комнату Татьяны в виде пустой громадной ампирной залы. Этот сценорафический контрапункт впечатлял быстротой смены масштабного оформления, производил сильное эмоциональное воздействие в соединении музыки и одиноких фигур двух главных героев.

Владея широкими и глубокими знаниями пространства сцены-коробки, Вальц свободно оперировал живописной декорацией, открывая в ней за традиционной статикой

природного или архитектурного фона внутреннюю энергию динамических превращений и преобразований, причем эти возможности часто воспринимались именно как чудеса и волшебство, настолько точно и почти мгновенно производил Вальц перемены и изменения внутри спектакля. Именно действенный характер сценографии можно назвать одной из главных отличительных характеристик творческого метода Вальца.

Работа Вальца подготовила приход в Большой театр художников-станковистов. Он внедрял в практику театра принцип целесообразности оформления спектакля одним художником. И одновременно постоянно расширял спектр художественных приемов и выразительных средств.

Декорации 2-й картины 2-го акта. (Сцена дуэли) к опере П.И. Чайковского «Евгений Онегин». Постановщик А. Барцал. Художник К. Вальц. Большой театр. Москва. 1889. Съемка 1900-х. Альбуминовый отпечаток. 150x240. Музей Большого театра. КП-2399/370. Ф2-370