



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •



Вера Михайловна
КРАСОВСКАЯ
(1915–1999)

В. М. КРАСОВСКАЯ

ЗАПАДНО- ЕВРОПЕЙСКИЙ БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР

РОМАНТИЗМ



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

ББК 85.335.42

К 78

Красовская В. М.

К 78 Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм. 2-е изд., испр. — СПб.: Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2008. — 512 с.: ил. (+ вклейка, 8 с.). — (Мир культуры, истории и философии).

ISBN 978-5-8114-0882-5

Книга посвящена эпохе романтизма в западноевропейском балетном театре, связанной с легендарными именами Марии и Филиппо Тальони, Фанни Эльслер, Карлотты Гризи, Жюля Перро и породившей такие шедевры, как «Сильфида» и «Жизель». На страницах книги предстают многочисленные танцовщицы и танцовщики середины XIX века, балетмейстеры, композиторы, сценаристы, художники, театральные деятели, критики и сами балеты той эпохи. Книга завершает масштабное исследование В. Красовской «Западноевропейский балетный театр. Очерки истории».

Книга рассчитана 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	7
«ПОЭТИЧЕСКИЙ БЕСПОРЯДОК» БАЛЕТНОГО РОМАНТИЗМА	11
Введение	11
<i>Глава первая. ИСКУССТВА-ПОМОЩНИКИ</i>	53
Эжен Скриб — балетный сценарист	54
Адольф Нурри и рождение «Сильфиды»	59
Сен-Жорж	71
Теофиль Готье до и после «Жизели»	76
Музыка города и театра	90
Композитор в балете	94
Адольф Адан	106
Пуньи и Минкус	117
Художник романтических зрелищ	125
Облик танцовщицы	131
Костюмы бала	137
<i>Глава вторая. ДИНАСТИЯ ТАЛЬОНИ</i>	141
Родословная	141
Урок Филиппо Тальони	148
Путь к славе и противоречия поисков	163
Семья Тальони штурмует Париж	178
Контурсы рождающегося стиля	195
«Сильфида»	200
После «Сильфиды»	208
<i>Глава третья. ПОЕДИНОК</i>	217
Фанни Эльслер	217
Встречи соперниц	226
Время побед Эльслер	235

Тальони в «Деве Дуная»	240
Танцевальная полемика	244
Качуча, краковянка, тарантелла	250
Вдали от Парижа	256
Другие времена	263
Соперниц становится больше	276
Пора прощаний	285
<i>Глава четвертая. ЖЮЛЬ ПЕРРО</i>	293
В облике Полишинеля	293
Пробы самовыражения	304
Побочный отец шедевра	315
Смена балетных столиц	327
Пути признания	334
Будни французского романтизма	348
Предвестья перемен	359
Прибежище романтической мысли	369
В зените	378
Закат	387
<i>Глава пятая. АВГУСТ БУРНОНВИЛЬ</i>	399
«На датской почве...»	399
Истоки самобытности	413
Бесстрашный разбег...	422
...И выход в полет	428
Зарубежные впечатления	436
Рационализация романтизма	448
Бурнонвиль и его школа	453
Люсиль Гран	457
Труппа Бурнонвиля	466
Годы прощания	477
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	485
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН	492
БАЛЕТЫ И ДИВЕРТИСМЕНТЫ	504
ОПЕРЫ, ОПЕРЫ-БАЛЕТЫ	510



ОТ АВТОРА

*Наталье Макаровой —
великой романтической танцовщице
нашего времени —
посвящается эта книга.*

Эпоха романтизма обозначила высокий взлет исканий всевропейской культуры. Деви-зы романтического искусства объединили, при очевидных оттенках национального своеобразия, художников многих стран континента.

Деятели балетного театра, его композиторы, драматурги и художники, его хореографы и танцовщики достигли того, что образы, ими сотворенные, сделались достоянием всей Европы, стали безграничными в буквальном смысле этого слова. Искусство балетного романтизма, стиснутое рамками короткого периода времени, опрокинуло и эти рамки отпущенного ему исторического срока: отзвуки романтического балета слышатся и поныне, в новых произведениях балетной сцены. Нет нужды особо останавливаться на том, как многомерно и свободно продолжилась жизнь романтических шедевров во всех сколько-нибудь значительных театрах мира.

Феномену балетного романтизма, победно одолевшему ограничители пространств и времен, посвящена предлагаемая книга.

Она написана на обширной основе русских и иностранных источников.

Мощную опору исследованию дала литература эпохи. Среди материалов, к балету непосредственно не относящихся, — произведения Гюго, Бальзака, Жорж Санд, Нодье, Мюссе, Дюма, многих других прозаиков и поэтов. Почетное место в истории романтического балета заняли Генрих Гейне и Теофиль Готье. При всем несходстве их взглядов на балет оба сыграли в нем важнейшую роль, что запечатлел хотя бы такой памятник романтизма, как «Жизель».

Бесценны сведения, содержащиеся в переписке и мемуарах. Среди последних главное место занимает «Моя театральная жизнь» Августа Бурнонвиля. Серьезные подробности высвечиваются в воспоминаниях двух театральных директоров: парижской Оперы — Луи Верона («Мемуары парижского буржуа», Париж, 1854) и лондонского Королевского театра — Бенджамина Лемли («Воспоминания об Опере», Лондон, 1864). Перипетии процесса документирует периодика.

Русская литература о романтическом балете начала появляться со времен первых побед этого направления. В ней рассматривались, главным образом, входы романтизма на почву русского театра, связанные с деятельностью в России Филиппо и Марии Тальони, Фанни Эльслер, Жюля Перро, Карлотты Гризи и других мастеров. Появилась разнообразная литература о Тальони. Начало научному изучению общих особенностей балетного романтизма положил в 1910-х годах русский исследователь А. Я. Левинсон. Одновременно с ним вопросы эстетики балетного романтизма поднимал А. Л. Волынский. В 1920-х годах опубликованы монографии о романтических балетах «Жизель» (Л., 1926) и «Сильфида» (Л., 1927); их автором выступил Ю. И. Слонимский. Этот исследователь и в дальнейшем много сделал для науки о балете вообще, в частности — о балетном театре романтизма. Необходимо назвать в этой связи его книги «Мастера балета» (Л., 1937), «Драматургия балетного театра XIX века» (М., 1977). Ценные сведения об эпохе содержат труды Л. Д. Блок «Филипп Тальони и его школа» (в сб. «Классики хореографии». Л.; М., 1937) и «Классический танец. История и современность» (М., 1987). Свежие, отчасти полемические размышления об эстетике романтического балета предлагает книга В. М. Гаевского «Дивертисмент. Судьбы классического балета» (М., 1981).

Фундаментальные исследования темы принадлежат современным искусствоведам Запада. В первую очередь должны быть указаны книги английского ученого Айвора Геста «Романтический балет в Англии» (Лондон, 1954), «Романтический балет в Париже» (Лондон, 1966), его монографии «Жюль Перро. Мастер романтического балета» (Нью-Йорк, 1984), «Фанни Эльслер» (Лондон, 1988), «Готье о танце» (Лондон, 1986). Ценные документальные сведения предлагает книга Мариан Ханны Уинтер «Преромантический балет» (Лондон, 1974). История и эстетика балета освещены в трудах Эрика Ашенгрена, Свена Краг-Якобсена, Кнуда Арне Юргенсена, Аллана Фридеричиа. Профессиональный анализ балетной школы Августа Бурнонвиля дают книги Лилиан Мор, написанные в соавторстве с танцовщиком Эриком Бруном.

Настоящая книга представляет собой четвертый, завершающий том исследования «Западноевропейский балетный театр. Очерки истории».

Первый том — «Западноевропейский балетный театр от истоков до середины XVIII века» (Л., «Искусство», 1979) показывает самоопределение балета как равноправного вида сценического искусства и его распространение по географической карте Европы. Второй том — «Эпоха Новерра» (Л., «Искусство», 1981) рассматривает жанры и формы «действенного балета» второй половины XVIII века. Третий том — «Преромантизм» (Л., «Искусство», 1983) исследует прелюминарии балетного романтизма в конце XVIII — начале XIX века. Четвертый и последний том — «Романтизм» — должен был появиться в 1985 году, сохранив тем самым временную дистанцию, установленную предыдущими тремя томами. Однако он ждал решения своей судьбы свыше десяти лет и мог выйти в свет только благодаря великодушной финансовой помощи балерины Натальи Макаровой и ее мужа Эдварда Каркара. Сердечная им благодарность!

Выходу книги много содействовали мои друзья — выдающаяся балерина Ирина Колпакова и автор работ о балете Элизабет Кендал (США). Без их дружеского участия изданию книги не суждено было бы осуществиться.

Много добрых, полезных советов дали автору официальные и неофициальные рецензенты рукописи — В. В. Чистякова, А. А. Гозенпуд, Б. А. Смирнов, Л. И. Гительман.

Искренне признательна моим русским и зарубежным друзьям за разнообразную помощь в работе. Среди них Е. Я. Суриц (Москва), Н. Д. Морозова (С.-Петербург), Сельма Джин Коэн и Женестьева Освальд (Нью-Йорк), Айвор Гест (Лондон), Станислав Бузек и Отто Зейц (Дюссельдорф). Любезной отзывчивости двух последних книга обязана своим иллюстрационным рядом.

Большую помощь в работе над источниками оказывали мне сотрудники С.-Петербургской Театральной библиотеки и ее директор Р. А. Михалева.

Наконец, особая моя благодарность — требовательному редактору всех четырех томов Светлане Владимировне Дружининой и художнику этих томов Эрасту Давыдовичу Кузнецову.





«ПОЭТИЧЕСКИЙ БЕСПОРЯДОК» БАЛЕТНОГО РОМАНТИЗМА

ВВЕДЕНИЕ

12 марта 1832 года на сцене Оперы в Париже состоялась премьера «Сильфиды». От этой даты принято вести счет победам романтического направления в балете. Но уже современники разошлись в оценке события. Оглядываясь на него в 1838 году, анонимный критик «Журналь де Пари» писал: «Танец пришел в упадок лишь с июльской революцией. Романтизм убил Терпсихору»¹. После представления «Сильфиды», в котором Мария Тальони навсегда простилась с парижской публикой (июль 1844 года), Теофиль Готье воскликнул: «Этот балет открыл для хореографии совершенно новую эру, благодаря ему романтизм проник во владения Терпсихоры»². Оба критика были категоричны и притом близки к истине, каждый по-своему. Пускай романтизм не «убил Терпсихору», зато принес, вместе с находками, серьезные потери. С другой стороны, «Сильфида», обозначив перелом в хореографии, не столько открыла эру балетного романтизма, сколько возвестила его взлет, хотя и недолгий: пора поэтических деклараций уместается в десятилетие между «Сильфидой» Филиппо Тальони и «Эсмеральдой» Жюлья Перро.

В искусстве хронологические границы стиля подвижны. Ранние ростки балетного романтизма зазеленели еще на закате классицизма, а поздние всходы подымались и много

¹ Journal de Paris, 1838, 3 août, p. 1.

² Gautier Th. Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans. Leipzig, 1859, t. 3, p. 225.

лет спустя после того, как романтизм лишь оплакивал былое господство. Нестойки категории романтизма и реализма применительно к балетному театру. Хореография из-за ее обобщенно-поэтической природы оставалась в пределах первого.

Предвестья балетного романтизма обозначились к концу XVIII века и все настойчивей заявляли о себе в первой четверти XIX века. То была эпоха преромантизма. Героическая трагедия, сентиментальная комедия и драма накапливали на балетной сцене приметы романтической образности, устремляясь к новейшему содержанию и новому типу спектакля. Хореография по-прежнему испытывала воздействие литературы и смежных искусств. Но, отважней доверяя собственным возможностям, мастера танца не хотели копировать чужие сочинения, а претворяли увлекшую их идею в образы своего искусства.

Приметы романтизма возникали на сцене в странах, далеких одна от другой, в спектаклях непохожих хореографов, в искусстве разных исполнителей.

В 1790 году парижский хореограф Пьер Гардель вольно или невольно откликнулся на революционные бури, что бушевали за стенами Оперы. Он расшатал рутинную эстетику балетного театра: начав с пересмотра структурных форм, изменил образность танца, высвободил ее из жестких схем классицизма. Герои его балетов («Телемак», «Психея») обрели непринужденность чувств, разнообразие психологических оттенков. А это повлияло на пластический рисунок, сообщив ему большую свободу. Танец словно раздвинул пределы сцены, захватил ее ширину, глубину и, что важно, высоту, то есть поднялся над плоскостью. Узорчатую партерную технику танцовщиков сменили мощные полеты. Пластика танцовщиц еще была прикреплена к земле, зато обогащалась смелыми ракурсами и движениями. Обновлялись конфигурации кордебалета, предвзяря перебежки и группы романтических ансамблей.

Гардель пережил взлет своих открытий и не был по достоинству оценен историей. Франция после падения Наполеона утратила интерес к идеалам революционной свободы, романтическая тема склонилась к мыслям о бренности жизни, о случайности человеческой судьбы. На рубеже 1820–1830-х годов балетмейстеры Жан Омер и Луи Милон

вплотную приблизились к этой теме в Опере. Первый поставил балет «Сомнамбула» (1827), где романтические блики падали на образ героини и ход событий. Второй сочинил балет «Нина, или Сумасшедшая от любви» (1831), сюжет которого предварял «Жизель», вершину романтизма. В обоих балетах судьбы обыкновенных людей отразили противоречия действительности.

В конце XVIII — начале XIX века в Италии расцвела хореодрама. Ее крупнейший представитель Сальваторе Вигано по-своему преобразил мифологическую тематику бунтарскими мотивами романтизма. В балетах «Прометей» (1813), «Мирра» (1817), «Титаны» (1819) он раскрывал эту тематику в схватках вечной вражды между миром людей и миром богов. Комедийные балеты Вигано увлекали публику прихотливой поэзией. «Бенеventское ореховое дерево» (1815) по мотивам фьяб Карло Гоцци любовно и иронично продолжало традиции итальянского театра масок. Вигано был мастером пантомимной мизансцены, и многие его находки отозвались в хореографии романтической поры.

Романтические тенденции много значили для Шарля Дидло. На сценах Лондона и Петербурга он пробовал силы в разных жанрах. В таких балетах, как «Флора и Зефир» (1796), его привлекала лирическая атмосфера танца: она проступала в гармонии групп, в затейливой компоновке и перебивке планов, в кантилене темпов адажио и в смене оттенков аллегро. Танец, богатый модуляциями пластики и тонкой нюансировкой ее интонаций, развертывался в своего рода хореографические поэмы, близкие лирике ранних немецких романтиков и фантастическому миру «оссиановых» поэм Макферсона.

Дидло отдал большую дань и хореодраме. В балете «Венгерская хижина» (1813) героические сцены прослаивались комедийными эпизодами. Хореограф словно предвосхищал мысль Гюго: «Гротеск как противоположность возвышенному, как средство контраста является, на наш взгляд, богатейшим источником, который природа открывает искусству... гротескное есть как бы передышка, мерка для сравнения, исходная точка, от которой поднимаешься к прекрасному с более свежим и бодрым чувством»³.

³ Гюго В. Собр. соч.: В 15-ти т. М., 1956, т. 14. с. 87.

Столица Австрии, где в XVIII столетии состязались в новаторстве Жан-Жорж Новерр и Гаспаро Анджелини, уже не претендовала на роль законодательницы пышных вкусов придворного театра. Ее сцена обуржуазилась и стала полем деятельности не великих, но крупных профессионалов. Танцовщики Арман Вестрис и Жан Розье выступили там как хореографы. Партнеры танцовщиц-виртуозок, они совершенствовали технику, вошедшую в арсенал балетного романтизма. В балете Вестриса «Фея и рыцарь» (1823) и в балете Розье «Синяя Борода» (1824) имелись поддержки партерные (танцовщик помогал танцовщице укрепиться в позах на пальцах) и воздушные (танцовщица, поднятая на руках партнера, исполняла разные комбинации заносок). Уроженки Вены, сестры Тереза и Фанни Эльслер чуть позже начали там свои опыты в характерном танце, этой важной составной балетного романтизма. А уже в 1840-х годах во Франции и Англии выступала труппа малолетних «Венских танцовщиц», повлиявшая на структурные формы кордебалетного танца в европейском спектакле.

Отчетливую национальную окраску получил романтический балет в Дании. Годы наполеоновских войн, подъем патриотических настроений после нападения англичан на датский флот (1801) стали почвой романтизма. На первых порах ощущалось воздействие ранних немецких романтиков. Затем датчане пошли своим путем. Характерны для их искусства были, во-первых, демократическая направленность без революционных начал, а во-вторых, внимание к национальному фольклору. В 1801 году балет «Лагерта» композитора Шалля с хореографией Винченцо Галеотти принес на сцену мир нордической саги. С 1830-х годов в Королевском театре Копенгагена утвердился репертуар Августа Бурнонвиля, создателя важной ветви балетного романтизма.

В русском балете предвестья романтизма обнаружили рано. Еще в 1799 году петербургский хореограф Иван Вальберх поставил балет «Новый Вертер» с музыкой С. Н. Титова. Сценарий опирался на две современные повести: «Российский Вертер» М. В. Сушкова и «Несчастный М—в» А. И. Клушина. Обе были навеяны «Страданиями молодого Вертера» Гете. Так на русскую балетную

сцену, едва ли не опередив остальные, ступил романтический герой с душой, раздираемой страстями, личность, не согласная с жизнью.

Этот герой не случайно пришел в Россию «из Германии туманной». Романтизм как литературное движение возник в Германии во второй половине XVIII века и постепенно распространился на другие страны. Сравнительно поздно он проник во Францию, зато покорил ее стремительно и, так сказать, на всех фронтах. Разочарование в результатах революции 1789–1794 годов, тяготы наполеоновских войн, крах империи, реставрация монархии Бурбонов вызвали к жизни литературу французских романтиков. В 1810 году Жермена де Сталь выдвинула в книге «О Германии» термин «романтизм». Позже Эмиль Золя заметил, что всех писателей романтической школы «характеризует ненависть к нынешнему веку: все протестуют и, бессильные изменить что-либо, сбегают в историю мертвых веков или в путешествия по чужим странам»⁴.

Всплеск романтической мысли вывел на новые пути французскую живопись и музыку. В 1819 году Теодор Жерико выставил картину «Плот Медузы», где трагедию жертв кораблекрушения воплотил с экспрессией, отвергавшей величавый академизм живописцев предшествующей поры. В 1830 году прозвучала Фантастическая симфония Гектора Берлиоза: там романтический герой утверждался как личность, подверженная рефлексии и раздираемая страстями. В полосу нового развития вступила теория драмы.

«Эпоха романтизма, — писал А. А. Аникст, — ознаменовалась введением в теорию драмы принципа историзма, утверждением национального своеобразия драматического искусства, освобождением искусства от сковывающих норм, введением новых приемов композиции»⁵. В 1826 году Виктор Гюго опубликовал драму «Кромвель», изложив в предисловии принципы романтической поэтики. Главным для романтизма стало взаимодействие противоположных начал, определяющих суть и формы жизни. «Истинная поэзия, поэзия целостная, заключается в гармонии

⁴ Zola E. Documents littéraires. Etudes et portraits. Paris, 1881, p. 159.

⁵ Аникст А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века. Эпоха романтизма. М., 1980, с. 9.

противоположностей», — утверждал Гюго⁶. Из трех единств трагедии классицизма «истинным и обоснованным» он счел только единство действия и утверждал: «Переплести единство времени с единством места, как прутья клетки, и педантически усадить туда, во имя Аристотеля, все события, все народы, все персонажи, которые в таком множестве создает провидение в мире реального, — это значит исказить историю»⁷.

Балет от века сталкивал контрасты: добро и зло, красоту и уродство, отвагу и малодушие. А единства времени и места еще в 1760-х годах разрушал Жан-Жорж Новерр. Но попытки балета создать свою теорию прервались на письмах Новерра и его полемиста-единомышленника Гаспаро Анджьолини, относящихся также к середине XVIII века. Карло Блазис, чьи трактаты совпали по времени с эпохой балетного романтизма, обновлял регламент танцевальной техники. Он собрал и систематизировал достижения прошлого, однако остался чужд исканиям современной поэтической мысли. Невзирая на трактаты, практика хореографии своевольно подхватила общие веяния романтизма. Принципы, установленные теорией драмы, по-своему преломились на почве балета. Его мастера, освобождаясь от нормативных оков, реформировали суть и структуру балетного действия. Перемены в сфере выразительности вызывались тем, что круто менялась тематика спектаклей.

Перемены продиктовал новый взгляд литературы и искусства на мир, новая оценка всего сущего. Сознательно или интуитивно балетный театр откликался на бурную проповедь нового содержания, часто лишь приближаясь к его глубине, наивно упрощая его сложный смысл. Подхватывая носившиеся в воздухе идеи, претворяя их в сценические образы, он успешнее всего открывал и разрабатывал новую выразительность своего искусства. Зыбкость жизненных реалий и гибельная притягательность мечты, воспетой в поэзии и музыке времени, звали к пересмотру условных средств балетного зрелища. Танец покусился на исконные права пантомимы живописать и пояснять действие. У Филиппо Тальони, Августа Бурнонвиля, Жюля Перро в танце заявляли о себе характеры персонажей, намечались и разрешались

⁶ Гюго В. Собр. соч., т. 14, с. 95.

⁷ Там же, с. 100.

события. Танец во многом повторял процессы, вершившиеся в музыке, — ее тягу к программности, а попутно рост ее эмоциональной выразительности и технической виртуозности.

И все-таки решающую роль играла литература. В ходе накопления возможностей романтического балета эту роль трудно переоценить.

Балет отказался от сюжетов античной мифологии, которые главенствовали в нем с XVI века. Им он предпочел фантастику северных сказаний и легенд, быть может, не подозревая, что путь туда указал Гюго. Античная поэзия старалась смягчить безобразное и страшное: «Греческие эвмениды, конечно, менее ужасны, а следовательно, и менее правдивы, чем ведьмы “Макбета”», — замечал Гюго. И задавал читателю вопрос: «Обладают ли пухлые наяды, силачитритоны, распутные зефиры прозрачной стройностью наших ундин и сильфид?»⁸ Скоро сильфиды и ундины, завоевав литературу, вытеснили с балетной сцены зефиров, наяд и силачей из свиты Вулкана.

Вслед за этими обитателями иллюзорного мира на сцену хлынули и персонажи другого потока романтической мысли. Люди разных национальностей, они обладали горячей кровью и, так или иначе, вступали в драматические распри с действительностью. В обоих случаях тут можно усмотреть и косвенное, и прямое влияние главы французского романтизма. Виктор Гюго как бы предсказал приход «Сильфиды» — первенца романтической балетной образности. А его знаменитый роман «Собор Парижской Богоматери» лег в основу балета «Эсмеральда», увенчавшего репертуар «реалистического» направления.

Мотивы поэзии Гюго нашли разнообразные отклики в хореографии. Стихи цикла «Ориенталии» (1828) воздействовали на балет по крайней мере два десятилетия. Из спектакля в спектакль корсары похищали девушек, продавали их в гарем («Песнь пиратов»); под аккомпанемент рабынь «причудливый рой» одалисок танцевал, «едва касаясь земли ногой» («Пленница»); страдали ревнивые красавицы («Любимица султана») и т. п. Воздействие было и прямым, и опосредованным, заимствования — вольными или невольными.

⁸ Гюго В. Собр. соч., т. 14, с. 87, 88.

Теофиль Готье, друг и почитатель Гюго, взял для балета «Пери» имена из двух стихотворений цикла: имя коварной султанши («Рыжекудрая Нурмагаль») и имя героя («Султан Ахмет»). В первом акте его «Жизели» проходил мотив «Зары, купальщицы», где юные жницы, отправляясь на сбор урожая, укоряли размечтавшуюся подружку в лени. А во втором акте «Жизели» Готье хотел сделать виллис пришлицами из разных стран, скорее всего, вспомнив поэму Гюго «Призраки» с ее влюбленной в танец «юной испанкой», похищенной смертью после бала.

Естественно, литератора Готье привлекали в поэзии Гюго ее сюжетно-обстановочные возможности. Но стихи Гюго могли непосредственно влиять и на структурно-ритмические новации хореографов. Например, такой тонкий мастер, каким был Жюль Перро, едва ли уступал Теофилю Готье в знакомстве с лирикой Гюго и вряд ли не знал стихотворения «Джинны». Там самая метрика стиха в ее нарастании и затухании рождала движущийся в пространстве образ: летучий сонм волшебных духов приближался издали — наставлял апогей их разгула — таял в ночи гул отлета. Короткие, рубленые строчки как бы набухали и ширились до плавного, грозного распева, чтобы постепенно вернуться к ударным ритмам зачина, падающим, словно «град на ветхую крышу». Документально не установлена степень участия Перро в «Жизели»; известно только, что Готье и Адольф Адан опирались на его советы. Между тем Перро, хореограф с истинно романтической выдумкой, сочинитель многих волшебных и народных массовых танцев, мог вдохновиться «Джиннами» Гюго и подсказать композитору поэтичную фугу виллис, играющих со своими жертвами.

Сам Гюго не обращал внимания на балет и на то, как воплощались там новшества его эстетики. Это не помешало иным писателям — единомышленникам Гюго — сыграть активную роль в судьбах романтического балета.

Когда в 1830 году на сцене Комеди Франсез поставили драму Гюго «Эрнани», в зрительном зале разразился грандиозный скандал, известный как битва между классицистами и романтиками. Среди последних выделялся девятнадцатилетний юноша, еще до начала спектакля возмущивший почтенных буржуа своими кудрями до плеч и вызывающе

красным жилетом. Вспоминая на склоне лет об этом жилете, сам он не без кокетства «меланхолически сожалел: “Я надел его как-то раз, а вынужден носить всю жизнь”»⁹. То был Теофиль Готье. Через десять лет, 1 января 1840 года он решительно заявил в газете «Пресс»: «Опера — единственное убежище поэзии и фантазии. Это уникальное место, где еще воспринимают стихи, последнее убежище богов, сильфид, нимф, принцев и трагических принцесс; туда не допускается грубая реальность; это маленький мир, ослепляющий золотом и светом... никогда не появляется в нем отвратительная современная одежда: ничего настоящего, ничего подлинного; это зачарованный мир. Там речь — пение; шаги — пируэты; шелк, бархат, золото и серебро сверкают повсюду... вечер в Опере позволяет вам отдохнуть от реальной жизни и вознаграждает за обязанность смотреть днем на отвратительных буржуа в пальто».

Пылкое перо критика Готье запечатлело спектакли и танцовщиц балетного романтизма. Танцовщиц — потому что именно они (а потом уже балетмейстеры и, в исключительных случаях, танцовщики) воплощали главные девизы романтического репертуара. Среди них выделялись две, чье искусство Готье характеризовал крылатой фразой о том, что Тальони — христианская танцовщица, Эльслер — танцовщица языческая.

Мария Тальони явилась первой и вызвала отклик корифеев литературы. Ее воздушная Сильфида стала символом фантастического направления. Но повивальной бабкой, облегчившей рождение чуда, была эстетика преромантического балета, а в нем прежде всего находки Дидло. Грань перехода от образов античных мифов к образам северных легенд невзначай подметил Людвиг Берне в «Парижских письмах».

17 марта 1831 года Берне отправился в Оперу на «Фернандо Кортеца» Гаспаро Спонтини. Там он выяснил, что остальная публика пришла только ради балета, который давали вслед за этой оперой. «Я уже заранее сжал кулаки, так как балет всегда приводит меня в сильнейший гнев», — писал Берне. Его раздражало, что никто из танцующих

⁹ Цит. по: *Bergerat E. Théophile Gautier. Paris, 1879, p. 44.*

«не знает, что чувствует, что думает, что делает, чего ему нужно». Но балет оказался «изумительно красив», в нем были «мысли, чувства и действия, подходящие этому нежному искусству». Он назывался «Флора и Зефир» и, в постановке Дидло, шел на сцене Оперы с 1815 года. Особенно восхитила Берне исполнительница роли Флоры: «Она порхала вокруг самой себя и была одновременно и цветком, и бабочкой. Она, собственно говоря, совсем не двигалась, не поднималась, не опускалась: ее что-то вздымало вверх и опускало вниз, воздух и земля спорили за обладание ею. “Кто эта танцовщица?” — спросил я своего соседа по ложе... Он поглядел на меня такими глазами — ну и глазами же! — и, несколько раз вздохнув, ответил: “Но... это же мадемуазель Тальони!” Если бы двадцать лет назад я спросил этого господина во время парада на Марсовом поле: “Кто тот маленький человек верхом на лошади, в сером сюртуке и в маленькой шляпе?” — он не шире раскрыл бы глаза, глядя на меня, и не с большим удивлением ответил бы мне: “Но... это же Наполеон!”»¹⁰

Тальони ввела в мифологический балет Дидло сложные мотивы двойственности — той борьбы телесного и духовного, что составляла суть романтического мироощущения. «Целью искусства сделалась не красота, а одухотворение», — замечал А. И. Герцен в статье «Дилетанты-романтики» (1842). Не блистая телесной красотой, скорей дурнушка, Тальони заставляла верить, будто «воздух и земля спорят за обладание ею». Впечатление от ее танца можно было передать, продолжив слова Герцена: «Все вместе разливалось что-то величественно-грустное на действия и мысли; но в этой грусти была неодолимая прелесть темных, неопределенных, музыкальных стремлений и упований, потрясающих заповеднейшие струны души человеческой»¹¹.

Танец Тальони, исполненный смутных музыкальных стремлений, трогал сердца и таких ее современников, как Жорж Санд, как Бальзак.

7 февраля 1832 года Жорж Санд писала своему другу, врачу Эмилию Ренью: «Будем художниками, когда фантазия ведет нас в музей или Оперу. Будем буржуа, поедая

¹⁰ Берне Л. Парижские письма. М., 1938, с. 178–180.

¹¹ Герцен А. И. Собр. соч. В 30-ти т. М., 1954, т. 3, с. 32.

фасоль и болтая у камелька. Что до меня, то я художник и очень художник, если под этим понимать страстную любовь к музыке, скульптуре, живописи, даже к танцу, воплощенному в гибком теле Тальони, к литературе...»¹² Так еще за месяц до премьеры «Сильфиды» одну Тальони назвала Жорж Санд из представителей всех перечисленных искусств.

В ранней повести Бальзака «Побочная семья» граф де Гранвиль говорит случайному собеседнику: «Мне гораздо дороже танцы Тальони, чем все человеческие чувства, вместе взятые. Я ненавижу жизнь и мир, в котором я одинок. Ничто, ничто, — прибавил граф с таким выражением, что молодой человек вздрогнул, — ничто меня не трогает, ничто не привлекает»¹³. Здесь танец Тальони — точная примета, характеризующая время действия и образ мыслей романтически настроенного героя.

Фанни Эльслер представила другую, земную ипостась романтического балета. Всего два года отделяли ее дебют в Опере от премьеры «Сильфиды». Подобно тому как Тальони раскрыла свою тему в «Сильфиде», так Эльслер раскрыла свою в балете «Хромой бес», показанном в Опере 1 июня 1836 года. Кульминацией действия стала качуча. Этот танец выразил смысл и содержание искусства Эльслер, представив разные грани земной, чувственной женственности: лукавство и томность, задор и натиск.

Противопоставив свой тип танцовщицы типу, созданному Тальони, Эльслер внесла на балетную сцену дух соревнования — всегда плодотворный для искусства. Впрочем, была тут и обратная сторона. Соревнование замутило чистоту двух типов танцовщиц романтического балета. Правда, чистота подразумевалась как абстрактный идеал. Уже Тальони и Эльслер сместили границы амплуа, проникнув во владения друг друга. Однако их соперничество привлекло умы современников.

Генрих Гейне развил в двух сценариях замысел танцевального действия, где «божественная языческая страстность Греции вступает в единоборство со спиритуалистической добродетелью немецкого домашнего очага»¹⁴.

¹² Sand G. Correspondance. Paris, 1966, t. 2, p. 31.

¹³ Бальзак О. Собр. соч. В 24-х т. М., 1960, т. 1, с. 292.

¹⁴ Гейне и театр. М., 1956, с. 139.

Поединок светлых образов античности и «готических» легенд лег в основу балетной пантомимы «Богиня Диана» и балетной поэмы «Доктор Фауст». Гейне сочинил их для лондонского Театра королевы: первый — в 1846-м, второй — в 1847 году. Сценарии заказал директор театра Бенджамин Лемли. Но они не увидели света рампы.

В «Воспоминаниях об Опере» Лемли так объяснил отказ от сценария «Богиня Диана»: «К сожалению, его сочли невыполнимым из-за “ситуаций” и сценических эффектов. Правда, то был труд поэта, но поэта, не знакомого с условиями сценического представления, особенно в Англии. Человек могучего воображения предполагал, что публика увидит эффекты, как видел их он, и будет переживать его чувства. Короче говоря, исполнить балет оказалось невозможно. Несмотря на средства, уже потраченные директором на это творение поэта, была признана необходимость отложить в сторону его балет»¹⁵.

Лемли деликатно обошел подоплеку отказа. Зато Гейне догадливо приписал этот отказ произволу «местного балетмейстера, который счел мое произведение опасным новшеством». То был Жюль Перро, должно быть, увидевший в сценарии Гейне кощунственную издевку над балетным искусством. Знаменитый хореограф мог сослаться на избыток персонажей и невыполнимость зрелищных эффектов. Но смутил его сложный философский замысел сценария, испугала чисто романтическая ирония: она намеренно снижала пафос событий, щедро нагроможденных автором, и, увы, была противопоставлена балету. Балету романтизма суждено было осуществиться вне романтической иронии.

Между тем, при намеренной насмешливости, оба сценария Гейне свидетельствовали о превосходном знакомстве поэта с «условиями» балетной сцены. Оба предлагали типичные для этой сцены приемы и повороты сюжетосложения.

В сценарии «Богиня Диана» персонажи средневековых легенд — рыцари, дамы, шут, выражающий свои чувства «разнузданными кабриолями», — сталкивались с божествами античной мифологии. Диана и ее спутники сперва смущали покой обитателей готического замка. Затем обитатели

¹⁵ *Lumley B. Reminiscences of the Opera. London, 1864, p. 199.*

эти побеждали и прогоняли со сцены толпы сильфов, ундин, гномов и саламандр. Влюбленный в Диану рыцарь погибал от руки Экарта, героя древних сказаний. Но в финале Венера воскрешала отступника и соединяла его с Дианой.

Вторая картина сценария начиналась так: «Просторный зал в готическом рыцарском замке. Слуги в пестрых, расшитых гербами кафтанах заняты приготовлениями к балу. Слева эстрада, на ней видны музыканты; они настраивают инструменты. Справа высокое кресло, в нем сидит рыцарь. Он задумчив и печален. Рядом стоит его супруга в узком облегающем платье с высоким кружевным воротником, тут же шут в дурацком колпаке, с жезлом; они тщетно пытаются развлечь рыцаря танцами»¹⁶. Здесь достаточно поменять супругу рыцаря на его мать, чтобы получить начало второго акта «Лебединого озера». Правда, следует держать в уме, что шут появился лишь в позднейших версиях балета. Но появился как фигура, характеризующая романтический колорит эпохи. Сходство станет еще наглядней, если добавить: рыцарь печалится, вспоминая, как в предшествовавшей картине он встретил Диану и полюбил ее, подобно герою «Лебединого озера», встретившему Одетту.

В просторном «Объяснении» к «Доктору Фаусту» Гейне щеголял ссылками на старинные книги о чародействе, о судах над ведьмами, попутно задевал и «Фауста» Гете. Злое начало легенды о Фаусте претерпевало у него пародийную метаморфозу. В ответ на заклинания Фауста, по сценарию, «раздается нежнейшая танцевальная музыка, и из раскрывшегося пола, как из цветочной корзины, подымается балерина в обычном газе и трико и начинает выделывать самые банальные пируэты»¹⁷. Мефистофела, в которую превратился Мефистофель, распоряжалась действием на всем протяжении балета. Под конец она в виде отвратительной змеи удушала Фауста, «бешено сжимая его своими кольцами»¹⁸. Но противостоял ей образ спартанской царицы Елены, «этот вечно цветущий идеал прелести и красоты»¹⁹, олицетворяющий гармонию античного мира.

¹⁶ Гейне и театр. М., 1956, с. 137.

¹⁷ Там же, с. 147.

¹⁸ Там же, с. 157.

¹⁹ Там же, с. 165.

В «Докторе Фаусте» Гейне мог пародировать недавний опус балетного репертуара. В 1840 году парижская Опера поставила балет «Влюбленная дьяволица»²⁰, где дочь ада соблазняла героя, пытаясь заполучить его душу. Но мог тут быть и более сложный ход. Авторы балета отталкивались от одноименного романа Жака Казота, значительно его переделав. Исчезла, например, любопытная подробность. Героиня романа объясняла герою: «По происхождению я сильфида, к тому ж из самых видных среди них. Я появилась под видом собачонки, получила ваши распоряжения, и мы приложили все усердие, чтоб их осуществить»²¹. Казот заставлял дочь воздуха исполнить волю ада. Это перекликалось с тем, как насмешливо оценивал Гейне коварную природу духов стихий.

Обращение поэта к теме Фауста окружал венок балетных интерпретаций легенды: помимо одноименных постановок Андре Деге (Лондон, 1833) и Сальваторе Тальони (Неаполь, 1838) появились три балета, принадлежавшие крупным хореографам эпохи. То были итальянец Карло Блазис, датчанин Август Бурнонвиль, француз Жюль Перро. Мастеров глубоко различных индивидуальностей и школ привлекло то столкновение лирических и гротескных образов, которое Гюго назвал исходной точкой в устремлении к прекрасному. Они сочинили балеты, не похожие по жанру, стилю, приемам воплощения. Притом каждая из этих работ позволяла предположить воздействие на ее автора произведения смежного театрального вида.

В октябре 1828 года на сцене парижского театра Порт Сен-Мартен была показана мелодрама «Фауст» с Фредериком-Леметром в роли Мефистофеля. Е. Л. Финкельштейн, автор книги о Фредерике-Леметре, установила: «Шарль Нодье вместе с Ж. Т. Мерлем и А. Бери соорудили инсценировку “Фауста” по Гете, в которой так мало осталось от философии и поэтики Гете, что авторы стыдливо отказались поставить на афише свои имена. Зато спектакль блистал «чудесами постановочной техники — частыми переменами, огненным дождем, внезапными исчезновениями и появле-

²⁰ В 1848 году Мариус Петипа перенес этот балет на петербургскую сцену под названием «Сатанилла, или Любовь и ад».

²¹ *Cazotte J. Le Diable amoureux. Paris, 1888, p. 54.*

ниями»²². Главной же приманкой зрелища был сам Фредерик-Леметр. И хотя вся его роль «состояла из пантомимы и раскатов хохота»²³, этого оказалось достаточно для актера, блистательно владевшего любыми средствами сценической выразительности. Одной из кульминаций у него стала сцена, где стройный, гибкий дьявол оболещал Марту — Зели Поль, танцуя с нею «инфернальный вальс»; эпизод напомнил потом о себе в балетах ведущих хореографов эпохи.

Кто же был автором этого вальса?

В 1852 году вышла книга, на титуле которой стояло: «Стенохореография, или Искусство быстрой записи Танца» Артюра Сен-Леона, первого балетмейстера и первого танцовщика Оперы, профессора класса усовершенствования». Половину книги составляли «Портреты и биографии наиболее знаменитых балетмейстеров и хореографов, старинных и новых, французской и итальянской школы». В «Заметке о Жане Коралли» говорилось: «Я даже получил от Жана Коралли некоторые документы, предназначенные осветить нам его театральную жизнь». Коралли сообщал: «Приглашенный в театр Порт Сен-Мартен в 1825 году, я сочинил балеты “Снег”, “Леокадия”, “Брак по расчету”, “Посещение Бедлама”, “Художники” и другие, менее значительные, мизансцены “Игрока”, “Мандарина”, “Фауста” (в котором я создал вальс Мефистофеля)». Выделив таким образом лишь мизансцену в одной из мелодрам, Коралли продолжал: «В 1831 году я вступил в Королевскую академию музыки под управлением г. Верона». Дальше упоминались поставленные там балеты, среди них «Пери» и «Жизель»²⁴.

Что же заставило Коралли подчеркнуть лишь авторство номера из мелодрамы, давно не шедшей в театре Порт Сен-Мартен?

Скорее всего то, что его вальс, предложив романтическое воплощение образа средневекового беса, сыграл путеводную роль в балетах преромантического хореографа Блазиса и рыцарей романтической идеи — Бурнонвиля и Перро.

²² *Финкельштейн Е. Л.* Фредерик-Леметр. Л., 1968, с. 79.

²³ Там же, с. 80.

²⁴ *La Sténochorégraphie, ou Art d'écrire promptement la Danse*, par Arthur Saint-Léon... Paris, 1852, pp. 47–48.

Старший из них, Карло Блазис, мог видеть представление мелодрамы, посетив Париж проездом из Милана в Лондон, где в 1827–1830-х годах периодически гастролировал как танцовщик на сцене Театра короля. По-видимому, тогда и был задуман первый вариант сценария на тему легенды о Фаусте.

Автор статьи о Блазисе в итальянской «Энциклопедии зрелищ» сообщает, что на масленицу 1835 года хореограф сочинил три балета для флорентийского театра Пергола, а весной два из них перенес в Милан. Третий же балет о Мефистофеле «был отклонен из-за сюжета, поскольку его сочли безбожным, безнравственным и жестоким».

С другой стороны, Айвор Гест утверждает, что подготовленная для театра Ла Скала премьера этого балета не состоялась «из-за смерти императора Франца I в 1835 году»²⁵. Так или иначе, в 1843 году миланский журнал «Фама» опубликовал сценарий Блазиса под заголовком «Мефистофель, или Дух зла. Поэтико-философский балет в девяти картинах»²⁶. Хореограф явно не смущали сомнения предшественников.

В развернутом предисловии к сценарию Блазис щегольнул эрудицией. Выразив преклонение перед поэмой Гете, он упомянул реальный прототип легенды, доктора Иоганна Фауста, жившего в Германии первой половины XVI века, и остановился на немецкой «народной книге» о Фаусте, а также на ее литературной обработке Георга Родольфа Видмана (1598). Знал он и пьесу английского драматурга Кристофера Марло «Трагическая история жизни и смерти доктора Фауста» (1589) и полагал, что «посреди изрядного количества грубой буффонады в ней блистают изысканные красоты». Коснувшись бытования темы в немецком театре марионеток, Блазис напомнил, что от ее разработки Лессингом сохранилась одна короткая сцена, и перешел к роману Фридриха Клингера «Жизнь Фауста» (1791).

В конце предисловия балетмейстер доверительно сообщил о своей интерпретации темы: «Автор пытался представить в этом балете интересное действие, патетическое

²⁵ *Guest I. Jules Perrot. London, 1984, p. 208.*

²⁶ *Blasis C. Mefistofele, ossia il Genio del male. Ballo poetico-filosofico in nove quadri. — La Fama, 1843, № 24, 23 marzo, pp. 94–139.*

и моральное; страсти самые кипучие, персонажи, взятые с натуры или из воображения, характеры четко изваянные и друг от друга отличные; события реальные и события фантастические; разнообразие в распределении сцен, в костюмах, декорациях, машинах, в танцах и колорите музыки, в языке мимики». И, словно оправдывая иные наивности программы, Блазис признавался: «Нет ничего сложнее подобных сюжетов, особенно в части ирреальной и сказочной...»

Таковыми сложностями сценарий был богат. Притом, ставя реальность и фантастику, балетмейстер завлекательность действия ставил выше, нежели заявленную в заглавии философскую суть. Он пользовался испытанными приемами итальянской хореодрамы: в море пантомимы возникали островки танца, отделенные один от другого изрядным количеством воды. Содержание и окраска музыки, состав инструментов оркестра указывались в скобках по ходу литературного изложения без упоминания композитора. Возможно, что для несостоявшейся миланской постановки музыку сочиняли несколько авторов. Возможно также, что их музыкой Блазис воспользовался позже для «Фауста», поставленного в Варшаве.

Перечень действующих лиц требовал солидно укомплектованной труппы. Помимо главных персонажей, в нем значились «ученики Фауста, дамы, кавалеры, пажы, стражники, судейские, крестьянки и крестьяне, ангелы и небесные духи, ведьмы, колдуны, некроманты, цыгане и цыганки, волшебники, демоны, чертенята и другие адские духи». Действие происходило в Германии XV века.

В первой картине (кабинет Фауста) старый ученый беседовал с учениками. Отослав их, он «терзался своим незнанием», приготавливал «сильный яд», чтобы отравиться, но «нечеловеческий голос (?) повелевал ему жить». С ударом грома вступали духовые инструменты. Появлялся Мефистофель в виде молодого синьора в красном с золотом камзоле, с петушиным пером на шляпе и шпагой на бедре. В пространным диалоге он предлагал свои услуги. Фауст колебался, наконец подписывал договор. Мефистофель показывал ему в волшебном зеркале видение Маргариты: она играла с подругами, а те увенчивали ее цветами. Фауст требовал встречи, дьявол, «зловеще усмехаясь, уносил его с собой».

Описание второй картины (вершина горы Гарц) занимало несколько страниц сценария. Тут гротеск виделся Блазису едва ли не главным выразительным средством балета. Под «пение хора с аккомпанементом солирующих медных», после чего вступали «оркестр и банда», проходил ритуал заклания. Распоряжалась им ведьма Зоровавель, варившая в котле волшебное зелье. Ей прислуживали ведьмы, колдуны, черти и цыгане. А в их сборище вмешивались персонажи античной мифологии — «гарпии, кентавры, сфинксы, бледные горгоны, пифоны», а также циклоп Полифем. Любопытно, что полиглот и знаток немецких источников легенды Блазис обращался не к ним, а к отрывкам из «Освобожденного Иерусалима» Тассо и «Божественной комедии» Данте. Фантазия рисовала ему «экстравагантный и бесконечный вальс, который объединяет причудливым способом это чудовищное население, их стягивает, их увлекает в томительный круговорот. Совы и обезьяны пляшут с некромантами; крылатые кони, оседланные скелетами, поднимаются из земли и пересекают сцену полукругом, чтобы погрузиться в огненную бездну; чудовищные химеры с человеческим обликом ведут хоровод на самой вершине горы, и покрывающий ее снег растекается огненной рекой; демоны самых невероятных форм подчиняются ведьмам и спиралью взвиваются в воздух; карлики превращаются в великанов и наоборот. Кошмарное ликование и хохот посреди жуткой пурги».

Самая изощренная театральная машинерия вряд ли могла осуществить игру воображения Блазиса. Впрочем, даже в литературном пересказе разгул адской нечисти смахивал на популярные в ту пору публичные маскарады. На деле балетмейстеру был важен вальс, который подготавливал развязку. «В вихре мерзкого сборища, — гласил сценарий, — появляется юноша распутного облика». Зоровавель пронзала его кинжалом, собирала кровь в чашу, бросала туда пучок травы и предлагала Фаусту. Гремел гром, «луна, выглянув из облаков, окрашивалась кровью». Фауст обретал молодость. Возобновлялся общий танец, который закрывали потоки огненного ливня.

Третья картина (дворец Фауста) начиналась коронацией героя. Он затевал любовную интригу со знатной девицей Джулией, но приносили весть о наступлении врага.

Четвертая картина (военный лагерь Фауста) длила традиции итальянской хореодрамы. «Повсюду виделись следы боя: разбитые орудия, мертвые, раненые, пленники и победители». Джулия приходила ночью на свидание к Фаусту. Ее отец вызывал соблазнителя на дуэль и погибал от его шпаги.

В пятой картине, на фоне буколического пейзажа, под звуки «сельской музыки» плясали поселяне в честь выбора «самой красивой и добродетельной девушки». Фауст узнавал в Маргарите явленное ему видение; ее «грациозный танец завершал победу». Фауст подходил к ней, а Мефистофель к Марте...

Но хореограф намеренно останавливал танец. Он выводил на сцену Валентина, брата Маргариты, вернувшегося из похода. И только после пантомимной мизансцены встречи и рассказа о подвигах войны выпускал на волю танец — вершину всего балета.

...Мефистофель приглашал Марту на вальс, где сменялась гамма чувств. Исполнительнице предлагалось передать удивление и радость деревенской простушки, ее забавное кокетство, «напускную скромность и надежды на замужество». Танец Мефистофеля окрашивала насмешливая издевка. Он то прикидывался обиженным воображаемой строгостью партнерши, то галантно добивался взаимности, то «бросал на нее жадные и ироничные взгляды, рисующие его жестокость и стремление завладеть еще одной жертвой». Инфернальный вальс становился центром дивертисмента. Вокруг группировались номера, в которых Фауст поочередно танцевал с пастушками, чтобы пригласить, наконец, Маргариту, а Валентин исполнял воинственный танец.

Звуки органа и пение хора прерывали веселье. Все направлялись в храм, но «демон в образе стражника» не пускал туда Фауста. Последними четырьмя картинами балета целиком владела пантомима. В шестой картине (комната Маргариты) героиня находила шкатулку с драгоценностями и усыпляла мать. В седьмой (сад с беседкой) исполнитель Фауста изображал «счастье удовлетворенной любви». Валентин прерывал свидание двух пар рассказом о смерти матери, вызывал Фауста и, смертельно раненный, обвинял сестру в убийстве. В восьмой картине (тюрьма) Маргарита отказывалась бежать с Фаустом, и ее уводили на

казнь, об исходе которой говорил «тяжкий удар тамтама». Ангелы уносили героиню в рай, Фауст проваливался в огненную бездну. В девятой картине верхняя часть сцены «представляла славу небесную и апофеоз Маргариты». В нижней, адской части демоны встречали Фауста, «их новую добычу, принесенную Духом зла».

Этот сценарий не был осуществлен. Но в 1856 году Блазис сочинил для варшавского театра новый его вариант. Балет шел на музыку композиторов Касамората, Вивиани, Ф. А. Блазиса (отца), Байетти и Манданичи. Блазис учел опыт младших коллег и заменил готические конструкции хореодрамы романтической версией сюжета. Из списка действующих лиц исчезли Джулия и ее отец. Зато появился Дух добра — Оромаз, его свита, а главное — романтические тени и наяды.

Пролог задавал расстановку светлых и темных сил. В небе восседал на троне Оромаз. Вдали виднелась часть земного шара, а вокруг трона плясала свита добрых духов. Мефистофель вступал в спор с Оромазом за обладание душой Фауста. В келье старого ученого главное место принадлежало танцу теней — видению Маргариты и ее подруг.

Картина шабаша начиналась пляской ведьм и бесов, обрамлявшей эпизод метаморфозы Фауста.

Танец пронизывал и следующую картину праздника в честь добродетельной избранницы: центральным *pas d'action* там распоряжался Мефистофель. Сельскому характеру этого танца, после пантомимной картины «Комната Маргариты», контрастно противостоял бал во дворце Фауста. Бал открывался выходом трех пар: Маргарита танцевала с Фаустом, Марта с Мефистофелем, Валентин выводил мать. После ряда кадрилией Фауст исполнял *pas de cinq* с четырьмя танцовщицами. Общий танец завершал сцену.

Эпизоды отравления матери, дуэли Фауста и Валентина, суда над Маргаритой и ее ухода на казнь завершались неожиданной картиной, взятой напрокат из репертуарных романтических балетов: Мефистофель показывал Фаусту грот из жемчуга и кораллов — обитель наяд. Их хороводы возглавляла Маргарита. Подразнив этим видением свою жертву, Мефистофель уносил Фауста в горное ущелье. Злой дух торжествовал победу. Но тут Оромаз, вняв мольбам грешника, прощал его. В апофеозе «над скалами распахивался рай».

валось небо, и Маргарита протягивала Фаусту руку, чтобы навеки соединиться с тем, кто будет вечно ее любить».

Логика сценария, задуманного в эстетических правилах хореодрамы, выворачивалась наизнанку. Прослеживалась робкая оглядка на Жюль Перро — уверенного мастера романтизма: его «Фауст» пришел к зрителю в Милане зимой 1848 года. Стареющий Блазис, чем дальше, тем осторожнее шел на самостоятельную трактовку темы. В 1861 году он указал на титуле сценария: «Фауст. Большой фантастический балет в трех актах и семи картинах. Сочинения Ю. Перро. (Сюжет заимствован из сочинения Гете.) На сцене Московского Большого театра поставлен балетмейстером и профессором танцев Императорских Московских театров Карлом Блазисом. Все танцы его же сочинения»²⁷.

Однако ни Блазис, ни Перро не могли претендовать на первенство в обращении к легенде о Фаусте. Их опередил Август Бурнонвиль. Он только еще начинал свой путь создателя датского балетного театра, когда в 1832 году появился его «Фауст» — романтический балет в трех актах. Для Бурнонвиля то была третья проба сил. О ней, как и о «Фаусте» зрелого мастера Перро, будет сказано подробнее в главах, посвященных этим хореографам. Здесь же отметим, что центром действия в балете каждого был вальс Мефистофеля и Марты, уводящий к вальсу Жана Коралли в исполнении Фредерика-Леметра. Кроме того, стоит остановиться и на несходстве взглядов двух замечательных хореографов.

Многое формально совпадало в балетах «Фауст» Бурнонвиля и Перро. Но различия были существенней и бросали свет на разницу эстетических позиций. Недаром Перро сочинял роль Мефистофеля для себя, а Бурнонвиль выступал в роли Фауста. Герой Перро воплощал излюбленную мысль хореографа о губительной, но неистребимой власти чувственной стихии и потому занимал центр балета. Герой Бурнонвиля отвечал задаче: «Если я покажу Фауста предпочитающим чувственную “достоверность” духовному “сомнению”, в то время как Дьявол, то есть его гордость, увлекает героя, а с ним и других, к гибели, — ученый доктор

²⁷ РГБ, № 39/214.

превратится в молодого состоятельного искателя развлечений; развлечения и соблазны пойдут по его следам»²⁸. Современный исследователь Эрик Ашенгрэн, цитируя эти слова Бурнонвиля, добавляет: «Он считал захватывающей темой чувственность, одурманившую Фауста, будучи вместе с тем убежден: чувственная стихия отвратительна и наказуема. Когда в финальной сцене Фауст тянулся к свету, его отбрасывал строгий херувим, а Мефистофель увлекал в пылающую преисподнюю, пока белоснежно чистая Маргарита возносилась в обитель света»²⁹.

В «Фаусте» Перро Мефистофель проигрывал борьбу с небом. Но тема одинокого демона трагически утверждалась под занавес. Фауст Бурнонвиля жертвовал последним мигот жизни на земле ради спасения Гретхен, но попадал в ад. «Не потому, что его преступления достигли предела, а потому, что продал душу, и она теперь законно принадлежит Дьяволу», — назидательно разъяснял автор условия коммерческой сделки героя с чертом. Вслед за тем он чистосердечно признавался: «У многих вызвало улыбку то, что вдохновил меня “Фауст” Гете, что я умудрился сделать годное для представления балетное либретто из произведения поэзии, в метафизических глубинах которого блуждали многие комментаторы»³⁰.

«Метафизические глубины» Гете к балетным постановкам «Фауста» касательства не имели. Обе были выдержаны в романтическом ключе. И обе наглядно выразили разницу взглядов Бурнонвиля и Перро на суть романтического искусства. А отсюда проистекала разница и художественных концепций мира, и ощущений себя в мире. Младший из двух современников, Перро являл в жизни тип мятежного поэта, вечного бродяги, случайного гостя родной страны. Недаром он кончился как художник, когда обзавелся семьей и поселился, наконец, во Франции. Бурнонвиль, куда бы из дому ни уезжал, все помнил о доме, все оборачивался и тянулся назад. Всматриваясь в обычаи чужих земель, он добросовестно запоминал все, что могло пригодиться, критически

²⁸ Bournonville A. My Theatre Life. London, 1979, p. 70.

²⁹ Aschengreen E. The Beautiful Danger. — Dance Perspectives, 58. Summer 1974, p. 43.

³⁰ Bournonville A. My Theatre Life, p. 71.

примерял сочинения балетных мастеров к возможностям отечественного театра и своим собственным и, как рачительный хозяин, приумножал добытое.

Заметно расходились взгляды обоих на авторские права балетмейстеров. Перро был расточительно щедр и не боялся соперничества: достаточно сослаться на его анонимный вклад в «Жизель». Бурнонвиль ревниво оберегал свою репутацию властителя дум и дел датского балета. Он вел учет всему, что создавал, будь то многоактные балеты или сцены и отдельные танцы в оперных или драматических спектаклях.

Вместе с тем, отстаивая свой авторитет, Бурнонвиль больше чем кто-либо из хореографов XIX века считался с авторитетом композиторов. Когда сценарий готов для воплощения, пояснял он, «я обращаюсь к сочинителю музыки, который получает отдельный набросок для каждой сцены, обозначающий музыкальный номер. Он тут же договаривается со мною о ритме и характере этого куска. Обычно я с помощью жестов и па разъясняю приблизительный замысел того, что должно быть представлено. Я импровизирую мелодию; иногда эта мелодия содержит полезную тему, которую можно подхватить, сформировать и модулировать». Так участвуя в работе композитора, Бурнонвиль ждал, пока будет готова вся музыка балета: «Она полностью отличается от моего первоначального замысла. Мне приходится привыкать к ней, но это прелестная и хорошая музыка. Ее длина и характер определены. Теперь моя работа над балетом принимает новое направление. Я извлекаю из музыки идеи, о которых сам композитор не имеет ни малейшего понятия. Я полностью вживаюсь в композицию, обнаруживаю эпизод чуть ли не в каждом такте, и, после того, как кусок отрепетирован, начинает казаться, будто оба автора согласны в каждой ноте и ведомы единым замыслом»³¹. Союз, предполагавший взаимное уважение, соавторство на паритетных началах выводили Бурнонвиля из общей практики хореографов его времени. Тут Перро ему уступал, ибо, выбрав Пуньи своим постоянным композитором, он верил в диктат хореографии над музыкой.

³¹ *Bournonville A. My Theatre Life*, pp. 30–31.

Несходство взглядов двух хореографов заметно отражалось на их отношении к живому материалу творчества. Перро довелось работать с балеринами всевозможных национальностей и школ, практически — со всеми звездами европейского балета той поры. Встречаясь с каждой, он стремился проникнуть к секретам ее таланта и мастерства, чтобы раскрыть их с наибольшим блеском. Балеринами Бурнонвиля были датчанки, воспитанницы местной школы. Он пестовал их, опекал, но полностью подчинял собственному вкусу, а капризов в труппе не терпел. Кроме того, в этой труппе изначально подразумевалось равенство женского и мужского исполнительства и сохранялось твердо, опять-таки наперекор всему остальному европейскому балету. Стойкость принципов иногда оборачивалась серьезными неприятностями для Бурнонвиля. Один раз, после череды размолвок и притеснений, театр покинула Андреа Крецмер — первая Гретхен в его «Фаусте». Другой раз Люсиль Гран уехала покорять Париж, а затем, в Лондоне, завязалось ее триумфальное содружество с Перро. Последнее уязвило Бурнонвиля, но не заставило переменитьсь.

Художественное наследие Перро и Бурнонвиля предлагает и более разительные примеры расхождений. Фигуры этих рыцарей романтического балета стоят на разных его полюсах.

Жюлю Перро были близки бунтарские мотивы поэзии и прозы Гюго. Его манили судьбы, отмеченные роком, характеры противоречивые и сложные, сердца, терзаемые неистовыми страстями. Герои его балетов «Эсмеральда» и «Катарина» бросали вызов людским законам и вступали в единоборство с миром.

Властителем дум Бурнонвиля был датский поэт Адам Готлоб Эленшлегер. «Вдохновенные произведения Эленшлегера владели моим умом все свободное время, что оставалось после моих танцевальных и школьных занятий», — вспоминал Бурнонвиль далекую пору детства ³². Позднее он находил образцы для подражания и в нордических сагах Эленшлегера, и в его идиллических историях о дружбе и любви, часто окрашенных интонациями

³² *Bournonville A. My Theatre Life*, p. 423.

сентиментальной шутки. Идеалом Бурнонвиля была гармоническая стройность мира. В поисках гармонии герои Бурнонвиля шли на подвиг, жертвовали личным благом. «Он показывал преимущественно людей исключительного благородства, делал упор на патриотизме и национальной гордости», — утверждал датский критик Эдвард Брандес в монографическом очерке о хореографе³³.

Устремления двух хореографов совпадали в главном. Оба строили модель романтического балетного театра. Материалом были идеи, выдвинутые литературой и искусством времени. Эти идеи то косвенно, то непосредственно воздействовали на природу хореографии в целом, ибо хореография в поисках содержательных идей всегда шла вслед за поэзией и прозой, музыкой и живописью.

В 1826 году французский поэт (Гюго) приветствовал сильфид и ундин, затмивших в литературе богинь античного мира. Через двадцать лет немецкий поэт (Гейне) полемически заострял мысль о превосходстве языческой фантазии над поверьями христианской культуры. Оба размышляли с позиций романтической эстетики, выражая свойственное ей противоборство крайностей. Высказывание Гюго буквально к балету не относилось, ибо сильфиды и ундины еще только готовились атаковать владения Терпсихоры. Гейне писал, когда балет уже прошел через все искусства романтизма. Но в форме балетных сценариев Гейне развивал идею, существенную для него: идею гуманности как главной цели человечества. Между этими двумя полюсами романтической мысли, впрямую с ними не соотносясь, расположилась эпоха тропического цветения балетного романтизма. Оба полюса выразили себя в искусстве двух балерин — Марии Тальони и Фанни Эльслер. Первая своей бесплотной Сильфидой воплотила представления Гюго об идеале прекрасного. Идеалу Гейне ответила «языческая» природа танца второй.

В 1853 году, через два года после ухода Эльслер со сцены, любитель изящных парадоксов Готье обратился к авторитету Гейне, рассказывая о давнем дебюте Эльслер в комедийной роли Лизы из балета «Тщетная предосторожность».

³³ Брандес Э. Август Бурнонвиль. — В кн.: Классики хореографии, Л.: М., 1937, с. 421.

Он начал как бы словами юной дебютантки: «Я всего лишь Лиза, приветливая девица в короткой юбочке, я пряду лен и сбиваю масло. Но всмотритесь: коричневое сукно моих рукавов скрывает мраморные руки — те самые, что утрачены Венерою Милосской». И уже от своего лица пояснял: «Великая языческая балерина играла эту роль, заставляя, несмотря на очевидное легкомыслие сюжета, исполниться мистическим ужасом, своего рода священным трепетом, причину которого мы не понимали. Позже эту причину раскрыл нам Генрих Гейне в великолепной статье “Боги в изгнании”. Если Юпитер занялся сбытом кроличьих шкурок на островке Северного моря, если Вакх надел монаше скую рясу, а Меркурий посвятил себя экспорту, как оценщик душ, то, должно быть, Венера, поместив придурковатого рыцаря Тангейзера в Оперу, стала танцевать там под именем и в обличье Фанни Эльслер, — занятие более чем подходящее для богини поверженного древнего Олимпа... За плутоватой наружностью Лизы мы угадывали черты священной матери богов и людей»³⁴.

Парадокс? Пожалуй, даже мистификация. Жемчужина комедийного репертуара, роль Лизы тем и хороша, что ничего близкого к мистическим откровениям не содержит, а рисует простой человеческий характер в прозаических житейских обстоятельствах. Эльслер в этой роли «священный трепет» вызвать не стремилась и не вызывала. Да и Готье в пору ее дебюта такого трепета не ощущал. Теперь, обращаясь памятью к событию шестнадцатилетней давности, он окутывал его флером мистических восторгов по веской причине. Утверждая, что искусство Эльслер даже в малом было величаво, он думал о последующем упадке балетного искусства вообще и в том оказывался прав. Упадок же прямо зависел от владычества меркантильных интересов, метафорически высмеянных Гейне в образе античных богов, занятых куплей-продажей. Романтический балет, покориw сцены Западной Европы, скоро обнаружил признаки если не увядания, то застоя. «Жизель», дитя многих отцов, в их числе и Готье, явила собой вершину, за которой обозначился спуск.

³⁴ *Gautier Th.* Mathiede Besson dans *La Fille mal gardée...* — La Presse, 1853, 25 avr., p. 1.

Пример наметившегося упадка, опять-таки парадоксальный, предложила практика самого Готье. Через два года после премьеры «Жизели» поэт сочинил сценарий балета «Пери». Как и «Жизель», «Пери» посвящалась Карлотте Гризи — «даме с фиалковыми глазами», чьим рыцарем был Готье. Но в угоду изменчивой моде он предал идею тщетной погони человека за мечтой. Мотив духовной борьбы уступил место мотиву эротической чувственности: фантастическая дева восточной поэзии, Пери кокетливо соблазняла избранника и, после разных испытаний, соединялась с ним в волшебном раю.

Притом Готье тосковал по могуществу, утраченному балетом. Это понятно. Видный прозаик и поэт, он олицетворял столь прочную связь хореографии с литературой, какой не было ни до, ни после него. Случайные связи тянулись издалека. Они менялись в зависимости от времени и места возникновения, порой, несмотря на мимолетность, играли для балета живительную роль. При этом наблюдалась некая постоянная черта: писатели сохраняли дистанцию отчужденности между балетом и собой. В середине XVIII столетия Дидро призывал балет проникнуться духом его идей, а два титана хореографии, Новерр и Анджелини, сочиняя теории, и впрямь ссылались на энциклопедистов и Вольтера. Все же обмен любезностями сохранял умозрительный оттенок. В начале XIX века два больших писателя открыли в балете источник вдохновения. Живое участие к творчеству Сальваторе Вигано на итальянской сцене проявил Стендаль. Поэтическое описание хореографии Дидло и танца Истоминой в «Евгении Онегине» Пушкина не знает равных и по образной силе, и по документальной точности.

В жизни Готье балет занял постоянное и значительное место. Летучие образы танца то явно, то замаскированно мелькали в его стихах. Помимо специально написанных сценариев вдохновляла хореографов и его проза: можно назвать в XIX веке «Дочь фараона» и «Царя Кандавля» Мариуса Петипа, в XX веке — «Павильон Армиды» Фокина. Уже этого было бы достаточно, чтобы считать Готье негласным наставником романтического балета. Но кроме таких, платонических связей были и другие, вполне официальные.

Тридцать с лишним лет, с 1836 года, Готье публиковал в периодической печати критические статьи о балете.

Вместе с тем Готье не первый посвятил себя профессиональной критике. Во Франции, стране давних балетных традиций, уже на рубеже XVIII–XIX веков пресса более или менее регулярно освещала дела и дни балетного театра: тон задавали статьи Жюльена-Луи Жоффруа в парижском «Журналь де деба».

В первом десятилетии XIX века рядом с Жоффруа стал писать, а после его смерти (то есть с 1814 года) вести театральный раздел «Журналь де деба» средней руки композитор и музыковед Франсуа-Анри-Жозеф Блаз. Он выступал под псевдонимом Кастиль-Блаз и являл собой тип критика, предпочитающего остроумие — справедливости. Кроме статей в прессе ему принадлежало несколько книг, не равноценных по значению. «Словарь современной музыки» (1821) содержал ряд полезных сведений о сочинителях балетных партитур. Название следующей книги «Танец и балет от Вакха до мадемуазель Тальони» (1823), ставя знак равенства между мифом и фактом, как бы предупреждало о несерьезности задачи. Между тем, о современной ему хореографии Кастиль-Блаз судил хоть и свысока, но со знанием дела. Под конец жизни он опубликовал свод своих сочинений в книге «Императорская Академия музыки» (1855).

К концу 1820-х — началу 1830-х годов на страницах парижских газет стали появляться развернутые обзоры театральной жизни столицы, видное место в них занял балет. Авторы иногда не подписывались под статьями, например в «Журналь де Пари» и в «Газет де Франс». Иногда обозреватель скрывался под псевдонимом. Можно предположить, что литераторами Х. Х. Х. подписывались братья Леон и Мари Эскудые.

С 1820-х годов долго писал о балете Шарль Морис, издатель газеты «Курье де театр». Его оценками дорожили, боясь капризной изменчивости его суждений. Он являл собой тип завсегдатая кулис в эпоху владычества балерин. А те занимали центр его рецензий, их он хвалил или порицал в зависимости от температуры общественного мнения, но иногда и наперекор ему, исходя из личных вкусов. Как на пример непостоянства можно сослаться на отзыв Мориса о Марии Тальони. Он приветствовал ее дебют в Опере, но вскоре

вступился за представительниц школы Кулона, Вестриса и Гарделя, превознося их грацию и осуждая физические недостатки пришлой звезды. Все же время и мода брали верх, тем более что за Тальони пришли другие носительницы балетной новизны. Шарль Морис отдал им дань похвал и вернул свое расположение Тальони. В 1856 году он опубликовал книгу «Анекдотическая история театра», где рядом с действительными фактами заняли место легенды из жизни Оперы.

В 1832 году постоянным театральным критиком «Журналь де деба» стал Жюль Жанен. Профессионал, он отлично знал дело, писал хлестко и умно. Истинный парижанин, он был заметной фигурой и в зрительном зале, и за кулисами театра. В 1838 году, после поездки Жанена в Милан, репортер «Журналь де Пари» сообщал: «Он вернулся таким же, каким уехал, добрым малым, весельчаком-фельетонистом; это тот же человек, да и платье на нем то же. Славная физиономия пухлого ангела, как всегда, растянута улыбкой, руки по-прежнему засунуты в карманы, и фельетоны его мы будем получать по тем же дням. Жюль Жанен снова взял свои понедельники»³⁵.

Через два года Жерар де Нерваль опубликовал другой портрет, решительно на первый не похожий: «Жюль Жанен — очень молодой человек с бледным красивым лицом и длинной черной шевелюрой; его сверкающие выразительные глаза смотрят на вас рассеянno и таят в себе что-то непостоянное, создавая впечатление непрерывной внутренней борьбы. Из французских журналистов он больше других похож на поэта»³⁶.

В 1840 году Жанену минуло тридцать шесть лет, следовательно, он вовсе не был молод. Вероятно, и в остальном его наружность не отвечала столь вдохновенно начертанному облику. Чуть преувеличено было и достоинство «необычайной и ослепительной легкости его стиля, очарование которого было бы, возможно, утрачено при более скрупулезной работе»³⁷. Легкость отдавала порой небрежностью. Между тем, вступая на литературное поприще, Жанен действительно владел стилем изысканным и тонким. Это позволяет

³⁵ Mosaïque. — Journal de Paris, 1838, № 314, 24 août, p. 1.

³⁶ Нерваль Ж. де. Избранное. М., 1984, с. 113–114.

³⁷ Там же.

предположить, что де Нерваль вспомнил Жанена таким, каким он был десять лет назад.

Черты романтического оборотня проступают в портрете Жанена, предложенном современным английским исследователем Джоном Чапманом. «В 1833 году Жанен перевернул вверх дном традиционные понятия. Он расхвалил балетмейстера Филиппо Тальони (1777–1871) за то, что тот максимально использовал танцовщиц», — пишет Чапман. В доказательство цитируется фраза Жанена: «Я вполне согласен с г. Тальони; его долг, первый и единственный, — обеспечить танцами всех хорошеньких и очаровательных женщин, находящихся в его распоряжении». И дальше: «В балете меньше всего важен сюжет»³⁸. Так писал Жанен в «Журналь де деба» о премьере «Бунта в серале». Но Чапман об этом не упоминает, а указывает только дату публикации: 6 октября 1833 года. Не упоминает, ибо весь смысл рецензии, в которой Жюль Жанен потешается над легкомыслием Филиппо Тальони, принят всерьез: в противном случае он опровергал бы концепцию исследователя и его конечный вывод. «Жюль Жанен и балет образовали гармоничное и плодотворное содружество, тут виделось взаимное тяготение сходных духовных начал, — пишет Чапман. — Поэтическое воображение Жанена, его вера в целостность эстетической субстанции искусства, его ставка на собственный индивидуальный опыт и его творческий подход к критике — продукты Романтизма, позиции *искусства для искусства* и его личное уважение к прессе, которой он столь прилежно служил, — все это было необходимо для точного понимания быстро развивающегося балета... Какие бы прозрения относительно природы танца ни содержались в сочинениях Жанена, они преподносились в занимательной манере, подобной магии, какую для многих был танец на протяжении одной из самых выдающихся балетных эпох»³⁹. На деле Жанен в этой и многих других статьях неизменно подтрунивал над ничтожеством «папаша Тальони» как балетмейстера и утверждал, будто успех его постановок целиком обязан искусству Марии Тальони. Другое дело, что найденный Жаненом тон непри-

³⁸ *Chapman J.V. Jules Janin and the Ballet. — Dance Research, v. II, 1989, № 1, p. 67.*

³⁹ *Ibid.*