



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •



Вера Михайловна
КРАСОВСКАЯ
(1915–1999)

В. М. КРАСОВСКАЯ

ЗАПАДНО- ЕВРОПЕЙСКИЙ БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР

ОЧЕРКИ ИСТОРИИ.
ПРЕРОМАНТИЗМ



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

ББК 85.335.42

К 78

Красовская В. М.

К 78 Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм. — СПб.: Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2008. — 448 с.: ил. (+ вклейка, 24 с.). — (Мир культуры, истории и философии).

ISBN 978-5-8114-0881-8

Книга продолжает цикл работ того же автора по истории западноевропейского балета: «От истоков до середины XVIII века» и «Эпоха Новерра». Она посвящена переломной художественной эпохе и находкам романтической поэтики танца.

Издание рассчитано на специалистов, а также на любителей балета.

ББК 85.335.42

Обложка

А. Ю. ЛАПШИН

*Охраняется законом РФ об авторском праве.
Воспроизведение всей книги или любой ее части
запрещается без письменного разрешения издателя.
Любые попытки нарушения закона
будут преследоваться в судебном порядке.*

© «Издательство
ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2008
© В. М. Красовская, наследники, 2008
© «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2008



ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ АВТОРА.....	9
<i>Глава первая, вступительная. СОДРУЖЕСТВО</i>	
МУЗ И ПРАВА ХОРЕОГРАФА	12
Время и стиль	12
Музыкальная драматургия	15
Декорации и костюмы	21
Движущаяся пластика	26
Карло Блазис — теоретик балетного преромантизма.....	32
Обновление танца	43
Гротеск и устои академизма.....	47
Шествие хореодрамы	59
<i>Глава вторая. В РЕВОЛЮЦИОННОМ ПАРИЖЕ.....</i>	63
Театр оперы и празднества революции	63
Балет на бульварах	70
Национальный театр и балетмейстер Галле	72
<i>Глава третья. ЖАН ДОБЕРВАЛЬ —</i>	
<i>ТВОРЕЦ НОВОЙ БАЛЕТНОЙ КОМЕДИИ.....</i>	80
Шаги танцовщика	80
Доберваль и Теодор	88
«Дезертир».....	92
На сцене Бордо.....	98
Балетный Бомарше	101
«Тщетная предосторожность»	104
Последние странствия	110
Балетные комедии Блаша	113

<i>Глава четвертая. ИТАЛЬЯНСКАЯ ХОРЕОДРАМА</i> . . .	118
Балет и Рисорджименто	118
Свободолюбие пластики	123
Юность Сальваторе Вигано	129
«Рауль де Креки»	131
В Вене	134
Сюжеты и образы Гоцци	136
Встреча с Бетховеном	143
«Стрельцы»	148
Большой «Прометей»	154
«Мирра»	162
«Отелло»	166
«Весталка»	168
Героини Вигано	173
«Титаны»	174
Балеты Гаэтано Джойи	179
Мелодраматические балеты	183
«Габриэлла де Вержи»	186
«Сибирские изгнанники»	188
Сподвижники Вигано	191
Антония Паллерини	192
Никола Молинари	195
 <i>Глава пятая. ПЬЕР ГАРДЕЛЬ И ПУТЬ ТРАДИЦИИ</i> . . .	 199
Упреки истории	199
Улыбки судьбы	201
На стезе хореографа	205
Первенец нового стиля	207
Полновластие танца	215
Предвестия утрат	225
Опыты мелодрамы	229
Возвращение к танцу	235
 <i>Глава шестая. ЗВЕЗДЫ ПАРИЖСКОЙ ОПЕРЫ</i>	 240
Огюст Вестрис	241
Роли танцовщика	252
Образы пантомимы	258
Школа Вестриса	262
Мари Гардель	263

Загадка Дюпора	270
Танцевальные обновки	272
Дюпор-хореограф	276
Годы странствий	279
<i>Глава седьмая. БАЛЕТ В ЛОНДОНЕ.</i>	
СТРАНСТВИЯ ШАРЛЯ ДИДЛО	284
Английские танцовщики	284
Балетмейстер Д'Эгвиль	291
Юность Дидло	298
В лондонской труппе Новерра	301
С Добервалем	304
По театрам Франции	308
«Метаморфоза»	310
Вторично в Лондоне	316
«Счастливое кораблекрушение»	320
Образы античности	324
Балетные волшебства	329
Дидло в России	335
Третий лондонский период	338
«Венгерская хижина»	343
Парижский визит Дидло	348
<i>Глава восьмая. НАКАНУНЕ РОМАНТИЗМА</i>	
Луи Милон	357
«Нина, или Сумасшедшая от любви»	362
«Клари, или Обещание женитьбы»	367
Жан Омер	370
Мелодрамы Омера	375
«Антоний и Клеопатра»	377
Омер — балетмейстер Оперы	380
Со ступеньки на ступеньку	386
В содружестве со Скрибом	389
«Красавица спящего леса»	396
Закат французской хореодрамы	398
<i>Глава девятая. АКТЕРЫ ХОРЕОДРАМЫ</i>	
Женевьева Гослен	403
Фанни Биас	407

Эмилия Биготтини	409
Лиз Нобле	415
Полина Монтесю	419
Антуан Поль	422
Альбер	424
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН	437



ОТ АВТОРА

В первой части исследования — «Западноевропейский балетный театр от истоков до середины XVIII века» (Л., «Искусство», 1979) — речь шла о том, как балет возник и распространился по географической карте Европы. В следующей — «Эпоха Новерра» (Л., «Искусство», 1981) — были рассмотрены жанры и формы действенного балета как самостоятельного театрального зрелища, освещена творческая судьба крупнейших деятелей второй половины XVIII века. Предлагаемая третья часть затрагивает мало исследованный этап пути — период балетного преромантизма, приходящийся на конец XVIII — начало XIX века.

Этот период проходил в Европе под многообразными впечатлениями Французской буржуазной революции — ее идей и предвестий, ее свершений, ее раскатистых отзвуков. Не прямо, не очевидно революционные перевороты в общественной жизни затрагивали сферу искусства, эстетически и практически. Колебания эстетической подпочвы испытывал, в той или иной мере, и балетный театр всей Европы, естественно, имея эпицентром Францию.

Книга о преромантизме написана, как и предыдущие, на основании русских дореволюционных, советских* и иностранных источников.

* Книга воспроизводится по изданию 1983 года с сохранением исторических реалий, а также характерных особенностей работ по искусствоведению советского периода, к которым относится описание культурных и художественных явлений с позиции марксистско-ленинской философии.

Из первых следует назвать книгу А. Я. Левинсона «Мастера балета» (СПб., 1915). Отдельные главы-очерки этого труда ввели в обиход русского балетоведения ряд ценных материалов о хореографе Сальваторе Виганó, теоретике Карло Блазисе, танцовщике Огюсте Вестрисе. Эрудированность и широта мысли А. Я. Левинсона помогают проследить ход исторического процесса в целом.

Среди советских изданий серьезную опору исследователю эпохи дает сборник «Классики хореографии» (Л., 1937). Вступительная статья Л. Д. Блок к опубликованным в сборнике «извлечениям из книги» Леопольда Адиса «Традиции французской школы танца», вступительные статьи Ю. И. Слонимского к таким же сокращенным переводам книг Карло Блазиса «Искусство танца» и Августа Бурнонвиля «Моя театральная жизнь» во многом облегчили попытку сопоставить и обобщить основные направления в балетном театре преромантизма. Однако автор настоящей книги позволяет себе пользоваться собственным переводом текстов Блазиса и Бурнонвиля ради более точной передачи их хореографической специфики.

Ценным подспорьем в работе послужило исследование Л. Д. Блок «Возникновение и развитие техники классического танца (Опыт систематизации)» (1935–1937). Машинописный экземпляр этого труда хранится на секторе источниковедения ЛГИТМиК (ф. 1, оп. 1, ед. хр. 279). Л. Д. Блок собрала и проштудировала обширный документальный материал, выветив существенные моменты исполнительской практики на рубеже XVIII—XIX веков.

Итог многолетних трудов — книга Ю. И. Слонимского «Дидло» (Л. — М., 1958) всесторонне освещает деятельность этого хореографа в России. Роли Дидло в истории русского балета посвящены содержательные страницы в книге А. А. Гозенпуда «Музыкальный театр в России от истоков до Глинки» (Л., 1959). Новые материалы о творчестве Дидло во Франции и Англии предлагает книга Мери Грейс Свифт «Возвышенный полет» (Лондон, 1974).

Основные данные к истории итальянской хореодрамы почерпнуты из книги Карло Риторни «Рассказы о жизни и хореодраматических трудах Сальваторе Вигано, о хореографии и об артистах балета» (Милан, 1838).

Среди исследований современных зарубежных авторов особую ценность представляют книги Айвора Геста «Романтический балет в Англии» (Лондон, 1954) и «Романтический балет в Париже» (Лондон, 1966). Написанные на материале архивных документов и прессы, эти книги предлагают стройную картину событий и судеб исследуемого периода. Книга Мариан Ханны Уинтер «Преромантический балет» (Лондон, 1974) дает обширный свод новых фактов. Вместе с тем автор не всегда оправданно расширяет понятие преромантизма, включая в его границы едва ли не всю историю балета от возникновения до первых опытов романтической хореографии.

Таковы основные источники, на которые опирался автор данной книги. Сюда же входят балетные сценарии, журнальные и газетные статьи. Справками и материалами автору помогали Айвор Гест (Англия) и Сельма Джейн Коэн (США).

Ценные указания и советы автор получил от рецензентов книги — В. В. Чистяковой, Б. А. Смирнова, Л. И. Гительмана и других товарищей по работе в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии. Автору любезно и отзывчиво помогали Л. М. Герасимова (БАН СССР), Н. И. Каценеленбоген (Научная библиотека ЛГИТМиК), Р. А. Михалева (Ленинградская театральная библиотека имени А. В. Луначарского), Э. К. Норкуте (Ленинградский театральный музей), сотрудницы отделов «Полиграфия» и «Россика» Ленинградской государственной Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина.

Всем им — сердечная благодарность.





ГЛАВА ПЕРВАЯ, ВСТУПИТЕЛЬНАЯ

СОДРУЖЕСТВО МУЗ И ПРАВА ХОРЕОГРАФА

ВРЕМЯ И СТИЛЬ

К исходу XVIII века западноевропейский балет прочно утвердился в равных правах среди театральных искусств.

Балетное действие строилось по законам драмы, то есть могло уложиться в один или несколько актов, имело завязку, развитие и развязку, свободно владело контрастами чувств, сталкивало характеры и судьбы, знало разные типы конфликтов. Но теперь это действие балет воплощал с помощью собственных выразительных средств.

Наряду с балетной трагедией, комедией, драмой сохранялись старинные формы дивертисмента. Иногда дивертисмент входил в контекст оперы, иногда, напротив, включал в свою структуру и подчинял своей специфике смежные виды театра. Притом балет окончательно отказался давать свое имя разновидности разговорной драмы, начиненной песенными и танцевальными номерами. Отныне он принадлежал к сфере музыкального театра и уверенно соревновался с оперой.

Балет откликался на то, что возникало в литературе, живописи, смежных театральных искусствах. Во второй половине XVIII века его развитие было связано с эстетикой французского Просвещения и подымалось на гребне просветительского классицизма. К концу века в нем определились идеи и мотивы сентиментализма. На рубеже веков он отразил идейно-стилистические тенденции преромантизма. Если сентиментализм лишь усомнился в эстетических концепциях Просвещения, то преромантизм уже решительно

их отвергал. Этим во многом объясняется, например, судьба Новерра. Наследие хореографа эпохи Просвещения казалось анахронизмом и ниспровергалось в репертуарной политике и в периодической печати: робкие попытки воскресить на сцене забытые уже шедевры Новерра вызывали насмешки рецензентов.

Вместе с тем всякий путь преодоления есть путь преемственности, и наоборот. Преромантизм сохранял важные родовые черты искусства сентиментализма: воспевал естественное существование на лоне нетронутой природы, взывал не к разуму, как просветители, а к чувству. В предреволюционной Франции преромантизм выделял в естественном существовании личности ее гражданские права, пафос самоутверждения. В балете это наиболее полно выразилось в творчестве Жана Доберваля. Развернутое эстетическое воплощение мотивы преромантизма получили в Англии. Они выразились там в многообразном интересе к национальной старине, к творчеству Шекспира и к преданиям средних веков, а также в поэтических стилизациях, даже мистификациях. Своеобразным жанром английского преромантизма был «готический роман». Все эти мотивы отразились в хореографии времени, плодотворнее всего — в балетах Шарля-Луи Дидло. Крупнейшей фигурой итальянского балетного преромантизма был хореограф Сальваторе Вигано.

Национальной стариной и заморской экзотикой балет интересовался всегда. В эпоху преромантизма это помогало оттенить главную тенденцию стиля — внимание к духовному миру человека, к судьбе личности. Как искусство переходного периода балетный преромантизм не везде отлился в идеально законченные формы. Сплошь да рядом в его произведениях одновременно совмещались и остаточные признаки недавнего прошлого — то есть сентиментализма и даже отвергаемой эстетики классицизма, а с другой стороны — то более, то менее явственные предвестия романтизма, который складывался и созрел в его недрах.

Балет радикально обновился, наряду со всеми искусствами, когда свершилась Французская буржуазная революция 1789–1794 годов. Она положила предел одной исторической эпохе и начала другую. Грандиозный общественный переворот повлиял на мировое искусство в целом. Краткий период

революции демократизировал театр, в нем появились новые жанры, изменился самый характер театральных зрелищ. Искусство отразило непримиримые внутренние противоречия действительности, когда экономическая и политическая власть перешла в руки буржуазии. Лишь потом отказ от идеалов революции вызвал разные формы разочарования и протеста передовой части общества.

А к началу века в балете еще сохранялись представления об идеальном устройстве мира. Фантастика цвела в бодрящем воздухе оптимизма. Боги античных мифов, сказочные волшебники прочно стояли на земле, наделенные вполне земным полнокровием. Они могли строить людям козни, могли выручать из беды, но отношения сторон сохраняли условное правдоподобие: фантастические существа были на поверку теми же людьми, с их достоинствами и пороками. Недаром балетмейстеры начала века ценили мифы античной древности, где люди, вступая в связь с богами, часто превосходили их умом и благородством. Недаром балетмейстеры-романтики отказались от античных сюжетов и предпочли им меланхолические легенды средневековья. Со временем в балете преромантизма на выборе и трактовке мифологических сюжетов заметнее отзывалось трагическое ощущение действительности; все меньше оставалось веры в торжество великих идеалов. Можно сравнить для примера две постановки балета Бетховена «Прометей», осуществленные Вигано. В первой Прометей успешно доказывал олимпийцам, что необходимо озарить божественным огнем умы и сердца людей. Во второй версии, отдаленной от первой двенадцатью годами, хореограф осудил косность небожителей. Последний балет Вигано — «Титаны» говорил о вечной и неизбежной вражде богов с людьми. Сходным образом у Дидло трагически сгущались краски в трактовке Федры, героини двух его балетов. В балете «Тезей и Ариадна» Федра отнимала у сестры возлюбленного, но боги милостиво взирали на ее грех и посылали Вакха утешить покинутую Ариадну. Через восемь лет Дидло взял финальные эпизоды мифа для балета «Федра»: боги жестоко издевались над героиней, наказывая ее преступной страстью к пасынку.

Несколько иначе обстояло дело со сказочной сюжетикой. Сказка, уверяющая в победе добра, испытала краткий

расцвет, но скоро начала увядать в балетном репертуаре пре-романтизма. Молодой Вигано открыл невиданные возможности сказки в балете «Беневентское ореховое дерево». Полет фантазии, радужные переливы красок, заимствованные из театра Карло Гоцци, сулили многое. Но «Беневентский орех» не продолжился так же поэтично в репертуаре Вигано. Что касалось Дидло, то он обращался к сказке на всем протяжении пути. Однако крылатые зефиры анакреонтических басен, нежные и стойкие принцессы, подобные героине сказочного балета «Хензи и Тао», остались в светлом периоде его творчества. На смену пришли колдуны и черти: их вмешательство в судьбы людей, смещая поэзию сказки в развлекательную комедию, давало повод для трюков и превращений. Это было закономерно. Балетная сказка с ее простодушными героями и ясной моралью уступала сцену призрачной фантастике романтических легенд. Ей предстояло возродиться в новых и разных обликах на подмостках других балетных эпох.

В целом хореографическая практика первой трети XIX века была неустойчива. Приверженность к старому и новаторство, сталкиваясь, давали разнородные ростки. Порой они причудливо уживались на стволе одного и того же дерева — в стенах одного и того же театра. Сложносоставная эстетика преромантизма подготавливала романтизм с его более определенными течениями. Потом, сознательно утверждая романтический стиль, балет раздвинул пределы своего содержания и выразительных возможностей. Пока же отдельные элементы романтической поэтики только еще накапливались по разным углам и точкам обширной карты европейского балета.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ

Созданием балетного спектакля теперь распорядился хореограф. Как правило, он составлял план и текст сценария. Притом литературный материал сценарист обычно заимствовал из готовых источников. Айвор Гест, автор превосходного труда «Романтический балет в Париже», установил, что в практике парижской Оперы первым сторонним сценаристом был Эжен Скриб, в 1827 году анонимно сочинивший сценарий балета «Сомнамбула». До того времени хореограф «брал

пьесу, роман или комическую оперу и мало-мальски литературно приспособлял их для балета»¹. Из десяти новых балетов, поставленных между 1820 и 1827 годами, Гест назвал три балета, поставленных по пьесам, два — по романам и три — на сюжеты комических опер. К сказанному можно добавить, что тех же правил придерживались тогда хореографы Италии, Дании, России и других балетных центров Европы.

Впрочем, приход сценариста-литератора не мог гарантировать оригинальность балетного сюжета. Балетный сценарий «Сомнамбулы», хотя и многим отличался от одноименной комедии Скриба, написанной восемью годами раньше, в основе все же сохранял идею сюжета. Сценаристы таких образцовых балетов романтизма, как «Сильфида» и «Жизель», тоже пользовались мотивами литературных источников. Сценарист «Сильфиды» Адольф Нурри, тенор парижской Оперы, вдохновился фантастической повестью Шарля Нодье «Трильби, или Аргайльский колдун». Сценаристы «Жизели» Теофиль Готье и Жюль-Анри Вернуа де Сен-Жорж воспользовались славянской легендой о виллах, упомянутой Генрихом Гейне в книге «О Германии». И до сих пор не решена проблема, кто должен составлять сценарий — профессиональный писатель или хореограф. Несомненно одно: с самого начала хореограф — активный соавтор сценариста, да и для композитора воля постановщика часто более весома, чем писательский текст.

На рубеже XVIII–XIX веков, когда балет утвердился как полноправное искусство, хореографы всеобъемлюще понимали собственные права. Это, несомненно, влияло на положение музыки в балете.

Автором оперы был композитор. Он мог создавать музыку по оригинальному сценарию или обращаться к текстам, которыми до него пользовались предшественники. Ибо музыка, а не текст, главенствовала в оперном спектакле. Автором балета считался хореограф. Потому взоры крупных композиторов еще охотнее, чем прежде, обращались к опере.

Гендель, Глюк, Моцарт помогали балету XVIII века в разработке содержания и поэтики. В самом начале XIX века уроки содружества подытожил Бетховен балетом «Творе-

¹ *Guest I. The Romantic Ballet in Paris. London, 1966, p. 7–8.*

ния Прометея, или Власть музыки и танца». Все же и тогда встречи балета с музыкальными гениями эпохи были редки и, главное, случайны, потому что еще бытовал взгляд на вторичность балетного искусства, на иллюстративный характер его действенных задач.

Вместе с тем уже в XVIII веке повседневная жизнь балета знала крупных композиторов-профессионалов. Хореограф Франц Хильфердинг работал с выдающимся композитором Йозефом Старцером. Позже и Жан-Жорж Новерр ставил балеты на музыку Старцера. Постоянными сотрудниками Новерра были одаренные композиторы Флориан Деллер, Франц Аспельмайр, Жан-Жозеф Родольф.

На рубеже XVIII–XIX веков поставщики балетной музыки всецело подчинялись хореографу. В том была известная историческая необходимость. Балетмейстеры закрепляли и оттачивали новые формы пантомимно-танцевального действия, и им приходилось держаться за свой приоритет. Сочиняя балет, они или подбирали готовую музыку, или заказывали партитуру, часто мирясь с ремесленными перепевами в ней. Балетмейстерам не возбранялось и перелгать на язык балета готовые партитуры опер, и выбирать любую инструментальную музыку, по надобности. В первом случае самостоятельность была мнимой: заимствуя у оперы содержание для балета, хореографы лишь продолжали практику предшественников. Теперь они ориентировались на модный жанр «оперы спасения»: оперы Гретри, Керубини, Мегюля переходили в балетный репертуар под своими названиями и со своей музыкой, прилаженной к возможностям новой хореодрамы. Случалось, явная опора для пантомимы в музыке отсутствовала. «Тогда вводились мотивы, которые вызывали в памяти слова хорошо известных песен, — для иллюстрации сценического действия. Предполагалось, что таким путем композитор помогал хореографу сделать балет более понятным»². Обычай этот возвращал к давней, но как бы вывернутой наизнанку традиции французского ярмарочного театра. Там мелодии популярных песен часто ложились в основу водевильных куплетов с новыми, злободневными текстами.

² *Guest I. The Romantic Ballet in Paris*, p. 10.

В 1821 году Кастиль-Блаз, автор «Словаря современной музыки», подвел итог подобной практике балетного театра. «Исполнение *балетной* музыки, — сообщал он, — целиком поручается оркестру. Звучание инструментов, занимая второе место в опере, не имеет соперников в *балетах*. Прекрасные симфонии Гайдна, увертюры, драматическая музыка, концерты, скрипичные дуэты, сонаты, романсы, баркаролы — все эти разнообразные пьесы служат для сочинения *действенных балетов*. Бывают и такие балеты, где музыка совершенно нова. Но я предпочитаю первые: ведь знакомые мелодии сценических ситуаций драгоценны тем, что поясняют загадки мимической речи. А все другие, выбранные из богатого репертуара симфонистов и драматических (то есть оперных. — *В. К.*) композиторов, позволяют поручиться за их совершенство. Сочинители же *балетной музыки*, уставая от необъятности работы, допускают туда множество слабых или заурядных вещей, сохраняя иногда в портфеле хорошие, и, скупясь пожертвовать ими ради такого произведения, приберегают их для оперы, где они гораздо более выигрышны»³.

Кастиль-Блаз чуть наивно, но верно характеризовал музыкальную практику балета. Примером служил репертуар парижской Оперы, при том что на этот пример опирались и театры других стран. С конца XVIII века до 1820-х годов главный балетмейстер Оперы Пьер Гардель, так сказать, позировал для описанной Кастиль-Блазом картины. Сам опытный музыкант, скрипач-виртуоз, этот балетмейстер твердо знал, чего требовать от композитора. В сценариях первых балетов Гарделя «Телемак на острове Калипсо» и «Психея» немало прямых указаний композитору Эрнсту Миллеру, чья деятельность этими балетами и ограничилась. Три балета Гардель поставил на музыку Мегюля. Но первый, «Суд Париса», являл собою пастиччо из музыкальных фрагментов Мегюля и Иосифа Гайдна. Второй, комический балет «Танцемания», состоял из разнохарактерных танцев, едва скрепленных фабульной нитью. Третий, «Персей и Андромеда», восходил к оперной партитуре Мегюля «Ариодант». Продуктивный опыт содружества дала Гарделю

³ *Castil-Blaze*. Dictionnaire de musique moderne. Paris, 1821, t. 1, p. 46.

встреча с Луиджи Керубини, сочинившим музыку балета «Ахилл на Скиросе». По одному разу с ним сотрудничали серьезные композиторы Шарль-Симон Катель («Александр у Аеллеса») и Анри-Монтан Бертон («Блудный сын»). Однако встречи происходили от случая к случаю и не закреплялись союзом. А штатными балетными композиторами Оперы были ничем не примечательный Франсуа-Шарлемань Лефевр и блестящий скрипач Рудольф Крейцер. Гардель работал с обоими, и один из его наиболее известных балетов, «Поль и Виргиния», был создан на музыку одноименной оперы Крейцера.

Второй балетмейстер Оперы, Луи Милон, пользовался только услугами Лефевра, Крейцера и третьего штатного музыканта — Луи де Персюи. Это объяснялось тем, что Милон, в отличие от Гарделя, интересовался не новыми формами танцев, а хореодрамой, больше зависящей от развития сценарного действия, чем от музыки. Названные композиторы чаще всего аранжировали для его постановок вещи разных авторов, порой пользовались музыкой одного определенного произведения. Например, для балета «Нина, или Сумасшедшая от любви» Персюи заимствовал музыку из одноименной оперы Далеирака. «Крейцер и Персюи поденно набрасывают музыку для пения и танца; их выхоленная плодовитость, милости, которыми наслаждаются эти привилегированные поставщики, пагубны для нашего лирического театра», — писал в 1808 году Кастиль-Блаз.⁴ Исключением в деятельности Милона был балет «Похищение сабинянок» на музыку Бертона.

То же происходило за пределами Оперы. Жан Омер ставил в 1804–1806 годах в театре «Порт Сен-Мартен» одноактные балеты на сборную музыку. Для двух больших своих работ «Креольская пара» и «Женни, или Секретный брак» он пригласил композитора Анри Дарондо. Добившись в 1808 году постановки в Опере, Омер сочинил балет «Любовь Антония и Клеопатры» на музыку Крейцера. Затем он надолго задержался в Вене и, воротясь к 1820 году в Париж, привез с собой партитуры двух балетов: «Пажы герцога Вандомского» и «Венгерский праздник»; их автором

⁴ *Castil-Blaze. L'académie Impériale de musique. Paris, 1855, p. 122.*

был Адальберт Гировец, придворный композитор в Вене. Омер ставил также на музыку Гюстава Дюгазона, испанского музыканта Фернандо Сора и знаменитого дирижера Франсуа-Антуана Хабенека, бывшего в 1820-х годах директором парижской Оперы. К концу карьеры, в 1827 году, Омер встретился с талантливым композитором Герольдом и поставил четыре балета с его музыкой. Последний свой балет, «Манон Леско», он сочинил на музыку видного оперного композитора Жака-Франсуа Галеви.

Заметную роль в истории балетного театра сыграл композитор Жан Шнейцхоффер. Сын оркестранта-гобоиста, он был сначала принят в Оперу как второй хормейстер. С 1818 года он сочинял музыку для разных балетмейстеров: среди них были Андре-Жан-Жак Деге, Жан-Батист Блаш, Альбер (Франсуа Декомб) и Анатоль (Пети). Ему предстояло написать музыку первого романтического балета «Сильфида» (1832). Всего Шнейцхофферу принадлежало шесть балетных партитур.

Обычай ставить балеты на собранную музыку в основном исчерпал себя к исходу 1820-х годов. Чаще всего он был связан с практикой балетмейстеров-гастролеров, вынужденных применяться к обстоятельствам тех театров, где не имелось штатных композиторов и требовалась быстрая постановка спектаклей. Показательна судьба Жана Доберваля — великого хореографа конца XVIII века. Почти все его балеты шли на музыку, наскоро скомпонованную из оперных фрагментов и популярных народных песен.

Сочинение балетов на музыку пластически образную, хотя и не предназначенную для сцены, содержало ряд положительных моментов. Музыка великих мастеров будила фантазию, раздвигала пределы выразительных средств, предлагала танцу и пантомиме новые возможности. Обращаясь к инструментальной и симфонической музыке, балетный театр сближался с поступательным ходом музыкального процесса. Разумеется, многое зависело от музыкальной грамотности, вкуса и таланта балетмейстера. Хореографы-ремесленники создавали причудливую смесь музыкальных отрывков, кое-как подогнанных к действию спектакля. Выдающиеся мастера умело и осторожно пользовались таким способом работы. Музыкально образованный, хотя и педантично холодный

Пьер Гардель обогатил балетный словарь новыми формообразованиями танца, не преступив, однако, канонических норм академизма. На принципиально новый путь встал Вигано. Сам незаурядный композитор, он объединял в своих спектаклях произведения классической музыки, добиваясь, по словам современников, невиданных эффектов цельности.

На рубеже XVIII–XIX веков в балетном театре России Иван Вальберх, Шарль-Луи Дидло и Адам Глушковский пользовались музыкой оперных произведений и ставили балеты-дивертисменты на сборную музыку. Каждому довелось работать и с опытными, одаренными композиторами. Сохранилась поэтичная музыка Сергея Титова к оригинальному балету Вальберха «Новый Вертер», сценарий которого утерян. Дидло ставил балеты на музыку Венюа и Антонолини. Его частым сотрудником был талантливый композитор Кавос. Постоянным композитором Глушковского был Шольц, которому принадлежало семь превосходных балетных партитур.

ДЕКОРАЦИИ И КОСТЮМЫ

Изменялось и оформление балетного спектакля. Уходили в прошлое декорации, которые тяготели к стандартам классицизма, предлагали строгую упорядоченность форм, симметрию природных и архитектурных деталей как зрительный камертон для симметричных мизансцен и танцевальных ансамблей. В декорации проникали элементы романтической образности с ее интересом к природе и мотивами индивидуального восприятия мира. На сцене возникали таинственные лесные чащи. С озаренных луной скал низвергались водопады. Спокойно простиралось или грозно бурлило море. Высились угрюмые, величественные замки воинственных феодалов и уютлись мирные сельские хижинки. Процесс, наметившийся на рубеже веков, распространялся повсеместно, по-разному осуществляясь в разных странах.

Во Франции он протекал замедленно из-за консервативности театра Оперы, главное же, из-за давней приверженности национального театра Франции к традициям классицизма. Творчество крупных отечественных художников, например такого провозвестника романтизма, как

Жерико, не воздействовало на театральную живопись. Этому важному компоненту балетного спектакля в Опере отводилось казенное место: на афишах, в откликах прессы имена сценографов, как правило, не упоминались.

Содержателей бульварных театров интересовали технические новинки современной сцены, трюки, которые удивляли слаженной работой машин и создавали иллюзию правдоподобия. Равнодушные к содержанию спектаклей, они преследовали зрелищно-развлекательные цели. Только таким целям должна была отвечать сценография балетов. Опера, перенимая у бульваров технические трюки, охраняла от сторонних влияний музыкально-хореографическую образность и стилистику своих спектаклей. В 1809 году в штат Оперы был приглашен молодой талантливый художник Сисери. Год спустя он стал главным декоратором, сменив на этом посту Жан-Батиста Изабе. Но более пятнадцати лет ему не удавалось добиться свободы выражения своих идей. В 1828 году Сисери был послан в Милан, чтобы изучить там итальянскую технику. Только в 1831 году он осуществил свои творческие стремления в опере Мейербера «Роберт-дьявол».

В первой четверти XIX века оформители музыкальных спектаклей порой отклонялись от стандартов ради модных новинок сценической техники. Новые идеи исходили от итальянских театральных художников, которые на сценах Неаполя и Милана последовательно пролагали путь к романтизму. В 1816 году Стендаль расценил представление миланского театра «Ла Скала» как «самое изумительное, самое богатое в смысле архитектурных красот; самые блестящие драпировки, какие только можно себе представить, сценические персонажи, которые не только носят одеяние той страны, где происходит действие, но имеют и внешность и все повадки ее жителей»⁵. В 1817 году Стендаль видел в Неаполе балет «Золушка» сочинения Луи Дюпора. Поклонник хореодрамы Вигано, Стендаль недовольно заметил, что танцы «поставлены почти совсем как в Париже». Зато декорации, по его мнению, «написаны были художником, который хорошо знает подлинные законы ужасного. Дворец феи

⁵ Стендаль. Собр. соч.: В 15 т. М., 1959. Т. 9. С. 10.

с погребальными светильниками и гигантской, в шестьдесят футов, фигурой, которая пробивает свод и с закрытыми глазами указывает пальцем на роковую звезду, производит сильное впечатление, надолго остающееся в душе».

Словом, слишком расходилась трактовка известной волшебной сказки у французского хореографа-гастролера и неназванного итальянского декоратора. Только последний создавал атмосферу, которая могла «располагать душу к пылкому и глубокому восприятию страстей, изображаемых фигурами танца»⁶.

В 1820-х годах Стендаль вернулся к вопросам декорационного оформления французских и итальянских балетов. «В Париже, — писал он, — все пестро, в глазах у вас рябит от множества мелких, остроумно придуманных и тщательно выполненных деталей. В Милане же, напротив, над всем главенствует грандиозность целого. Это манера Давида в применении к декорациям; благодаря этому даже самые веселые сюжеты приобретают значительность, подавляют вас своей красотой». И, советуя читателю представить себе «великолепие дворцов, внутренность церквей, горные пейзажи и т. д.», он воскликнул: «Ничего подобного за пределами Италии не существует»⁷.

Тут Стендаль ошибался. Далеко за пределами Италии, в России, работали соотечественники названных им художников Перего, Санквирико и Транквилло. Одним из постоянных художников Дидло был Антонио Каноппи, другим — Доменико Корсини. Доводилось сотрудничать Дидло и со знаменитым Пьетро Гонзаго. А в этом случае любопытно сопоставить слова Стендаля о манере Давида у миланских декораторов со словами исследователя XX века о Гонзаго. А. М. Эфрос писал: «Гонзаго классичен потому же, почему классичен Давид... Он не оглядывается, а указывает дорогу... Его классицизм нагляден, но иллюзорен». Определяя манеру Гонзаго как мост в романтизм, Эфрос продолжал: «Его архитектурные массивы беспокойно противостоят друг другу, а свет и тень завязывают ожесточенную схватку»⁸. Тяга итальянских художников-декораторов

⁶ Стендаль. Собр. соч.: В 15 т. М., 1959. Т. 9. С. 286–287.

⁷ Там же. Т. 8. С. 625–626.

⁸ Эфрос А. М. Мастера разных эпох. М., 1979, с. 83–84.

к романтизму несомненно воздействовала на Вигано и Дидло. В их творчестве столь же тесно сплетались традиции классического искусства балетного театра со свежими побегами новых идей.

Если реформа балетной сценографии осуществлялась неравномерно, то реформа костюма охватила весь балет сразу. И как раз тут точкой отправления был революционный классицизм Парижа, где сценический костюм менялся одновременно и на музыкальной и на драматической сцене. Активным участником перемен опять-таки был Давид. Друг великого французского актера Тальма, Давид помогал ему обновить сценический облик героя, набрасывал эскизы костюмов для его ролей, быть может, давал советы относительно грима. Целью их реформ было приблизить костюм и грим к исторической, почти портретной подлинности. Сотрудничал с Давидом в постановке революционных массовых зрелищ и сверстник Тальма — балетмейстер Пьер Гардель. Неудивительно, что герои Тальма в трагедиях на античные темы и персонажи античных балетов Гарделя разнились большей или меньшей легкостью драпировок, но покроем одежды и манера их носить совпадали. Одинакова была и обувь: ременные сандалии на плоской и гибкой подошве. В балете такой костюм надолго стал принадлежностью и женских и мужских ролей.

Реформа балетного костюма помогала обновить танец и пантомиму, а также стиль игры. Меняясь в зависимости от эволюции балетных жанров, костюм, в свой черед, на эту эволюцию влиял. К тому же сценический костюм зеркально отражал перемены в бытовой одежде. Законодательная власть давно принадлежала здесь Парижу. После падения монархии моды быстро менялись, одежды становились легче. Тяжелые, плотные и щедро взбитые ткани уходили в прошлое вместе с высокими париками и пышными головными уборами. Недолгие причуды щеголих и щеголей эпохи Директории сменила изысканная простота. Уже в 1780-х годах танцовщицы в ролях пастушек надевали декольтированные корсажи с короткими рукавами. Юбки свободно и мягко ниспадали до щиколоток. Волосы скромно заплетались в косы, украшались лентами или кокетливыми шапочками. На ногах были легкие туфли с низким каблу-

ком. К концу XVIII века появилось трико. Оно сделалось необходимым, когда в сценическом костюме возобладали прозрачные ткани. Сначала трико представляло собой комбинацию длинных чулок с панталонами, плотно облегающими тело. Эта комбинация надолго сохранилась в мужских костюмах.

Постепенно формировались типы костюмов для каждого из танцевальных жанров. Костюм в балетах серьезного жанра, по-новому трактовавших мифологические темы, был особенно легок. «Танцовщик носил греческий хитон и сандалии, ремни которых обвивали щиколотку и основание икры обнаженных ног, — писал Сирил Бомонт в книге “Пять веков балетной живописи”. — Прозрачное одеяние танцовщицы кончалось между икрами и щиколотками и иногда увлажнялось, чтобы облегать фигуру и подчеркивать ее линии. На ногах были сандалии. Танцовщик демихарактерного жанра носил короткий камзол, панталончики, длинные чулки, как видно, подсказанные модами Ренессанса, и шляпу с плоскими полями, украшенную страусовым пером... Его партнерша надевала театрализованную версию цилиндрического, низко вырезанного платья, стянутого под самой грудью: такое платье сохранялось в быту до 1821 года, а в балете задержалось еще на несколько лет. Танцовщик характерного амплуа носил театрализованный вид рубашки с открытым воротом, курточку и короткие штаны, то есть обычный костюм деревенских парней, а платье танцовщицы повторяло одежду современной крестьянки».⁹ Она надевала корсаж со шнуровкой и широкую юбку в сборку, какие можно увидеть на картинах Греза.

Все три типа балетных костюмов раскрепощали тело. Но если раньше удобнее всех был пейзажный костюм, то теперь его превосходил в удобстве костюм для серьезного танца. В целом облегченный костюм стимулировал технику виртуозов. Ноги свободно разворачивались вперед, вбок и назад, вытягивались в линию, не сбитую каблуком, легко поднимались почти на самые кончики пальцев. Руки, преодолев былые запреты, круглились и вытягивались во всех направлениях. Они набирали силу, поддерживая тело в воздухе

⁹ *Beaumont C. W. Five Centuries of Ballet Design. London, [1939], p. 17–18.*

при прыжках, сообщая ему форс и регулируя остановки в пируэтах. Прямая чопорная линия шеи и спины танцовщиков балетного классицизма изогнулась, обретая мягкость и гибкость.

При этом неизбежно утрачивалось кое-что из танцевальной лексики XVIII века. Техника прыжка, раздвигая пространство сценической площадки в глубину и высоту, отменяла иные эффекты узорчатой мелкой техники партерного танца. Примерно то же наблюдалось в инструментальной технике музыкантов-виртуозов, отчасти поступавшихся бисерной отделкой игры ради большего ее размаха и эмоциональной насыщенности. И там и тут упорядоченную беглость, искрящуюся подобно вину в стакане, смывал мощный поток техники, льющейся стремительно, но плавно.

ДВИЖУЩАЯСЯ ПЛАСТИКА

К началу XIX века в балетном спектакле обозначилась новая кристаллизация музыкально-хореографических структурных форм. Отчетливо распределились пантомима и танец — два неперенных действенно-выразительных средства балета. Более подвижные формы музыки породили качественно новые формы танца: *pas de deux*, *pas de trois* и т. д. Постепенно сложилась форма *pas seul*, обозначив контуры будущей сольной вариации. Под музыку маршей шествовали массы. Интерес композиторов к фольклору обусловил в балете разнообразие сольных и ансамблевых танцев.

В ту пору все нагляднее устанавливалось равенство прав балетного актера и актрисы. Повышалось мастерство танцовщиц. Мужской танец качественно изменился именно в балете преромантизма. Солисты конца XVIII — начала XIX века затмили славу предшественников невиданной виртуозностью. Только с расцветом романтизма их искусство отступило перед отрядами *сильфид*, *виллис* и *наяд*, чтобы возродиться в искусстве молодого XX века. Другое дело, что воздушные амазонки романтизма, тесня со сцены танцовщика, во многом перенимали добытую им виртуозность. Вместе с тем виртуозность женского танца нарастала не одно десятилетие. Ее постепенно набирали уже исполнительницы преромантизма на рубеже XVIII—XIX веков.

Это они подготовили и отчасти осуществили в танце подъем на кончики пальцев, определивший воздушный облик романтической танцовщицы.

Смена выразительных средств не бывает случайной. Ее требует новое содержание искусства. Содержание, рожденное сдвигами в исторической жизни Европы, воздействуя на искусство в целом, сказалось на всем вообще театральном исполнительстве. Героика революционных лет, демократизм идеалов сломали каноны актерского классицизма, потребовали большей естественности на сцене.

Драматические актеры на рубеже веков искали свободы в пьесах прежнего и нового репертуара. Пластика балетного актера, раскрепощаясь, становилась притом материалом, от которого хореографы шли к новой трактовке испытанных сюжетов и тем.

Смежные театральные искусства влияли одно на другое. Вполне вероятно, например, что творчество Тальма воздействовало на творчество танцовщиков тогдашней Франции, а Тальма, в свой черед, мог брать в расчет находки балетного театра. Выступая в репертуаре великих драматургов французского классицизма и в трагедиях Шекспира, Тальма искал новые пути к правде характеров и чувств. Он пробовал разные, порой противоположные краски для обрисовки внутреннего мира одного и того же персонажа. Напевную декламацию классицизма сменили в его игре интонации естественной речи.

Естественности характеристик искали и балетные актеры. Интонационно обогащалась пластическая речь. Пантомимный жест, выламываясь из напыщенно-декоративных схем пластики, обретал, с одной стороны, большую свободу, с другой — большую простоту. Картинный, но холодноватый пафос сменяла эмоциональная живость балетных персонажей. Параллельно и в том же ключе Тальма разрабатывал новую пластику драматического актера. Близости открытий могли помогать и внешние обстоятельства.

Балет, недавно охранявший свою державу от внешних влияний, теперь порывался к естественной пластике. Танец еще принадлежал земле, но смелее и привольнее осваивал ее просторы. Балетмейстеры продлевали его волнистые линии, давая исполнительницам длинные шали. Легкая ткань

взлетала в руках, плавно опадала, взмывала вновь, чтобы сообщить пластическому рисунку еще большую непринужденность и мягкость. Прием был найден дилетанткой Эммой Лайонс, сначала подвизавшейся под именем Эммы Харт, а потом вошедшей в историю как леди Гамильтон. Новейший исследователь Линкольн Кирстейн считает, что «гораздо значительнее Эммы, веком позже, была Изадора Дункан»¹⁰. Его мнение справедливо. И все же Эмма Харт помогла балетному театру обновить возможности и танца и пантомимы.

Она родилась в 1761 году в нищей английской семье, и единственным ее достоянием была необыкновенная красота. Среди многих походов девушки известен эпизод с неким врачом, который для рекламы выставлял ее, окутанную лишь прозрачным покрывалом, под видом богини здоровья Гигеи. Такой ее увидел художник Джордж Ромни и сделал своей моделью. Тут и обнаружилась способность Эммы Харт принимать разные позы, менять выражение лица, оттенять свои живые картины игрой шалей. В 1780-х годах она стала любовницей, а затем женой лорда Уильяма Гамильтона, британского посланника в Неаполе. В 1787 году Гете посетил лорда Гамильтона и запечатлел в своем «Путешествии по Италии» представления будущей леди Гамильтон.

«Кавалер Гамильтон... заказал ей греческую одежду, которая к ней очень идет; при этом она распускает свои волосы, берет несколько шалей и делает целый ряд изменений в позах, жестах, линиях и т. д., так что под конец просто кажется, что грезишь. То, что столько тысяч художников желали бы изобразить, видишь здесь совершенно готовым в движениях и неожиданных изменениях. Она является стоящая, коленопреклоненная, сидящая, лежащая, серьезная, печальная, насмешливая, сластолюбивая, кающаяся, ласкающая, грозная, робкая и т. д.; одно сменяется другим, одно вытекает из другого. Она умеет для каждого выражения принаровлять и изменять складки покрывала и делает себе сотни различных головных уборов одними и теми же платками. Старый кавалер светит ей при этом».¹¹

Образ искусной лицедейки впитался в общие счастливые впечатления Гете, наслаждавшегося давно желанным

¹⁰ *Kirstein L. Movement and Metaphor. New York, 1970, p. 26.*

¹¹ *Fême. Собр. соч. СПб., 1879. Т. 7. С. 200–201.*

путешествием в Италию. Иной предстала леди Гамильтон в мемуарах Элизабет Виже Лебрэн, написанных много времени спустя после смерти Эммы, в 1815 году. Для светской дамы, легитимистки Виже Лебрэн Неаполь был остановкой в бегстве из родной Франции, от победившей революции. Леди Гамильтон раздражала эту даму как плебейка и выскочка. К тому же на мемуары набросили тень последние приключения леди Гамильтон — возлюбленной адмирала Нельсона. Но талантливая художница Виже Лебрэн не могла не восхищаться искусством прекрасной авантюристки. В 1802 году она встретила овдовевшую леди Гамильтон в Лондоне и сама устроила ее представления для узкого круга своих знакомых. «Я поставила посреди моей гостинной большую раму, прикрытую справа и слева ширмами. Огромная свеча расточала сильный свет, оставаясь невидимой, и освещала леди Гамильтон, как освещают картину... Леди Гамильтон принимала в этой раме разные позы с удивительной выразительностью... Она переходила от скорби к радости, от радости к ужасу так хорошо итак быстро, что все мы были в восторге».¹²

Леди Гамильтон, в отличие от Изадоры Дункан, не помышляла о реформах танца, да и то, что она делала, было не танцем, а сменой выразительных поз. Но смена поз, к тому же мгновенная, породила мотив движения, его естественный, свободный посыл.

Природа такого, остановленного на лету, движения заинтересовала живописцев. Кроме Ромни и Виже Лебрэн, портреты леди Гамильтон писал немецкий художник Тишбейн, с 1790 года занимавший пост директора неаполитанской Академии художеств. Ее позировки гравировались по рисункам Фридриха Регберга. Известный английский карикатурист Джеймс Джилрей изобразил ее в виде «Страдающей Дидоны».¹³ Благодаря живописи новые пластические опыты и проникли в профессиональный театр разных стран.

Современная исследовательница балета Мариан Ханна Уинтер считает, что Виже Лебрэн, добравшись в странствиях до Петербурга, познакомилась в 1795 году тамшнее

¹² *Vigée Le Brun. Souvenirs.* Paris, 1899, t. 1, p. 199.

¹³ См.: *Wright Th. The Works of James Gillray.* London, [1873], p. 279.

светское общество с «позировками Эммы», когда «Ле Пик и Канциани могли видеть эти представления»¹⁴.

Вряд ли все же такие профессионалы, как Ле Пик и Канциани, могли вдохновиться «позировками Эммы», взятыми из третьих рук. И странно, что исследовательница, раздвигая так широко сферу влияния Эммы, опускает Италию, где в неаполитанском доме лорда Гамильтона кристаллизовалось искусство этих позировок. Между тем два величайших представителя итальянской хореодрамы — Гаэтано Джойя и Сальваторе Вигано были уроженцами Неаполя. В юности оба могли видеть портреты леди Гамильтон, а может быть, и саму модель. Во всяком случае, отчетливый жест, скульптурно выдержанная поза, выразительная мимика — словом, все средства воплощения сильной страсти были характерными признаками итальянской хореодрамы. Движение там рождалось из выразительной позы и умирало в ней. А значит, опыты Эммы Гамильтон предлагали профессиональной балетной сцене Италии ценный материал для пантомимы. Опыты влияли и на танец. Танцующие фигуры и группы с шальями часто встречаются на эскизах театрального художника Алессандро Санквирико — постоянного сотрудника Вигано. Эскизы относятся к первым десятилетиям XIX века. Но в основе их — тот же интерес к золотому веку античности, которому весной 1787 года отдал дань Гете — зритель живых картин в доме лорда Гамильтона. Эти живые картины отвечали стилевым запросам времени, а потому привлекали разных хореографов и давали толчок новаторским поискам.

Во французском балете вошел в моду танец с шалью. Балетмейстер Пьер Гардель ввел его в репертуарный обиход и окрасил приметам своего вкуса. «Говорят, будто одна современная Фрина, выйдя замуж за старого лорда Гамильтона, изобрела танец с шалью, чтобы забавлять печального супруга», — писал в 1804 году критик Жюльен-Луи Жоффруа. Он считал, что танец с шалью вообще зародился на Востоке и состоял там «из позировок и развертывающихся форм, наиболее годных для возбуждения физической страсти», а «облагородили это грубое начало» французы. «Танец с шалью в Опере, — пояснял Жоффруа, — это танец искусный

¹⁴ *Winter M. H. The Pre-Romantic Ballet. London, 1974, p. 175.*

и изысканный, сценка туалета или, скорее, изучение разных способов, какими может пользоваться красавица, драпируясь шалью и обновляя свои чары разнообразием костюма». Приверженец Гарделя, Жоффруа заявлял, что «женщины могут брать уроки у госпожи Гардель», жены Гарделя и первой танцовщицы. Он пробовал житейски и эстетически обосновать новинку: «Терпсихора Оперы сначала как будто не имеет другой цели, как нравиться себе самой; она изучает перед зеркалом все возможности шали, чтобы разнообразить облики красоты; но вскоре кокетка чувствует, что ей мало любезничать с собой, и тайны шалей немедленно ей наскучивают, коль скоро у нее нет других зрителей, чем она сама»¹⁵.

«Тайны шалей» мало-помалу превратились в непреломный штамп французского балета. В таком уже качестве танцы с шальями вновь увидели неаполитанцы, когда в театре «Сан-Карло» гастролировали два парижанина: Арман Вестрис и Луи Дюпор. 14 марта 1817 года Стендаль, горячий поклонник Вигано, записал: «Выхожу с “Джоконды” Вестриса III: это внук *diop* танца (Гаэтана Вестриса. — *В. К.*). Балет его до крайности убогий. Впрочем, дюпоровский не лучше: все те же гирлянды, цветы, шарфы, которыми красавицы украшают воинов или пастушки обмениваются со своими возлюбленными; на радостях по поводу шарфа происходит танец»¹⁶.

Все же участь любого сценического приема зависит от таланта балетмейстера. Те же Вигано и Дидло успешно, каждый по-своему, варьировали «тайны шалей». А по танцу «Теней» из балета «Баядерка» и сейчас можно увидеть, как блестяще управлял «тайной» Мариус Петипа уже в конце XIX века.

В 1817 году Париж посетила немецкая представительница мимодрамы Генриетта Гендель Шютц. Ее выступление в театре «Одеон» прошло незамеченным. Но о концерте на специально оборудованной частной сцене написал Теофиль Дюмерсан. Перед «обществом, состоявшим из первоклассных ученых и художников... одетая в легкую тунику и окутанная просторным покрывалом из тончайшей шерсти,

¹⁵ [Geoffroy J.-L.] Une Demi-Heure de Caprice.— Journal des Débats, 1804, 28 oct., p. 2.

¹⁶ Стендаль. Собр. соч. Т. 9. С. 292.

она объявила, что представит произведения скульптуры начиная от ее истоков... С покрывалом, стянутым на лбу и ниспадающим ровными длинными складками до полу, она изобразила Изиду, таинственную эмблему природы». Изиды превратилась в лежащего сфинкса, за ним последовали позы кариатид. «Египетский стиль сменила прекрасная пора Греции, и госпожа Шютц сумела сообщить большую грацию своим движениям и позам». Появились элементы сюжета: мраморная Галатей обретала жизнь и способность чувствовать. Ниобея пыталась спасти от гнева Аполлона своих дочерей, роли которых исполняли три девушки. Образы скульптуры сменила живопись. Представляя Маддалину, Шютц переходила «от выразительности фигуры, призванной соблазнять и нравиться, к передаче раскаяния». Изысканная публика сочла, что искусство Шютц «свидетельствует о глубоком и даже утонченном изучении различных школ скульптуры и живописи»¹⁷.

Пластические опыты дилетанток так или иначе отзывались в практике балетного театра на рубеже XVIII–XIX веков. Балет охотно обращался к живописи и скульптуре, к опере и драме, разнообразя сюжеты и выразительные средства. Одним из важных участков был собственно танец. Дальнейшее развитие балетного театра определило разные его эпохи. Сам термин «классический танец» возник лишь во второй половине XIX века. Но его принципиальные основы, заложенные в XV веке, были развиты эстетикой преромантизма. Об этом позволяет судить, например, «Элементарный теоретический и практический трактат об искусстве танца», опубликованный в Милане в 1820 году итальянским танцовщиком, балетмейстером и преподавателем Карло Блазисом.¹⁸

КАРЛО БЛАЗИС — ТЕОРЕТИК БАЛЕТНОГО ПРЕРОМАНТИЗМА

Реформу преромантизма совершали многие хореографы. Иные с поднятым забралом устремлялись навстречу новому. Между ними талантом и неугомностью твор-

¹⁷ *Dumersan T. Annales encyclopédiques. Paris, 1817, t. 4, p. 348–351.*

¹⁸ См.: *Blasis C. Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse. Milan, 1820.*

ческих поисков выделялись Жан Доберваль, Шарль-Луи Дидло, Сальваторе Вигано. Реформируя каждый по-своему сценическую практику балета, теорией они не занимались. Ни один не взялся продолжить или оспорить Новерра и Анджьolini — хореографов-теоретиков XVIII века. Прямые наследники Новерра, они не посягали на его теоретическую систему, хотя на практике то и дело преступали запреты учителя. Может быть, они считали преждевременным подводить итоги тому, что еще только складывалось в их практике. Может быть, отпугивала серьезность задач. Ведь Новерр и Анджьolini положили известный предел досужим кабинетным суждениям о балете, хотя такие суждения встречаются и поныне. Во всяком случае, от тех времен особую цену приобрели теории, профессионально обобщающие опыт практики. В ту эпоху теоретиком-практиком выступил Блазис — от лица поколения, следовавшего за прямыми учениками Новерра.

Его разносторонняя деятельность охватила большую часть XIX века. Но главное в ней — теоретические труды, ставящие имя Блазиса после имен Новерра и Анджьolini. Первые книги Блазиса написаны в эпоху преромантизма и выразили ее взгляды, пристрастия и вкусы, которые, по сути дела, довели автору до конца жизни. Потому о Блазисе-теоретике стоит сказать раньше, чем о его учителях и старших собратях, выразивших эпоху как исполнители и балетмейстеры.

Блазис родился в 1795 году в Неаполе, а его детство и юность прошли в Марселе. А. Я. Левинсон посвятил Блазису одну из глав своей книги «Мастера балета». Исследователь писал: «Он получил небывалую для будущего танцовщика общую подготовку; под руководством выдающихся специалистов он изучил живопись, лепку, геометрию и высшую математику... Музыкальными занятиями руководил отец его, незаурядный композитор»¹⁹. Франческо Блазис первым в семье избрал артистическую карьеру, как сообщает Мери Стюарт Ивенс в предисловии к ее английскому переводу «Трактата о танце». Франческо Блазис стал музыкантом против воли отца — адмирала итальянского

¹⁹ *Левинсон А.* Мастера балета. СПб., 1915, с. 78.

флота. Потому сам он всячески поощрял природную склонность сына к танцу. Карло Блазис посвятил отцу свой первый теоретический труд, в уверенности, что его имя «украсит страницы, открывающие работу об искусствах»²⁰.

Девятнадцатилетний юноша начал карьеру танцовщика в Марселе. Странствуя по французским провинциям, он попал в Бордо. Блазис совершенствовался в школе бордоского Большого театра у танцовщика Дютака и участвовал в репертуарных балетах. В 1817 году состоялся его дебют в парижской Академии музыки. Он выступил партнером танцовщицы мадам Анатоль (Констанс Гослен) в *pas de deux* дивертисмента оперы Кателя «Баядерки». Балетмейстер Пьер Гардель благосклонно отнесся к молодому танцовщику. Блазис успешно выступил еще несколько раз в его оперных дивертисментах. Хотя юноша вскоре покинул Париж, он сохранил преданность Гарделю.

На взгляды танцовщика повлияли Доберваль и Гардель, столь разные по эстетическим принципам. Блазису было одиннадцать лет, когда умер Доберваль, но в бордоской труппе ценили наследие мэтра, и Блазис уважал полет его фантазии и художническую смелость. «Доберваль сказал: разнообразие — одно из очарований природы, и вы не сумеете долго нравиться, если не будете вводить его в свои сочинения», — ссылаясь Блазис на авторитет мастера.²¹ Притом любовь к анализу и порядку больше склоняла Блазиса к максимам Гарделя. Он до конца жизни соблюдал заветы Гарделя, следовал его классификации балетных жанров, изжившей себя к концу 1820-х годов «В возникшей борьбе нового и старого Блазис играет как бы роль посредника, — писал Левинсон. — Блазис — консерватор, но уступчивый и восприимчивый».²² Консервативность, даже уступчивая, тормозит прогресс: Блазис как балетмейстер и во второй половине жизни умудрялся защищать каноны, уже отвергнутые практикой сцены.

Деятельность Блазиса-танцовщика оборвалась сравнительно рано. А так как практика балетмейстера и учителя

²⁰ *Blasis C. An Elementary Treatise upon the Theory and Practice of the Art of Dancing.* New York, 1968, p. 1.

²¹ *Ibid.* P. 9.

²² *Левинсон А.* Мастера балета, с. 77.

почти всегда основана на собственном исполнительском опыте, это могло стать одной из причин его приверженности к старине. После Парижа и кратких гастролей по северным городам Франции молодой танцовщик отправился в Милан, где во главе превосходной труппы театра «Ла Скала» стоял Сальваторе Вигано. Блазис дебютировал там весной 1818 года в балетах Вигано «Дедал» и «Шпага Кеннета» и снова снискал похвалы за легкость и изящество танца. В 1819 году он поставил для театра «Ла Скала» балет «Притворный феодал», который не выдержал сравнения с балетами Вигано. Остаток года Блазис танцевал в Милане, потом начались его долгие итальянские кочевья, говорившие о непоседливости, поразительной даже для того времени. За один только 1820 год он побывал в театрах Виченцы, Кремоны, Вероны, Ровиго. Дальше со все учащавшейся быстротой мелькали Турин, Брешия, Милан, Флоренция, Ливорно, снова Милан, Венеция... Столь же часто Блазису приходилось менять партнерш. Главное же, он танцевал в балетах разных итальянских хореографов, чье творчество пестро отозвалось затем в его собственной постановочной деятельности. Но в своих трактатах Блазис не упоминал ни Вигано, ни Гаэтано Джойю, ни других отечественных балетмейстеров, хотя скопом осуждал всех за излишнее пристрастие к трагическим пантомимам. «Иногда их сцена напоминает мрачностью древние арены, на которые выходили гладиаторы, чтобы сражаться и умирать», — писал он. И заключал: «Танец бежит от таких жутких сцен; Терпсихора улетает при виде убийств, смертей и трупов»²³.

1826 год застал Блазиса в Лондоне первым танцовщиком театра «Хеймаркет». В начале 1830-х годов он побывал в Генуе, где женился на танцовщице Аннунциате Рамаччини. Вскоре супруги подписали пятилетний контракт в неаполитанский театр «Сан-Карло». Но тут Блазис серьезно повредил ногу и был вынужден покинуть сцену.

Деятельность Блазиса-балетмейстера началась в расцвете исполнительства, продолжалась долго и была обширна. Как хореограф он работал, кроме итальянских театров, в разных городах Европы, включая Вену, Лиссабон, Варшаву,

²³ *Blasis C. The Code of Terpsichore. The Art of Dancing. London, 1828, p. 202–203.*

и поставил более восьмидесяти балетов, а также множество танцев в операх и концертных номеров. Самый перечень балетов Блазиса говорил об энциклопедических познаниях хореографа. Он заимствовал сюжеты из древней и новой литературы: от Гомера и Данте до Гёте и Байрона. 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. Но разнообразие сюжетов и тем Блазис заключал в жесткие рамки жанровых категорий: серьезной, мелодраматической или полухарактерной и комической²⁴, — твердя и во второй половине века правила, унаследованные у Пьера Гарделя и Огюста Вестриса.

Между тем классификация жанров, дольше всего задержавшись в парижской Опере, уже на рубеже веков считалась пережитком. Правда, в 1817 году балетмейстеры Пьер Гардель и Луи Милон подали специальную жалобу об утрате порядка в классификации. Последовал приказ министра королевского двора, графа де Прадель: «Разные жанры слишком долго смешивались, и это злоупотребление, порожденное распушенностью балетмейстеров, соблазняет танцовщиков, невзирая на их таланты и наружность, исполнять предпочтительно демихарактерные партии». Жанры были разграничены вновь: установили «по одному первому сюжету для благородной и комической категорий, а для демихарактерной — два», — уступив все-таки склонности танцовщиков размывать прежние строгие границы образных характеристик в смешанном, демихарактерном жанре. 18 февраля 1822 года Гардель и Милон подали в министерство двора новый рапорт о Школе танца. Они еще раз напомнили о пользе классификации жанров и выдвинули ряд других требований.

Публикуя эти документы, Айвор Гест замечает: «Гардель и Милон оставались людьми XVIII века и были слишком стары, чтобы расстаться с прежними взглядами и примениться к грядущим переменам». К этому можно разве добавить, что Гардель был на шестнадцать лет моложе активного реформатора Жана Доберваля, а Милон родился всего лишь

²⁴ *Blasis C. The Code of Terpsichore. The Art of Dancing. London, 1828, p. 207.*

годом раньше Дидло. Советуя «восстановить в программе изучение *большой пассакалии, чаконы и паспье*, — заключает Гест, — они надеялись, что возродятся великие времена танцовщика, связанные с именами Вестриса и Гарделя»²⁵. Новый министр двора маркиз Лористон утвердил рапорт. Но, как известно, историю нельзя повернуть вспять. Классификация жанров, формы старинных танцев отошли безвозвратное прошлое и были прочно забыты к 1830 году.

Блазис, даже переиздавая свои трактаты, оставался верен Вестрису и Гарделю в классификации жанров. Умом он анализировал, расщеплял. Но слагать и синтезировать не умел. Как постановщик он оказался едва ли не консервативнее Пьера Гарделя.

Чуткий педагог, переносивший в практику школьного эзерсиса танцевальные открытия Гарделя и других современных хореографов, он давал балетмейстерам полезный теоретический совет: «Исключайте все сюжеты, природа которых не позволяет вводить танец, где танец покажется нелепым и неуместным»²⁶. Но сам этого правила не соблюдал и урезывал права танца в собственных балетах. Потому его постановки должны были казаться устарелыми к исходу 1820-х годов, на заре романтизма. Тем не менее он сочинял балеты вплоть до середины 1860-х годов, когда потерпел окончательную неудачу. Это случилось в Москве, куда его пригласили балетмейстером Большого театра и учителем балетной школы. На русской сцене уже начиналась долгая эпоха Мариуса Петипа, и Блазис не согласовал своих преромантических норм с послеромантическими нормами нарождавшегося академизма. Притом возник любопытный эстетический парадокс. Именно тогда, во второй половине XIX века, возродились в новом качестве если не жанры, то балетные амплуа. Романтизм, сплавлявший разные краски в характеристике одного образа, потеснился перед академизмом. А там типы исполнителей отчетливо разделились на актеров пантомимы, на классических и характерных танцовщиков и танцовщиц.

По-своему академизм вернул на балетную сцену и твердые схемы структурных форм танца. В его практике

²⁵ *Guest I. The Romantic Ballet in Paris, p. 18–19.*

²⁶ *Blasis C. The Code of Terpsichore... P. 16.*

закрепились номера плавных *adagio*, блестящих или лирических *allegro*, столь же законченные и самостоятельные по форме, как пассакалия, чакона, паспье и другие танцы в балетах XVII и XVIII веков. Больше того, организация и отбор таких форм начались в пору расцвета романтизма, как ни стремились создатели этого направления в балете свергнуть кумиров прошлого. Размытость форм скорее даже принадлежала преромантизму — глашатаю романтической эпохи.

Наиболее успешна и полезна была педагогическая деятельность Блазиса. На практике он расширял свою систему: в середине века среди его учениц числились сильнейшие виртуозки европейского балета, блиставшие техникой танца на пальцах, какой не ведал преромантизм. Но и тут его методы вступали в конфликт с методами новейшей школы. Последние годы жизни Блазис оказался не у дел. Он поселился в итальянском городке Черноббио, где умер в 1878 году.

Все же в истории балета он первый, кто отобрал и привел в систему правила нового сценического танца. Об этом свидетельствуют текст и собственноручные рисунки Блазиса в «Элементарном теоретическом и практическом трактате об искусстве танца».

Литературное наследие Блазиса велико. Основным в нем является упомянутый трактат, а также книга «Кодекс Терпсихоры. Искусство танца», опубликованная в Лондоне в 1828 году. Титульный лист второй книги развернуто поясняет содержание: «Практическое и теоретическое руководство к балету, танцу и пантомиме; с исчерпывающей теорией искусства танца, предназначенной и для наставления любителей, и для пользы профессионалов». Эта книга состоит из введения, заключения и шести частей. Главная часть — вторая, «Теория театрального танца», где повторены, развиты и дополнены установки трактата.

Как видно из названий, книги посвящены танцу. Этим они существенно отличаются от «Писем о танце и балетах» Новерра и «Писем Гаспаро Анджелини к господину Новерру о балетах-пантомимах». Там танец и пантомима — два выразительных средства хореографии — соотносятся в обратной пропорции. Правда, третья часть «Кодекса Терпсихоры»

содержит разделы о пантомиме. «Пантомима несомненно являет собой душу и опору балета», — считал Блазис.²⁷ Здесь он повторял теоретиков XVIII века. Зато страниц о танце в четыре раза больше, чем страниц о пантомиме. Старомодность навязчиво заявляет о себе в четвертой части — «Сочинение балетов» и наглядно обнаруживается в пятой, составленной из двадцати лучших сценариев Блазиса. Зато живой и творческий интерес к танцу, попытки установить его права и возможности сполна отвечали запросам времени.

Первые книги Блазиса оказались самыми значительными.²⁸ Они собрали и систематизировали добытое балетным театром на рубеже веков. Тем самым они подвели фундамент под новую практику танца в ее постановочном, преподавательском, исполнительском аспектах. Образованный, энергично мыслящий Блазис, при всей широте привлекавших его проблем, остался и в последующих литературных опусах привязан к эстетике преромантизма.

Фигуру Блазиса живо осветил Левинсон: основные положения его очерка не устарели поныне и лишь должны быть дополнены анализом в той области балетного танца, которую Левинсон опускал по ее «чисто техническому характеру»²⁹.

В 1937 году были опубликованы в русском переводе отрывки из книги Блазиса «Полное руководство к танцу» (которая, в свой черед, представляла собой перевод с английского на французский язык «Кодекса Терпсихоры»).³⁰ Перевод предваряла статья Ю. И. Слонимского. В советском балете совершалось победное шествие хореодрамы, а потому автора статьи интересовали взгляды Блазиса на сценарную драматургию, композицию и режиссуру балетного спектакля. О разделе, посвященном танцу, Слонимский сообщал: «Мы встречаемся с четкой структурной схемой вопроса о занятиях танцем. Работа ног, рук, головы, корпуса — все это разобрано Блазисом добросовестно и деловито и закреплено приложенными рисунками». Потому, считал Слонимский, раздел танца «не нуждается в специальных комментариях». Однако через

²⁷ *Blasis C. The Code of Terpsichore... P. 111.*

²⁸ Всего их было свыше десяти. Последняя — «Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы» — вышла на русском языке в 1864 году в Москве.

²⁹ *Левинсон А. Мастера балета, с. 86.*

³⁰ См.: *Blasis C. Manuel complet de la danse. Paris, 1830.*

несколько страниц исследователь выдвинул важный тезис о том, что педагогическое наследство Блазиса — «самое большое для XIX века. Блазис создает ту педагогическую основу, на которой развивалось изучение классического танца вплоть до недавнего времени»³¹. Но как раз поэтому необходимо хотя бы кратко прокомментировать с современной точки зрения вопросы техники балетного танца, поставленные Блазисом в начале XIX века.

Такие, чрезвычайно притом ценные, комментарии предлагает неопубликованный труд Л. Д. Блок, посвященный технике классического танца. Л. Д. Блок была близким другом А. Я. Вагановой, часто посещала ее уроки и под ее руководством изучила русский классический экзерсис. Рассматривая в исторической ретроспекции становление театрального танца, она справедливо выделила Блазиса как зачинателя современной теории, противопоставив его главе старой школы — Огюсту Вестрису. «Блазис в 1820 году, — писала она, — ученик и представитель французской школы танца, но школы новой, манеры, выросшей за период революции и за годы “ампира”. О. Вестрис оставался полон вкусов XVIII века и требовал от своих учениц все по-прежнему “пленять и пленять”, сам внося всегда в свой танец очаровательность и миловидность, которые к концу карьеры принимали для зрителя налет комический. Блазис, если судить по отобранным им зарисовкам, совсем другой, он очень “ампирен”. Некоторая ампирическая суховатость и схематичность не чужда и ему. Есть позы, где руки непринужденны и просты, например в арабеске... порою же руки вымученны и жестки, таких поз много».³²

Здесь следует добавить, что в «Трактате о танце» Блазис рассматривал три «неправильные» и одну «правильную» позиции рук. Зарисовки «неправильных» позиций, в сущности, и фиксировали канон XVIII века: на них руки согнуты в локтях так, что кисти с манерно сложенными пальцами или остаются на уровне плеч, или приподняты до головы. В «правильной» позиции руки с плавно круглящи-

³¹ Слонимский Ю. И. Хореография Карло Блазиса. — В кн.: Классики хореографии. Л.: М., 1987, с. 84, 90.

³² Блок Л. Д. Возникновение и развитие техники классического танца. (Опыт систематизации). — ЛГИТМиК, ф. 1, оп. 1, ед. хр. 279, с. 230–231.