



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •



A. F. 1800

F. 1800

C. Blasius

Карло БЛАЗИС

ТАНЦЫ ВООБЩЕ

•
БАЛЕТНЫЕ
ЗНАМЕНИТОСТИ
И
НАЦИОНАЛЬНЫЕ
ТАНЦЫ
•

Издание второе,
исправленное



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

ББК 85.32

Б 68

Блазис К.

Б 68 Танцы вообще. Балетные знаменитости и национальные танцы. 2-е изд., испр. — СПб.: Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2008. — 352 с.: ил. — (Мир культуры, истории и философии).

ISBN 978-5-8114-0839-9

Блазис Карло (1797–1878) — итальянский танцовщик, хореограф и педагог. В 1861–1863 гг. преподавал в Московском театральном училище. Тщательно изучив систему классического танца, К. Блазис написал ряд книг, имевших большое значение для дальнейшего развития системы классического танца. Данная книга является переизданием 1864 г.

ББК 85.32

Обложка *А. Ю. ЛАПШИН*

© «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2008
© «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2008

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Сегодня, когда балет, пройдя долгий и непростой путь самоопределения, занял достойное место среди других видов сценических искусств, интересно оглянуться назад и вспомнить о тех завоеваниях, которые легли в основу его истории и традиций, о тех людях, чья жизнь и деятельность стала отдельной страницей многовековой балетной летописи.

Европейский балет возник в эпоху Возрождения, которой определяется переход западной культуры от средневековья к новому времени. Уже в XIV–XV вв. сначала в Италии, а затем и в других странах Европы, происходит постепенная театрализация танца. Этому процессу способствовали широко распространенные тогда народные и придворные празднества, включавшие в себя танцевальные сценки и интермедии.

Первый балетный спектакль, поставленный в 1581 г. итальянским хореографом Бальтазарини ди Бельджойозо во Франции — «Комедийный балет Королевы», включал в себя объединенные единым действием музыку, танец и слово.

В XVII в. пышные и помпезные представления при дворе продолжали сочетать в себе декламацию и танец, вокальные арии и танцевальные эпизоды. Несмотря на скромную роль, отведенную балету в оперных и драматических постановках, интерес к нему неумолимо возрастал. Уже в конце XVII в. некоторые балетмейстеры обладали умением записи танца. А французский хореограф П. Бошан сумел ее систематизировать, «расчленив» танцевальные па на темпы. Его деятельность была связана с Французской Академией театра, которую он возглавлял с момента ее основания (1661 г.) до 1687 г. Бошан значительно разнообразил танцевальные фигуры и группы танца, обогатив его новой техникой. К сожалению, он не опубликовал своих трудов по системе записи танца, тем самым отдав часть первенства французскому балетмейстеру Р. О. Фейе. Оспаривая авторство системы, он в 1701 г. выпустил книгу «Хореография, или Искусство записи танца».

Новаторские идеи хореографов конца XVII начала XVIII вв. положили начало формирования профессионального балета. В существовавших до начала XVIII в. так называемых «балетах в выходах», как правило, принимали участие придворные. Однако развитие техники танца, выработка канонов тематики и формы балета требовали от танцующих немалой виртуозности. Открыв двери профессиональным артистам, балет отчасти укреплял свое положение среди самостоятельных сценических искусств. Но теперь перед служителями Терпсихоры встал вопрос о целостности спектакля, в котором танец и пантомима, гармонично сочетаясь, могли передать идейный замысел постановщика. Еще нет в обиходе понятия «действенный танец», который только в 1754 г. впервые упомянет Луи де Каюзак, но уже в 1734 г. в Лондоне французская танцовщица и балетмейстер М. Салле поставила балет «Пигмалион», в котором попыталась раскрыть содержание посредством танца и мимики. На пути к действенному балету были постановки английского и австрийского хореографов Дж. Уивера и Ф. Хильфердинга.

Интересный сюжет, последовательно развивающееся действие, яркие образы и характеры

героев, воплощенные на сцене в танце и пантомиме, легли в основу действенных балетов Ж. Ж. Новерра. Легендарный французский балетмейстер всю свою жизнь посвятил реформации балетного искусства. Свои идеи он изложил в трактате «Письма о танце и балетах», изданном в 1760 г. Ратуя за самостоятельность балета, Новерр уделял много внимания музыке, актерскому мастерству, декорационному оформлению спектакля и костюмам персонажей. Добившись взаимосвязи и взаимодействия всех слагающих балетного спектакля, талантливый балетмейстер способен создать настоящее произведение искусства — на этой позиции строилась вся творческая деятельность Ж. Ж. Новерра. Доказательством тому служил грандиозный успех большинства его постановок. Он раздвинул привычные рамки балетного спектакля, обратившись к серьезному драматическому содержанию и отойдя от законов сценического действия, за что и подвергся критике со стороны Г. Анджолини. Poleмика между хореографами, разделившая театральный мир на два лагеря, вспыхнула после постановки в 1772 г. балета «Отмщенный Агамемнон», в котором Новерр нарушил правило

трех единств «поэтики классицизма». Свои противоположные взгляды Г. Анджолини изложил в двух письмах к балетам Новерра, вышедших в 1773 г. Время все расставило на свои места, и в историю искусства оба хореографа вошли как реформаторы и создатели действенного балета. Их начинания нашли многочисленные отклики у современников и последователей.

Ученик Новерра, Ж. Доберваль достиг немалых результатов в балетной комедии, героями его спектаклей становились не мифические, а реальные персонажи. «Тщетная предосторожность», созданная им в 1789 г., будет ставиться на многих сценах мира вплоть до настоящего времени. Творцы действенного балета в своих работах основывались на идеях просветительского классицизма, но уже в конце XVIII — начале XIX столетия в балетных постановках начинают проявляться черты сентиментализма и романтизма. Одним из первых обратился к воплощению на сцене романтических образов С. Вигано. Его постановки 1810–1819 гг. носили трагический и героический характер.

В 30–50-е гг. XIX в. романтическое направление укрепились в балете. Сюжетные линии спектаклей были наполнены фантастикой,

балетмейстеры ставили акценты на сильных чувствах и переживаниях главных героев. С выработкой нового танцевального стиля, основанного на воздушной полетности движений и технике танца на пуантах, у артистов появилась возможность ярче выразить образ и действие спектакля. Талантливые хореографы и артисты, так много сделавшие для практического становления и развития балета, теоретическую сторону несколько обошли своим вниманием. Со времен Ж. Ж. Новерра и Г. Анджолини капитальных трудов об искусстве танца не было создано. На нелегкий путь теоретика балета встал итальянский артист, балетмейстер и педагог К. Блазис.

Карло Блазис родился в Неаполе, по одним источникам в 1795 г.¹, по другим — в 1803 г.² С детства его воспитывали в любви к музыке, и в

¹ Красовская В. М. Карло Блазис — теоретик балетного преромантизма // Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм. Л.: Искусство, 1983. С. 35–45.

Блазис (Blasis) Карло // Балет: энцикл. / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 76.

Куриленко Е. Н. Становление хореографической драматургии // Куриленко Е. Н. Проблемы художественного синтеза в балетном спектакле. М.: ГИИ, 2003. С. 23.

этом основная заслуга его отца Франческо Блазиса — незаурядного танцовщика и музыканта. Несомненно, склонность Карло к танцу не осталась незамеченной. Отец сам руководил музыкальными занятиями сына. Хореографическое образование мальчик получил у виднейших современных ему балетмейстеров — П. Гарделя, О. Вестриса и Л. Милона. Помимо этого его обучали математике, геометрии, живописи, лепке и другим наукам. Можно предположить, что такая сильная общая подготовка сыграла немалую роль в становлении Блазиса именно как литератора, теоретика и педагога.

В качестве танцовщика он начал выступать в Марселе и Бордо, где оттачивал мастерство под руководством Дютака в школе бордоского Большого театра и там же принимал участие в репертуарных спектаклях. Дебют Блазиса состоялся в парижской Академии музыки в 1817 г., где главным балетмейстером и директором балетной школы с 1788 г.

² Слонимский Ю. И. Хореография Карло Блазиса // Классики хореографии: сб. Л.; М.: Искусство, 1937. С. 79–92.

Левинсон А. Я. Карло Блазис, балетмейстер и теоретик танца // Левинсон А. Я. Мастера балета. СПб.: Изд. Н. В. Соловьева, 1915. С. 78.

был Пьер Гардель, брат выдающегося артиста и балетмейстера XVIII в. Максимилиана Гарделя. П. Гардель поступил в Королевскую академию в 1771 г. и зарекомендовал себя как танцовщик «серьезного» жанра, достаточно долго проработал в труппе Ж. Ж. Новерра в Лондоне. В 1817 г. П. Гарделем была поставлена опера Кателя «Баядерка», где в *pas de deux* дивертисмента танцевал молодой К. Блазис партнером танцовщицы Анатоль (Констанс Гослен), затем последовали еще выступления в нескольких оперных дивертисментах.

В составе труппы Академии музыки Блазис отправился на гастроли по Франции, а уже в следующем 1818 г. он поступил в миланский театр «Ла Скала». За сорок лет своего существования театр стал одним из центров балетного искусства со своей школой. С 1812 г. балетмейстером здесь работает С. Вигано, в его героических балетах «Дедал», «Шпага Кенетты» и «Жанна д'Арк» в 1818 г. солировал Карло Блазис. Его танец был высокотехничным, «пируэты Блазиса головоломны и с трудом осуществимы...»,³ при этом танцовщик умел сохранять гармоничность

³ Слонимский Ю. И. Хореография Карло Блазиса // Классики хореографии. Л.; М.: Искусство, 1937. С. 83.



О. Вестрис — учитель К. Блазиса. Гравюра

движений. Искусствовед и балетный критик А. Л. Волынский следующим образом описал одну из сложных фигур танца артиста: «сначала Блазис с одного затаенного дыхания, одним синтетическим напряжением воли производил безупречные геометрические круги, вынося при этом ногу на *à la seconde*. Это был чистейший пируэт с неподвижной, на одном месте, осью вращения. А за этим следовали темпы вращения уже несколько иного типа, с колебаниями и перемещениями тела, с простертой в арабеске ногой, все в типе и духе *en tournant*».⁴

Блазис постоянно упражнялся и придумывал новые движения, позы, па и их комбинации. «Прежде всего, им руководит ненависть профессионала к счастливым выскочкам-дилетантам, — писал Ю. И. Слонимский, — боязнь творческой неполноценности, стремление к максимальному вооружению, а главное, желание во что бы то ни стало подняться на вершины любимого искусства».⁵ Уже в 1819 г. Блазис по-

⁴ Волынский А. Л. Блазис // Волынский А. Л. Книга ликований. Азбука классического танца. М.: АРТ, 1992. С. 103.

⁵ Слонимский Ю. И. Хореография Карло Блазиса // Классики хореографии. Л.; М.: Искусство, 1937. С. 83.

ставил в театре «Ла Скала» балет «Придворный феодал» на музыку своего отца Ф. Блазиса, который заметно уступал спектаклям С. Вигано. После не совсем неудачной пробы себя в качестве балетмейстера, он продолжил работу танцовщика, побывав во многих городах Италии. Блазису приходилось постоянно менять партнерш, и, конечно же, работать с разными балетмейстерами. Калейдоскоп выступлений 20-х годов оказал немалое влияние на его дальнейшую творческую деятельность.

Балетная картина начала XIX в. в Европе ознаменовалась появлением многочисленных любительских танцевальных кружков, балетных школ и открытием провинциальных театров, в связи с чем возникла необходимость в танцовщиках и балетмейстерах. Вследствие этого процесс талант и профессионализм зачастую уступали посредственности. Однако техника танца в целом была достаточно высокой, и если в XVIII в. сложные элементы были прерогативой отдельных выдающихся артистов, то в начале XIX в. их стали исполнять все «приличные» танцовщики. Туника, трико и балетные туфли без каблука стали неотъемлемой частью сценического костюма, изменение которого дало

свободу движения артистам. Мастерство танцовщиц выросло настолько, что они могли создать серьезную конкуренцию мужчинам. Но в 20-х гг. XIX столетия подъем балетного искусства замедлился, казалось, многое было уже достигнуто, накоплен огромный практический материал, а основательного теоретического подкрепления не было. Литературные труды мастеров балета XVIII в. имели несколько общий характер. В новом столетии требовалось систематизировать не только само балетное искусство, но и процесс профессиональной подготовки артистов и балетмейстеров, выработать свою систему и методику преподавания.

Теоретиком танца выступил молодой Карло Блазис, и первым его трудом стал «Элементарный учебник теории и практики танца»,⁶ вышедший в Милане в 1820 г. Как видно, теме книги продиктовало само время. Новаторство состояло не только в том, что Блазис подробно изложил теорию новой танцевальной техники, он также рассмотрел практические аспекты обучения. «Его книга, — пишет Л. Д. Блок, — подводит итог результатам перелома. Бесконеч-

⁶ *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse.* Milan, 1820.

но драгоценны пятьдесят семь поз, зарисованных Казартелли, причем Блазис позировал для них сам. Перед нами проходит образцовый урок классического танца 1820 г.»⁷ Весь материал пособия структурирован, досконально разработан и сопровождается иллюстрациями. Впоследствии многие авторы учебников танца XIX в. создавали их по принципу книги К. Блазиса.

С 1826 г. К. Блазис — ведущий танцовщик театра «Хеймаркет» в Лондоне. Последующие четыре года он выступал на сценах Милана, Венеции и Варшавы. Наиболее значимой постановкой этого периода стал балет 1827 г. «Пандора». С начала своей профессиональной деятельности Блазис тщательно изучал систему классического танца. Первые результаты исследований он изложил в «Элементарном учебнике теории и практики танца». Позднее появилась работа «О происхождении и развитии античного и современного танца»,⁸ а в 1828 г.

⁷ Блок Л. Д. Перелом // Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. М.: Искусство, 1987. С. 221.

⁸ De l'origine et de Progres de la danse ancienne et moderne.

вышли в свет книги «Кодекс Терпсихоры»⁹ и «Трактат о салонных танцах».¹⁰

Все эти работы, объединенные в один том «Энциклопедии Рорэ»¹¹ и переведенные на французский язык, и образовали «Полное руководство к танцу»,¹² изданное в 1830 г. Предыдущие сочинения в данной области, по словам самого Блазиса, «содержат ряд отвлеченных мыслей и не касаются изучения и практики танца, почему и приходится желать появления практического руководства, пригодного для наших специальных задач, целью которого являлось бы намерение помочь наставнику и научить ученика, а также просветить и занять любителя»¹³.

⁹ The code of Terpsichore. The art of Daning. London, 1828.

¹⁰ Traité de la danse de Ville // Jounng Lady's Book. London, 1828.

¹¹ Левинсон А. Я. Карло Блазис, балетмейстер и теоретик танца // Левинсон А. Я. Мастера балета. СПб.: Изд. Н. В. Соловьева, 1915. С. 84.

¹² Manuel sjmplet de la danse. Paris, 1830.

¹³ Блазис К. Искусство танца. Извлечение из книги «Manuel complet de la danse» / Пер. с фр. О. Н. Брошниковской // Классики хореографии: сб. Л.; М.: Искусство, 1937. С. 95–96.

Учебник Блазиса охватывает полный спектр вопросов, касающихся теории и практики балетного искусства. Основное внимание он уделяет разделу «Теория театрального танца», в котором изложил методику его преподавания, классифицировал движения и па, описал антраша и пируэты, сопроводив материал поясняющими рисунками и схемами. В части его руководства, посвященной пантомиме, он предложил классифицировать жесты на естественные, т. е. психологические; искусственные, или описательные; и условные, т. е. вызывающие произвольные ассоциации с известными представлениями.

Блазис — сторонник равноправия хореографии среди других сценических искусств, поэтому интересны разделы учебника, посвященные драматургии и режиссуре спектакля. Он видит общие законы развития действия в балете и драме. Хорошая хореография и пантомима не менее выразительно, чем игра драматического артиста, могут и должны передавать любые чувства и страсти, настроения героев. Правдивый образ, привлекающий внимание зрителя, основывается на воплощении естественности характера, со всеми его различными чертами.

На страницах книги Блазис призывает «составителей балетов» серьезнейшим образом относиться к выбору темы постановки. Он считал, что среди множества современных и древних сюжетов предпочтительнее в искусстве для художника выбрать тему, не повергающую зрителя в ужас и уныние, а влекущую его в мир ярких эмоциональных переживаний, приятных, патетических, быть может немного грустных. Здесь он отмечал как наиболее выразительную и любимую зрителям тему любви. «Любовная страсть, — пишет Блазис,¹⁴ — душа театра и источник стольких других страстей, контраст которых вызывает бесконечное число драматических положений, — и далее, — от этой страсти зависит множество патетических и ошеломляющих эффектов, естественным образом связанных с пантомимой и танцем». «Полное руководство к танцу» явилось самым капитальным трудом мастера балета по теории и технике танца. Последующие его работы стали лишь отголоском передовых идей и мыслей еще молодого Блазиса.

¹⁴ Блазис К. Искусство танца. Извлечение из книги «Manuel complet de la danse» / Пер. с фр. О. Н. Брошниковской // Классики хореографии: сб. Л.; М.: Искусство, 1937. С. 153.

После выхода книги, в начале тридцатых годов К. Блазис со своей женой, танцовщицей Аннунциате Рамаччини, с которой он познакомился в Генуе, подписал контракт с неаполитанским театром «Сан-Карло». Однако серьезно повредив ногу, он вынужден был отказаться от дальнейшей практики танцовщика. Печальное событие послужило началом нового этапа в его творческой биографии. Он обратился к балетмейстерской и педагогической работе. Блазис ставил отдельные балеты, танцы в операх и концертные номера в Италии и за ее пределами. Тематика его постановок очень разнообразна. «Он заимствовал сюжеты из древней и новой литературы: от Гомера и Данте до Гете и Байрона, — пишет В. М. Красовская, — пользовался мотивами живописи и скульптуры. Пластически воплощал разные формы музыки, вплоть до постановки балетов-ораторий. Обращался к истории и легендам разных народов. Пробовал силы в эпосе, героической драме, анакреонтических пасторалях».¹⁵ В целом же его постановочная

¹⁵ Красовская В. М. Карло Блазис — теоретик балетного преромантизма // Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм. Л.: Искусство, 1983. С. 38.

деятельность не стала столь яркой и выдающейся, как его литературное наследие и, тем более, педагогическая работа.

В 1837 г. Блазис получил пост руководителя Королевской Академии танца при «Ла Скала». По организации это был интернат, в котором ученики переходили из класса в класс, выдерживая определенные испытания. Таким образом, после первого и третьего годов обучения достигалась «постепенная фильтрация».¹⁶ Затем более успешные учащиеся переходили в следующий класс, где совершенствовались в искусстве танца под руководством самого К. Блазиса и его жены, преподававшей пантомиму. За время работы в Миланской школе Блазис воспитал целую плеяду выдающихся танцовщиков и танцовщиц. Он создал педагогическую основу изучения классического танца, которая просуществовала не одно десятилетие. Среди его учениц — Флора Фабри, Амалия Феррарис, Фанни Чаритто, Цукки, Розатти и многие другие. Ю. И. Слонимский в статье «Карло Блазис» пишет: «В период 40–70-х гг. Блазис-педагог

¹⁶ Левинсон А. Я. Карло Блазис, балетмейстер и теоретик танца // Левинсон А. Я. Мастера балета. СПб.: Изд. Н. В. Соловьева, 1915. С. 80.

держит в своих руках судьбы всех „балетных звезд“ Западной Европы». ¹⁷

Его учебная программа строилась на незыблемой, выработанной им самой строгой последовательности. Будучи высокоорганизованным человеком, он во главу хореографического образования ставил железную дисциплину. Внимательнейшим образом он изучал индивидуальные качества учеников, их анатомию и физиологические особенности. Блазис выработал свою методику преподавания, которая заключалась в поэтапном усложнении урока и занятий вообще. Он начинал с сольных танцев и, постепенно умножая число исполнителей, переходил к «сложным эволюциям кордебалета». ¹⁸ Ежедневные занятия продолжались несколько часов, нагрузка по тем временам очень большая, особое внимание Блазис уделял технике танца. «Преподавание танца он основывал на геометрических схемах. Основные положения его изображались в большом масштабе

¹⁷ Слонимский Ю. И. Хореография Карло Блазиса // Классики хореографии. Л.; М.: Искусство, 1937. С. 90.

¹⁸ Левинсон А. Я. Карло Блазис, балетмейстер и теоретик танца // Левинсон А. Я. Мастера балета. СПб.: Изд. Н. В. Соловьева, 1915. С. 80.

на досках, причем взаимоотношение частей тела в той или иной позе выражалось в терминологии планиметрии: кривых, прямых углах и т. д. Когда ученик при помощи таблиц, всегда находившихся перед его глазами, усваивал линейное строение танца, преподаватель переходил к закруглению положений, придавая им пластическое совершенство и живописность».¹⁹ Его ученицы могли демонстрировать чудеса хореографии, их виртуозность была неоспоримой.

С выходом воспитанниц Блазиса на сцену балетные постановки стали выстраиваться под танцовщицу. Блазис вместе со своей женой преподавал до пятидесятых годов XIX в. В 1856–1857 гг. дирекция Варшавского Большого театра приглашает Блазиса занять место хореографа, там же на торжествах, посвященных коронованию Александра II, он поставил танцы. Всего за один год работы Блазис успел создать балет «Венера и Адонис» на музыку своего отца Ф. Блазиса и Дж. Байетти, балет «Фауст», композиторами которого стали Вивiani, Байетти, Касамората, Ф. Блазис и П. Манданич-

¹⁹ Левинсон А. Я. Карло Блазис, балетмейстер и теоретик танца // Левинсон А. Я. Мастера балета. СПб.: Изд. Н. В. Соловьева, 1915. С. 81.

чини, балет «Два дня карнавала в Венеции» на музыку Дж. Каттрини. Однако его хореографическая деятельность не получила признания, несмотря на то, что «Фауст» остался в репертуаре. После Варшавы Блазис отправился в Лиссабон, где проработал до 1858 г., успев поставить несколько балетов и организовать балетную школу. Но и здесь он не задержался, Блазис вернулся в Италию и оттуда в 1860 г. поехал в Париж.

Большую часть своей театральной деятельности он переезжал из одного города в другой, уезжал из родной Италии в другие страны и опять возвращался домой. Еще будучи танцовщиком, вследствие многочисленных переездов ему довелось сотрудничать со многими хореографами, их творчество и нашло отражение в его более поздней постановочной деятельности. Когда минуло более тридцати лет со дня выхода его первых учебников, и искусство танца значительно реформировалось, балетмейстер Блазис оставался на своих изначальных позициях. Поэтому искусенная в балетном искусстве театральная общественность Европы закрыла свои двери для Блазиса-балетмейстера, оставив за ним признание в несомненном

педагогическом таланте. О Блазисе-преподавателе было хорошо известно и в России, где уже не один раз гастролировали его ученицы.

Русский балетный театр середины XIX в. был доступен только привилегированным слоям общества, императорские театры зависели от двора. Несомненно, главными балетными центрами России были Санкт-Петербург и Москва.

Уже уходили в прошлое достижения начала века, когда Петербургский театр не уступал Парижской опере. Тогда, в 20-х гг. в Петербурге работал выдающийся хореограф Ш. Дидло, достигнутая им цельность и законченность балетного спектакля, развитие им женского танца имели огромное значение для истории русского балета. В 1819 г. балетмейстер поставил один из лучших своих романтических балетов «Рауль де Креки, или Возвращение из крестовых походов». После его успеха Дидло продолжил разрабатывать романтические темы, изменяя зарубежные постановки в соответствии со вкусом русской публики. По словам Ю. А. Бахрушина, большое значение для развития балетного искусства в России имело «появление спектаклей на сюжеты из современной русской

литературы и, в первую очередь, из произведений Пушкина».²⁰

Примером тому служил пятиактный балет «Руслан и Людмила», поставленный в 1821 г. А. П. Глушковским. Спектакль стал исключительным событием театральной жизни Москвы и имел большой успех у зрителей. Его эхом стал балет «Кавказский пленник», созданный в Петербурге в 1823 г. Ш. Дидло. Несмотря на то, что действие его было перенесено во времена Древней Руси и несколько исправлено балетмейстером, публика и сам А. С. Пушкин приветствовали этот спектакль. К двадцатым годам XIX в. русский балет стал самобытен. На сценах блистательно выступали отечественные артисты, среди которых Е. Колосова, А. Истомина, Е. Телешова, Н. Гольц, И. Лобанов и многие другие. Начало XIX в. вошло в историю балетного искусства как время рождения русской школы классического танца.

30–40-е гг. охарактеризовались романтическим направлением в развитии балета, на сцене

²⁰ Бахрушин Ю. А. Появление романтических сюжетов в балете и возникновение русской национальной школы классического танца // Бахрушин Ю. А. История русского балета. М.: Советская Россия, 1965. С. 69.

господствовали сильфиды, виллисы, героимечтатели и прочие томные, изящные, возвышенные и фантастические образы. В это время в России работают виднейшие европейские артисты балета и хореографы: французская танцовщица, балетмейстер и педагог Ф. Гюллен-Сор, известный итальянский артист и балетмейстер Ф. Тальони и его дочь превосходная танцовщица М. Тальони, а также французский балетмейстер Ж. Перро.

Знаменитой русской танцовщицей в эти годы была Е. Санковская, ученица Гюллен-Сор, одна из лучших ее ролей — Сильфида в одноименном балете. Еще в 1832 г. Ф. Тальони и А. Нурри создали балет «Сильфида» исключительно под артистические данные М. Тальони, кардинально изменив даже традиционный костюм танцовщицы. Успех спектакля был грандиозным благодаря его новизне и «органической слитности формы и содержания».²¹

И вот в 1837 г., по приезде М. Тальони, этот балет был показан в Петербурге. Примечательно, что одновременно он шел и в Москве, где в

²¹ Бахрушин Ю. А. Романтический балет в России // Бахрушин Ю. А. История русского балета. М.: Советская Россия, 1965. С. 87.

этой же роли дебютировала Е. Санковская, которая стала первой русской танцовщицей, успешно конкурировавшей с прославленными артистками Европы. Другая, не менее талантливая петербургская танцовщица Т. П. Смирнова первая отправилась на гастроли в Европу. В Париже и Брюсселе ее выступление ознаменовалось успехом. И вот уже за ней последовали Е. Андреевна и Е. Санковская. Дорога на западноевропейскую сцену была проложена. Успех сопутствовал русским исполнительницам, что свидетельствовало об их высоком уровне профессионализма.

С 1848 г. руководителем петербургской балетной труппы стал Ж. Перро, автор таких шедевров, как «Жизель», «Эсмеральда» и «Катерина, дочь разбойника». Эти постановки стали важной ступенью развития реализма в русском балете. В эти же годы окончательно утвердился на сцене народный танец, а «в некоторых балетах он стал основной формой танцевальной выразительности»,²² значительно обогатив классический танец.

²² Бахрушин Ю. А. Развитие реалистических тенденций в русском балете // Бахрушин Ю. А. История русского балета. М.: Советская Россия, 1965. С. 123.

Однако при всех достижениях отечественного балета, в середине XIX в. национальный репертуар занимал скромные позиции. При полном расцвете реализма в культуре, балет оставался подчиненным романтизму, который практически исчерпал себя. Балетмейстеры тщетно пытались найти выход из сложившейся ситуации, театр терял постоянных поклонников. Русское балетное искусство застыло на месте на некоторое время, чтобы спустя чуть более полувека возродиться самому и поднять на новый уровень западноевропейский балет.

В 1859 г. в Петербурге главным хореографом стал француз А. Сен-Леон. А в Москве в 1861 г. место балетмейстера и преподавателя танцев в училище принял Карло Блазис, которому шел уже седьмой десяток. К сожалению, в силу условий контракта, обновить репертуар Большого театра ему не удалось, но его педагогическая работа стала основой обучения нескольких поколений артистов балета. В России Блазиса знали главным образом как учителя таких известных танцовщиц, как Гризи, Черрито, Феррарис и Розатти.

Дебют К. Блазиса в качестве хореографа состоялся в год вступления в должность, он



К. Гризи. Полька

поставил дивертисментный номер — сальтареллу, исполненный П. Лебедевой при участии кордебалета. В основном его балетмейстерская деятельность ограничилась постановками отдельных номеров для учениц и танцовщиц, но были и исключения. Одним из них стал балет «Фауст» — «любимое детище балетмейстера»,²³ показанный московским зрителям в 1861 г. Долгая и непростая судьба была у этого спектакля. Автор задумал балет еще в 1835 г. и долгие годы искал возможность заняться его воплощением на сцене. Первый проект спектакля Блазис представил в театре «Ла Скала» под названием «Мефистофель, или Гений ада», однако за недостатком времени постановку пришлось отложить. Затем в 1838 г. балетмейстер хотел показать его на сцене в неаполитанском театре Сан-Карло, но эпидемия холеры не позволила Блазису приехать в Неаполь, и Тальони поставил балет на этот же сюжет вместо него. Затем Блазис публикует в журнале «Ла-Фама» сценарий «Мефистофеля, или Геня ада», но спустя несколько лет «Фауста» поста-

²³ Суриц Е. Я. «Фауст» Карло Блазиса в Москве // Искусство театра. Вопросы теории и практики: сб. Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 1989. С. 32.

вил Ж. Перро. И только в Варшаве в 1856 г. он осуществил давно задуманное. Поэтому Блазис ревностно относился к этому балету, критикуя постановки других балетмейстеров, а иногда обвиняя их в плагиате.

«Фауст» Ж. Перро уже успешно шел на столичной сцене, и в 1861 г. было принято решение о переносе спектакля в Москву. Блазису предлагалось его возобновить. Своего «Фауста» он поставить не мог, поэтому балетмейстер взял за основу редакцию Перро, но на афише указал свое имя, поскольку искренне считал, что у него «украли» балет. Однако многие критики демонстративно игнорировали претензии Блазиса на авторство балета. В либретто было указано, что все танцы поставлены Блазисом, но их названия не отличались от петербургских, сочиненных Перро. Декорации, написанные художниками Искаковым, Бредовым, Кукановым и Шангиным, повторяли предшествующие. К сожалению, сохранилось очень мало документов о постановочной части обеих спектаклей.

Достаточно много внимания Блазис уделил «Фаусту» в своей книге «Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы», вышедшей в 1864 г. в Москве. Эта работа

воспроизводит содержание первой части другого издания Блазиса, изданного в Лондоне в 1847 г. «Notes upon dancing historical and practical by C. Blasis». ²⁴ Современники балетмейстера приняли эту работу с некоторой иронией (относящейся скорее не столько к автору и его книге, сколько к балету вообще) господствовавшей в 60–70-е годы XIX столетия в России. В. М. Красовская допускала, что «многие общеэстетические положения этой книги не могли не показаться диковинными анахронизмами для демократического московского читателя 1860-х гг.». ²⁵ Вообще, в сторону балета было высказано много упреков в аполитичности, в «неспособности, а вернее в нежелании отразить реальную картину русской жизни». ²⁶ Реализм завладел всеми сферами художественной культуры, что вполне отвеча-

²⁴ Левинсон А. Я. Карло Блазис, балетмейстер и теоретик танца // Левинсон А. Я. Мастера балета. СПб.: Изд. Н. В. Соловьева, 1915. С. 84.

²⁵ Красовская В. М. На московской сцене // Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1963. С. 128.

²⁶ Петров О. А. Балет в русском искусстве второй половины XIX века // Искусство театра. Вопросы теории и практики. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1989. С. 21.