

Ludmila V. Svetlova

Ludmila V. Svetlova, post graduate student of Chair of General History of Ural State Pedagogical University (620017, Ekaterinburg, Kosmonavtov Avenue, 26).

Телефон/Phone: +7 (343) 235-76-34. Электронная почта/E-mail: svetlovalv@yandex.ru

History of the Urals state mining industry in pre-revolutionary historiography

The author has analyzed the development of pre-revolutionary historiography on the problems of development of the Ural state mining industry. The author concluded that the researchers tried to find reasons for such a difficult situation in the Urals state mining industry, considered a manifestation of the crisis in the factories, both state and private, suggested possible measures to overcome backwardness and prevent its potentially serious consequences for the entire country. Thus, a variety of points of view of historians, scientists, economists, mining engineers showed that in pre-revolutionary historiography had no definite opinion on the fate of the state mining industry.

Keywords: history of the Urals; mining and metallurgical state industry; historiography.

Е.С. Соколова

Соколова Елена Станиславовна, доцент кафедры истории государства и права Уральской государственной юридической академии (Россия, 620034, г.Екатеринбург, ул.Колмогорова, 54, к. 315), кандидат юридических наук, доцент.

Телефон/Phone: +7 (343) 245-35-98. Электронная почта/E-mail: elena.sokolova1812@yandex.ru

**«ВОСПОМИНАНИЕ ЕСТЬ СВОЙСТВО ДУШИ НАШЕЙ...»:
ОБРАЗЫ ПАМЯТИ В РУССКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ
РУБЕЖА XIX - XX вв.**

Статья посвящена анализу того, как воздействовала атмосфера «серебряного века» на формирование мнемонических кодов русской исторической памяти. Автор ставит проблему степени соответствия ху-

дожественного восприятия прошлого исторической реальности. постигаемой средствами исторической науки.

Ключевые слова: историческая память; культурно-исторические коды; русский музыкальный театр «серебряного века».

Вечная тяга человека к противостоянию быстротечности ускользающего времени является мощным импульсом для возникновения многообразных форм саморефлексии, направленных на постижение собственной социо-культурной идентичности. Единичный образ мира, воплощенный в сознании индивида, как правило, носит характер более или менее цельного архетипа, основные составляющие которого вырабатываются его носителем в рамках определенного исторического пространства и времени ради достижения некоего призрачного универсума, позволяющего примирить собственный жизненный опыт с ценностными ориентирами социального окружения личности и требованиями повседневной практики (1).

Исследование духовной атмосферы, в которой формируется национальная историческая память, является составной частью истории интеллектуалов, которые всегда способствовали в переломные эпохи своей творческой деятельностью конструктивному преодолению эмоционально-психологической усталости мыслящей элиты общества от ощущения бесконечности расстояния, отделяющего человека от космического абсолюта, природу от Вселенной, а настоящее от прошлого и будущего. Стремление художника-демиурга запечатлеть в красках, образах и звуках неуловимый абрис красоты, примиряющий сакральное и профанное, нередко имело определяющее значение для развития общеевропейской культуры, несмотря на разнообразие ее стилей, региональных особенностей и национальных концептов. Поиск наиболее выразительной художественной формы воссоздания целостной картины мира приобретает особое значение в эпохи, наполненные проявлениями социальной напряженности, создающими ощутимую угрозу для сохранения устойчивого общественного статуса мыслящего индивида, способного воплотить свои переживания и чувства в образно-эстетические категории, обладающие насыщенной историко-философской семантикой. Обращение к культурным реминисценциям и мифологемам является в подобных исторических ситуациях наиболее распространенным способом раскрытия собственной индивидуальности в условиях непреодолимости подчинения человека непрестанной текучести бытия. Синтетичность творческого мышления, направленного на обретение собственного «Я» в рамках искусственно сконструированного эстетического идеала, существующего по примеру Вселенной, свойственна, например, гуманистам западноевропейского Возрождения, для которых земной

мир обладал теми же семиотическими связями, что и мир небесный, а их намеренная зашифрованность лишь подчеркивала возможность преодоления замкнутости мыслящей личности в самой себе путем возвышенных размышлений о многообразии возможных гармонических сочетаний прекрасного и безобразного в универсуме космического абсолюта и человеческой природы (2). Своеобразной модификацией Ренессанса на российской культурной почве стала эпоха «серебряного века», отличительная черта которой заключается в потребности художественной элиты осмыслить опыт истории в контексте эстетической проблемы формирования искусства «большого стиля», способного преодолеть страх человечества перед неразрешимыми противоречиями социально-политического бытия, уродливыми «гримасами» урбанистической культуры и постепенным «овеществлением» духовных ценностей(3).

В последние десятилетия степень влияния западноевропейского художественного наследия на творчество наиболее крупных отечественных мастеров живописи «рубежа веков» является одним из наиболее приоритетных объектов искусствоведческих работ, специальные рамки которых не всегда позволяют авторам дать развернутую характеристику интеллектуальной атмосферы, способствовавшей созданию художественных шедевров «серебряного века»(4). По той же причине мало внимания зачастую уделяется и вопросу о семантических особенностях историко-культурных аллюзий, использованных творческой интеллигенцией в качестве особых знаковых ориентиров для концептуального обоснования топосов того индивидуального эстетического пространства, которое каждый интеллигент намеренно создаст вокруг себя с целью защиты собственного духовного потенциала.

Одним из наименее востребованных сегодня сюжетов историографии «серебряного века» является изучение воздействия архитектуры «дворцовой культуры» нового времени на эволюцию эстетических компонентов историко-философского мировоззрения отдельных представителей художественной элиты конца XIX – начала XX вв., причастность к которой становилась возможной только при наличии определенной общности взглядов, необходимой для расшифровки ряда культурных кодов, составляющих образный язык общения для сравнительно узкого круга интеллектуалов. В работах, посвященных специфике восприятия русскими художниками «рубежа двух столетий» творческого наследия итальянского Ренессанса, чаще всего проявляется одномерный подход к обозначенной выше проблеме. Так, по мнению М.Г. Неклюдовой, в сознании людей искусства, творивших в эпоху «серебряного века», период Возрождения ассоциировался прежде всего с «теми возможностями для самопроявления, которыми обладали прославившие (его – Е.С.) гении»(5). Справедливость приведенного вывода по отно-

шению к высказываниям ряда несомненных лидеров российской художественной среды начала XX в. ни в коей мере не опровергает того факта, что не последним аргументом в пользу увлечения «серебряного века» ренессансной эстетикой являлось наличие ярко выраженной тенденции Позднего Возрождения к синтезу искусств, которая особенно плодотворно проявила свой семиотический универсализм в космологических концепциях маньеристского и барочного музыкального театра(6). Этим обстоятельством в значительной мере можно объяснить тягу художников «Мира искусства» к декоративному оформлению балетных постановок «Русских сезонов», возникшую на основе особого отношения к прошлому, эстетика которого предусматривала необходимость перевоплощения творца в невидимого свидетеля исторической драмы для выявления художественных нюансов, способных наиболее убедительно высветить глубоко скрытый «вневременной» контекст «дивного видения ясной красоты древнего мира»(7).

Восприятие мироздания как огромной сценической площадки, на подмостках которой разворачивается драма противостояния между аполлоническим и дионисийским началами человеческой природы, способствовало стремлению интеллектуалов «серебряного века» возвысить обыденность обращением к ясности и гармонии классического мифа, способного уравновесить цикличность земной жизни сакральностью идеального мира исторических грез, открытого как облагораживающему влиянию верха, так и балаганности низа. Балетный спектакль, воплощающий в себе фесрическое начало, генетически связанное с дворцовой культурой западноевропейского абсолютизма, как нельзя лучше подходил для реализации идеи синтеза искусств, где воедино сливаются танец, музыка и художественный декор, позволяя вдохнуть на миг жизнь в зыбкие образы прошлого, обретающие мифологически-сказочный характер благодаря причудливо-фантастическим сюжетам, бытие которых воплощается в эстетических канонах, уже созвучных мировосприятию возродившего их Иного исторического времени(8).

Истоки обозначенного выше явления, свойственного историко-культурному пространству «серебряного века», неплохо прослеживаются в «Воспоминаниях» А.Н. Бенуа, значительная часть которых посвящена многообразным театральным впечатлениям автора, непосредственно связанным с возникновением «пассеистских» тенденций его художественного творчества(9). По признанию мемуариста, намерение «посвятить себя театру» укрепились в его сознании еще в период ранней юности благодаря влиянию особой творческой атмосферы, которая царила в доме его отца архитектора Н.Л. Бенуа, и укреплялась под воздействием балетных спектаклей, ради которых образованная петербургская молодежь регулярно посещала Марининский театр(10). Синтетические

возможности балета сразу же произвели на юного Бенуа впечатление грандиозной «фантазмагории, получившейся от соединения яркости декораций и костюмов с красотой движений и с музыкой» в романтических балетах А. Адана и Л. Делиба. Кульминационной точкой своего «самонахождения» в качестве будущего художника-декоратора мемуарист считал то восхищение, которое он испытал от премьерной постановки «Спящей красавицы» 1890 года, когда, наконец, «выяснилось», что музыка П.И. Чайковского – это духовное откровение композитора, «несомненно», принадлежащего к тем натурам, «для которых прошлое-минувшее не окончательно... исчезло, а ...продолжает как-то жить, сплетаясь с текучей действительностью» (11). Удачной Бенуа находил и основную идею костюмного декора, разработанную директором Императорских театров И.А. Всеволожским, где принц Дезире, разрушающий столетие сонного оцепенения королевского двора Флорестана XXIV, «отождествляется с личностью самого юного Луи-Картоза, в дни царствования которого и появились сказки, собранные Шарлем Перро»(12). Большое впечатление произвели на мемуариста и декорации художника К.М. Иванова, мастерски передающие иллюзорно-сказочный колорит эпохи становления придворной культуры Версальского ансамбля, выросшей на более ранней основе стильной церемониальности повседневного королевского быта периода французского Ренессанса. По мнению Бенуа, эстетическая выразительность первой постановки балета П.И. Чайковского в значительной мере была достигнута за счет умелого воссоздания атмосферы прошлого образными средствами, соответствующими «чарам музыки», способной на миг увести в «царство теней», где пассеистские настроения слушатели создают впечатление реальности от мимолетной встречи с «утраченным временем», «Подлинность» культурно-исторического фона, на котором разворачивается противостояние сил добра и зла в «Спящей красавице», углублялась в сознании Бенуа и органичностью для русских танцовщиков «французского стиля», взятого М.И. Петипа за основу хореографии балета в качестве наиболее подходящего обрамления музыки Чайковского, поэтика которой примиряет слушателя с самим собой, обостряя чувство «припоминания» о прошлом, обретающим значение чего-то «более близкого и понятного, нежели настоящее»(13).

Ощущение однократности истории, отождествленное в восприятии художника с вечной фантазмагорией в стиле немецких романтиков, предопределило для него, как и для других людей «серебряного века», особо трепетное отношение к жанру музыкального театра, способного синтезировать прошлое и настоящее в эфемерных образах, построенных по законам искусства «большого стиля», далеким своей «эпошностью» от «остроумной подделки под старину или какой-то

стилизации»(14). Поэзия прошлого, щедро одухотворяющая музыку Чайковского к «Спящей красавице», способствовала возникновению особого «чувства Версаля», столь свойственного зрелому творчеству Бенуа, где призрачная дымка «наслаждений очарованного острова» растворяется в осенних пейзажах версальского парка, символизирующих неизбежный упадок уходящей в прошлое дворцовой культуры(15). Схожими настроениями проникнуто и театральное творчество художника, связанное с оформлением ряда балетных спектаклей для «Русских сезонов» в Париже и направленное, по его признанию, на то, чтобы «показать французам русское понимание» предреволюционной эпохи рококо XVIII в., в которой русские символисты видели наиболее выразительное знаковое отражение изящества, великолесья и особой нежной поэтичности французской души(16). Воссоздание прошлого средствами музыкального театра оказалось непростым делом, так как труппа С.П.Дягилева столкнулась с неоднозначной оценкой своего творчества со стороны образованной парижской публики. Много споров вызвала постановка балета «Павильон Армиды», декорациям которого Бенуа попытался придать пассаистский оттенок фееричности, достигнутый за счет сочетания звуков музыки с плеском серебристой воды, которая пенилась в двух «гигантских водяных пирамидах», выполненных для парижской постановки по типу версальских фонтанов. Столь образное напоминание о быстротечности человеческой жизни, мгновенно переносящей нас из настоящего в прошлое, привело к большим разногласиям среди французских интеллектуалов. По свидетельству Бенуа, средние слои публики больше привыкли к «приторной» стилизации в манере рококо, далекой от подлинного величия и строгой красоты вечно умиряющего и воскресающего прошлого. На защиту русской труппы поднялись прежде всего парижские эстеты, которых мемуарист безоговорочно отнес к людям, «умеющим еще находить в Версале, в гобеленах, в раззолоченных залах и стриженных парках подлинный дух того, все по-прежнему не стареющего искусства». Среди наиболее убежденных сторонников эстетического идеала, провозглашенного создателями «Павильона Армиды». Бенуа называет прежде всего писателя Анри де Ренье, романы которого, посвященные психологическому анализу человеческих характеров эпохи Короля-Солнце, отличались ощущением исторической подлинности и заслуженно пользовались за это признанием пассаистки настроенных поэтов и художников русского «серебряного века»(17).

Культурно-исторический текст музыкального театра, рожденный творческим воображением интеллектуального и художественного лидера «Мира искусства», отражает образ вселенской гармонии, свойственный восприятию относительно узкой социальной группы столичных

театралов и меломанов, создававших особый стиль культуры, построенный на системе зашифрованных формул красоты. Их «прочтение» являлось составной частью преодоления тоски по «несбывшемуся» идеалу абсолюта, поиск которого превращался для творческой элиты в своеобразную интеллектуальную игру, где высшей ставкой было умение «одухотворить» повседневность искусно воссозданными из небытия и эстетизированными образами прошлого. Косвенным свидетельством существования общих духовных ценностей, мировоззренческих установок и способов построения универсальной системы координат для ориентировки в историческом пространстве и времени является отношение ряда представителей театральных кругов к сценическому наследию Бенуа, который не только завоевал признание современников как художник-декоратор, но и пробовал силы в жанре создания либретто для балетных феерий. Так, работая над постановкой «Павильона Армиды» в Мариинском театре (1907), М.М. Фокин был восхищен «исключительной» театральностью художественного дарования Бенуа, в творчестве которого «костюмы, декорации, освещение – все имело <...> задачу выразить содержание пьесы». По свидетельству балетмейстера, самой привлекательной чертой личности художника была «...его изумительная любовь к искусству <...>, удивительный вкус и внимание к самой ничтожной детали» с целью достижения наиболее совершенного образа красоты, способного на миг воскресить прошлое в образах «обретенного» времени(18).

Не менее восторженно отнеслась к эстетическим установкам Бенуа и блистательная участница «Русских сезонов» балерина Т.П. Карсавина, танцевавшая партию Армиды после выхода А.П. Павловой из состава труппы Дягилева. Страстно увлеченная художественными экспериментами «Мира искусства», прославленная балерина отмечала удивительное «...умение Бенуа сливать воедино фантастическое и реальное», достигая этого «самыми простыми средствами»(19). С большой похвалой Карсавина отзывалась и о декорациях Бенуа к «Павильону Армиды». «проникновенно трактовавшими сюжет»(20). В своих воспоминаниях, написанных в эмиграции через несколько десятилетий после триумфа «Русских сезонов», мемуаристка не ставила задачу дать масштабную панораму художественной жизни начала XX в. В отличие от Бенуа она никогда не была в центре теоретической полемики о возможных способах преобразования жизни искусством, хотя, по собственному признанию, всегда жалеяла об этом (21). Судя по тексту мемуаров, Карсавина мало задумывалась об обретении себя через призрачные образы прошлого, предпочитая постижение мира пластическими средствами, и обращаясь ради этого к языку танца. Тем не менее, она обладала тонким художественным чутьем, что позволяло ей в полной мере оценить тягу

Бенуа к стильной «эпошности», столь же стильно воплощая его концепцию времени в сценическом образе. Например, карсавинская Армида в описании одного из современников являлась воплощением условности того театрального маскарада-феерии, границы которого позволяли поставить героев в самые неправдоподобные обстоятельства, придавая им силу на мгновение ожившей стихии мифа, персонифицирующего нерасторжимую связь жизни и смерти. Упрекая Карсавину за отсутствие драматизма в сцене «плача», когда образ исполнительницы-Армиды неожиданно приобретает реальность и спускается со старинного гобелена, чтобы удержать возлюбленного, балетный критик А.Л. Волынский акцентировал внимание на теме роковой красоты в облике карсавинской героини, обретающей жизнь лишь в час Сатурна, по воле которого оживают призраки прошлого, способные увлечь неискущенного человека в бездну недостижимых иллюзий (22).

В либретто, написанном Бенуа по мотивам иронической новеллы Т. Готье «Омфала», сознательно вводится в качестве ведущей детали модель старинных часов, символически изображающих «победу Времени над Любовью» и расположенных над портретом «знаменитой красавицы Мадлены де С., блиставшей при дворе регента и прозванной за свои похождения Армидой»(23). Работая в эмиграции над мемуарами, художник не скрывал былой зачарованности замыслом своего «французского» балета о непреходящей силе сладостных иллюзий прошлого. Для него это было первое соприкосновение с внутренней стороной «обожасмого» с ранней юности мира музыкального театра, где большинство артистов покорило Бенуа своим «подлинным (выделено Бенуа – Е.С.)» стремлением к художественному творчеству «и прямо благоговейным отношением к собственной профессии»(24). Будучи противником слишком условной трактовки балетных партий, либреттист и художник-декоратор «Павильона Армиды» придавал большое значение отбору кандидатов на первые роли, сложность которых заключалась не только в технической стороне танца, но и в умении «оживить» ирреальность прошлого. По мнению Бенуа, как раз в заглавной партии не требовалось излишней поэтичности и драматизма: в его представлении «Армида не была реальным, живым существом, обладающим всей гаммой чувств – это наваждение, мираж» (25). Трактовка образа роковой волшебницы, токующей по заколдованному рыцарю Ринальдо – странствующему виконту Рене де Божанси, спешащему к своей земной невесте, высвечивала в интерпретации Карсавиной идею губительности красоты для человека, не обладающего даром облагородить повседневность чувством постоянного ожидания встречи с прошлым, идеально прекрасным в своей недостижимости. Армида-Карсавина словно воплощала сакральную сторону мечты человечества о преодолении раз-

рушительной силы времени, танцую «с открытыми к рампе темно-синими безднами глаз и худым, с загаром, лицом, напряженным и интеллигентным»(26). Балерина, казалось, сама была околдована чарами своей героини: позже, вспоминая первые триумфы «Русских сезонов», она признавалась, что также, как и остальные участники дягилевской труппы, находилась в состоянии, которое можно было сравнить с жизнью «в волшебных садах Армиды»(27). Не последнюю роль в духовном настрое Карсавиной сыграло и художественное влияние Бенуа. замечательным проявлением которого балерина считала «насыщение» прошлого «удивительной жизненной силой, действующей подобно пряному и крепкому вину: чем больше пьешь, тем сильнее испытываешь жажду»(28). Высоко ценил дарование Карсавиной и сам художник, который относил себя к числу пламенных почитателей великой балерины, отмечая ее артистичность, изящество, и «*пленительность*» (выделено Бенуа – Е.С.) в любой, даже самой невыгодной с точки зрения балетных эффектов роли. С другой стороны, в тоне воспоминаний Бенуа, посвященных балерине, все же сквозит некоторая намеренная или случайная отстраненность. Одним из ее проявлений является невнимание к пассажистским тенденциям творчества Карсавиной, которые сама Тамара Платоновна считала неотъемлемой частью своего внутреннего мира, сформированного под воздействием участия в спектаклях, оформленных художником. Огромное значение для собственного духовного становления она придавала как раз совместной работе с Бенуа в «Павильоне Армиды». По мнению Карсавиной, «играть в ... (сго декорациях – Е.С.) – значило жить в далеком прошлом»(29).

Сдержанность Бенуа в оценке своего сотрудничества с Карсавиной можно объяснить диаметральной противоположностью их взглядов на культурно-историческое значение той эстетической концепции XVIIIв., которая была воплощена в постановке «Павильона Армиды». Сам художник явно склонялся к апологетической оценке фокинского шедевра, видя в нем свособразный художественный архетип реформаторского направления балетного искусства, которое «затем вошло в историю» под названием прославленных на весь мир «Ballet Russes», вдохнув новую жизнь в «мертвеющие» каноны классического спектакля(30). Особое значение для формирования эстетики красоты применительно к музыкальному театру Бенуа придавал художественному оформлению спектакля. Он отводил сценическому декору ведущую роль в последовательной и цельной реализации идеи *Gesamtkunstwerk'a**, первоначально выдвинутой Р. Вагнером по отношению к музыкальной драме, где композитор предполагал достичь гармоничного слияния поэзии,

* Совокупное произведение искусств (нем.).

музыки, танца, архитектуры и живописи с целью сделать «совокупное произведение искусства» «доступным для всех»(31). Проекция вагнеровской эстетики на балетную классику, шедшую на сцене императорских театров России конца XIX в., позволила Бенуа и его единомышленникам по «Миру искусства» взять за основу «большого стиля» принцип возрождения нетленной вневременной красоты, всегда существующей на грани соприкосновения реальности настоящего и фантазмагории прошлого. Не случайно, размышляя о судьбах европейского балета XX столетия, художник был убежден в том, что культурно-историческая ценность балетных постановок дягилевской антрепризы заключалась прежде всего в том, что зарождение нового направления «получилось отнюдь не в среде профессионалов танца, а в кружке художников, в котором <...> объединяющим началом служила идея искусства в целом (выделено Бенуа – Е. С.)» (32).

Замысел «Павильона Армиды» Бенуа рассматривал как укрепление тенденции к синтезному зрелищу в духе дворцовой феерии космологического типа, уже заявленной ранее в постановках балетов Чайковского 1890-х гг. на сцене Мариинского театра. Его теоретические представления о степени «подлинности» искусства строились на требовании соответствия «души» произведения внутреннему чувству прекрасного, потребность в котором живет в сердце каждого истинного художника. Как либреттист и декоратор он видел собственную задачу в том, чтобы «приобщить... публику к тому, что ...когда-то было прекрасно,... но что затем <...> стало меркнуть, и чему мы стремились вернуть прежнюю прелесть жизненности»(33). Именно данная эстетическая установка вдохновила Бенуа на «сочинение джораций», способных в наибольшей степени отразить «тоску по исчезнувшей красоте» призрачного прошлого(34). Стремление использовать в оформлении балета декоративные мотивы версальских феерий эпохи Людовика XIV и времен регентства потребовало от художника огромного творческого напряжения, связанного с обдумыванием мельчайших деталей каждого эскиза, общее впечатление от которого должно было создавать у зрителя эффект иллюзорного пространства, выдержанного согласно стилю эпохи в ритме «бешеного “барокко”»(35). Декорируя роскошный садовый павильон, где некогда проводила свои досуги придворная красавица Мадлена де С., Бенуа придавал особое значение выявлению художественными средствами возможности приостановить «все увлекующее за собой Время» ради того чтобы пережить тот волшебный миг, когда оно «перестает властвовать, и вещи давно минувшие становятся снова действительными». Так, например, у него возникла мысль о «танце часов», ящик которых отворялся, «чтобы дать выйти под прелестную музыку “marche min-

ature*** ... двадцати четырём мальчикам... несшим зажженные фонари». Мечта художника воплотить в декорациях балета великолепие и блеск культуры версальских праздников даже привела к перегруженности сцены придворного маскарада, происходившего в волшебных садах Армиды, «непредвиденными номерами», исключенными впоследствии по настоянию Фокина из парижской редакции балета(36).

Спорность художественно-эстетической концепции «Павильона Армиды», наиболее слабая сторона которой заключалась в отсутствии четкой грани между стильностью и стилизацией, была хорошо очевидна большинству участников постановки, в том числе и самому Бенуа. Несколько страниц его мемуарного наследия посвящены разбору причин быстрого упадка интереса публики к знаковому для «Русских сезонов» балету, с которого «все начиналось»(37). В качестве основного мотива для забвения «Павильона» Бенуа выдвинул техническую сложность постановки, требующей большого кордебалета и дорогостоящих сценических эффектов. Не скрывая собственной приверженности к традиционным канонам балетного искусства, берущим свое начало в западноевропейском придворном танце, художник справедливо увидел один из ведущих факторов преждевременной сдачи балета «в архив» в его сугубой элитности, далекой от модернизма и возрождающей «балет à la grand Spectacle**** в несколько старомодном вкусе»(38).

Столь же неоднозначный характер носили и оценки художественной стороны балета теми участниками «Русских сезонов», для которых безусловным критерием подлинности искусства являлась степень его драматизации и новаторства. Так, например, восхищение поэтикой прошлого в творчестве Бенуа не помешало Карсавиной весьма скептически оценить силу воздействия «Павильона Армиды» на парижскую публику 1909 г. в сравнении с половецкими плясками из второго акта «Князя Игоря». Анализируя значение первых спектаклей русского балета на сцене парижского театра «Шатле» для общеевропейской театральной культуры, мемуаристка объясняла их успех прежде всего реформаторскими тенденциями творчества Фокина, который сумел покорить Париж «варварской иступленностью плясок, шемящей тоской бескрайних степей, наивной русской восторженностью», разрушив рутинную привычность классического балетного канона. Что же касается «Армиды», то, несмотря на утонченность художественного решения, отзывы французской прессы об этом спектакле отличались, по словам Карсавиной, более сдержанным характером, «словно французы упрекали нас в том, что мы позволили себе вмешаться в область культуры.

*** Маленький марш (франц.).

**** Как многоактный пышный спектакль (франц.).

которую они считали исключительно своей»(39). Мнение, высказанное по данному поводу Бенуа, носит диаметрально противоположный характер и основано на аргументации западнического типа. Работая над «Воспоминаниями о русском балете», он выступил как резкий противник почвенничества применительно к развитию искусства хореографии в России, отстаивая наличие мощных потоков культурно-исторического влияния Франции на отечественный музыкальный театр благодаря творчеству таких выдающихся балетмейстеров, как Ш. Л. Дидло, А. Сен-Леон, Ж. Перро, Х.П. Иогансон и Пстипа. Вопреки мнению Карсавиной Бенуа связывал оглушительный успех «Русских сезонов», не последнюю роль в котором сыграло открытие первого хореографического вечера одноактным вариантом «Павильона Армиды», с тем фактом, «что мы в Европе показали *европейское* (выделено Бенуа – Е.С.) же, нечто чудом консервированное и в то же время преображенное и оживленное»(40).

Достоверность любого воспоминания о прошлом, как известно, тускнеет по мере своего «врастания» в опыт настоящего. Размышления Бенуа о том, как не утратить себя, совершая воображаемое путешествие по реке времени, обладают свойством любой мемориальной конструкции, основанной на сочтании произвольных образов памяти, которые остаются в сознании человека помимо его усилий, и преднамеренном воспроизведении наиболее значимых для обретения идентичности «очищенных» фрагментов, извлеченных из потайных запасников «музея древностей». У каждого из нас своя картина прошлого и собственное представление о ценностном значении тех артефактов, которые могут использоваться в качестве образца для подражания, способного составить антитезу интеллектуальному одиночеству личности, нередко «растворенной» в рутине повседневности. Сложность трансформаций, которая происходит с течением времени в сфере памяти во многом объясняется противоречиями, возникающими между участниками событий в момент совместного *со-переживания* того коллективного опыта, который на определенном хронологическом отрезке обретает характер блекнущего в забвении былого (41). Применительно к нашему сюжету роль фактора, провоцирующего отсутствие темпоральной согласованности «припоминания», на основе которого формируется чувство подлинности ускользающих от нас образов истории, может сыграть свидетельство Фокина о неоднозначности его восприятия художественно-исторической концепции «Павильона Армиды» уже в период совместной работы с Бенуа над петербургским вариантом балета.

Основной причиной серьезных теоретических разногласий художника и балетмейстера стала, по словам последнего, традиционная привязанность Бенуа к «старым балетам “на весь вечер”», «растяну-

тость» и «пустота» которых вызывала резкую критику со стороны приверженцев реформационной волны, в том числе и самого Фокина. Увлеченность балетом-феерией, свойственная Бенуа, который искал в музыкальной культуре дворцового типа классическую модель «большого стиля», вызывала у него стойкое неприятие формы одноактного балетного спектакля, не дающего возможности воссоздать убедительную с художественной точки зрения картину эпохи, где внимание к деталям было бы основой для цельного восприятия образа красоты, обращенного в настоящее из прошлого (42). Тоска по прекрасному была чертой мировоззрения, свойственной и Михаилу Фокину, которого Бенуа привлекал не только своим бесспорным художественным талантом, но и «изумительной любовью к искусству», в сочетании с «удивительным вкусом». Не случайно оба сочли возможным построить свой временный творческий альянс на взаимных компромиссах, когда обнаружилась непреодолимая разница их взглядов на эстетику балетного творчества и пластические возможности танца. «Компромиссным» оказался и сценический текст «Павильона Армиды», доминантой которого стала внешняя реконструкция художественного стиля эпохи, «осыпанной золотой пудрой XVIII века»(43).

Историки балета второй половины прошлого столетия вполне справедливо отмечали стремление Бенуа к утверждению приоритета живописи над музыкальной и хореографической формами балетного спектакля, «цельность которого зависит от дружеского согласия драмы, музыки, живописи и танца»(44). Осознавая балет как высшее проявление красоты, он ставил на первое место, прежде всего, феерическую зрелищность хореографической композиции, с зависимостью ее выразительности от проникновения художника в атмосферу прошлого, способной спонтанно «завертеть пляшущие человеческие фигуры вокруг какой-нибудь фабулы»(45), придающей танцу драматический смысл. Его наличие Бенуа считал обязательным атрибутом спектакля, воскресающего великие традиции его кумиров Ж.Ж. Новерра, Ж. Перро и Пети-типа. Творческая перспективность сотрудничества с Фокиным заключалась для автора сюжета «Армиды» в приверженности балетмейстера к новой школе хореографии, стержневой идее которой должен был стать отказ от традиционных комбинаций «хорошо известных движений и поз» в комплексе с «условной системой жестикоуляции» во имя поиска наивысшей степени творческой свободы, воплощенной в равном союзе всех искусств(46). Сакральный образ красоты, олицетворяющей «улыбку божества», возносящую музыкальные звуки и танцевальные жесты с земли в небеса, был близок Фокину не в меньшей степени, чем интеллектуальной элите «Мира искусства» с ее поисками «литургичности» художественных форм мировосприятия (47). На этой почве и возникла

основа для теоретических разногласий художника и балетмейстера, отражением которых стала изначально заложенная в семантике «Павильона Армиды» эклектичность, предрешившая дальнейшую сценическую судьбу этой постановки и сущность не затихающих вокруг нее споров.

Сводя запоздалые счёты в мемуарах по поводу степени сделанных друг другу уступок при обсуждении концепции будущего балета, как Фокин, так и Бенуа отмечали, что основным элементом их разногласий являлся вопрос о возможных пределах реконструкции «галантного» века и версальских маскарадов. Культурно-историческая модель Бенуа изначально отличалась расплывчатостью представлений о тех изобразительных средствах, которые следовало использовать для воссоздания временного колорита «очарованного мира», возникающего из оживленного волшебными чарами гобелена как в перевернутом зеркале. Ему важнее было показать, что столкновение с призраками прошлого носит фатальный характер для тех, кому по воле рока суждено испытывать вечное сожаление об утраченном людьми идеале мировой гармонии. Для этого оказалось достаточно создать сценическую иллюзию прошлого, наполнив его условными образами, отстраненными как от зрителя, так и друг от друга непреодолимым барьером стильной «гофманиады». Художественные усилия Бенуа были сосредоточены, в первую очередь, на создании таинственной атмосферы ирреального пространства волшебных садов искусительницы Армиды, в которую попадет юный путешественник Рене де Божанси, легкомысленно ночующий в старинном заброшенном павильоне времён Людовика XIV. Внимание к историческим деталям, необходимым для тщательной реконструкции версальской эпохи, о чем с похвалой отзывались многие современники Бенуа, являлось не только несомненным свидетельством эрудиции художника, но и служило для него средством намеренного ухода от подлинных образов прошлого, формируя основу для возникновения культурно-исторического мифа, талантливо синтезирующего различные приметы времени в своеобразный коллаж, где гармония отдельных деталей создает ощущение стильной игры в историю. Обращение к игровым компонентам творчества всегда сопряжено для истинного художника с большими трудностями в реализации замысла. Бенуа хорошо почувствовал это при работе над декорациями «Павильона Армиды», в которых он стремился передать «затейливость» волшебных садов и дворца, расположенного в их глубине, где в обстановке дворцовой феерии, насыщенной элементами барочного ориентализма, разыгрывается фантастический вариант драмы об утраченных и обретенных иллюзиях(48).

Игра с прошлым всегда таит в себе опасность анахронизмов, присутствие которых в декоративном оформлении, музыке и хореографии спектакля смущало уже многих современников, в том числе и самого

Фокина. Позже, оценивая творческие результаты совместной работы с Бенуа, балетмейстер настаивал на том, что все просчеты в сценографии «Армиды» были связаны с упорной приверженностью последнего к классическому танцу периода балетного академизма. Не отрицая эстетических возможностей «старого балета» применительно к органическому связанному с ним культурному пространству, Фокин являлся сторонником создания средствами танца новых пластических форм, соответствующих сюжету, исторической обстановке и национальному характеру «представляемого народа». Одним из ведущих принципов обновленного балета он считал необходимость отказа от неоправданной «дивертигентности» сценического действия, развлекаемость которого провоцируется использованием декоративных танцев и жестов, оторванных от задачи «выражения драматического действия». Фокин критиковал Бенуа не столько за увлеченность балетами-феериями, сколько за пренебрежение к цельности исторического стиля, отражающего «дух нации», воплощенного в искусстве и литературе прошедших эпох. Основным недостатком их совместной игры в стилизованную Францию эпохи Короля-Солнца он считал преобладание сценического декора и танца над смысловой канвой балета, сведенной к тому, чтобы «создать иллюзию (подлинного – Е.С.) гобелена, в котором при отдельных ярких синих и малиновых пятнах все же доминируют обычно мутные серовато-желтые тона»(49). Фокин был начинающим реформатором и в момент работы над «Павильоном Армиды» у него еще не сложилась развернутая концепция новой теории танца, благодаря чему он, по-видимому, не находил достаточно аргументов в пользу отказа от отвлеченного идеала ради сохранения стилистической целостности спектакля, воссоздающего культурную панораму версальской эпохи.

Наиболее существенным недостатком своей постановки балетмейстер считал несоответствие рисунка танца и костюмного декора историческому времени. По мнению Фокина, приверженность Бенуа к традиционализму разрушила стилистическую картину балета, воспроизводящего Францию «Louis XIV и Louis XV». Обращение к структурной форме балетов Петипа влекло за собой использование симфонической музыкальной формы и академического стиля хореографии, одинаково чуждых эстетике придворных спектаклей-дивертиментов Версаля. В результате «вопрос о применении стиля к требованиям танца Бенуа разрешил так же, как до него по традиции этот вопрос обычно разрешался. Он сделал очень стильные и красивые костюмы в манере [эпохи] и ...окоротил их до колен»(50). Несоответствие рисунка танца на пуантах «размерности» и неторопливости старинной техники французского «благородного танца» времен П. Бошана и Ж.Б. Люлли, где «изначальная ясность композиции расцветивалась вычурной игрой линий», отме-

чалась уже балетными критиками 1900-х гг. (51). Вопреки устоявшемуся мнению, синтез эпох, осуществленный постановщиками «Армиды», очевидно обладал определенной эстетической привлекательностью благодаря изысканности замысла, эффектной сценографии и ностальгической тоске по возвышенному идеалу. Не последнюю роль в утверждении спорной историко-художественной концепции как петербургской, так и парижской редакции данного балета сыграло и мастерство танцовщиков, привлеченных к работе Фокиным и Бенуа. Если драматизм А. Павловой позволял преодолеть изначально заложенную в сценарии ретроспективность конфликта, положенного в основу истории об «оживающем гобелсе», то интерпретация партии Армиды, предложенная Карсавиной, обладала той самой стильностью, которой явно не хватало рисунку танца, сочиненного Фокиным по настоянию Бенуа. Особенно пластики балерины, которую театральные критики часто упрекали за тягу к скульптурности и излишне эмоциональной пластике рук, придавали ее танцу неуловимый оттенок «подлинно художественной стилизации» в духе эстетических канонов французского инструментального танца эпохи Мари де Камарго, прославленной современниками за легкость и воздушность при умелом сочетании выворотности ног с неподвижностью корпуса(52).

Приведенный пример не исчерпывает многообразия интеллектуальных форм, воплощающих в себе стремление творческой личности к обретению самоидентичности через воссоздание прошлого на основе мнемонических кодов, наполненных культурно-историческими аллюзиями. Дальнейшее исследование типологии исторической памяти, свойственной представителям творческой элиты российского общества «рубсжа всков», позволит выявить социо-культурные истоки поэтики «вневременного» аспекта исторического мифа, возникающего под влиянием мечты о достижении теургической силы, способной возвысить человека над разрушительной силой Хроноса. Синкретические тенденции, свойственные балетной феерии, основанной на космологических сюжетах, превращающих Дворец в микромодель Вселенной, позволяют иначе взглянуть на те методологические возможности, которые история и философия культуры предоставляют для дисциплин гуманитарного цикла. Изучение семантики музыкального театра, во многом сформированного потребностями политической практики европейских монархий нового времени, наряду с ее отражением в индивидуальном сознании носителей мнемонических традиций последующих эпох представляет интерес не только в социо-культурном, но и в историко-юридическом аспекте, давая возможность для более глубокого проникновения в интеллектуальную атмосферу, формирующую реалии политико-правового пространства и субъективные способы его восприятия(53).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. О проблеме исследования социо-культурных аспектов исторической памяти см., например: Савельева И.М., Полетаев А.В. История и время. В поисках утраченного. М., 1997. С. 481-616; Образы прошлого и коллективная идентичность в Европе до начала нового времени. М., 2003. С. 257-401; Хаттон П.Х. История как искусство памяти. СПб., 2003. С. 43-46, 82-83 и далее.

2. См. в качестве примера синтетичности ренессансного мировоззрения: Фичино М. Платоновское богословие о бессмертии душ // Чаша Гермеса. Гуманистическая мысль эпохи Возрождения и герметическая традиция. М., 1996. С. 176 – 211. Проблема универсальности гуманистического мышления поднимается, например, в следующих работах: Уолдер Р. Мир Леонардо. 1452 – 1519. М., 1997. С. 75-101 и далее; Доронин А.В. Миф и национальная история в культуре Возрождения в Германии // Миф в культуре Возрождения. М., 2003. С. 198-209; Делломо Ж. Цивилизация Возрождения. Екатеринбург, 2006. С. 85 – 134; 351 – 388 и далее; Caye P. Alberti et la fondation de la théorie des arts. La question du *disegno* et la réforme du stoffizime au Quattrocento // Леон Баттиста Альберти и культура Возрождения. М., 2008. С. 39-51.

3. Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века. М., 1991. С.197-212.

4. Интеллектуальный климат эпохи «серебряного века» в контексте духовных исканий художественной интеллигенции подробно рассматривается в ряде искусствоведческих работ как культурно-исторический фон складывания эстетической программы русского символизма. См.: Откинц М.Г. А.П. Бенуа и русская художественная культура конца XIX – начала XX века. JL, 1989. С. 27-53; Неклюдова М.Г. Указ. соч. С. 11-74.

5. Неклюдова М.Г. Указ. соч. С. 197.

6. О тенденции ренессансного театра к моделированию пространства и времени человеческого бытия по всееленскому типу см.: Константинова М.Е. «Спящая красавица». Шедьверы балета. М., 1990. С.11-33; Кузьмин А.В. Композиции астральных образов монументальных декораций: сценография «астрологических пьес» мыслителей Возрождения // Театр и театральность в культуре Возрождения. М, 2005. С. 194-204.

7. Бенуа А.Н. Мои воспоминания. М., 1990. Т.2. С.504.

8. О семантической стороне балетной феерии см.: Константинова М.Е. Указ. соч. С.57-120; Красовская В.Н. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: От истоков до середины XVIII века. М., 1979. С.26-55 и далее.

9. О сущности пассаиетской интерпретации образов прошлого художниками «Мира искусства» см.: Откинц М.Г. Указ. соч. С. 48-52.

10. Бенуа А.П. Мои воспоминания. Т.1. С. 34-35, 37, 49-56, 183-193, 298-312 и далее.

11. Там же. С. 602. Премьера «Спящей красавицы» состоялась 3 января 1890 г. Юный Бенуа отсутствовал на этом спектакле, так как, по собственному признанию, «в то ... время продолжал разделять предрассудок, общий для нашей семьи, относившейся вообще с пренебрежением к русской музыке». Впервые он увидел балет Чайковского, «вероятно, на втором представлении», которое было дано для одного из утреников в период новогодних каникул 1890 г. См.: Бенуа А.Н. Мои воспоминания. Т.1. С. 600-601. В первом выпуске официального «Ежегодника Императорских театров», посвященном обзору театрального сезона 1890 – 91 гг., балет «Спящая красавица» характеризуется как спектакль, который «принадлежит к числу удачнейших балетов-феерий последнего времени». Издатели даже сочли возможным включить в обзор наиболее заметных сценических событий информацию о бенефисном спектакле Карлотты Брианца от 3 октября 1891 г., где балерина с блеском исполнила партию Авроры, в список наиболее значительных постановок Мариинского театра, учитывая тот редкий «выдающийся успех», которым балет пользовался во втором сезоне, став его основной достопримечательностью. См.:

Обзорные деятельности Императорских сцен в сезоне 1890 – 1891 гг. // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1890 – 91 гг. СПб., 1892. С. 133-149.

12. Бенуа А.П. Мои воспоминания. Т.1. С. 604.

13. Там же. С. 602-603. О спорах Чайковского с директором Императорских театров Всеволожским по поводу соотношения понятий стиля и стилизации применительно к семантическим аспектам образа Версаля в «Спящей красавице» см.: Слонимский Ю.И. П.И. Чайковский и балетный театр его времени. М., 1956. С. 166-172. В «Плане музыкально-хореографического действия», составленном М.И. Петипа для Чайковского («клинический» вариант), дворцово-феерический компонент будущего спектакля отчетливо прослеживается в подробном описании придворного церемониала, фонтанов и павильонов королевского парка, охотничьих угодий и предметов апоэллионического культа, политизация которого во Франции времен Людовика XIV привела к обожествлению образа Короля-Солнца. В отличие от содержания указанного документа официальное либретто «Спящей красавицы» отличается преобладанием «сказочной» ауры над темпоральным компонентом, что сближает его с анонимным текстом мониторовочного сценария балета, обнаруженного Слонимским в архиве Петипа. См.: План музыкально-хореографического действия балета «Спящая красавица» // Слонимский Ю.И. Указ. соч. С. 312-322; Постановочный сценарий «Спящей красавицы» // Там же. С.323-324; Обзорные деятельности Императорских сцен. С.133-149.

14. Бенуа А.Н. Мои воспоминания. Т.1. С. 603.

15. О версальских аллюзиях в творчестве Бенуа применительно к проблеме формирования индивидуальных образов и мест памяти см., например: Свирида А.А. Версаль в русской культуре: между реальностью и мифом // Россия и Франция XVIII – XX века. М., 2006. С. 33-38; Соколова Е.С. Историческая память в художественном сознании эпохи «серебряного века»: о текстовых стратегиях в преподавании истории культуры // Новейшая история России в образовательном пространстве школы и вуза: традиции и новации. Екатеринбург, 2009. С. 201-207.

16. Бенуа А.Н. Воспоминания о балете // Бенуа А.Н. Мои воспоминания. Т.2. С. 503.

17. Там же.

18. Фокин М.М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Л., 1981. С. 104.

19. Карсавина Т.П. Театральная улица. Л., 1970. С. 189.

20. Там же. С.172.

21. Там же. С.179-189.

22. См., например, анализ творчества Карсавиной в контексте стилистических особенностей русского модернизма рубежа XIX – XX вв.: Красовская В.Н. Тамара Карсавина // Карсавина Т.П. Указ. соч. С. 5-36; Ео же. Русский балетный театр начала XX века. Л., 1972. Ч.2. Танцовщики. С.280 – 288; Константинова М. Ф. Указ. соч. С. 142-143.

23. Сценарии и замыслы балетов. Бенуа Александр. Павильон Армиды // Фокин М.М. Указ. соч. С. 241.

24. Бенуа А.Н. Мои воспоминания. Т.2. С. 463.

25. Там же. С. 465.

26. Оценка А.Л. Вольнского шт. по: Красовская В.П. Тамара Карсавина. С. 18.

27. Карсавина Т.П. Указ. соч. С. 179.

28. Там же. С. 172.

29. Бенуа А.Н. Воспоминания о балете. С. 519-520; Карсавина Т.П. Указ. соч. С. 179.

30. Бенуа А.П. Мои воспоминания. Т.2. С. 464.

31. Увлечение «инфернальной остротой» партитуры и французским стилем постановки Петипа, основанном на ансамблевом единстве музыки, танца, пространства и времени, оказались близки эстетическим идеалам Бенуа, который уже в 90-е гг. XIX в. считал себя убежденным поклонником синтезной вагнеровской модели Gesamtkunstwerk. См.: Бенуа А.П. Мои воспоминания. Т. 1. С. 600-606; Вагнер Р. Произведение искусства буду-

щего // Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978 С. 230; Лихтенберг Г. Взгляды Вагнера на искусство // Мир искусства. 1899. № 7-8. С. 107-128; № 11-12. С. 195-206. Балет воспринимался теми художниками «Мира искусства», которые принимали участие в оформлении первых спектаклей «Русских сезонов», как способ передачи «ритма жизни» гармоничным сочетанием танца, декораций и костюмов. По словам Л. С. Бакста, «паш балет, <...> является совершеннейшим синтезом всех существующих искусств». См.: Бакст о балетных итогах // Сергей Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве. М., 1982. Т. 1. С. 214.

32. Бенуа А.Н. Воспоминания о балете. С. 533.

33. Там же. С. 536.

34. Бенуа А.Н. Мои воспоминания. Т.2. С. 460.

35. Там же. С. 461.

36. Сценарии и замыслы балетов. С. 241; Бенуа А.Н. Мои воспоминания. Т.2. С. 460-461; Фокин М.М. Письмо А.Д. Крулепскому от 20 мая 1907 г. // Фокин М.М. Указ. соч. С. 368-369.

37. Бенуа А.Н. Мои воспоминания. Т.2. С. 464.

38. Там же. С. 470.

39. Карсавина Т.П. Указ. соч. С. 179-180.

40. Бенуа А.Н. Воспоминания о русском балете. С. 536.

41. Об относительности чувства прошлого см., например: Лоуэнтель Д. Прошлое – чуждая страна. СПб., 2004. С.304-305 и далее.

42. Фокин М.М. Против течения. С. 103-105.

43. Там же. С. 103-104; цитата из откликов прессы на петербургскую премьеру «Павильона Армиды» приведена по: Красовская В.Н. Русский балетный театр начала XX века. Л., 1971. Ч.1. Хореографы. С.205.

44. Там же. С.204. Ее же. История русского балета Л., 1978. С. 189-193; 208-210.

45. Бенуа А.Н. Беседа о балете // Театр. Книга о новом театре. СПб., 1908. С. 101. Цит по: Красовская В.Н. Русский балетный театр. Ч.1. С. 200.

46. Фокин М.М. Новый русский балет. Условности танца. Принципы и цели Фокина. Редактору [газеты] «Times» // Фокин М.М. Указ. соч. С. 311-312.

47. Изложение эстетических принципов «мирискусников» см., например: Дягилев С. Сложные вопросы. I-II // Мир искусства. 1899. № 1-2. С. 3-16; Его же. Сложные вопросы (окончание). III-IV. (Поиски красоты. Основы художественной оценки) // Там же. № 3-4. С. 37-61; Бенуа А. Н. Беседы художника. I. Об импрессионизме // Там же. № 6. С. 48-52; Его же. Беседы художника. Stabat Mater России и Палестрины // Там же. № 11-12. С. 130-132.

48. См. о пассажетских тенденциях в творчестве Бенуа при подготовке декораций к «Павильону Армиды»: Бенуа А.Н. Мои воспоминания. Т.2. С.459-470, 497-503. Степень использования «гофманского стиля» в окончательном варианте сочиненного художником либретто к балету Фокина по мотивам повеллы Т. Готье «Омфала» можно проследить при сопоставлении различных редакций принадлежащего Бенуа текста. См.: Сценарии и замыслы балетов. Бенуа Александр. Либретто балета «Омфала» // Фокин М.М. Против течения. С.235-240; Его же. Павильон Армиды. С. 241-242. Анализ семаптических особенностей хореографии и мизансцен балетов «Оживленный гобелен» и «Павильон Армиды» см.: Красовская В.Н. Русский балетный театр. Ч.1. С. 195-221.

49. Фокин М.М. Против течения. С. 103-105; 180; Его же. Новый русский балет. С. 312-313.

50. Фокин М.М. Против течения. С. 104.

51. Красовская В.Н. Западновропейский балетный театр. С. 117; Оссовский А. «Павильон Армиды». Балет Н.Н. Черепнина // Слово. 7 апреля 1905г. № 118. С. 7. Подробный обзор откликов столичной театральной прессы на премьеру «Павильона Армиды» в Мариинском театре см.: Красовская В.П. Русский балетный театр. Ч.1. С. 203-213 и далее.

52. О танцевальной технике Мари Анн де Кюпис де Камарго (1710 – 1770) и о влиянии театра Ж.Б. Люлли на разработанный ею совместно с танцовщиком и балетмейстером Л.Дюпре хореографический стиль см.: Красовская В.Н. Западноевропейский балетный театр. С. 226-232; Современник танцовщицы парижский балетмейстер Ж.Ж. Новерр (1727 – 1810) свидетельствует, что «... природа отказала ей во всем, что надобно для обладания грацией: она не была ни ... высокой, ни стройной. <...> Но ее (грацию – Е.С.) заменяли непринужденность, беглость, живость; <...> Это большое искусство – скрывать свои недостатки за блестящими талантами». Упоминания о новаторском танце Камарго см.: Наварр Ж.Ж. Письма о танце и балетах. Л.; М., 1965. С. 138, 242-243. Цит. по: Красовская В.Н. Западноевропейский балетный театр. С.228. Сопоставление особенностей хореографической пластики Павловой и Карсавиной, сделанное на основе отзывов петербургской театральной критики об исполнении обеими балеринами партии Армиды, см.: Красовская В.Н. Русский балетный театр. Ч.2. С.288-300. Ср. оценку танцевальной техники Карсавиной с отзывами современников о достоинствах и недостатках модернизированного ею «стиля Камарго»: «танец Карсавиной ... стилистически тяготеет к живописным позировкам, размывающим классическую форму. <...> Недостаточность техники восполнялась артистическим обаянием, подлинно художественной тонкостью стилизации». См.: Красовская В.Н. Русский балетный театр. Ч. 2. С.280. Преобладание артистизма над «чисто балетными эффектами» в танце Карсавиной отмечал и Александр Бенуа. См.: Бенуа А.Н. Воспоминания о балете. С. 524.

53. В качестве одного из примеров разработки политических аспектов театральной семантики см: Остерман А.А. Театрализация политической жизни Флоренции в период правления герцога Козимо I Медичи (1537 – 1574) // Театр и театральность в культуре Возрождения. С. 52-64.

Elena S. Sokolova

Elena S. Sokolova, associate professor of Chair of history of the state and law of The [Urals State Law Academy](#) (Russia, 620034, Ekaterinburg, Kolmogorova, 54), Candidate of sciences of Law, Associate professor.

Телефон/Phone: +7 (343) 245-35-98. Электронная почта/E-mail: elena.sokolova1812@vandex.ru

"MEMORY IS PROPERTY OF OUR SOUL ...": IMAGES OF MEMORY IN RUSSIAN MUSIC THEATRE at the end of XIX – beginning of XX centuries

This article analyzes how the atmosphere influenced "Silver Age" on the formation of mnemonic codes of Russian historical memory. The author poses the problem of the extent to which the artistic perception of the past historical reality comprehended by means of historical science.

Keywords: historical memory; historical and cultural codes; Russian musical theater "Silver Age".