



УДК 793
ББК 85.335.42

12+

С 48 **Слонимский Ю. И. Жизель : учебное пособие для СПО / Ю. И. Слонимский. — 2-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2023. — 212 с.: ил. — Текст : непосредственный.**

ISBN 978-5-507-46609-2 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-4495-2562-8 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Книга видного балетоведа Ю. И. Слонимского (1902–1978) посвящена шедевр балетного театра, балету А. Адана «Жизель». В ней подробно рассказывает об истории создания и постановок, особенно русских и советских.

Соответствует современным требованиям Федерального государственного образовательного стандарта среднего профессионального образования и профессиональным квалификационным требованиям. Учебное пособие адресовано студентам и педагогам средних специальных учебных заведений.

УДК 793
ББК 85.335.42

С 48 **Slonimskiy Y. I. Giselle : textbook for SVE / Y. I. Slonimskiy. — 2nd edition, stereotyped. — Saint Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2023. — 212 pages: ill. — Text : direct.**

The book by a prominent ballet historian Y. I. Slonimskiy (1902–1978) is devoted to ballet masterpiece — A. Adam’s ballet “Giselle”. It tells in detail about the history of creation and productions, especially Russian and Soviet ones.

Corresponds to the modern requirements of the Federal State Educational Standard of Secondary Vocational Education and professional qualification requirements. The textbook is addressed to students and teachers of colleges.

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2023
© Ю. И. Слонимский, наследники, 2023
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2023

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ АВТОРА	3
-----------------	---

Глава I

РОЖДЕНИЕ ЗАМЫСЛА

Готье и балетный театр. Рождение замысла «Жизели».	
Сен-Жорж и Готье. Первоисточники сценария.	
Гейне и Гюго — вдохновители сценаристов.	
Чувство современности авторов балета	5

Глава II

ПЕРРО, ГРИЗИ И «ЖИЗЕЛЬ»

Великий танцовщик. Опера 30-х гг. Уход Перро из Оперы.	
Долгий путь к возвращению. Карлотта Гризи.	
Борьба за место в Опере. Работа над «Жизелью».	
Личная и творческая драма Перро. Хореодраматург	
и постановщик «Жизели»	28

Глава III

ПАРИЖСКИЙ СПЕКТАКЛЬ

Описание сценического действия парижского спектакля.	
Анализ хореографии. Перро и Коралли	56

Глава IV

АДАН И ЕГО МУЗЫКА

Забвение и недооценка Адана. Краткая его биография.	
Взгляды Адана на музыку. Отношение его к балету.	
Адан человек и художник. Особенности его музыки вообще,	
«Жизели» в частности	89
Судьба спектакля	114

Глава V

«ЖИЗЕЛЬ» В РУССКОМ БАЛЕТЕ XIX ВЕКА

Петербургский балет 40–50-х гг. Премьера «Жизели».
Андреянова, Санковская. Перро обновляет спектакль.
Эльслер — Жизель. Русские Жизели за границей.
«Итальянское нашествие». Петипа обновляет «Жизель» 124

Глава VI

БАЛЕТ ПОКОРЯЕТ МИР

Торжество «Жизели». Павлова — Жизель.
Укрупнение образа Альберта. «Жизель» в Париже и Лондоне.
Павлова — русский гений. Сцесивцева — Жизель.
Возрождение балета во Франции. «Жизель» покоряет мир 146

Глава VII

СЕГОДНЯШНИЙ СПЕКТАКЛЬ

Герои парижской «Жизели». Русский взгляд на балет.
Петербургский спектакль. Новая концовка.
Трактовка Ганса. Образ вилис. «Жизель» на советской сцене.
Идея неприкосновенности хореографического текста.
Трактовка образов действующих лиц. Жизель — Уланова.
Английские оценки советской «Жизели».
Балет сегодня и наши обязанности 165

ЦИТИРУЕМЫЕ ИСТОЧНИКИ 205

ГЛАВА I

РОЖДЕНИЕ ЗАМЫСЛА

«Жизель» неразрывно связана с французским поэтом, прозаиком и театральным критиком Теофилом Готье (1811–1872) — другом Гейне и Бальзака, Жорж Санд и Мицкевича, Стендаля и Шопена. Интерес к балету проходит через всю многостороннюю деятельность Готье. Уже в первых театральных статьях он уделяет внимание балетным спектаклям. К 1837 году относится сочинение первого сценария («Клеопатра»); оставшийся неосуществленным, он пропал в недрах парижской Оперы. Готье сочинил сценарии «Жизели» (1841) и «Дери» (1843), «Пакеретты» (1851) и «Джеммы» (1854). В 1858 году театр Порт Сен-Мартен показал балет «Янко-бандит» по сценарию Готье. В том же году Гранд-Опера осуществила постановку балета «Сакунтала» — инсценировку классической индийской драмы Калидасы.

Литературные произведения поэта не раз служили благодарной основой хореографического спектакля. Из «Романа мумии» родился балет «Дочь фараона» Петипа, «Царь Кандавл» использован для создания одноименного балета Петипа. Новелла «Одна ночь Клеопатры», наряду с другими источниками, легла в основу сценария балета «Ночь в Египте» Петипа на музыку Аренского. Новелла «Омфала» подсказала образы балета «Павильон Армиды» на музыку Черепнина, а стихотворение «Видение розы» вызвало к блистательной жизни одноименный балет Фокина. После смерти Готье в его архиве нашли сценарии балетов «Гаммельнский крысолов», музыку к которому собирался написать Ж. Массне; «Лесной царь»,

выросший из стихотворения Гёте, «Свадьба в Севилье» и «Влюбленная статуя». Не разыскан сценарий Готье, написанный для Берлиоза: по мнению Э. Бинни, он основывался на мотивах «Вильгельма Мейстера» Гёте. Дополнительно укажем на главы книги «Путешествие в Россию», посвященные русскому театру, первому представлению балета Перро «Эолина» и главной исполнительнице А. Ферарис. Статьи Готье о балете, собранные в шеститомном издании, представляют чрезвычайную большую ценность.

Рождение замысла «Жизели» и его реализация описаны Готье в рецензии на премьеру, сочиненной в форме письма к Гейне: «Мой дорогой Генрих Гейне, — так начинается ее Готье... — Перелистывая несколько недель тому назад Вашу прекрасную книгу «О Германии»¹, я натолкнулся на очаровательное место (для этого достаточно открыть томик на любой странице), где Вы говорите об эльфах в белых платьях, подол которых всегда влажен, о русалках, показывающих свою маленькую атласную ножку на потолке свадебных покоев, о вилисах² с бело-снежной кожей, обуреваемых беспощадной жаждой вальса, о всех тех восхитительных видениях, встреченных Вами в Граце и на берегу Рейна в бархатистом тумане при свете немецкой луны, — и я невольно воскликнул: «Какой прекрасный балет можно было бы сделать из этого!».

Отрывок из Гейне, взволновавший Готье, гласит: «В Австрии, в одной местности, существует сказание, представляющее известное сходство с предыдущим, хотя оно имеет славянское происхождение. Это сказание о призрачных танцовщицах, известных там под названием вилис. Вилисы — невесты, умершие до свадьбы. Несчастные

¹ В первых изданиях на франц. яз. работа Гейне «К истории религии и философии в Германии» получила название «О Германии», так сказать, по наследству от книги мадам де Сталь, фактически открывшей для Франции литературу Германии.

² Гейне и его современники именуют их «вила», «вилы», а во множественном числе часто прибавляют букву s, образуя слово wilis. Русские переводчики восприняли это начертание буквально, и в нашей литературе сложилась привычка писать; вилиса, вилисы.

юные создания не могут спокойно лежать в могиле, в их мертвых сердцах, в их мертвых ногах жива еще та страсть к танцу, которую им не пришлось удовлетворить при жизни, и в полночь они встают из могил, собираются толпами на больших дорогах, и горе тому молодому человеку, который там с ними встретится. Он должен танцевать с ними, они обнимают его с необузданным неистовством, и он пляшет с ними без удержу, без передышки, пока не падает замертво. В венчальных платьях, в венках с развевающимися лентами и сверкающими перстнями на пальцах, вилысы, подобно эльфам, пляшут при свете месяца. Лица, хотя и бледные как снег, юны и прекрасны; они смеются так жутко и весело, так кощунственно-очаровательно, они кивают так сладострастно-тайнственно, так заманчиво, и никто не в силах устоять против этих мертвых вакханок».

Роль вил в эпосе и песнях славянских народов, в частности сербского, очень велика. Они выступают в сказках и песнях как грозные девы, мстящие за кривду, как подруги воинов и витязей, как лукавые существа. В «Поэтических воззрениях славян на природу» читаем: «Собираясь на избранных местах — в лесах и на горах, — они водят коло, играют на свирелях и дудках, поют, бегают и резвятся; морские вилы выходят при свете месяца из своих подводных жилищ, затягивают чудные песни, в легких, грациозных плясках носятся по берегу или по зыбкой поверхности вод. Они так пристрастны к танцам, что предаются им до совершенного изнеможения». Далее идет рассказ о судьбе неосторожного человека, подглядывшего их пляски. Бесспорный интерес для романтической трактовки этой темы имеет старинная датская баллада, разработанная в драме Г. Ибсена «Улаф Лильенкранц», быть может даже с учетом его впечатлений от балета «Жизель». У Гейне же она слилась с мотивом славянских вил, став мощным источником вдохновения Готье. Образ вилы-русалки, мстящей за измену, возникает в «Ундине» Ламот Фуке, в «Русалочке» Андерсена,

на славянской почве — в «Свитезянке» Мицкевича, «Русалке» Пушкина, перекликается в известной мере с «Лорелей» К. Brentano и Гейне.

Первоисточником предания, рассказанного Гейне, могло быть стихотворение Терезы фон Артнер, изданное в «Карманном альманахе для отечественной истории» (Вена, 1822) под названием «Пляска вилис. Народное славянское поверие».

Но вернемся к отчету Готье. «В порыве энтузиазма, — пишет он, — я даже взял хороший лист белой бумаги и написал сверху превосходным почерком: «Вилисы» — балет. Потом рассмеялся и бросил листок без продолжения, сказав, что совершенно невозможно переложить для театра такую туманную, ночную поэзию, сладострастно-зловещую фантазмагорию; во всех этих эффектах легенды и баллады так мало общего с нашими привычками». Вне-сем в его рассказ фактическую поправку: балет и раньше использовал фантазмагорию туманной и ночной поэзии, начиная с танцев монахинь в «Роберте-Дьяволе» Мейер-бера (1831) и первого детища французской романтической хореографии «Сильфиды» (1832).

Вдохновленный преданием Гейне, Готье решает написать балетный сценарий. Как это сделать? «Я, не знающий театральных перипетий и требований сцены, хотел запросто переложить в действие I акта восхитительную «Ориенталию» Виктора Гюго. Зрители увидели бы прекрасное бальное зало какого-то принца: люстры зажжены, цветы поставлены в вазы, буфеты наполнены, но гостей нет. На мгновение появляются вилисы, которых привлекла надежда завербовать какую-нибудь новую подругу и удовольствие потанцевать в искрящемся от хрусталя и позолоты зале. Царица вилис коснулась паркета своим жезлом, чтобы сообщить ногам танцовщиц ненасытное желание контрдансов, вальсов, галопов, мазурок. Прибытие господ и дам заставляет легкие тени вилис скрыться. Танцевавшая всю ночь Жизель, которую побуждал к этому волшебный паркет и желание

помешать возлюбленному приглашать на танец других женщин, была застигнута, как юная Испанка (героиня стихов Гюго. — Ю. С.), утренним холодом, и бледная царица вилис, невидимая для всего света, положила бы холодную руку на ее сердце».

Заманчиво, вдохновляюще, но малосценично. Также лишена развития действия затея Готье во II акте. «Мы мечтали даже о некоторых сценах в характере сюжета, которые пришлось выбросить из-за опасности длиннот. В определенное время года начинается великое сборище вилис на перекрестке лесных дорог, на берегу пруда, там, где широкие листья ненюфара стелются своими дисками по вязкой воде, скрывающей утонувших вальсеров. Лунные лучи блестят между этими черными и каемчатыми сердцами, всплывающими на поверхность, как погибшая любовь. Бьет полночь, и со всех сторон горизонта грядут, предвещаемые блуждающими огоньками, тени молодых девушек, умерших на балу «от» или «из-за» танцев. Сначала появляется, пощелкивая кастаньетами и сверкая белыми блестками, с большой гребенкой в волосах, ажурная резьба которой напоминает галерею готического собора, озаренный луной силуэт танцовщицы качучи из Севильи; затем гитана, покачивающая бедрами и носящая на узкой нижней юбке сборки с кабалистическими знаками, венгерка-танцовщица в меховой шапке, целкая шпорами своих сапожек, точно зубами от холода; баядерка в костюме, похожем на Амани (индийскую танцовщицу, незадолго до того выступавшую в Париже. — Ю. С.), в корсете из ароматного дерева, в шароварах с золотыми позументами, в поясе и ожерелье из металлических блях, образующих зеркало, в длинных развевающихся покрывалах, со странными украшениями, с колокольчиками вокруг лодыжек и с кольцами в ноздрях. В заключение боязливо показывается маленькая «крыса» Оперы¹ в «дезабиле» танцкласса с носовым платочком на шее, засунув руки

¹ Танцовщица «у воды» — в глухом кордебалете.

в маленькую муфту... Торжественный прием заканчивается сценой, где молодая покойница выходит из могилы и кажется возвращающейся к жизни в страстных объятиях возлюбленного, который как бы чувствует биение ее сердца созвучно со своим...».

Отказ от этих замыслов, видимо, дался Готье нелегко. Он излагает их в письме к Гейне после премьеры, а описание красочного слета разнохарактерных вилис оставляет как в либретто для публики, так и в отчетах о спектакле. Признавшись, что задуманное не отвечает условиям сцены, Готье сообщает: «Вечером в Опере, захваченный Вашими идеями, я встретил за кулисами умного человека, который смог осуществить в балете, добавив многое от себя, всю фантазию, весь каприз “Влюбленного дьявола”¹ Казотта. Я рассказал ему предание о вилисах. Три дня спустя балет “Жизель” был готов и принят. К концу недели Адольф Адан симпровизировал музыку, декорации были почти закончены, и репетиции шли полным ходом. Вы видите, мой дорогой Генрих, что мы не такие уж скептики и прозаики, как выглядим». И Готье вспоминает слова Гейне: «Призраки не могут существовать в Париже после полуночи, когда в Опере веселье достигает апогея. Все смеется и скачет на бульварах, весь свет устремляется на балы. Каким несчастным почувствует себя бедняга-призрак в этой оживленной толпе». Готье отвечает Гейне: «Так вот, мне оставалось только взять ваших бледных и очаровательных призраков за кончики надушенных пальцев и представить их публике для того, чтобы они были достойно приняты всем светом. Директор и публика не сделали против них ни малейшего возражения в вольтеровском духе. Вилисы получили право жительства на весьма малофантастической улице Ле Пелетье. Несколько строчек, в которых вы говорите о них, помещенные перед либретто, послужили для вилис пропуском».

¹ Имеется в виду Сен-Жорж. Под названием «Сатанилла» балет «Влюбленный бес» по его сценарию шел и в России.

Итак, в сочинении драматургического проекта «Жизели» участвовали Готье и Сен-Жорж¹.

Даже больше — без Сен-Жоржа «Жизель» или не родилась бы или ее постигла бы неудача.

Жюль-Анри Вернуа де Сен-Жорж (1801–1875) был уже известным оперным и балетным либреттистом. Профессионализм его драматургии и театральное воображение порой, быть может, отдавали ремесленничеством, но, несмотря на это, достойны изучения. По складу и направленности дарования он был сродни знаменитому мастеру Скрибу, с которым сотрудничал. Современники не ждали от Сен-Жоржа больших идей, но ценили его как специалиста, всегда готового к быстрой и успешной работе. В содружестве с другими авторами Сен-Жорж сочинил около 50 оперных либретто и самостоятельно — еще около 30. Ему принадлежит 12 балетных сценариев, среди которых выделяются «Влюбленный бес», «Гентская красавица», «Крестница фей» (в соавторстве с Перро), «Корсар» и 3 сделанные для М. Петипа: «Дочь фараона», «Царь Кандавл» и «Камарго» (правда, уступающие прежним по художественным достоинствам).

Жюль Жанен, рецензируя «Жизель», назвал Сен-Жоржа человеком большого ума и такта. Об этом же говорил и Готье в авторецензии на «Жизель». Если исходить из нее, то Сен-Жоржу принадлежала львиная доля сценария. Впрочем, может быть, подчеркивая роль Сен-Жоржа, Готье оправдывал свое выступление с рецензией на спектакль, соавтором которого являлся. Так или иначе, он выражал желание объяснить Гейне, «как г. де Сен-Жорж, с полным уважением к Вашей легенде, сделал ее приемлемой и возможной в Опере». Описание I акта заканчивается словами: «Вот... история, которую г. де Сен-Жорж придумал...». Сопоставляя ее с собственным замыслом I акта, Готье признавался, что без Сен-Жоржа «мы не имели бы такой трогательной, такой превосходно

¹ Имя Коралли в афишах и программах стоит рядом с Готье и Сен-Жоржем: он получал долю поспектакльного гонорара.

разыгрываемой сцены, заключающей I акт, какая есть сейчас. Жизель стала бы менее интересной, и II акт потерял бы силу своей новизны». Впрочем, он «есть насколько возможно точный перевод страницы, которую я позволил себе вырвать из вашей книги»¹. Изложение действия заканчивается так: «Вот приблизительно, мой дорогой друг, как мы, г. де Сен-Жорж и я, приспособили Вашу очаровательную легенду».

Сен-Жоржу, по отчету Готье, единолично принадлежит сценарий I акта и, быть может, лишь частично II. Выяснить, кто что сделал, не представляется возможным: оригинал сценария не найден, нет и других бесспорных документов. В откликах на премьеру различно оценивается роль каждого из соавторов; одни хвалят за сценарий Сен-Жоржа, другие — Готье, третьи (значительно реже) — обоих. Кто считает главным Готье, а о Сен-Жорже говорит как о скромном помощнике поэта, использовавшем готовые ситуации из других спектаклей. Кто говорит о Сен-Жорже как об известном мастере, а о Готье лишь как о многообещающем ученике. Словом, пресса того времени дает возможности для любых выводов. Видимо, за рецензиями скрываются личные симпатии и антипатии к сценаристам, литературные разногласия, какими богата журнально-газетная жизнь той поры. В дальнейшем Готье больше не сотрудничал с Сен-Жоржем, все реже вспоминал его в связи с «Жизелью» и называл ее «мое детище», «мой балет». Сен-Жорж, напротив, обращаясь к Готье, не забывал именовать его «мой дорогой собрат по хореографии», «Жизель» называл «наша» и продолжал тянуться к поэту. Видимо, Готье не устраивало положение «подручного» у присяжного либреттиста.

Достоинны внимания два отклика на премьеру. Первый принадлежит Жюлю Жанену — другу Готье. Он писал: «Это г. де Сен-Жорж связал нить, благодаря ко-

¹ I акт не только пересказ предания. Здесь замечательная сцена Альберта с тенью Жизели, придуманная Готье, сбор вилис, подсказанный Гюго, поэтический финал, принадлежащий Адану, и ряд сцен, которых нет у Гейне.

торой г. Теофиль Готье не заблудился в этом волшебном лабиринте листвы, газа, улыбок, прыжков, цветов, обнаженных плеч, занимающегося утра, плавающего заката, поэзии, мечтаний, страстей, музыки, любви». Второй — письмо Адана Сен-Жоржу после премьеры «Жизели»: «Я посоветовал Готье не называть себя вовсе; я считал, что при такой литературной репутации, как его, не к лицу дебютировать в театре в качестве третьего лица в балетной программе и состоять в сотрудничестве с Сен-Жоржем, Коралли и далее с Перро, который вложил так много своего. Вчера утром он был еще вполне согласен со мной, но совершенно изменил мнение вчера вечером, что Вас не удивит, и назвал себя»¹. Как видите, Адан признает за Готье лишь одну треть, не считая сделанного Перро.

В сценарии широко использован опыт театра минувших лет, и это, видимо, дело рук Сен-Жоржа. У шести рецензентов «Жизели» танцы вилис ассоциировались с танцами монахинь-призраков в опере «Роберт-Дьявол». Сходство внешнее: в опере призраки служат сатанинскому обольщению, в балете — любви, побеждающей смерть. Девять рецензентов нашли сходство танцев вилис с танцами русалок в «Деве Дуная» (1836). В опере-балете Обера «Озеро фей» (1839) была сцена, где собирались сказочные существа (во главе с героиней), принимавшие порой человеческое обличье. Лифар упоминает нашу шумевшую в то время феерию «Дева воздуха», шедшую в Театре на Бульварах и подсказавшую картину ночного слета «дев воздуха». Наконец, большинство рецензентов говорило не только о родстве танцев сильфид и вилис, но и о близости в целом балетов «Сильфида» и «Жизель». Рецензент газеты «Тан» заявил: «...надо быть справедливым и признать, что “Жизель” обязана своей старшей сестре многими из наиболее грациозных идей в их подробностях».

¹ Это желание появилось в связи с успехом генеральной репетиции. Слова Адана, что это не удивит Сен-Жоржа, не ясны: видимо, он намекает на честолюбие Готье и его любовь к Гризи. Одна деталь в афише примечательна: фамилия Готье стоит в списке авторов второй, после Сен-Жоржа. Это значит, что Готье не притязал на первое место даже по алфавиту.

Утверждения о родстве двух балетов вызвали возражение наиболее, казалось бы, беспристрастного из авторов «Жизели» — композитора. Он писал Сен-Жоржу: «II акт не имеет ничего общего с «Сильфидой», если не считать этих обнаженных женщин среди леса». И другие создатели спектакля разделяли его взгляды. Это не удивительно. Художники и сегодня, невольно используя чужое, редко помнят, что и у кого они взяли, так как всегда, хотя бы на миг, верят в то, что это свое, ими придуманное. Авторы «Жизели» шли по просекам, сделанным предшественниками, избегали повторения их ошибок, складывали в систему чужие находки. «Сильфида» вооружила создателей «Жизели» в большей степени, чем в свое время «Зефир и Флора» — «Сильфиду». Скромная и неравноценная по эскизам разведка дала авторам «Жизели» возможность нарисовать законченную картину.

Что бы мы ни сравнивали в «Жизели» и «Сильфиде» — характер и тип драматической экспрессии, жанровые особенности, систему хореографических и музыкальных образов, — все перекликается. Как «Сильфида», «Жизель» строится на противопоставлении реальной жизни (I акт) фантастической (II акт): «вещный» мир внешнего действия сменяется «миром души», раскрывающим внутреннее действие. В обоих балетах в мире лирических грез, сновидений и раздумий обитают сказочные существа, облаченные в новую балетную одежду: голубые тюники — в «Сильфиде», белые — в «Жизели». И там и тут в центре спектакля — героиня, чья преданная любовь освобождает героя из плена житейского прозябания, а героиня платит за это своей жизнью. И там и тут герой губит возлюбленную, оставаясь в безутешном одиночестве, а последние аккорды музыки возвращают его из фантастического царства грез в мир реальности: в «Сильфиде» — свадьба Эффи, в «Жизели» — приход невесты героя. «Сильфиду», как и «Жизель», заключает типичная для романтической музыки светло-печальная

мелодия, истаивающая вместе с зарей. Во II акте обоих балетов разлита поэзия ночи. И там и тут законченным по форме жанровым танцам крестьян в I акте противопоставляется «большое классическое па» сказочных существ во II, — сюите, сочетающей ноктюрн кордебалета с многочисленными ариозо солисток, увенчанной лирическим дуэтом героев. Наконец, в обоих балетах хореографическая драма I акта сменяется лирической поэмой во II. Спектакли эти разрабатывают два плана танцев: жанрово-партерный в I акте, классически-воздушный — во II. Авторам «Жизели» пригодились и машинерия полетов, и крылышки сильфид, и (что скрывать) ряд интересных па, которые, кстати сказать, в свое время и с пользой для дела заимствовал у своих предшественников Ф. Тальони.

Сен-Жорж сочинял I акт «Жизели» по стереотипам пейзажного балета. Первые два явления «Жизели» воспроизводят аналогичные два явления «Тщетной предосторожности». Дальше действие строится по той же схеме: фон — прохождение массы; сцена, создающая завязку действия; выход балерины и танец; сцена с подругами; общий танец; сцена, вводящая в интригу новых действующих лиц; сцена с танцами или без танцев, вытекающая из предшествующей; дуэт главных персонажей или вставной танец; сцена, осложняющая интригу; танец, вводящий в кульминацию; драматический или комический финал; заключение — мизансцена или танец. Посмеиваясь над «милыми забавами прабабушек», сценаристы обращались к «старине»: порывая со «скрибовщиной» в декларациях, учились у Скриба конкретности и наглядности реального действия, чередованию танцевальных и пантомимных эпизодов. Бытоподобные ситуации, рассчитанные и взвешенные в смысле смены красок и накала, искусное обыгрывание аксессуаров, сентиментально-мелодраматический характер событий заимствованы из ходовых балетов 20-х годов. В сценарии I акта, даже в большей степени, чем во II, авторы

использовали ряд ситуаций из предшествовавших спектаклей. Некто Е. Г. написал во «Французском курьере» 3 июля 1841 года, что приезд кавалькады знати, бывшей на охоте, в точности воспроизводит аналогичный эпизод из балета Тальони «Наталия, или Швейцарская молочница» (1832), «включая золотую цепь, надеваемую принцессой на шею Жизели». Дуэт героев «Жизели» — *Pas de vendange* — перекликается с дуэтом Лизы и Колена из «Тщетной предосторожности».

Сцена гадания на цветке, — заметил С. В. Бомонт, — могла быть заимствована из гётевского «Фауста».

Авторы считали собственным сочинением высшую точку I акта — сцену безумия героини. На самом деле, «около 30-х годов нас часто потчевали сумасшедшими», — писал Готье. Иностранцы исследователи приводят в пример оперу Доницетти «Лючия ди Ламмермур» (1839), оперу-балет Обера «Озеро фей». Старинный балет «Нина, или Сумасшедшая от любви» даже возобновили на сцене Оперы в 1840 году. Нечто схожее было и в балете «Сомнамбула». Вернувшийся из Петербурга Адан так был увлечен сценой безумия в балете «Морской разбойник», показанном в России, что использовал эту свою музыку для аналогичной сцены в «Жизели». Даже подробности ее (воспоминание о танце с любимым) имелись в соло «сумасшедшей от любви» Нины из одноименного балета. В «Деве Дуная» тоже была аналогичная по типу сцена; только сходил с ума герой, а не героиня. Пригодились и мелочи из старых спектаклей: могущество креста, спасающего Альберта от вилис, пришло из балета «Влюбленный бес»; в данном случае Сен-Жорж цитировал сам себя.

Такова закономерность развития балетного искусства: новое сохраняет незримые нити связи со старым; весь вопрос лишь в том, как, во имя чего оно используется. Вряд ли состоятельны попытки (а они имеются в зарубежной литературе) отрицать или умалять значение «предков» «Жизели», видеть между ними непроходимую пропасть.

Надо сопоставить ее с предшественниками, и тогда пережитки старого предстанут в истинном свете.

«Жизель» — блистательный итог пройденного и столь же блистательный шаг вперед. Здесь подали друг другу руки учителя и ученики: Доберваль и Дидло объединились со своими преемниками — Перро и Коралли. В I акте торжествуют принципы «Тщетной предосторожности», обогащенные опытом танцевального действия Дидло, во II — принципы «Зефира и Флоры», обогащенные опытом романтического балета Тальони и др. Непримиемые, казалось бы, враги в театре Дидло побратались в театре Перро — Коралли: два противоположных вида драматической экспрессии приобрели на время то единство, которое дает спектаклю огромную власть над поколениями зрителей.

Однако неизвестно, что больше обогатило «Жизель» — балетная практика или творчество великих современников Готье и Сен-Жоржа — Гюго и Гейне. Думается, что второе имело решающее значение для судьбы зачатого балета. Тесные связи Готье с Гейне делают достоверными высказывания поэтов друг о друге, заставляют внимательно изучать Гейне. Авторы «Жизели» вдохновлялись в других сочинениях поэта ночные пляски духов стихий; могилы, из которых появляются призраки; девушка, приходившая ночью на свидание с умершим возлюбленным; юноша, которого феи заставляют вступить с ними в безудержную пляску... Вот строки Гейне, подсказывающие драматургическую кульминацию I акта «Жизели»: «Характерной чертой народных сказаний является то, что самые страшные катастрофы в них обычно происходят на свадебных празднествах. Внезапный ужас тем резче контрастирует с радостной обстановкой, с приготовлениями к празднеству, с веселой музыкой...». Вспоминаются его слова о неспособности духов воздуха, подобно людям, «передвигаться... прозаически-обыкновенной походкой». Постановщик нашел ее в полном соответствии с образом поведения духов стихий, описанных Гейне. Есть у него

и подсказка финала танца вилис. «Когда на церковной башне ударит колокол, с криком они скрываются в могилах».

Гейне был предубежден против балета Оперы, усматривая в нем отражение вкусов верхушки буржуазного общества. Тем не менее ради дружбы с Готье и желая увидеть, что стало с преданием в «Жизели», пошел на спектакль и написал отчет о нем. «Если не считать удачного сюжета, заимствованного из сочинений одного немецкого автора, неслыханному успеху балета «Вилиса» более всех содействовала Карлотта Гризи. Но как она прелестно танцует! Когда смотришь на нее, забываешь, что Тальони — в России, что Эльслер — в Америке, забываешь о самой Америке и России, да и обо всем на свете, и возносишься вместе с нею в висячие волшебные сады того царства духов, где она — королева. Да, у нее именно характер тех духов стихий, которых мы представляем себе вечно пляшущими и о величественных плясках которых народ рассказывает также чудеса...». Соответствует ли музыка причудливому сюжету этого балета? — спрашивает Гейне. Требовались «плясовые мелодии, от которых, как говорится в народном предании, деревья начинают прыгать, а водопад повисает в воздухе... Нет, столь властно-могучих мелодий г-н Адан не привез из своего северного путешествия, но и то, что он написал, все же заслуживает внимания...». Итак, Гейне безоговорочно принял сценическую интерпретацию сюжета и одобрил образ Жизели, созданный Гризи. В этом ключ к пониманию едва ли не самых важных обстоятельств, связанных с рождением «Жизели».

В любой сфере художественного творчества (и балет не исключение, хотя это нередко подвергают сомнению) вымысел автора оплодотворяется современностью, как бы она ни была порой глубоко скрыта в произведении, отдаленном от нас более чем столетием. Чувство современности придает произведению богатую внутреннюю жизнь, заражая его «волнениями века». Не в этом ли



Карлотта Гризи

разгадка «бессмертия» «Жизели»? Современность сделала ее классической «драмой сердца», способной стоять в одном ряду с лучшими творениями литературы и искусства той поры.

На это наталкивает, в частности, рассказ Готье о рождении замысла балета. Удивителен скачок его мысли от народного предания к «Призракам» Гюго. Где здесь логика? И возможна ли связь этих первоисточников? Ведь стихи Гюго посвящены не фантастическим существам из народных преданий, не крестьянкам, живущим в средние века, а девушкам, находящимся где-то рядом с поэтом — его современницам и соотечественницам. Как могло предание о вилисах вызвать у Готье ассоциацию с героинями стихов Гюго? Похоже, что переход от первых ко вторым подсказан самим Гейне. Он воспроизвел предание о вилисах дважды. Впервые на французском языке в двухтомном издании «Картины путешествий» (1834), вторично — в двухтомнике «О Германии» (1835); в 1837 году оба варианта предания встретились в третьем томе французского издания «Салона». Интересно, что первое изложение предания о вилисах предваряется Гейне разговором непосредственно о парижанках. Приведу его в кратких выдержках.

«Есть люди, которые думают, что они могут совершенно отчетливо рассмотреть бабочку, наколов ее булавкой на бумагу. Это столь же нелепо, сколь и жестоко. Приколотая, неподвижная бабочка уже более не бабочка. Бабочку надо рассматривать, когда она порхает вокруг цветов. И парижанку надо рассматривать не в ее домашней обстановке, где у нее, как у бабочки, грудь проколота булавкой, а в гостиных, на вечерах, на балах, где она порхает на своих крылышках из расшитого газа и шелка под сверкающими лучами хрустальных люстр... Тогда раскрывается вся их страстная любовь к жизни, их жажда сладостного дурмана, жажда опьянения, и это придает им почти пугающую красоту и очарование, которое одновременно и восхищает и потрясает нашу душу». Затем

без всякого перехода — следующий текст: «Это стремление вкушать радости жизни, словно смерть оторвет их от кипучего источника наслаждений, или он иссякнет, это иступление, эта одержимость, это безумие парижанок, особенно поражающее на балах, напоминает мне поверие о мертвых танцовщицах, которых у нас называют вилисами». И поэт начинает предание о них.

Чтение этих строк Гейне могло подсказать Готье мысль использовать в зарождающемся сюжете балета стихи Гюго. Они напечатаны в сборнике Гюго «Восточные мотивы» (1828), имевшем огромный по тому времени успех и 14 раз переиздававшимся. Цикл «Призраки», на который ссылается Готье, не вызывает сегодня прежнего энтузиазма. В нем нет и намека на ориентально-экзотические мотивы, давшие название томику Гюго. Это лирические размышления о судьбах юных и прекрасных девушек, у которых реальная действительность отняла все, вплоть до самой жизни. Идиллические сценки, характеризующие героинь Гюго, окрашены в трагические тона. Первое стихотворение начинается словами: «Увы! Как часто я видел юных девушек, которые умирали». И заключается: «Да, такова жизнь!». Второе стихотворение — набросок портретов девушек, которые умерли. Поэт хочет «удалиться в глубь лесов».

Виденья нежные! Лишь погружусь в мечтанья —
Выходят чередой они ко мне тотчас,
В неверном сумраке их зыбки очертанья,
Но вижу явственно я среди листвы мерцанье
 Печальных и пытливых глаз.
Я вижу, вижу их! Приняв их облик милый,
Рой помыслов моих является ко мне, —
Сплетаясь в хоровод, танцуют вокруг могилы
И тают в воздухе... Смятенный и унылый,
 Я вновь с собой наедине¹.

Заметим, что эти строки подсказывают II акту «Жизели» жанр баллады или ноктюрна. Герой Гюго размышляет

¹ Перевод М. А. Донского.