

Балет

«Кора и Алонзо, или Дева Солнца»

Ш. Дидло и Ф. Антониолини

Статья посвящена истории создания балета Ш. Дидло на музыку Ф. Антониолини «Кора и Алонзо, или Дева Солнца» (1820), комплексному анализу его либретто и рукописи партитуры. Совмещение двух источников позволяет частично реконструировать спектакль, соотнести некоторые музыкальные номера с действиями, описанными в либретто.

Ключевые слова: балет, русский музыкальный театр, Дидло, Антониолини, либретто, американские индейцы.

Балет «Кора и Алонзо» с хореографией знаменитого французского балетмейстера Шарля Дидло и музыкой итальянского композитора Фердинандо Антониолини поставлен 30 августа 1820 года в Большом театре Санкт-Петербурга. О произведении почти ничего не известно¹. В данной статье впервые расскажем о балете на основании двух сохранившихся источников — печатного либретто и нотной рукописи партитуры².

Работа выполнена при поддержке гранта РГНФ (проект № 16-0400473 «Русский балетный театр на рубеже XVIII–XIX веков»).

¹ Фрагменты либретто, принадлежащего Ш. Дидло, цитируются в работах: Глушковский А. П. Воспоминания. Л.; М., 1940. С. 168–170; Слонимский Ю. И. Дидло. Вехи творческой биографии. Л.; М., 1958; Блок Л. Д. Заметки о балетах Дидло // Блок Л. Д. Классический танец: история и современность. М., 1987. С. 285, 294; Гозентуд А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Л., 1959. О наличии партитуры балета упоминается в монографиях: Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища. Материалы по истории русского балета: В 2 т. Т. 2. Прошлое Балетного отделения Петербургского театрального училища ныне Ленинградского государственного хореографического училища. 1888–1918. Л., 1939. С. 276; Дулова Е. Н. Балетный жанр как музыкальный феномен. Минск, 1999. С. 211.

² Кора и Алонзо, или Дева Солнца: большой героический балет в пяти действиях, украшенный играми, священными танцами, сражениями, маршами и проч. Соч. г. Дидло,

Прославленный Дидло работал в России с 1801 по 1831 годы. Известно, что в 1811 он был вынужден покинуть Петербург и вернулся лишь в 1816. Балет «Кора и Алонзо» поставлен во второй период его деятельности в русском театре. У спектакля интересная предыстория. Л. Д. Блок ссылается на «лондонскую редакцию» балета 1796 года. В списках сочинений Дидло она никем не отмечена. Однако В. М. Красовская сообщает, что в 1796 году Дидло второй раз приехал работать в Лондон, где танцевал вместе с супругой Роз Колинет (Дидло) в труппе итальянского балетмейстера Джакомо Онорати и поставил для его балета «Алонсо и Кора» по роману Ж.-Ф. Мармонтеля «Инки»³ *pas de trois*. Красовская находит прямую связь между этой постановкой и петербургским балетом Дидло 1820 года⁴.

Автор либретто «Коры и Алонзо», изданного в год премьеры балета, Дидло определяет жанр спектакля: «Большой героический балет в пяти действиях». Текст либретто содержит имена авторов хореографии и музыки, создателей декораций и машинерии, постановщика сражений. В нем также представлен список исполнителей, среди которых выделяются знаменитые в то время русские прима-балерины Авдотья Истомина и Анастасия Лихутина, французские танцовщики Огюст Пуаро и Антонин. Одну из партий танцевал сын балетмейстера, Карл Дидло.

Дидло написал развернутое предисловие к либретто, в котором рассказал об использовании в сюжете эпизодов из романа Мармонтеля «Инки». Также он разъяснил особенности драматургии произведения, указав на необходимость включения обрядовых сцен, стоивших ему большого труда:

Кора и Алонзо или Дева Солнца⁵,

Большой героический балет в пяти действиях, украшенный играми, священными танцами, сражениями, маршами и проч.

Соч[инение] г[осподина] Дидло. Музыка соч[инения] г[осподина] Антонолини.

муз. г. Антонолини. Либретто. СПб., 1820. Отдел редкой книги, рукописных, архивных и иконографических материалов Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки. Іб Д44 86440; Іб А72 86439. *Антонолини Ф.* Кора и Алонзо. Балет. Партитура. Нотная библиотека Мариинского театра (ЦМБ). І4А725, 8 п. К. и А.

³ «*Les Incas*» (1777). Роман впервые опубликован на русском языке в переводе М. В. Сушковой в Петербурге в 1772 году с названием «Инки, или Разрушение Перуанской империи».

⁴ *Красовская В. М.* Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: Преромантизм. Л., 1983. С. 303–305.

⁵ Здесь и далее в цитируемом материале сохранена оригинальная орфография.

1-я декорация господ Кондратьева и Тозелли, (архитектура г[осподина] Тозелли). 2-я декорация господина Кондратьева. 3-я декорация господ Кондратьева и Тозелли (архитектура господина Тозелли). 4-я декорация господина Кондратьева. 5-я декорация господина Мартынова. 6-я декорация господина Канопи. Машины господина Бюрсэ. Сражения господина Гомбурова. Костюмы господина Бабини.

<...>

Секретарь по цензурной части
Василий Соц.

Предисловие

Желая доставить Публике если не разнообразие в ее удовольствиях, то по крайней мере в роде сюжета, костюмах, нравах и обычаях народов, я оный выбрал из истории последних Перуанских царей. Сперва колебался я в выборе между Пизарром и Кортесом⁶, но по невозможности представить на театре нашем кавалерийские маневры (что было необходимо для подобного сюжета), я выбрал Кору, следовал повествованию Мармонтеля и выбрал для действия период войны между Гуаскармом и Аталибою, присоединив к тому еще эпизод. В Мармонтелевых Инках взят в плен дикими Алонзо; у меня же Зорай сын Аталибы, коего ищут и освобождают супруга его с сыном и Алонзо. Мне показалось интереснее представить сей эпизод между 4-мя персонажами, нежели с одним Алонзо. Нравы Перуанцев будучи весьма тихи, просты и без живых красок, я придал сюжету в эпизодах сих оттенки противоположности в нравах диких Антисов, обожателей тигра, и воспользовался этим случаем, чтобы выставить один из любимых публикою талантов, именно госпожу Лихутину, тем более, что я должен был искать средств хотя несколько утешить зрителей, лишенных в сем балете удовольствия видеть госпожу Колосову, для сего-то и соединил я двух после нее лучших артистов (госпож Истомину и Лихутину).

Многия народы имеют свои священные танцы; основываясь на сем, я сочинил таковой для дев солнца к празднеству дня Раими. Все обряды онаго утверждены свидетельствами историков,

⁶ Пизарр и Кортес — правильно Писарро-и-Кортес (исп. Pizarro-y-Cortés). Дидло пишет об испанском конкистадоре Фернандо Кортесе де Монрой и Писарро Альтамирано (исп. Fernando Cortés de Monroy y Pizarro Altamirano, 1485–1547), завоевавшем Мексику и уничтожившем государственность ацтеков в XVI веке. С 1530-х годов в Европе публиковались документальные сведения об американских экспедициях Писарро, на основе которых Дидло, вероятно, собирался построить либретто балета о гибели Перуанской империи. См.: Источники XVI–XVII веков по истории инков: хроники, документы, письма / Под ред. С. А. Куприенко. Київ., 2013.

и сцена сия была для меня нужна еще для того, чтобы дать [для] Кору более танцов, чтоб найти приличнейшее средство представить ея глазам Алонзо и возжечь в них любовь. Алонзо является уже после произнесения ея обетов для того, что если бы он был их свидетелем, то воспаленный страстью, уважаемый Инкою и боготворимый народом, он бы мог остановить сей обряд. Изображения солнца, луны и идолов, прикованных к жертвеннику солнца во время танцов, представляет владычество Бога инков над другими кумирами, и победы одержанные Инкою над идолопоклонниками. Не знаю, какой успех будет иметь это место балета; но оно мне более всего стоило труда.

Еще одно слово о развязке. Одно волшебство может произвести чрезвычайную и неожиданную развязку, могущую удивить и поразить зрителей. В сем балете требовалось простоты и величия, и я думал лучше всего кончить действие уничтожением варварского закона и просвещением целого народа идолоубийцей, признающего истинного творца миров. Если успех не будет соответствовать энтузиазму моего сердца, то да простит мне публика недостаточность действия за доброту идеи.

Да возможет наконец труд мой понравиться Публике и исполнить ожидания моего начальника, не щадившаго ничего, но всем жертвовавшего для соделания сего спектакля достойным того дня, для которого он предназначен <...>.

Действующие лица:

Алонзо де Молина, молодой испанец, живущий у Индиан —
господин Антонин

Первосвященник, брат Аталибы Инка — господин Огюст

Кора, дочь Касика Капана — госпожа Истомина

Аталиба, Царь Перуанский — господин Ебергард

Гуаскар, Царь Куско — господин Шемаев б[ольший]

Оцелла, из семейства Инков, супруга Зорая — госпожа Лихутина

Зои, сын ея 5-ти лет — Девица Монготье

Зорай, сын Аталибы — господин Карл Дидло

Молодые Перуанки из семейства Инков: госпожи Новицкая,

Натье, Никитина, Овошникова, Пименова и Селезнёва

Рока, Касик из семейства Инков — господин Люстих

Мелое из семейства Инков, невеста его — госпожа Иконина

Пальмор, Полководец войск Аталибы — господин Тольц

Начальники музыкантов — господин Стриганов, господин Пидюрниссель

Лакта, начальник Антисов — господин Баранов

Кта, сын его — господин Трифанов

Тайа, дочь его — госпожа Телешева

Молодая островитянка — Девица Месс
Касики народов подвластных Аталибе: господа Ефремов, Козлов,
Рыкалов, Носов, Петров, Артемьев и Хотяинцов
Четыре стража Зорая: господа Монруа, Каратыгин, Марсель
и Дмитриев
Двое детей, брат и сестра Кору — девица Левинцова, девица
Расова
Два посла: господа Буткевич и Семенов б[ольший]
Разные народы Империй Аталибы и Гуаскара, воины, жрецы,
девы, касики, борцы, народ, музыканты, дикие и проч.
Действие происходит на границах обоих Империй, между двух
городов, и в окрестностях»⁷.

Приведем краткое содержание либретто. Перуанский народ празднует священный день Раими⁸. Произносятся молитвы, народ приносит дары Инке. Кора, молодая перуанка, принимает обет жрицы. Во время обрядов она видит Алонзо, испанского воина, боготворимого народом. Алонзо пленен ее красотой. Кора нарушает данный обет и влюбляется в него. По законам инков она и вся ее семья обречены на смерть. Алонзо спасает возлюбленную — землетрясение и солнечное затмение он истолковывает как гнев божества на варварские обычаи инков.

Рассматриваемый нами источник имеет несомненную историческую ценность, раскрывая неизвестные имена театральных деятелей, демонстрируя творческие позиции хореографа. В этой связи необходимо обозначить функции театральных балетмейстеров того времени, сложившиеся на практике.

Известно, что европейские балетмейстеры занимались не только хореографией. Одновременно они были также режиссерами-постановщиками спектакля, репетиторами. Нередко танцовщики владели игрой на скрипке и даже сочиняли музыку к своим танцам и спектаклям⁹. Начиная с XV века появляются трактаты о танце итальянских хореографов Д. да Пьяченцы, Ф. Карозо, Ч. Негри, Ф. де ли Алессандри и др. Балетмейстеры становятся авторами либретто. Так, во времена Дидло для русского придворного театра либретто сочинял русский танцовщик и балетмейстер И. Вальберх; сохранилось собрание либретто французского хореографа П. Шевалье де Бриссоля. В архивах Москвы и Петербурга находятся несколько текстов либретто Ш. Дидло на русском и французском языках. Среди

⁷ Кора и Алонзо, или Дева Солнца. С. 1–3.

⁸ Inti Raymi — священный и самый почитаемый инками Праздник Солнца.

⁹ Например, итальянский хореограф и композитор Гаспаро Анджолини (1731–1803).

них «Амур и Психея», «Дидона, или истребление Карфагена» (по программе Ш. Ле Пика), «Молодая молочница, или Нисетта и Лука», «Зефир и Флора», «Калиф Багдадский, или Приключения молодости Гаруна-аль-Рашида», «Кора и Алонзо», «Молодая островитянка, или Леон и Тамаида», «Рауль да Креки, или Возвращение из крестовых походов», «Кавказский пленник, или Тень невесты», «Евтимий и Евхариса, или Победенная тень Либаса». Русскоязычные тексты либретто представляют собой переводы с французского, на неточность которых сетуют в своих работах Ю. И. Слонимский и Л. Д. Блок¹⁰.

В чем особенность текстов либретто, написанных Шарлем Дидло, и что их объединяет? Балетмейстер представляет участников балета в традициях времени, приводит полный перечень действующих лиц с фамилиями исполнителей. Весьма подробно он описывает декорации и тезисно излагает события театрального действия. При этом в текстах отражены не только сценические ситуации, но и эмоциональное состояние героев, объясняющее их поступки. Большинство сохранившихся либретто начинаются с авторского предисловия. Дидло пользуется возможностью пообщаться с публикой: он рассказывает об истории сюжета, об известных ему интерпретациях, воздает похвалы коллегам по сцене и покровителям. Нередко, будто бы оправдываясь перед зрителями, хореограф пишет об особых обстоятельствах данной постановки и о выборе солистов. Особенно важны те моменты либретто, в которых Дидло подчеркивает оригинальность собственного композиционного решения. Из этих текстов очевидно, что Дидло хорошо ориентировался в различных интерпретациях известных балетных сюжетов. Вместе с тем, хореограф обладал собственным «почерком» и с его появлением в России балет значительно изменился¹¹.

В своих работах 1930-х годов, посвященных творчеству Дидло, Л. Д. Блок постоянно опирается на либретто его балетов и открыто полемизирует со Слонимским, автором монографии о балетмейстере: «Чем и как можем мы поколебать (а хотелось бы и разрушить) созданное Ю. О¹². Слонимским представление о Дидло как об авторе сереньких, добродетельных „пьес“, в которых торжествует „пренебрежение

¹⁰ Слонимский Ю. И. Дидло. Вехи творческой биографии. Л.; М., 1958; Блок Л. Д. Классический танец: история и современность. М., 1987. С. 285.

¹¹ «Дидло приехал в Россию с совершенно осознанным своим новым жанром классического танца. Ему было тридцать четыре года, за плечами пятнадцать лет триумфов в Париже и Лондоне. Дидло все еще танцует первые партии, но он для нас прежде всего балетмейстер, создатель целого ряда совсем новых по стилю балетов» (Блок Л. Д. Классический танец: история и современность. С. 213).

¹² Юрий Иосифович (Осипович) Слонимский.

к декоративно-костюмной обстановке спектакля¹³, аскетическая скупость танцев? Как увести Дидло от этой унылой скуки, в которой он сам, конечно, ничуть не повинен?»¹³. Автор ссылается на высказывание ученика Ш. Дидло, танцовщика и балетмейстера А. П. Глушковского: «Особенно живописен в балете „Кора и Алонзо“ второй акт¹⁴, который своим содержанием напоминает картину Брюллова „Последний день Помпеи“»¹⁵. «Жаль, что балет был сочинен много прежде знаменитой картины, а то Дидло, верно, воспользовался бы ею для большего еще эффекта», — добавляет Глушковский¹⁶. Сцена землетрясения в либретто Дидло действительно поражает воображение:

Подземный шум возвещает ужасное землетрясение, сопровождаемое сильной грозой. Огнедышущая гора дымится и низвергает вскоре потоки пламени и лавы. Храм сотрясается, земля разверстается во многих местах, колонна солнца ниспровержена, народ с ужасом спасается бегством, самые лютые звери, забыв кровожадность свою, мешаются в толпы народа. Вскоре часть храма разрушается, и открывает Кору на одном обломке. Алонзо летит к ней, преодолевает все препятствия, берет ее в свои объятия и скрывается с драгоценною ношею. Капана и Альцилоэ¹⁷ являются также, и зовут дочь свою, но тщетно; удрученные скорбью падают они на развалины. Между тем буря и землетрясение мало по малу утихают; приходит Инка и утешает народ свой. Все собираются, — одной Кору нет; — все спешат искать ее, а Инка ведет дев в чертоги свои до восстановления храма¹⁸.

А. А. Гозенпуд отмечает нетипичное завершение балета: «Дидло выводил в финале богов как силу, разрешающую непримиримый конфликт и возносящую героев на небеса. Финальный Олимп в балете сделался привычным и обычным местом действия. <...> Сознательный отказ от многократно использованного и проверенного на зрителях эффекта во имя торжества гуманистической, просветительской идеи свидетельствовал о высокой содержательности искусства Дидло»¹⁹. Иными словами, в ба-

¹³ Блок Л. Д. Классический танец: история и современность. С. 289–290.

¹⁴ По всей видимости, сравнение А. П. Глушковского касалось не второго, а первого действия балета, в котором, согласно либретто, происходит землетрясение и разрушение храма. См. Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера. С. 168.

¹⁵ Блок Л. Д. Классический танец: история и современность. С. 294.

¹⁶ Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера. С. 168.

¹⁷ Капана и Альцилоэ — отец и мать Кору.

¹⁸ Кора и Алонзо, или Дева Солнца. С. 4.

¹⁹ Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Л., 1959. С. 489–490.

лете на экзотический сюжет с героической фабулой и выраженной идеей спасения героини «финальный Олимп» был неприемлем.

Финал «Коры и Алонзо», выдержанный в духе французского театра времен революции 1789 года, соотносился скорее с эстетикой оперы-спасения и близких ей по содержанию и драматургии балетов: «В сие мгновение лик солнца бледнеет, — и всеобщий ужас поражает народ. Затмение сие внушает Алонзу мысль для спасения Коры и примирения царей-братьев»²⁰.

Близкое решение получил балет Дидло «Рауль да Креки, или Возвращение из Крестовых походов», поставленный на музыку К. А. Кавоса в Петербурге всего за год до «Коры и Алонзо»: героям угрожает опасность, они претерпевают множество приключений с риском для жизни, а счастливая развязка приходит неожиданно в самом конце спектакля. Новаторство финала балета «Кора и Алонзо», вероятно, заключалось в утверждении христианской идеи. Алонзо не только спасает возлюбленную и примиряет царствующих братьев. Он открывает варварскому племени, поклонявшемуся Солнцу, веру в единого истинного Бога: «Там, народы, восседает всевышний бог богов, там, превыше солнца и звезд, пречечный престол его, — перед ним преклоняйте колена и благоговейте во прахе!»²¹

«Хотя сюжетно балет Дидло восходит к прозаической поэме Мармонтеля „Инки“ (1773), — пишет А. А. Гозенпуд, — он использует и некоторые сценические обработки этой темы, в частности драму Коцебу „Дева Солнца“. Несомненно также, что хореограф воспользовался некоторыми подробностями, заимствованными из оперы Спонтини „Весталка“»²². Л. Д. Блок продолжает этот ряд:

С 1786 года ведет начало большой цикл экзотических сюжетов: «Американская героиня», «Американский герой», «Дети солнца, или Весталки Нового света», «Смерть капитана Кука», «Капана, или Добрый монах» (индейская, с философским оттенком), «Испанцы во Флориде». И к этому циклу придется нам обращаться впоследствии, говоря хотя бы о «Коре и Алонзо» Дидло²³.

²⁰ Кора и Алонзо, или Дева Солнца. С. 7.

²¹ Там же. С. 8.

²² Гозенпуд А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. С. 490. В опере Г. Спонтини полководец Лициний отправился на войну и снискал себе славу, чтобы заслужить руку своей возлюбленной Юлии. Но Юлия дает обещание умирающему отцу стать весталкой. Отчаявшийся Лициний решает похитить ее. Его план срывается, Юлия, как преступившая данный обет, обречена на погребение заживо. В момент казни молния ударяет в алтарь, возгорается покрывало девушки. Верховный жрец объявляет, что свершилось чудо, и дает разрешение на союз молодых.

²³ Блок Л. Д. Пантомима конца XVIII века. К проблеме генезиса балетов Шарля Луи Дидло в России / Публикация В. Вязовкиной // Наше наследие. 2004. № 70. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7006.php> (дата обращения 20.07.2016).

Круг литературных источников, имеющих сюжетное родство с историей Кору и Алонзо, может быть значительно расширен и представлен в контексте американской тематики музыкального театра Старого Света.

В европейском искусстве XVIII столетия появляется тенденция противопоставления различных национальных культур, распространение получают «экзотические» сюжеты из истории Турции, Индии, Китая и, конечно же, Америки. В середине века на русской театральной сцене появляются прологи, драмы, оперы и балеты, героями которых становятся американские индейцы. Среди них пролог «Прибежище добродетели» на текст А. П. Сумарокова, трагедия П. А. Плавильщикова «Ленса, или Дикие в Америке», опера Дж. Сартти на либретто Ф. Моретти «Идалида»²⁴, опера Д. Чимарозы «Дева Солнца» на то же либретто, опера Е. И. Фомина на либретто И. А. Крылова «Американцы», балеты «Американцы, или Счастливое кораблекрушение» (музыка К. Каноббио), «Американский балет, или Побежденные людоеды» (хореография Дж. Саломони). Пристальное внимание Европы к Новому Свету было вызвано войной 1779–1781 годов и началом освободительного движения в Северной Америке.

В XIX веке ряд «американских» постановок продолжился: драма А. фон Коцебу «Дева Солнца» с балетами И. Вальберха (1804), балет «Алонзо и Кора, или Дева Солнца» с хореографией Дж. Саломони на музыку А. Капуцци и другие сочинения. Отдельного внимания заслуживает малоизвестная трагедия Г. Р. Державина «Атабалибо, или Разрушение Перуанской империи», написанная с 1812 по 1815 годы — в период национально-освободительного движения в странах Латинской Америки²⁵. В ней пересказан эпизод из истории перуанского царя Аталибы (у Державина Атабалибо). Царь перуанцев выступает у Державина разумным и гуманным правителем, запретившим варварский закон жертвоприношения. Кульминацией трагедии, как и у Дидло, становится затмение солнца — символ заката перуанской империи, поращенной европейцами.

Скорее всего, о трагедии Державина Дидло не знал, так как она впервые опубликована в 1869 году. Но балетмейстер наверняка был знаком с трудами аббата Жозефа де Ла Порты (1713–1779), автора монументального исследования «*Le voyageur françois, ou La connoissance de l'ancien et du*

²⁴ См. об этом: Максимова А. Е. «Идалида» — «Армида» — «Андромеда», или Балеты в Санкт-петербургских операх Джузеппе Сартти // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России. Материалы международных конференций. Вып. 7. М., 2015. С. 183–207.

²⁵ См. об этом: Демин А. О. Трагедия Г. Р. Державина «Атабалибо, или Разрушение Перуанской империи» и «Всемирный путешественник» Ж. Ла Порты // XVIII век. Сб. 23. СПб., 2004. С. 134–148.

nouveau monde» («Французский путешественник, или Познание древнего и нового мира») о завоеваниях Перу и нравах перуанцев, на которое ориентировался Державин при создании «перуанской» трагедии²⁶.

Роман Ж.-Ф. Мармонтеля «Инки», действительно, не был единственным источником либретто балета Дидло «Кора и Алонзо». Внимательный читатель заметит в его тексте авторскую сноску: «При восходе солнца должен Инка взять две золотые вазы, наполненные питьем, и возвысить их к солнцу, приглашая его пить. (Гарсиллас, о обрядах идолопоклоннических народов)»²⁷. Дидло ссылается на труд Инки Гарсиласо де ла Вега²⁸ «История государства Инков»²⁹, — книга была ему известна. Это еще одно свидетельство интереса европейцев к истории и культуре американских индейцев.

Программа балета Дидло позволяет представить, как складывалась его композиция³⁰. В первом действии происходит завязка основных драматургических линий балета: обет Кору, данный во время праздника Раими, ее первая встреча с Алонзо, вступление царствующего Аталибы в войну с братом Гуаскарой, претендующим на трон, землетрясение, во время которого разрушается храм, а Алонзо спасает Кору и скрывается с ней. Это действие наиболее зрелищно и насыщено по количеству событий. Со второго акта начинается развитие: раскрываются чувства Алонзо и Кору — жрицы, нарушившей обет. На ее поиски отправляется первосвященник со жрецами, и, обнаружив влюбленных вместе, приговаривает Кору и ее семью к казни. В третьем действии Аталиба терпит поражение от войск Гуаскара и попадает в плен. С четвертого акта действие движется к развязке: воины вызволяют Аталибу из плена при

²⁶ Изданная в Европе, на русский язык книга была переведена Я. И. Булгаковым: «Всемирный путешественник, или Познание Старого и Нового света, то есть: описание всех по сие время известных земель в четырех частях света, содержащее: каждой страны краткую историю, положение, города, реки, горы; правление, законы, военную силу, доходы; веру ея жителей, нравы, обычаи, обряды, науки, художества, рукоделия, торговлю, одежду, обхождение, народные увеселения, доможитие, произрастения, отменных животных, зверей, птиц, и рыб; древности, знатные здания, всякия особливости примечания достойныя и пр. изданное господином аббатом де ла Порт и на российский язык переведенное с французского [Я. И. Булгаковым]»: В 27 т. СПб., 1778–1816.

²⁷ Кора и Алонзо, или Дева Солнца. С. 3.

²⁸ Инка Гарсиласо де ла Вега (псевд., наст. имя Гомес Суарес де Фигероа; 1539, Перу — 1616, Испания).

²⁹ Дословно: «Подлинные комментарии об истории государства Инков» (исп.: «Los Comentarios Reales de los Incas»).

³⁰ В либретто деление на действия обозначены римскими цифрами, при этом обнаруживается не пять разделов (по количеству действий), а шесть. Из текста либретто ясно, что и декораций было шесть. По всей видимости, одно из явлений было вынесено в отдельный раздел повествования.

участии Алонзо. Кульминация балета приходится на последнее, пятое действие. Казнь прерывается солнечным затмением, Алонзо призывает не гневить небо и отменить казнь, и Аталиба дарует жизнь Коре и ее близким, упраздняя жестокий обычай. Драматургия спектакля обнаруживает сюжетную репризу, связанную со стихийными обстоятельствами: землетрясение с грозой и извержением вулкана в начале спектакля и солнечное затмение в конце. Отметим также динамическое сжатие действия к концу спектакля.

Сопоставим программу балета Ш. Дидло с нотной партитурой Ф. Антонолини³¹. Партитура переплетена в два тома³². Объем музыкальных номеров первого акта в четыре раза превышает остальные четыре действия — он занимает весь первый и значительную часть второго тома партитуры, содержит 28 номеров, при этом во втором действии всего три номера, в третьем и четвертом по одному, а в пятом два.

Большинство балетных номеров имеют лишь темповое обозначение, в ряде случаев с отсылкой к жанру марша (*Tempo di Marcia*, *Marche*) и боллери (*Bollero*). В стиле некоторых номеров просматриваются черты популярных танцев того времени — гавота, менуэта, полонеза (*ил. 1*).



Ил. 1. Ф. Антонолини. Кора и Алонзо. Д. I, № 13

В балете Антонолини преобладает сюитный принцип организации музыкального материала. Однако среди номеров встречаются развернутые композиции, в которых контрастные (часто незамкнутые) тематические построения соединяются «монтажным» способом (*ил. 2*).

³¹ Фердинандо Антонолини (ум. в 1824) — автор свыше двадцати балетов и дивертисментов, поставленных в Санкт-Петербурге и Москве. Постоянным соавтором Антонолини становится К. А. Кавос. Ряд балетов на его музыку ставили И. И. Вальберх, О. Пуаро, и А. П. Глушковский. Хореография не менее десяти балетных спектаклей принадлежала Ш. Дидло. Перечислим совместные балеты Ф. Антонолини и Ш. Дидло: «Роланд и Моргана, или Разрушение очарованного острова» (1803), «Неожиданное возвращение, или Вечер в саду», «Молодая Молочница, или Нисетта и Лука», «Тезей и Арианна, или Поражение Минотавра» (все три 1817), «Калиф Багдадский, или Приключение молодости Гаруна-аль-Рашида» (1818), «Морская победа, или Освобождение пленных», «Хензи и Тао, или Красавица и чудовище» (оба 1819), «Маскарад, или Вечер в саду», «Кора и Алонзо, или Дева Солнца» (оба 1820), «Альцеста, или Сошествие Геркулеса в ад» (1821).

³² Антонолини Ф. Кора и Алонзо. Балет. Партитура. ЦМБ. I4A725, 8 п. К. и А.

Allegro maestoso
V-ni I



Andante cantabile
Oboi



Ил. 2. Ф. Антонолини. Кора и Алонзо. Д. I, № 8

Нередко темы танцевального характера с периодической структурой сменяются речитативами, предназначенными для пантомимы (ил. 3).

Allegro



Piu lento



Allegro



Ил. 3. Ф. Антонолини. Кора и Алонзо. Д. I, № 18

Большие многосоставные номера, представленные во втором — пятом актах, образуют целые сцены.

Партитуру «Коры и Алонзо» довольно сложно совместить с либретто спектакля. Можно лишь предполагать, какие номера балета звучали в той или иной сценической ситуации. Очевидец спектакля А. Глушковский в своих воспоминаниях о балете лишь пересказывает содержание либретто близко к тексту, не оставляя замечаний о структуре, хореографии и музыке постановки. Однако аналитическая работа с партитурой позволяет приблизиться к реконструкции балета.

Обратим внимание на многочисленные дирижерские пометы на полях нотного текста. Среди них фамилии исполнителей или имена персонажей: в первом акте перед № 8 «Pas Charles на листочик», № 11 «pas M^r Lustique», № 14 «Pas Antonin» и там же «Оставить место для двух вариаций», а на следующей странице «deux varie Andtino» [две вариации Andantino], № 17^{1/2} «pas M^{lle} Miaste»; во втором акте № 2 «Antonin»; в III акте № 4 «Ballo Кора полонеза». Charles — это, по всей вероятности, Карл Дидло-младший в роли Зорая, Lustique — господин Люстих в роли Роки, господин Антонин исполнял роль Алонзо, девица Месс (M^{lle} Miaste) — роль Молодой островитянки. Итак, благодаря пометам, заботливо оставленным музыкантами, нам известны сольные выходы некоторых персонажей относительно

разделов партитуры. Господин Антонин исполнял вариации — жанр, типичный для классического балетного цикла.

Анализ музыкального материала также позволяет предположить, для каких ситуаций балета написан тот или иной номер. Так в первом акте можно выделить несколько групп номеров: фанфарные и героические (№ 4, 14^{1/2}, 16, 19), лирические (№ 6, 10, 17, 21, 22, 23), торжественные (№ 7, 8, 11, 13), характерные (№ 1, 3, 9, 12, 14, болеро, 17^{1/2}, 18). Особо выделим несколько характерных номеров, предназначенных, по-видимому, для обрядовых танцев инков. Эти фрагменты объединяет необычная ритмика и причудливая фактура, придающая музыке «экзотические», «варварские» черты. Балет открывается сценой, в которой инки ожидают восхода солнца. Их молитвенное поклонение божеству сопровождается остигато в басу. Появление зари (на второй странице партитуры помета: «L'Aurore») и первых лучей солнца передано с помощью плавной нисходящей мелодии скрипок. Ритуальные танцы инков сопровождаются энергичными пунктирными ритмами (ил. 4).



Ил. 4. Ф. Антонолини. Кора и Алонзо. Д. I, № 3

Испанский темперамент Дона Алонзо де Молины передан с помощью национального танца болеро (ил. 5).



Ил. 5. Ф. Антонолини. Кора и Алонзо. Д. I, 6/n Bolero

Изобразительные приемы в оркестре, характерная ритмика дают основания предполагать, что № 6 из пятого акта сопровождал сцену казни Коры и ее семьи: драматичное начало номера, остигатный пунктирный ритм и восходящая секвенция, возможно, воссоздают образ разгорающегося пламени костра (ил. 6).

Ил. 6. Ф. Антониолини. Кора и Алонзо. Д. V, № 6

Единственный и довольно развернутый номер из третьего акта — сражение войск Аталибы и Гуаскара — также построен на секвенционном развитии. Предположительно, сцену землетрясения мог сопровождать стремительный номер, в котором сохранены «атрибуты стихийного бедствия» — бури, шторма, вихря, — выработанные в эпоху классицизма, в том числе К. В. Глюком. Имеются в виду тремоло и гаммообразные пассажи у струнных, звучащие в унисон в № 19 I акта.

Первый выход Кору, скорее всего, был представлен № 6 первого акта (ил. 7).

Ил. 7. Ф. Антониолини. Кора и Алонзо. Д. I, № 6

Изящная и вместе с тем певучая мелодия танца, исполняемая гобоем соло, в полной мере соответствовала образу юной девы Солнца. Эту партию исполняла знаменитая Авдотья Истомина, покорявшая сердца зрителей. Именно в лирических номерах балета становится очевидным проявление камерной романтической музыкальной стилистики: поэтичную мелодию песенного склада исполняет солирующий инструмент в сопровождении небольшой группы оркестра.

Установить место музыки в сценарии балета существенно помогает оркестровка партитуры. Антониолини работает с полным составом оркестра, включающим струнную группу, духовые с кларнетами девяти разных строев (!), большую группу меди (валторны двенадцати и трубы семи строев³³ (!), три тромбона), арфу, литавры и ансамбль «турецкой

³³ Попеременно использованы кларнеты in A, in B, in C, in D, in Es, in E, in Fa, in Sol, in Si₂; трубы in B, in C, in D, in Es, in Fa, in G, in La; валторны in B; in C; in D, in Dis, in Es, in E, in G; in Re, in Fa, in La, in Si₂, in Si. Обратим внимание на применение инструментов «энгармонически равных» строев, не встречающихся в современной практике: in Dis и in Es; in Si₂ и in B.

музыки» («Musica turca»)³⁴, применяемый для экзотичности звучания (ил. 8).



Ил. 8. Ф. Антонолини. Кора и Алонзо. Д. I, № 9

«Турецкая музыка» добавлена к оркестру в 12 номерах балета. В основном она звучит в первом действии, подчеркивая необычный «варварский» колорит торжественной и военной музыки индейского племени.

Музыкальный стиль балета Антонолини соотносится с творческими исканиями композиторов рубежа XVIII–XIX веков — К. Каноббио, В. Мартин-и-Солера, Дж. Сарти и К. Кавоса. В их балетных сочинениях и спектаклях сознательно преодолевается сюитный принцип соотношения номеров, а чередование театральных танцев сменяется созданием крупных балетных номеров — сцен, в которых музыка подчинена хореографическому действию. Музыкальный материал, сопровождающий танец, чередуется в них с речитативными разделами пантомимного действия. В балете этого времени закрепляется форма вариаций солистов, при этом нередко вариации являются вставными номерами спектакля. В оркестровке таких произведений отмечается частое применение солирующих (в том числе видовых) инструментов, тогда как состав оркестра существенно вырастает и соответствует современным представлениям о классическом оркестре.

«Кому тогда могло бы прийти в голову найти „прелесть необыкновенную“ в многодумных мимированных драмах, которые на все лады приписывают Дидло <...>, — пишет Л. Д. Блок. — Прочитайте либретто — поэзии ни следа. Но Пушкин видел ее. <...> Значит, была она в том, что видимо в зрительном облике спектакля. В зрительном спектакле, созданном Дидло»³⁵. На этапе знакомства с источниками балета «Кора

³⁴ «Musica turca» — («турецкая», или «янычарская музыка») — ансамбль инструментов военного оркестра янычар (шалмеи, трубы, тарелки, барабаны, треугольник), нередко используемый в составе симфонического оркестра XVIII — начала XIX веков для обозначения этнографического колорита. Антонолини использует треугольник, барабаны (Tambur, Cassi), испанский барабан (Tambour de Basque) в сочетании с флейтами вместо шалмеев.

³⁵ Блок Л. Д. Классический танец: история и современность. М., 1987. С. 284. Л. Д. Блок цитирует примечание А. С. Пушкина «Балеты г. Дидло исполнены живости воображения и прелести необыкновенной. Один из наших романтических писателей находил в них гораздо больше поэзии, нежели во всей французской литературе», данное

и Алонзо» трудно оценить, до какой степени «прелесть необыкновенная» хореографии Дидло зависела от музыкальной составляющей балета. Однако Глушковский пишет, что авторы музыки находились в сильнейшей зависимости от замысла балетмейстера:

Дидло, составя подробный план музыки, согласный с его программю, приезжал к г[осподам] Кавосу или Антонолини, композиторам театра. Капельмейстер садился за свое фортепьяно, а Дидло, без музыки, делал пантомимы некоторых сцен, объяснял ему, что для этой пантомимы нужно столько-то тактов, такой-то темп, такая-то должна быть оркестровка. Иногда случалось, что Дидло, устав от больших трудов на репетиции, напевал капельмейстеру охриплым голосом мотивы музыки, которые Кавос выполнял; после уже он приводил всю музыку в порядок согласно с программю и желанием балетмейстера. Иногда случался между ними спор, потому что композитор был совершенно связан; но Дидло приводил ему ясные доказательства, что без этого музыка не может быть годна для балета, и Кавос должен был соглашаться с ним ³⁶.

Подобные свидетельства дали исследователям повод называть Дидло «соавтором балетной партитуры» ³⁷. Очевидно и то, что в этот период существенно изменилась драматургия и стилистика балетной музыки, обозначив тенденции романтической эпохи.

Литература

1. Блок Л. Д. Классический танец: история и современность. М.: Искусство, 1987. 560 с.
2. Блок Л. Д. Пантомима конца XVIII века. К проблеме генезиса балетов Шарля Луи Дидло в России / Публикация В. Вязовкиной // Наше наследие. 2004. № 70. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7006.php> (дата обращения 20.12.2015).
3. Всемирный путешественник, или Познание Старого и Нового света, то есть: описание всех по сие время известных земель в четырех частях света, содержащее: каждой страны краткую историю, положение, города, реки, горы; правление, законы, военную силу, доходы; веру ея жителей, нравы, обычаи, обряды, науки, художества, рукоделия, торговлю, одежду, обхождение, народныя увеселения, доможитие,

поэтом во Вступлении романа «Евгений Онегин» к строкам: «Балеты долго я терпел, / Но и Дидло мне надоел». Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 5. М., 1957. С. 192.

³⁶ Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера. С. 179.

³⁷ Там же. С. 178.

- произрастения, отменных животных, зверей, птиц, и рыб; древности, знатныя здания, всякия особливости примечания достойныя и пр. изданное господином аббатом де ла Порт и на российский язык переведенное с французскаго [Я. И. Булгаковым]: В 27 т. СПб.: Тип. Ивана Глазунова, 1778–1816.
4. *Глушковский А. П.* Воспоминания балетмейстера / Публикация и вступительная статья Ю. И. Слонимского. Л.; М.: Искусство, 1940. 248 с.
 5. *Гозенпуд А. А.* Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1959. 782 с.
 6. *Демин А. О.* Трагедия Г. Р. Державина «Атабалибо, или Разрушение Перуанской империи» и «Всемирный путешественник» Ж. Лапорта // XVIII век. Сб. 23 / ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом); отв. ред. Н. Д. Кочеткова. СПб.: Наука, 2004. С. 134–148.
 7. *Дулова Е. Н.* Балетный жанр как музыкальный феномен. Минск: Четыре четверти, 1999. 378 с.
 8. Источники XVI–XVII веков по истории инков: хроники, документы, письма / Под ред. С. А. Куприенко. Київ: Видавець Купрієнко С. А., 2013. 418 с.
 9. *Красовская В. М.* Западноευропейский балетный театр: Очерки истории: Преромантизм. Л.: Искусство, 1983. 431 с.
 10. *Максимова А. Е.* «Идалида» — «Армида» — «Андромеда», или Балеты в санкт-петербургских операх Джузеппе Сарти // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России. Материалы международных конференций. Вып. 7. М.: Московская консерватория, 2015. С. 183–207.
 11. Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища. Материалы по истории русского балета / Сост. М. Борисоглебский; отв. ред. Е. И. Чесноков: В 2 т. Т. 2. Прошлое Балетного отделения Петербургского театрального училища ныне Ленинградского государственного хореографического училища. 1888–1918. 356 с.
 12. *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Издание второе. Т. 5. М.: Издательство Академии наук СССР, 1957. 638 с.
 13. *Слонимский Ю. И.* Дидло. Вехи творческой биографии. Л.; М.: Искусство, 1958. 264 с.

Принятые сокращения

ОР и РК СПб. ГТБ — Отдел редкой книги, рукописных, архивных и иконографических материалов Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки.
ЦМБ — Нотная библиотека Мариинского театра.