

100

ВЕЛИКИХ МАСТЕРОВ БАЛЕТА



100 великих (Вече)

Даля Трускиновская
100 великих мастеров балета

«ВЕЧЕ»

2010

УДК 929
ББК 85.335.42

Трускиновская Д. М.

100 великих мастеров балета / Д. М. Трускиновская —
«ВЕЧЕ», 2010 — (100 великих (Вече))

ISBN 978-5-9533-4373-2

Известно, что балет родился в Италии в XVI веке. Вначале это были танцевальные сценки и эпизоды в музыкальных и оперных представлениях. Во Франции, привезенный из Италии, новый жанр становится частью придворной театральной культуры и превращается в пышные торжественные зрелища, основу которых составляют народные и придворные танцы, входившие в старинную сюиту. Второе свое рождение балет пережил во второй половине XVIII века благодаря реформам французского балетмейстера Жана Новера, который создал новый вид балетных спектаклей. Новая книга серии рассказывает о ста наиболее знаменитых и прославленных мастерах мирового балета.

УДК 929
ББК 85.335.42

ISBN 978-5-9533-4373-2

© Трускиновская Д. М., 2010
© ВЕЧЕ, 2010

Содержание

Введение	6
Балет в восемнадцатом веке	10
Джон Уивер	14
Луи Дюпре	17
Жан Жорж Новер	20
Франц Антон Кристоф Хильфердинг	25
Гаэтано Вестрис	29
Огюст Вестрис	32
Мари Камарго	35
Мари Салле	38
Жан Доберваль	43
Тимофей Бубликов	46
Татьяна Шлыкова-Гранатова	49
Романтический балет	52
Сальваторе Вигано	56
Иван Вальберх	59
Шарль Дидло	63
Адам Глушковский	67
Луи Дюпор	71
Евгения Колосова	75
Мария Данилова	78
Авдотья Истомина	80
Филипп Тальони	85
Жюль Перро	89
Мария Тальони	95
Август Бурнонвиль	100
Конец ознакомительного фрагмента.	104

Даля Мееровна Трускиновская

100 великих мастеров балета

© Трускиновская Д.М., 2010

© ООО «Издательский дом «Вече», 2010

Введение

Танец был всегда, и музыка была всегда, и даже сюжет в танце присутствовал нередко, а вот балет появился всего лишь около четырехсот лет назад

Он родился в Северной Италии в эпоху Возрождения. Итальянские князья любили пышные дворцовые празднества, в которых танец занимал важное место. Сельские пляски не подходили придворным дамам и кавалерам. Их пышные одеяния, как и залы, где они танцевали, не допускали неорганизованного движения. Специальные учителя – танцмейстеры – заранее репетировали с дворянами отдельные фигуры и движения танца и руководили группами танцоров. Постепенно танец становился все более театральным. Сам термин «балет» возник в Италии и означал танцевальный эпизод, передающий определенное настроение.

Мастерство ранних итальянских учителей танцев произвело впечатление на знатных французов, которые сопровождали армию Карла VIII, когда в 1494 году он вступил в Италию, предъявив свои претензии на трон Неаполитанского королевства. В результате итальянские танцмейстеры стали приглашаться ко французскому двору. Тогда же возникла необходимость в нотации – системе записи танца. Автор первой из известных систем, Туан Арбо, начал передавать танцевальные па музыкальными знаками.

По приглашению французской королевы Екатерины Медичи итальянец Бальдасарини ди Бельджойозо (во Франции его называли Бальтазар де Божуайё) ставил придворные представления, наиболее известное из которых носило название «Цирцея, или Комедийный балет королевы», было поставлено в 1581 году и обычно считается первым в истории музыкального театра балетным спектаклем. В нем, как это было тогда принято, соединились музыка, речь и танец. Сюжет был позаимствован в античной мифологии и стал обрамлением для стихотворных монологов и танцев. А партии нимф и наяд исполняли молоденькие фрейлины. Так что 15 октября 1581 года можно считать днем рождения балета.

На протяжении всего семнадцатого века жанр придворного балета развивался главным образом во Франции. Вначале это были балеты-маскарады, а затем помпезные мелодраматические балеты на рыцарские и фантастические сюжеты, где танцевальные эпизоды сменялись вокальными ариями и декламацией стихов.

Король Франции Людовик XIII, с детства увлекавшийся музыкой и танцами и получивший прекрасное музыкальное образование, был автором балета, название которого благодаря роману «Три мушкетера» до сих пор у нас на слуху: это «Мерлезонский балет», впервые исполненный 15 марта 1635 года в замке Шантийи. За сюжетную основу были взяты приключения во время охоты на дроздов – одного из любимых развлечений короля. Его величество не только сочинил либретто, музыку, хореографию, набросал эскизы декораций и костюмов, но и исполнил две роли: торговки приманками и крестьянина.

Танец стал превращаться в балет, когда его начали исполнять по определенным правилам. Впервые их сформулировал французский балетмейстер Пьер Бошан (1637–1705), живший и творивший во времена короля Людовика XIV. Тогда спектакли придворного балета достигли особого великолепия.

Людовик в молодости сам любил участвовать в спектаклях, и свое знаменитое прозвище «король-солнце» получил после исполнения роли Солнца в «Балете ночи». В 1661 году он создал Королевскую академию музыки и танца, в которую вошли 13 ведущих танцмейстеров. Их обязанностью стало сохранение танцевальных традиций. Директором академии был назначен Бошан.

Он записал каноны благородной манеры танца, в основу которой положил принцип выворотности ног (*en dehors*). Такое положение давало человеческому телу возможность

свободно двигаться в разные стороны. Все движения танцовщика он разделил на группы: приседания (плие), прыжки (заноски, антраша, кабриоли, жете, способность висеть в прыжке – элевация), вращения (пируэты, фуэте), положения корпуса (аттитюды, арабески). Выполнение этих движений осуществлялось на основе пяти позиций ног и трех позиций рук (port de bras). Все па классического танца стали производными от этих позиций ног и рук.

Эта классификация Бошана жива по сей день. Более того – в результате французская терминология стала общей для артистов всего мира, как латынь – для медиков.

Бошан разделил танцы на три основных вида: серьезный, полухарактерный и комический. Серьезный танец (прообраз современного классического) требовал академической строгости исполнения, красоты внешней формы, изящества – даже на грани жеманства. Это был «благородный» танец, он приличествовал персонажам трагедий – царям, богам, мифологическим героям. Полухарактерный – объединял танцы пасторальные, пейзажные и фантастические, в которых на сцену являлись силы природы или персонифицированные человеческие страсти. Пляски фурий, нимф и сатиров также подчинялись его законам.

Наконец, комический танец отличался виртуозностью, допускал утрированные движения и импровизацию. Он был нужен для гротесковых и экзотических танцев, встречавшихся в комедиях театра классицизма.

Так началось формирование балета, развившегося к восемнадцатому веку из интермедий и дивертисментов в самостоятельное искусство.

Вскоре была открыта Парижская опера, балетмейстером которой был назначен тот же Бошан. Под его началом была сформирована балетная труппа из одних мужчин-танцовщиков. Женщины на сцене Парижской оперы появились лишь в 1681 году. Первой профессиональной танцовщицей стала мадемуазель Лафонтен, выступив в опере-балете Люлли «Триумф любви». Вскоре ее прозвали «королевой танца».

В театре ставились оперы-балеты композитора Люлли и комедии-балеты драматурга Мольера. В них поначалу участвовали придворные, а спектакли почти не отличались от дворцовых представлений. Танцевали уже упоминавшиеся медленные менуэты, гавоты и паваны. Маски, тяжелые платья и туфли на высоких каблуках мешали женщинам выполнять сложные движения. Поэтому мужские танцы отличались тогда большей грациозностью и изяществом.

Танцовщицы, исполнявшие серьезные танцы, носили платье с широкой юбкой, из-под которой чуть виднелись носки туфель. Юбка держалась на камышовых обручах, эта конструкция называлась «корзиной», по-французски – «панье». Танцовщики в серьезных балетах надевали парчовые кирасы и короткие юбки на камышовых каркасах, которые назывались «бочонки». Обувь и у мужчин, и у женщин была на высоком каблуке. Кроме того, они надевали круглые маски, закрывающие все лицо, – золотые, серебряные, иных цветов, в зависимости от характера персонажа.

В полухарактерных балетах костюмы были облегченные, зато добавлялись атрибуты, характеризующие танец, – серпы для крестьян, корзиночки и лопатки для огородников, тирсы и леопардовые шкуры для вакханок. В комедии Мольера «Мнимый больной», например, на сцене плясали аптекари и доктора с помощниками, в руках у которых были огромные клистиры. Костюм для комических танцев не был так строго регламентирован – постановщик доверял фантазии художника.

Тогда же зародилась целая система условных обозначений, которая достигла апогея в начале двадцатого века. Если артист, к примеру, проводил по своему лбу ребром ладони, подразумевая, что у него на голове корона, это означало «король»; сложил крестообразно руки на груди, значит, «умер»; указал на безымянный палец руки, где обычно носят кольцо, – «хочу жениться» или «женат»; стал делать руками волнообразные движения, значит, «приплыл на корабле».

Сформировавшись во Франции, новый балетный жанр распространился по всей Европе и вернулся в Италию. Во всех крупных городах появились в семнадцатом веке свои театры, балетмейстеры и исполнители. К восемнадцатому веку сложился свойственный итальянским танцовщикам стиль исполнения, отличавшийся от изысканной манеры, принятой во французской Королевской академии музыки и танца, технической виртуозностью и при этом большей непосредственностью.

Борьба французской и итальянской школ в классическом балете продолжалась чуть ли не до начала двадцатого века. В семнадцатом веке появился свой балет в Нидерландах – и там раньше, чем во Франции, на сцену вышли профессиональные танцовщицы. В конце семнадцатого и начале восемнадцатого века расцвел английский балетный театр. В 1722 году был создан первый придворный театр в Дании, где профессиональные танцовщики участвовали в комедиях-балетах Мольера.

В Россию балет попал во второй половине семнадцатого века. Царь Алексей Михайлович, приглашая в Москву украинских ученых монахов, еще не знал, что у них в багаже – заимствованная у поляков традиция ставить с учениками монастырских школ и духовных училищ спектакли на душеполезные темы. В эти школьные драмы, написанные тяжеловесными стихами, в которых герои произносили бесконечные монологи, часто вставлялись интермедии шуточного характера. В киевской школьной пьесе «Действо об Алексее, Божием человеке», поставленной в 1673 году, имела интермедия с танцами – плясали гости на свадьбе главного героя.

Кроме того, русские дипломаты и купцы, бывая за границей, посещали театры и охотно ходили на балетные спектакли – там не приходилось с трудом разбирать иноземную речь. Да и балет того времени – детище не только хореографа, но и театральных механиков. Фантастические персонажи выезжали на диковинных колесницах, с непостижимой скоростью менялись декорации, одни герои проваливались сквозь землю, другие слетали с небес. Как тут не прийти в восторг! Как раз колесницы и стали едва ли не главными участницами первого русского «Балета об Орфее и Эвридике».

Сюжет о певце, который отправляется в подземное царство на поиски умершей жены, был у композиторов семнадцатого века в числе любимых. Возможно, в Москве поставили балет немецкого композитора Генриха Шютца. Сведений о нем сохранилось немного – особенно современникам почему-то запомнилось па-де-труа Орфея с двумя пирамидами. Балетмейстер, видимо, буквально понял слова греческого мифа о том, что пение Орфея заставляло двигаться деревья и скалы. Колесницы, декорированные в виде фонтанов, замков и пирамид, в балетных спектаклях французских и итальянских трупп были обычным явлением. Возможно, пирамиды первого русского балета передвигались на колесах. А может, это были танцовщики в костюмах, имеющих вид пирамиды. Правды уже не узнать.

Кто был постановщиком – история умалчивает. Она сохранила лишь имя театрального механика Николая Лима, который согласился принять участие в спектакле – сам он был «кадровым военным», офицером инженерных войск. Возможно, он и стал первым российским балетмейстером – во всяком случае, именно он исполнил партию Орфея в па-де-труа с пирамидами. Лим, по-видимому, был шотландцем, эмигрировавшим во Францию и получившим там военное образование, а для офицера тогда изучение придворных танцев было обязательным. Танцовщики же были, судя по всему, из той молодежи, которую набрал в придворную труппу пастор Иоганн Грегори среди жителей Немецкой слободы.

Первый балетный спектакль в России состоялся в 1673 году, в Преображенском. Затем было еще несколько – сведений о них практически не сохранилось. А после смерти царя Алексея Михайловича театральные представления прекратились надолго – пока любимая сестра царя Петра Алексеевича Наталья не увлеклась драматургией, а сам Петр не решил построить театр в Москве – там, где сейчас Исторический музей. В 1702 году царь взял на

службу в Московский театр голландца Якоба Коккия с двумя его сыновьями. Но дело не заладилось – обучать танцевальному искусству голландцы не умели и только жаловались, что нет подходящих исполнителей.

Балет в восемнадцатом веке

В восемнадцатом веке еще не было самостоятельных балетных спектаклей – балет в театре существовал постольку, поскольку был необходим при постановке очень модных и всеми любимых опер. Это могли быть вставные танцевальные эпизоды, продолжающие действие оперного спектакля. Но чаще танец вводился в оперу в виде дивертисмента – цепочки танцевальных номеров, связанных между собой формально: например, на балу или на свадьбе главных героев плясали представители разных народов. Часто ставились балетные интермедии – танцевальные сценки с самостоятельным сюжетом, отношения к основному сюжету почти не имеющие. Иногда балет или пантомима коротко повторяли содержание только что показанной оперы. Но бывало, что небольшие балеты, которыми обычно завершался вечер в театре, ставились как отдельное произведение

Только в шестидесятые годы восемнадцатого века балет вырос в самостоятельный жанр и стал многоактным спектаклем.

Танцовщики и танцовщицы того времени показались бы нам по меньшей мере странными. Если сегодня от балетного премьера или балерины требуется высокий шаг, безупречная выворотность, высокий прыжок, идеальная растяжка, ловкость при исполнении пируэтов, туров и жете, то от солистов Парижской оперы во времена Луи XV ждали прежде всего грации, умения принимать изящные позы и выразительно жестикулировать, делать красивые поклоны и реверансы. У них была своя прыжковая техника, основанная на невысоких прыжках с заносками – антраша руаяль, антраша труа, антраша катр. Интересно, что любой придворный мог потягаться с профессиональными танцовщиками – детей из знатных семей с детства учили сложной технике бальных танцев, а между бальным и театральным танцем тогда не было особой разницы.

Быстрый, сложный и динамичный танец был невозможен и по причине костюмов. Они были объемные, на наш взгляд – громоздкие и неуклюжие, а парики, головные уборы с перьями и маски еще усугубляли беду.

В конце концов, образованная публика решительно выступила против чинных и однообразных балетов. Тогда ученые-просветители выдвинули лозунг: театр должен быть школой нравов. Это относилось и к балету. Чтобы приобщить балет к высоким жанрам искусства того времени, нужно было превратить его из забавы аристократов в синтез всех искусств, имеющих к нему отношение, и главной целью поставить общественное признание. Как писал знаменитый энциклопедист Дени Дидро, «нужно выделить его из других подражательных искусств, тесно связать пантомиму с драматическим действием, придать танцу форму настоящей поэмы».

Полигоном для задуманных реформ стали небольшие театры, где начинали карьеру многие молодые танцовщики и балетмейстеры, ставшие впоследствии признанными мастерами. Это были Джон Уивер в Лондоне, Франс Гильфердинг в Вене и Жан Жорж Новер в Париже.

Уивер, которого позднее называли «отцом английского балета», выступал за балетные спектакли, основанные на действенной пантомиме, за обращение к сюжетам, требующим больших страстей и событий, за разрыв сценического танца с бальным. Он сам и сделал первые шаги в этом направлении – поставил в 1717 году сюжетный балет «Любовь Марса и Венеры», в котором танец был тесно связан с пантомимой. Он же, полагая, что танцы должны быть построены на знании человеческого организма, опубликовал в 1721 году свой труд «Анатомическое искусство» – это была первая попытка научного подхода к хореографии.

Молодые балетмейстеры мечтали о реформе балетного костюма – его помпезность и пышность шли во вред танцу. Они призывали снять размалеванные маски, мешающие видеть выражение лица танцовщика, выбросить на свалку объемные парики, перестать изображать пасторальных пастухов в шлемах с султанами. Любопытно, что маски продержались на балетной сцене довольно долго. Впервые снял их с танцовщиков Гильфердинг. Это произошло в 1752 году.

Наконец знаменитая Мари Камарго первая укоротила юбку и отказалась от высоких каблучков. А в 1790-х годах появились и бескаблучные туфельки. Стала совершенствоваться пальцевая техника, а вскоре изобрели пуанты (от франц. *pointe* – острое) – специальную балетную обувь с жестким носком, с помощью которых танец приобрел характер полетности. Но об экспериментах с пуантами известно очень мало. К концу восемнадцатого века балетный костюм под влиянием моды, навеянной подражанием античности, стал значительно более лёгким и свободным, что в немалой степени способствует бурному развитию техники танца.

Новер, балетмейстер парижской Комической оперы, прославился книгой «Письма о танце и балете», которая принесла ему европейскую известность. Основой его спектаклей стали танцевальные пантомимы, богатые напряженными ситуациями и бурными страстями. Он изгонял с балетной сцены то, что называл «плоскими карикатурами» и «неуклюжими фарсами».

Главные принципы того балета, который для нас привычен и понятен, были заложены Новером.

Немалую роль в торжестве его идей сыграла победа в искусстве сентиментализма. В литературе и драматургии главным героем стал человек, а не античный бог или герой. Балетный театр стал общедоступным зрелищем горожан и появился свой тип спектакля, в котором на первом плане оказалась пантомима. Она, отодвинув в тень танцевальность, превратила балет в хореодраму, в связи с чем возрос интерес к литературной основе действия. Тогда же появились первые балетные либретто.

Первыми профессиональными русскими артистами балета мы обязаны... императрице Анне Иоанновне. Опытный учитель танцев Жан Батист Ландэ, выступавший в молодости на сценах Парижа и Дрездена, стал преподавать танцы в Шляхетном корпусе, и так удачно, что его воспитанники-кадеты блистали в придворных спектаклях. В сентябре 1737 года Ландэ подал на имя императрицы челобитную. Он просил дать ему в обучение шесть мальчиков и шесть девочек, обещая сделать из них профессионалов «широкого профиля» – не только танцовщиков, но и драматических артистов. В 1738 году была открыта первая в России балетная школа. Императрица расщедрилась – Ландэ получил двенадцать мальчиков и двенадцать девочек, детей дворцовой челяди.

Вот имена лучших учеников первого набора петербургской балетной школы: Акси́ня Баскакова, Авдо́тья Тимофеева, Елизавета Зорина, Афанасий Топорков, Андрей Нестеров. Ландэ ставил с ними так называемые «серьезные балеты» на пасторальные и мифологические сюжеты. Вот пример. В 1742 году к коронации императрицы Елизаветы Петровны был поставлен торжественный придворный спектакль «Россия, по печали паки обрадованная». Музыку сочинил придворный скрипач Доменико Далольо. Пролог спектакля завершался балетом «Радость народов по поводу появления Астреи на Русском горизонте и восстановления золотого времени». К этому же событию был поставлен балет «Золотое яблоко на пиру у богов и суд Париса».

Сведений о первых русских профессиональных танцовщиках сохранилось немного. Известно, что Топорков уже в шестнадцать лет исполнял ведущие роли в придворном балете, а затем был назначен придворным танцмейстером. Искусство Акси́нии Баскаковой тоже

высоко ценилось современниками, но в 1753 году она покинула сцену по болезни и вскоре умерла.

Конкурентами русским танцовщикам были итальянцы – мастера прыжков и пируэтов. Когда императрица Анна Иоанновна в тридцатых годах восемнадцатого века выписала в Санкт-Петербург итальянскую оперную труппу, вместе с певцами прибыли артисты балета – хореограф и комический танцовщик Антонио Ринальди по прозвищу Фузано (что значит – вертун) и его труппа. В отличие от Ландэ, Фузано ставил главным образом комические балеты – непритязательные по содержанию, с персонажами итальянской комедии дель арте, с «крестьянскими» плясками. Именно Фузано принес на балетную сцену страстное увлечение прыжками.

Его жена Тонина Константины была замечательной танцовщицей, но выпускницы Ланде, в особенности Аксинья Сергеева, ни в чем ей не уступали.

Впоследствии в Россию приехали и другие итальянские танцовщики. В 1756 году прибыл Джованни Батиста Локателли со своей оперно-балетной труппой. Он выступал и при дворе и в Летнем саду. Публика была в восторге от мастерства танцовщиц Анны Белюцци, Либеры и Андреаны Сакко. У каждой из них появились свои поклонники среди придворных и знатных жителей столицы. Эти первые российские балетоманы приносили в театр дощечки, перевязанные лентой с именем избранницы, и треск этих дощечек заменял рукоплескания.

В 1741 году дочь Петра I Елизавета издала указ об учреждении в Петербурге русской балетной труппы. Таким образом, русский балетный театр перешел от эпизодических спектаклей гастролеров к регулярным выступлениям собственной труппы, с собственным репертуаром, совместно с наиболее талантливыми гастролерами.

Через тридцать пять лет после основания петербургской балетной школы, в 1773 году, появилась и московская. Ее история довольно необычна.

Еще в 1764 году в Москве был открыт Воспитательный дом. Туда принимали сирот, подкидышей и беспризорных детишек, не достигших четырехлетнего возраста. Предполагалось, что к восемнадцати эти дети будут обучены ремеслу и, получив небольшое «приданое», начнут взрослую жизнь. Вскоре императрица Екатерина и главный покровитель Воспитательного дома Иван Иванович Бецкой решили, что там вполне можно воспитывать будущих артистов. В 1773 году была построена сцена для танцевальных упражнений, на которой занимались 54 воспитанника, как мальчики, так и девочки. Их учили танцам четырежды в неделю по четыре часа – то есть достаточно серьезно, преподавали им музыку и пение. Из детей готовили балетных солистов и фигурантов – так назывались танцовщики кордебалета, делавшие «фигуры», то есть составлявшие на сцене красивые группы. Позднее прибавились уроки актерского мастерства. То есть Воспитательный дом понемногу становился театральным училищем.

Поскольку танцам детей обучали итальянские педагоги, на первом плане оказались техничность и виртуозность, вращения и разнообразные прыжки.

В 1780 году московский Воспитательный дом выпустил на сцену первую группу старших питомцев – семь танцовщиц и девять танцовщиков. Среди них выделялись главная комическая танцовщица Арина Собакина, главный комический танцовщик Гаврила Райков, первый комический танцовщик Василий Балашов, второй комический танцовщик Иван Еропкин. Все они были отправлены в Санкт-Петербург, в театр частного антрепренера Карла Книппера. Несколько лет спустя балетная школа при Воспитательном доме перешла в ведение московского Петровского театра.

В конце восемнадцатого века в России появился крепостной балет. Сперва домашние театры устраивали знатные вельможи для демонстрации своего богатства, поражали воображение зрителей пышными декорациями и роскошными костюмами артистов. Потом мода на

балет проникла и в провинцию. Особенно известен театр графов Шереметевых. Туда приглашали лучших учителей и балетмейстеров того времени, а танцовщиков и танцовщиц очень рано отбирали от родителей и воспитывали строжайшим образом. При Николае Петровиче Шереметеве труппа не знала себе равных. Он давал прозвища своим актерам и актрисам по названиям минералов и драгоценных камней – и вот лучшие шереметевские танцовщицы: Татьяна Шлыкова-Гранатова, Мавра Урузова-Бирюзова, Авдотья Аметистова, Матрена Жемчугова, Арина Хрусталева.

Впоследствии дирекция московских театров выкупала, а то и получала в подарок самых талантливых крепостных артистов.

Джон Уивер

Имена французских балетмейстеров и танцовщиков восемнадцатого века более-менее хорошо известны. Они создавали тот самый канон, который впоследствии стал законом для всей Европы. А вот имя англичанина Джона Уивера не так знаменито, хотя его вклад в развитие балета и огромен, и интересен

Английский юмор был, наверно, всегда. Особенно он расцвел, когда появились журналы – и нравственно-сатирические, и просто литературные. В журнале «Зритель», изданном в 1712 году, было опубликовано серьезное письмо о балете с таким занятным вступлением: «Следует знать, что каким бы вздорным ни слыло это искусство, не может быть хорош танцовщик, не обладающий разумом». И далее предлагалось сравнить виртуозов с животными, у которых прыжки получаются гораздо лучше. Но мысли, которые высказал в этом письме еще мало кому известный Уивер, были не только серьезны – они опередили свое время лет чуть ли не на полсотни. Он уже тогда задумывался о создании английского балетного театра и даже намекал на это: «Если бы явился гений и подвинул искусство танца к тому совершенству, на какое оно способно, чего бы только от этого искусства нельзя было ждать!»

Гением Уивер не был – он был ученым, просветителем, что в балетном мире встречается нечасто.

Он родился 21 июля 1673 года в английском городе Шрусбери, в семье танцмейстера. Судя по его публикациям, он получил хорошее образование. Выступать Уивер начал с 1700 года – он стал Арлекином в модных тогда буффонадах на темы итальянской комедии дель арте. Там требовалось не только умение кувыраться, но и актерское мастерство, и способность создать образ средствами пластики. Неудивительно, что первым произведением Уивера-хореографа был балет-пантомима «Проделки трактирных плутов». Случилось это в 1703 году. Но молодой автор мечтал о более серьезных сюжетах.



Интерьер театра «Друри-Лейн»

К созданию балетных постановок он готовился своеобразно – практически перестал танцевать на сцене сам, перестал ставить приятные публике вещицы. Он углубился в теорию и начал публиковать статьи и книги: «Опыт об истории танца», «Беседы по анатомии и механике танца», «История мимов и пантомим». Он даже перевел на английский язык трактат Рауля Фейе «Хореография», посвященный системе записи танцев буквами и знаками. В своих трудах он предлагал учиться у танца древности и объяснять движения ума жестами и движениями тела, «ясно и разборчиво представлять действия, поступки и страсти так, чтобы зритель мог совершенно понимать исполнителя по его движениям, хотя бы тот не произносил ни слова». Он предлагал балетному артисту достичь высшей степени совершенства путем размышлений... Этот протест против танца, сводящегося к прыжковой технике, кажется забавным, но тогда он был более чем прогрессивен.

Целью Уивера были пантомимные спектакли, без единого сказанного или пропетого слова – все слова заменяла бы пантомима, которую сам он, кстати, называл сценическим танцем и выделил в отдельный вид театрального танца.

2 марта 1717 года Уивер показал в театре «Друри-Лейн» свой первый действенный балет «Любовные похождения Марса и Венеры». Руководство театра сэкономило на постановке и потом об этом пожалело – спектакль получился хороший. Сюжет был взят из античной мифологии – богиня Венера обманывала супруга вулкана с красавцем Марсом. В сценах Венеры и Вулкана развивался целый танцевально-пантомимный диалог с пылкими чувствами. Уивер оставил записи своего «танцевального языка»: «Восхищение изображают поднятой правой рукой; ладонь с сомкнутыми пальцами поднята вверх, затем кисть одним махом поворачивается кругом и пальцы раскрываются; тело откидывается, глаза прикованы к предмету. Удивление: обе руки воздеты к небесам, глаза подняты, тело откинута». Таким образом можно было выстраивать целые фразы.

«Любовные похождения Марса и Венеры» стали хореографическим спектаклем, в котором действие подчинялось развитию единого замысла, где поступки персонажей отвечали логике характеров, и эти характеры раскрывались в сложно разработанных сценах. Этот спектакль упорядочил умственные эксперименты Уивера, и балетмейстер уже мог перейти к серьезному действенному балету. 6 марта 1718 года состоялась премьера балета «Миф об Орфее и Эвридике». Сам Уивер исполнил в нем роль Орфея. Сюжет был популярный. Характеры и конфликты действующих лиц были сложнее, чем в «Любовных похождениях Марса и Венеры». Кстати, главные партии – и Венеры, и Эвридики – исполнила лучшая английская танцовщица того времени Эстер Сантлоу. Она, как и Уивер, опередила свое время – в эпоху тяжелых платьев с фижмами и громоздких головных уборов появлялась на сцене в роли Дианы с распущенными волосами и в простом платье с укороченной юбкой, так что были видны ремни котурнов, охватывающие ее икры. В Англии правила для артисток были не так строги, как во Франции.

Но веселая балетная история про жену-изменницу и ревнивого мужа английской публике понравилась, спектакль был показан 18 раз. А печальная история Орфея оказалась трудна для восприятия. Уивер понял, что поспешил с реализацией своих идей.

К тому же у него был талантливый соперник, предлагавший публике зрелища красочные, яркие, с хорошо поставленными танцами, а главное – смешные. Это был Джон Рич, хореограф театра «Линкольн Инн Филдс». Английская публика желала платить деньги за развлечения – понял это и Уивер. Он стал сочинять балеты на старый лад, не чураясь арлекинады, даже включал в них пение и диалоги. Самым забавным в этом соперничестве было «воровство» Рича – он брал темы Уивера и сочинял их комические версии, часто под тем же названием. Уивер пытался отвечать тем же и иногда вставлял гротескные сцены в серьезные сюжеты, но обыграть Рича никак не мог. Он даже изобретал трюки и пускал в ход механические чудеса – Арлекин у него вылуплялся из яйца и при встрече с медведем с перепугу превращался в цветок. Тщетно!

Казалось бы, Уивер потерпел поражение. Он был признан английскими интеллектуалами, но не принят английской публикой. Но цыплят по осени считают. В 1742 году на сцену театра «Друри-Лейн» впервые вышел начинающий актер Дэвид Гарик. Он играл шекспировских героев именно так, как должно было понравиться Уиверу: все переживания, чувства и страсти, переполняющие душу короля, угадывались в каждом жесте, сквозили в каждом движении актера. Они познакомились и, видимо, подружились, невзирая на разницу в возрасте. Именно в доме Гарика, впоследствии ставшего знаменитым, Уивер познакомился с молодым французским танцовщиком по имени Жан Жорж Новер, который в 1755–1757 годах гастролировал в Лондоне. Искусство Гарика и теории Уивера произвели на Новера огромное впечатление.

Неизвестно, знал ли Уивер, что судьба послала ему настоящего ученика, сумевшего развить его идеи о танцевальном спектакле в более подходящее для них время. Сам он вернулся в родной город Шрусбери, основал пансион и учил детишек танцам чуть ли не до девяностолетнего возраста, ставил для них несложные пантомимы, а однажды – даже целый балет «Суд Париса», показанный в здании крытого рынка Шрусбери.

24 сентября 1760 года Джон Уивер скончался. И в этом же году в Лионе и Штутгарте вышли в свет «Письма о танцах и балете» Новера, обозначившие целую эпоху в истории балетного театра. Уивер в них упоминается – но вскользь. Но если восстанавливать историческую справедливость, то его нужно назвать учителем Новера, слишком рано провозгласившим основы современной балетной драматургии.

Луи Дюпре

Французские танцовщики славились грацией и изяществом манеры исполнения. Итальянские танцовщики принесли на сцену Парижской оперы технически сложный танец с прыжками и вращениями. Артист, первым объединивший две манеры исполнения – французскую и итальянскую, стал одним из основоположников мужского сценического танца

Луи Дюпре родился в 1697 году и получил образование во королевской академии музыки и танца. Возможно, талант проявился очень рано, раз мальчик дебютировал четырехлетним в балете де Гатти «Сцилла». А может, все дело было в его удивительной красоте, которую он сохранил до старости.

«Я видел знаменитого Дюпре, когда ему было уже около шестидесяти лет, танцующим в Париже со всей ловкостью и живостью молодости, с такой неотразимой способностью нравиться, как если бы грации, вселяясь в него, бросали вызов старости», – писал балетмейстер Галлини, работавший в Лондоне.

Известный публицист барон Гримм в 1753 году в памфлете «Маленький пророк из Боемишброды», созданном в защиту итальянской оперы, написал о танцовщике, которому тогда было 56 лет: «На сцену вышел человек, и все закричали: чакона! чакона! Тот не произносил ни слова, а я им любовался, потому что он позволял рассматривать со всех сторон свое тело, руки и ноги, был красив и продолжал быть красивым, пока кружился, а имя ему было Дюпре». Недаром этого человека называли «бог танца». Но его же Новер, бывший его учеником, называл в «Письмах о танце» «прекрасной машиной с превосходной организацией, которой, однако, недоставало души».



Здание Парижской оперы

Жизнь Дюпре не слишком богата событиями – это жизнь артиста, который пользуется успехом в родном городе и не имеет нужды гоняться за славой по всей Европе. Он более двадцати лет был самой яркой звездой Парижской оперы, список его партий – это сотни фавнов, пастушков, античных богов и прочих традиционных персонажей французских балетмейстеров. В этих партиях требовалась отточенная техника, эффектная наружность, прекрасные манеры, которым могли бы подражать светские дамы и господа. В конце концов балетоманы той эпохи научились наслаждаться нюансами и мельчайшими деталями виртуозной техники танцовщиков. Вот как вспоминает о выступлении Дюпре Джакомо Казанова, посетивший в 1750 году Парижскую оперу, где давали «Венецианские празднества» композитора Андре Кампра. Венецианец Казанова от души веселился, глядя на танцующий Совет дожей, которые, наряженные в странные мантии, исполняли пассакалью. И вот под гром аплодисментов появился высокий, хорошо сложенный танцовщик в маске и громадном черном парике, концы которого ниспадали на спину.

«Изящный танцовщик ступал мерным шагом, а когда прибыл на авансцену, медленно поднял округленные и грациозные руки, распахнул, протянул и сомкнул их, легко и точно привел в движение ноги, сделал ряд мелких па, исполнил несколько батманов и пируэтов и исчез, подобно летнему ветру. Все продолжалось с полминуты, но аплодисменты и крики “браво” слышались отовсюду».

Удивленный Казанова стал задавать вопросы – и оказалось, что парижане привыкли аплодировать грации Дюпре и гармонии его движений в течение сорока лет.

Как, он никогда не танцевал в другом стиле?

Он не мог бы танцевать в лучшем, ибо стиль его совершенен, а чем можно превзойти совершенство? Здесь оно абсолютно. Дюпре всегда делает одно и то же, и каждый раз нам кажется, что мы видим это впервые. Такова власть достойного и прекрасного, подлинного и возвышенного, которое обращается к душе».

Жан Жорж Новер, ставший впоследствии его учеником, пытался проанализировать его творчество с позиций хореографа иного поколения.

«Этот превосходный танцовщик казался скорее небожителем, чем человеком: гибкость, плавность и нежность каждого его движения, глубокая связность в игре сочленений предлагали восхитительное целое; целое же, когда оно результат прекрасного склада тела, правильно устроенных и хорошо прилаженных его частей, гораздо меньше зависит от занятий и раздумий, нежели от природы, и достигнуто может быть только, если сама же природа им наградила».

Один из создателей «действенного балета», требующий от хореографов драматизма в сюжете, а от танцовщиков актерского мастерства, отказывал своему учителю в способности рассуждать о танце и считал его мастерство случайным даром природы...

Вывод Новера неутешителен: «Он был однообразен; он не варьировал свой танец, он был всегда Дюпре». То есть великий теоретик выступил против восторженных парижан. Кто же тут прав?

Похоже, что парижане, которые помнили его молодым и способным на эксперименты. Дело в том, что Луи Дюпре в юности гастролировал в Лондоне и участвовал в спектаклях Джона Уивера. А этот балетмейстер был предшественником и самого Новера, и более известного и талантливого, чем он, хореографа Франца Гильфердинга, в области действенного балета.

В 1717 году Луи Дюпре было двадцать лет. Его называли «Большим Дюпре» за рост и эффектную наружность. Уже тогда у него были величавые манеры балетного аристократа. Уивер поручил ему роль Марса в своем первом балете «Любовные похождения Марса и Венеры», поставленном в театре «Друри-Лейн» в 1717 году. Сам он назвал свой спектакль «драматическое развлечение в танце». Уивер требовал от артистов «естествен-

ного подражания природе», которое противоречило пластическим приемам французской школы. И Дюпре, видимо, старался соответствовать этим требованиям. Он, пытаясь внести в свой танец «что-то новенькое», даже пробовал себя в роли очень популярного у англичан Арлекина. Пантомимы и буффонады с задирой и шутником Арлекином публика любила – этот персонаж надолго вошел в моду. Сохранилось описание «Чаконь Арлекина», которую исполнял Дюпре. Там от артиста требовалось немало – танцевать, изображать свою смерть от выстрела Скарамуша, затем быть «мертвым телом», с которым Скарамуш проделывает всякие трюки. Нечто похожее до сих пор встречается в современных клоунадах.

Впоследствии Дюпре умудрился использовать один из классических трюков Скарамуша в своих парижских выступлениях. Он умел создать впечатление, как будто его тело прямо на сцене увеличивается в размерах и растет ввысь. Это было за рамками классики того времени, но публике очень нравилось.

Дюпре и Камарго довели до предела виртуозность балетного танца своей эпохи. Они оказались «последними могиканами» танцевального искусства, зародившегося в семнадцатом веке в школе Пьера Бошана и связанного с театром Люлли. Их эпоха в балете была эпохой менуэта, который сам по себе стал «золотым каноном» танцев времени Людовика XIV, унаследованным балетмейстерами и исполнителями восемнадцатого века. Дюпре и Камарго не увлекались новшествами, а доводили до совершенства то, что унаследовали от своих учителей. После них серьезный классический жанр пришел в упадок.

Сам Дюпре и дал балету все, что мог, и взял у него все, что мог. Он исполнил множество партий, гастролировал в Лондоне, Варшаве, Дрездене, был членом Королевской академии танца и музыки, по окончании карьеры танцовщика стал педагогом и балетмейстером. Среди его учеников – не только Новер, но и прославленные танцовщики Максимилиен Гардель и Газтано Вестрис. А его имя вспоминают всякий раз, когда заходит речь об истоках классической балетной традиции Европы.

Жан Жорж Новер

В 1982 году Организация Объединённых Наций по вопросам образования, науки и культуры ЮНЕСКО приняла решение установить Международный день танца. Выбрали дату – 29 апреля. Почему именно эту?

29 апреля 1727 года родился французский хореограф, реформатор и теоретик балета Жан Жорж Новер.

Его называют «отцом современного балета». Считается, что именно он сделал балет самостоятельным видом сценического искусства. Сейчас трудно представить время, когда балет был «несамостоятельным». Однако в те годы, когда юный Жан Жорж еще только начинал карьеру танцовщика, танец на сцене был представлен чинными и однообразными дивертисментами с демонстрацией немногих технических трюков – нынешний ученик четвертого класса хореографического училища тогда сразу бы попал в виртуозы.



Французский хореограф, реформатор и теоретик балета Жан Жорж Новер

НOVER родился неподалеку от Парижа и танцами занимался с детства. Он учился у знаменитого Дюпре и известного танцмейстера Марсея. Казалось бы, прямая дорога в Парижскую оперу, хоть в кордебалет. Но не получилось, и Дюпре, ставивший танцы для другого парижского музыкального театра, Комической оперы, основанной еще в 1715 году, устроил там дебют своему воспитаннику. Получив в 1743 году отказ, Новер отправился в Берлин и проработал там три года. С 1747 по 1750 год он танцевал в Страсбурге, с 1750 по 1753 год – в Лионе, потом вернулся в Страсбург. Вторая попытка попасть в Парижскую оперу тоже не удалась. Но на ней свет клином не сошелся – в Париже была еще Комическая опера.

Как раз тогда там стали ставить оперы известных композиторов, и Новер согласился занять место балетмейстера. Там он сразу заявил о себе как автор оригинально поставленных и оформленных дивертисментов «Китайские празднества», «Источник юности» и прочих. В результате балетную труппу Комической оперы пригласил на гастроли в Лондон знаменитый английский актер Дэвид Гарик, возглавлявший тогда театр «Друри-Лейн».

В доме у Гарика Новер встретился с английским балетмейстером Джоном Уивером. Уивер был стар и разочарован – его идеи «действенного балета», опередившие свое время, в английском театре пришлись не ко двору. И вот является молодой француз, готовый слушать и спорить, читать серьезные книги и талантливо воплощать в жизнь хореографические замыслы.

Их общение было недолгим – гастроли начались в ноябре 1755 года, а этот год был сложным в англо-французских отношениях. В Северной Америке стычки между английскими и французскими колонистами привели к настоящей войне, в которой участвовали и индейцы-союзники, и регулярные воинские части. Дело было за немногим – в 1765 году Великобритания объявила войну Франции. И это погубило удачно начатые гастроли Комической оперы. Из-за погромов, устроенных в театре враждебно настроенными англичанами во время представлений, погибли ценнейшие декорации. Гастроли пришлось прервать, труппа уехала, но сам Новер остался в Лондоне у своего друга Гарика.

Он познакомился с передовым английским театром, с драматургией Шекспира, с опытом английского пантомимного театра, с книгами Уивера. У него появлялись первые идеи о том, как сделать немой танец – говорящим, заставить его выражать чувства и движения души.

В 1757 году Новер вернулся во Францию и возглавил балетную труппу в Лионе, который тогда был одним из передовых музыкальных и хореографических центров Франции. Парижская опера хранила традиции и сопротивлялась новым веяниям – ну а в провинции были возможны эксперименты. Вот там и родились первые «действенные балеты» Новера, в которых он совершенно отказался от масок и традиционных тяжеловесных костюмов, разрабатывал драматургическую основу спектаклей и даже покусился на симметричность кордебалетных танцев, ведущую происхождение от придворных балов Людовика XIV.

А три года спустя, в 1760 году, в Лионе и Штутгарте вышла в свет книга, фактически совершившая революцию в балетном театре. Называлась она – «Письма о танце и балетах». Этот труд принес Новеру европейскую известность, признание ученых-просветителей и уважение всех, кто устал от старых форм классического танца и дивертисментов.

Для того чтобы реализовать свои замыслы, воплотить теории в практике и показать Европе, по какому пути следует двигаться, Новер уехал в Штутгарт и проработал там семь лет. Правда, путь он избрал очень уж строгий и серьезный. Новер решил отказаться от арлекинад, буффонад, фарсов, которых он насмотрелся в ярмарочных театрах, в английских пантомимах и в представлениях итальянских комедиантов. Он решил, что будет выбирать только «благородные сюжеты». Вот как он это обосновал: «Мифы предоставили мне богов, история – героев; отказавшись от вульгарных персонажей, которые только и могут весело или грустно перебирать ногами, я постарался придать моим произведениям благородство эпопеи и грацию пасторальной поэзии».

В итоге главным выразительным средством балетов Новера стала пантомима, подчас отанцованная, богатая напряженными ситуациями и бурными страстями, реже – развитой танец, который в его глазах олицетворял бессодержательную дивертисментность, господствовавшую в балетных сценах предшествующей эпохи. Новер очень заботился о сквозном действии, о соответствии действия и музыки, о характерах персонажей и добился того, что их радости и горести стали вызывать бурные эмоции в зрительном зале. Такое прежде было немыслимо.

Со всех концов Европы артисты и балетмейстеры устремились в Штутгарт за идеями и балетами. Парижанин Доберваль переносит некоторые новшества в Оперу, затем Вестрис ставит Новеровскую «Медею» сперва в Варшаве, потом в Париже. Но в 1767 году штутгартский театр закрылся. Казалось бы, крах замыслов Новера? Ничего подобного!

Оставшиеся без работы три десятка танцовщиков разбрелись по театрам Италии, Германии, Англии, Испании, Португалии. У каждого в багаже были партитуры и программы Новеровских балетов, эскизы костюмов, в памяти – хореография Новера. И не беда, что на афишах они велели печатать свои имена. Новое и передовое искусство распространилось по Европе, основы старого балета были подорваны – хотя его поклонники не сдавались.

А сам Новер перебрался в Вену и создал немало спектаклей в содружестве с композитором Кристофом Глюком. Проработав в Вене семь лет, он отправился в Милан, потом – в Неаполь, Турин, Лиссабон. Он сам пропагандировал свои идеи, сам заботился о том, чтобы «Письма о танце» переводились на другие языки, а в 1776 году издал в Вене сборник своих сценариев с комментариями. Это был удачный для него год. Австрийская принцесса Мария-Антуанетта, бравшая у него уроки танцев и ставшая в 1774 году королевой Франции, позаботилась о нем – он получил пост руководителя балета Парижской оперы. Это было воистину триумфальное возвращение в Париж. Но триумф оказался коротким. Аристократы и артисты, которым они покровительствовали, начали войну против Новера. Танцовщик Антуан Бурнонвиль (отец знаменитого датского балетмейстера) так вспоминал об этом: «Артисты до такой степени увлеклись парфюмерно-фарфоровым жанром, что не понимали, чего от них требуют, и скрывали свою глупость под маской пренебрежения». Он же назвал парижскую публику «легкомысленной и нетерпеливой, привыкшей к балетам, состряпанным из водевилей, веселые песенки которых забавляли ее напоминанием о тайных грешках».

И вот с одной стороны – Новер в зените славы, ученые-просветители ставят его в один ряд с Дидро, Бомарше, Глюком, его уважает вся Европа, он затевает балет по мотивам древнеримской истории «Горации и Куриации», который должен стать его лучшим детищем. С другой – журналисты смеются, что его спектакли не понять без книжечки с либретто, что он потерял границы балетного искусства, что публика разочарована и хочет вместо его героических сюжетов привычные лирические и пасторальные. И балет «Горации и Куриации» обречен на провал.

С 1778 года Новер ставил только танцы в операх. Успех имели одноактный балет «Безделушки» на музыку В.А. Моцарта и возобновленный в 1780 году балет «Медея и Язон». Однако интриги вокруг Новера фактически загнали его в угол.

Балетмейстер сдался. Он согласился уйти в обмен на обещанную ему большую пожизненную пенсию. 30 ноября 1779 года он писал: «Я покинул родину с решением никогда больше не применять здесь своих способностей». Он уехал в Англию, там его приняли хорошо, постановки называли «шедеврами», а Новера – гениальным балетмейстером. В его балетах участвовали лучшие артисты. Свою встречу с лондонскими зрителями он ознаменовал новым балетом «Вновь соединившиеся влюбленные». Были и возобновленные постановки «Рено и Армида», «Медея и Язон». Особенно восторженно зрители и критика приняли дивертисмент «Аполлон и музы» и балет «Апеллес и Кампапа».

Но пошла полоса невезения: то болезнь, то финансовые проблемы, то пожар в театре. Все это заставило Новера на пять лет отойти от любимого дела. Он решает все же вернуться на родину и переправляется через Ла-Манш в самое неподходящее время: это июль 1789 года, и парижане идут на штурм Бастилии...

Самое кровавое время он пережил в деревне, потом отправился в Англию и поставил там свои последние балеты – «Темпейские супруги», «Венера и Адонис», «Аделаида, или Альпийская пастушка». Никакого героизма, никаких древнеримских подвигов – конец века выдался настолько бурный, что в театре не хотят видеть ничего сурового и жестокого.

И опять он возвращается во Францию, опять просит дирекцию Оперы предоставить ему работу. История повторяется – он опять получает отказ. Но хоть начинают выплачивать пенсию – так что можно поселиться в предместье Парижа и жить, не беспокоясь о завтрашнем дне. Он имел право на отдых – поставлено более восьмидесяти балетов и несчетное количество танцев в операх.

Последние его годы были печальны. Он иногда посещал театры и видел, что молодые балетмейстеры реализовали его планы, превзошли его достижения, самостоятельный балетный театр расцветает, и мало кто вспоминает имя основоположника. Что же остается?

Новер вновь берется за книгу своей жизни «Письма о танце». К пятнадцати главам, составлявшим лионское издание, он добавляет еще двадцать новых. Это на самом деле – автобиография: Новер честно пишет о своих ошибках и заблуждениях, отбрасывает устаревшие положения, выдвигает новые, предупреждает молодежь об опасностях. Он вспоминает всех знаменитых артистов и хореографов, с кем в жизни встречался, за что ему особая благодарность.

24 октября 1810 года, ровно полвека спустя после появления «Писем», их автора не стало.

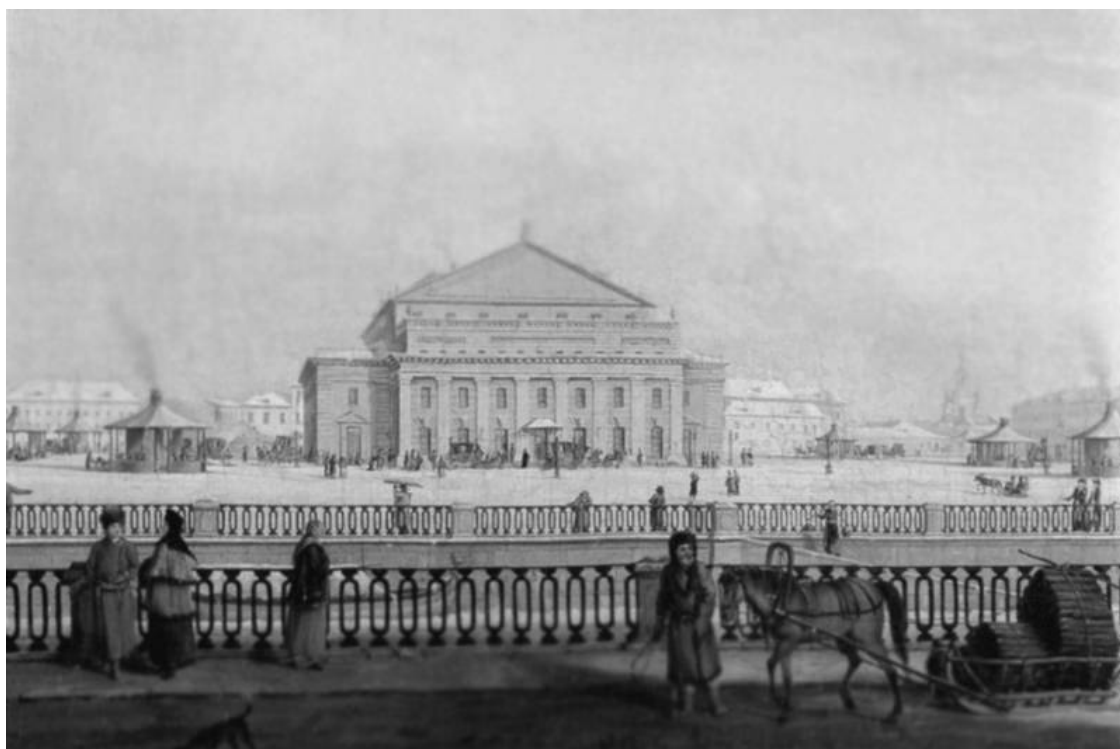
Франц Антон Кристоф Хильфердинг

Основоположник австрийского балета сам не осознавал ценности своих экспериментов

Балетмейстер Франц Антон Кристоф Хильфердинг (Гильфердинг) родился в Вене в 1710 году в известной семье странствующих артистов. Сперва это были актеры-кукольники, потом, немного разбогатев, предки балетмейстера стали владельцами больших странствующих трупп актеров-импровизаторов. Наконец отец и мать Хильфердинга в 1706 году попытались создать постоянный драматический театр на Новом рынке в Вене.

Сына они воспитывали так, чтобы он со временем мог сделать настоящую театральную карьеру. Его ученик балетмейстер Гаспаро Анджолини писал: «Он был образован и воспитан не так, как полагалось воспитывать и как все еще воспитывают большую часть наших танцовщиков, то есть безо всякой культуры, за исключением культуры ног, а в ранней молодости прошел науку изящной словесности и практику блестящего театра царствования Карла VI».

Будущий балетмейстер начинал как танцовщик в венской балетной труппе, а в начале 30-х годов был отправлен на учебу в Париж. Там его наставником стал мастер академической школы Блонди. В театральном Париже того времени было что посмотреть и чему поучиться. Творят прославленные живописцы – Ватто, Буше, Шарден. Драматург Мариво создает изящные и поучительные комедии. Еще сверкает на сцене «Комеди Франсез» удивительная Адриенна Лекуврер. Уже создает свои «Философские письма» молодой Вольтер. На сцене Итальянской комедии дают «Пигмалиона» и «Сети Вулкана» Франческо Риккони. Начинает ставить свои оперы-балеты Жан-Филипп Рамо. Юный австриец не пропускает ни одного балетного спектакля – он аплодирует двум танцовщицам-соперницам, Мари Салле и своей ровеснице Камарго.



Большой (Каменный) театр в Санкт-Петербурге в 1790 г. Художник И.Г. Майр

К началу 40-х годов Хильфердинг вернулся в Вену. Из города, где искусство ищет и находит новые пути, – в город, где балетная труппа «Бургтеатра», руководимая приверженцами старины Филибуа и Компенсобером, танцует так, как было принято при дворе Людовика XIV, и это называлось «серьезным балетом». Хильфердингу волей-неволей пришлось соответствовать требованиям. От танцовщиков требовалась хорошая техника – и впоследствии, уже встав на путь реформ, Хильфердинг вспоминал о «серьезном балете» даже с уважением, потому что этот жанр культивировал отточенную технику.

В 1740 году, после смерти императора Карла VI, Вена притихла – настроение было траурное, театральная жизнь надолго приостановилась. Именно в эту пору бездействия Хильфердинг отчего-то ополчился против пошлого комизма в балете. Он вдруг возненавидел буффонаду и непристойности, заимствованные австрийским балетом много лет назад не только у итальянской комедии дель арте, но у северян – из нидерландских фарсов. Главным упреком было то, что все эти «гримасы и обезьяньи прыжки» были далеки и от искусства, и от природы.

«Вершиной свободных искусств является подражание прекрасной и простой природе, наиболее тонкий художник тот, кто больше других приблизился к такому подражанию, а превыше всех тот, кто сливает подражание с хорошим вымыслом», – писал Хильфердинг. И собирался противопоставить комическим персонажам устаревших итальянских балетных сценок естественные характеры и пластику молотильщиков, угольщиков, тирольцев, венгерских цыган. Естественность, впрочем, была относительной – цыганки не носят платьев с фижмами, а угольщики – шелковых чулок.

Два года траура он провел с пользой для будущей карьеры: много читал, рисовал, занимался музыкой. Когда в 1742 году венские театры после траура снова открылись, он стал балетмейстером. И совершил в Вене маленькую революцию – перенес в область балета тематику и образы современной ему комической оперы. Этот жанр возник в Европе в противовес придворно-аристократическому искусству, в Германии и Австрии он назывался «зингшпиль», а сюжеты брались прямоком из жизни. Музыка зингшпиля проста и тесно связана с народной музыкальной культурой, а персонажи забавны и, насколько это возможно, естественны. И вот на сцене появляются первые балетные комедии венского хореографа с говорящими названиями: «Прядильщица, или Голландский трактир», «Кума, подай мне кочергу», «Игра в фанты».

Он создавал свой жанр, комедийно-характерный балет, не на пустом месте. Еще в комедиях Мольера были комические танцевальные выходы пастухов, башмачников и башмачниц с детишками, портных, поваров, турок, докторов, жителей разных французских провинций. Но Хильфердинга то, что впоследствии называли «местным колоритом», интересовало больше, чем гротеск и экзотика. И в костюмах, и в плясках он старался использовать «цитаты». Схема его балетных комедий была проста – мимические сценки, носители сюжета, обрамлялись народно-характерными танцами. Этот же прием использовался в немецких зингшпилях, построенных на танцевально-песенном фольклоре.

Но когда от Хильфердинга требовали экзотики, он был на высоте, и свидетельство тому – история с балетом «Великодушный турок», который требовалось поставить к «случаю»: австрийский император Франц I принимал турецкого посла и хотел угостить его интересным зрелищем. Возможно, и сюжет балета был продиктован «сверху». Он был несложен: турецкий паша Осман влюблялся в провансальскую рабыню Эмилию, потом буря выбрасывала на берег жениха Эмили, Валери, влюбленные встречались, паша притворялся свирепым, но потом великодушно соединял пару. Спектакль завершался праздничным дивертисментом, в

котором дружно плясали африканские рабы Османа и моряки из флотилии Валери. В этой постановке основная смысловая нагрузка ложилась на пантомиму, а танец ее обрамлял.

«Великодушный турок» неожиданно стал событием в театральной жизни Вены. Стало ясно, что большой сюжетный балетный спектакль с драматическим содержанием возможен. И Хильфердинг, долго вынашивавший замыслы таких постановок, взялся за дело. Один за другим появились три «пантомимных балета». Это были переложения французских трагедий, хорошо известных образованной публике: «Британник» Расина, «Идомей» Кребийона и «Альзира, или Американцы» Вольтера.

Хильфердинг не знал, что совершает прорыв в искусстве. «Танцевальные трагедии» Новера и его ученика Анджелини появились лишь двадцать лет спустя – когда публика и театральные критики уже были готовы к настоящим реформам в балете. Пока же он и сам, сдается, не понял, что сотворил, потому что больше с драматическим сюжетом не экспериментировал.

Теперь, чуть ли не триста лет спустя, его ошибка видна – он взялся переносить на балетную сцену драматургию классицизма эпохи Просвещения, которая на язык хореографии в принципе почти непереводаема. Танец имеет огромные возможности в сфере чувств, а когда речь заходит об этических понятиях – он не так всемогущ. В трагедиях, которые Хильфердинг перевел на язык хореографии, большую роль играли размышления о высоких материях и нравственных категориях. Но какими кабриолями и антраша, какими жестами передашь монолог Британика о предательстве? Балетмейстер мог сохранить в спектакле только конфликт между Британиком и Нероном, который хочет отнять у него невесту Юнию. Мысль Расина о преступном монархе, превращающем подданных в рабов, средствами хореографии восемнадцатого века раскрыть было совершенно невозможно.

С пантомимой, которая должна была передавать сюжетные коллизии, тоже возникли сложности. Хильфердинг думал, что тут нужна знакомая ему пантомима французского «серьезного балета», которая требует от артиста соблюдения «регламента»: ноги в третьей позиции, корпус развернут к публике, «говорят» только руки. Но такая пластика всего лишь имитировала переживания действующих лиц и, возможно, казалась смешной образованному зрителю, знакомому с трагедией Расина.

Хильфердинг отступил и вернулся к мифологическим балетам. Он взялся за привычные для зрителя сюжеты – в 40 – 50-х годах поставлены балеты «Улисс и Цирцея», «Орфей и Эвридика», «Похищение Прозерпины», «Пигмалион». Его привлекали (как и всех хореографов, вплоть до двадцать первого века) образы, одухотворенные глубоким чувством. Античная мифология предлагала на выбор десятки персонажей. Их отношения можно было показывать и средствами хореографии, и средствами пантомимы. Да еще, беря пример с оперных арий, ввести новое разделение танца на лирико-героический, полухарактерный и виртуозно-бравурный.

Зрители, видевшие постановки Новера и Хильфердинга, говорили: «Хильфердинг всего сильнее в выражении нежности, тогда как Новер, чтобы казаться выше, становится на котурны». Австрийский балетмейстер предвосхитил появление в будущем танца-поэмы. Он учил своих танцовщиков создавать образы героев радостных и страдающих, потрясенных и торжествующих. Такие задачи требовали обновления танцевальной техники и отказа от надоевших масок. Хильфердинг отказался от масок в Вене в 1752 году. Это означало и отказ от персонажа-маски.

Слухи о талантливом австрийце дошли до Санкт-Петербурга. В конце 1758 года Хильфердинг по приглашению императрицы Елизаветы Петровны отправился в Россию. Там он полюбился всем. Когда после смерти Елизаветы на престол взошел Петр III, он разогнал многих иностранных актеров, но Хильфердинга оставил. Пришелся он по душе и императрице Екатерине II, поставив к ее коронации балет «Амур и Психея».

Один из лучших балетов Хильфердинга «Возвращение весны, или Победа Флоры над Бореем» был поставлен именно в России в 1760 году.

В 1764 году балетмейстер вернулся в Вену и успешно работал по август 1765 года. И, как два десятка лет назад, работу прервал траур – скончался австрийский император Франц I.

Больше Хильфердинг не поставил ни одного балета. Он нуждался, не знал, как прокормить большую семью, заболел. 29 мая 1768 года он скончался.

Наследником его традиций стал его ученик – итальянец Анджолини.

Гаэтано Вестрис

Карьера этого выдающегося артиста началась с того, что его старшая сестра вызвала недовольство самой австрийской императрицы Марии-Терезии

Красивая танцовщица Тереза Вестри училась в Неаполе, дебютировала в Палермо, была приглашена в Вену и там стала любовницей князя Эстергази. Императрица сочла это наглостью и приказала итальянской плясунье уезжать. Тереза отправилась в Дрезден, потом во Флоренцию и наконец оказалась в Париже. Там она стала подругой балетмейстера Жана Лани и вызвала своих младших братьев. А Париж был тогда балетной столицей мира. Именно там можно было получить настоящее образование и добиться европейской славы. Так что негодование императрицы пошло семейству Вестри на пользу.



Гаэтано Вентрис в роли Язона. Французская карикатура

Оно из поколения в поколение жило во Флоренции. Из семи детей Томмазо Ипполито Вестри трое испытывали склонность к танцам – сама Тереза и братья, Гаэтано и Анджиоло. Гаэтано, прославивший семью, родился 18 апреля 1729 года. Когда они оказались в Париже, Терезе было двадцать лет, Гаэтано – восемнадцать и Анджиоло – шестнадцать. Учителем юношей стал знаменитый Луи Дюпре.

В 1748 году Гаэтано с большим успехом дебютировал в парижской Опере в партии Матроса (опера «Карнавал и безумие»).

Свою итальянскую фамилию Вестри он переделал на французский лад и стал называться Вестрис. Какое-то время он танцевал в ансамблях, потом в 1751 году был назначен

солистом, танцевал вместе с Терезой и Анджиоло. В 1754 году он поссорился с балетмейстером Лани, даже ненадолго попал за решетку, потом отправился с гастрольями по Европе, покорила Турин и Берлин, где пробовал сам ставить танцы. В 1755 году Вестрис вернулся в Париж – и там принялся одерживать одну победу за другой, и на сцене, и в личной жизни. Успех сделал его до того тщеславным, что, не умея ни читать, ни писать, он часто говаривал: «На свете всего трое великих людей – Вольтер, Фридрих II и я». Он стал любимым танцовщиком французского двора, и его пригласили преподавать танец дофину, будущему королю Людовику XVI. А парижане прозвали его, как до того – его учителя Дюпре, «богом танца».

Основания для гордости, впрочем, имелись, – в те годы мужской балетный танец был на высоте, танцовщики затмевали танцовщиц, а Вестриса к тому же природа одарила очень щедро. Он восхищал современников виртуозными па, точностью позиций. Красивый и элегантный артист особенно блистал в «благородном» танце. Исполнение Вестриса отличалось величием и благородством, скульптурностью поз. Он внес много нового в балет своего времени, придав движениям большую свободу. По свидетельству историков, танцовщик так грациозно снимал шляпу, кланяясь партнерше перед менуэтом, что все дамы, ожидавшие представления ко двору, брали у него уроки, чтобы красиво сделать свои обязательные три реверанса перед троном.

Вот что много лет спустя писал о нем Новер: «Если танцовщик одарен от природы, он сделает быстрые успехи. Он, так сказать, должен быть сформован грациями и создан таким, как Вестрис-отец или Лепик. Эти танцовщики довели свое искусство до такого совершенства, что их никем нельзя заменить, и нет способа подражать им и идти по их следам».

Тогда существовали определенные формы балетного танца, развившиеся из танца бытового: чакона, пассакалья, менуэт. Артисты даже специализировались в их исполнении. Еще в 70-е годы чакона была кульминацией спектакля, сложной и зрелищной хореографической композицией, объединявшей солистов и кордебалет. Естественно, в ней царил Вестрис – и на чаканы в операх Гретри, в которых он блистал, сбегался посмотреть весь Париж. Одним из убежденных противников чаканы был Новер. «Композиторы, в большинстве своем, все еще, повторяю, держатся старинных традиций Оперы. Они сочиняют паспье, потому что их с такой грацией “пробежала” м-ль Прево, мюзетты, потому что некогда их изящно и сладостно танцевали м-ль Салле и г-н Демулен, тамбурины, потому что в этом жанре блистала м-ль Камарго, наконец, чаканы и пассакайли, потому что они были излюбленным жанром знаменитого Дюпре, наилучшим образом соответствуя его склонности, амплу и благородной фигуре. Но всех этих превосходных артистов ныне уже нет в театре...», – писал хореограф.

Доходило до анекдотов, которые публика передавала из уст в уста. Когда в Париже в 1774 году ставили оперу Глюка «Ифигения в Авлиде», композитор тесно сотрудничал с постановщиками и по их просьбе вводил в оперу большие танцевальные куски. Ему самому это не нравилось, а с Вестрисом, просившим завершить произведение чаканой, он даже поссорился. Глюк считал, что неуместно скакать в благородном и трагическом сюжете, да еще в финале, где гибнет героиня. Вестрис не унимался, и Глюк пустил в ход понятный артисту аргумент:

– Разве древние греки могли иметь чаканы?!

– Они их не имели?! – изумился артист. – Мой Бог, тем хуже для них!

В конце концов Глюк сдался, и Вестрис получил свою чакону.

Вестрис танцевал в балетах на музыку Люлли и Рамо, причем не только блистал техникой, но и старался «соответствовать» сюжету всего спектакля. Вот что писали парижские газеты о том, как Гаэтано Вестрис и Тереза исполняли пассакалью в опере «Армида» Люлли: «До сих пор, по наиглупейшей нелепости, лучшие танцовщики и танцовщицы, казалось, танцевали лишь для взаимного очарования и выпрашивания аплодисментов у партера,

адресуя ему свои самые соблазнительные действия. В этом па-де-де, наоборот, мсье и м-ль Вестрис ни на минуту не упускают из виду ложе, на котором покоится Рено. Все, что есть пленяющего и страстного в их пантомимной сцене, направлено туда».

Среди прочих «побед» Вестриса была и молоденькая танцовщица Мари Аллард, родом из Марселя. В 1760 году, всего в восемнадцать лет, она родила ему сына Огюста, который впоследствии стал его учеником и одним из лучших танцовщиков своего времени. Он был ведущим танцовщиком в течение 36 лет. Амплуа Мари Аллард стали впоследствии комические и характерные роли.

Вестрис-отец танцевал более тридцати лет и исполнил ведущие партии в семи десятках опер и балетов. На его стиль оказал большое влияние знаменитый хореограф и теоретик балета Жан Жорж Новер. Вестрис исполнил главные роли в его постановках «Адмет и Алкеста» (1761), «Смерть Геркулеса» (1762), «Медея и Язон» (1763), «Орфей и Эвридика» (1763). В 1772 году в балете «Медея» он одним из первых среди французских танцовщиков появился в партии Аполлона без традиционной маски, поразив зрителей выразительностью своей мимики.

С 1761 года Вестрис также был помощником балетмейстера Парижской оперы, а в 1770–1776 годах – балетмейстером, но на этом поприще особых успехов не добился, хотя и следовал по стопам Новера, внося в танцевальные сцены драматизм. Он поставил два балета – «Эндимион» (1773) и «Птичье гнездо». В 1770–1776 годах Вестрис был также главным педагогом Парижской оперы.

Зато как танцовщик он блистал долго – еще в 1781 году танцевал с сыном Огюстом в Королевском театре Лондона, и настолько хорошо, что британский парламент приостановил свои заседания, чтобы члены парламента могли посетить гастроли Вестриса в Ковент-Гарден. Сцену он оставил в 1782 году.

Очевидно, тщеславие Вестриса сыграло роль и в его сватовстве. Он выбрал в жены артистку, которая одна могла соперничать с ним: как он был первым в виртуозном мужском танце, так она – в женском. Анна Хеймель из Штутгарта прославилась тем, что стала первой танцовщицей, исполнившей двойной пируэт. Интересно, что она была не только балериной, но и оперной певицей. Хеймель была намного моложе Вестриса – родилась в 1753 году, в Париже появилась в 1768 году, и вскоре публика стала ее называть «королевой танца». Новер восхищался благородством ее стиля. Став подругой Вестриса, она не торопилась рожать детей – их сын Адольф появился на свет в 1791 году, а вскоре они наконец поженились.

Гаэтано Вестрис скончался 23 сентября 1808 года в Париже.

Огюст Вестрис

Трудно быть сыном знаменитого отца – хотя бы потому, что Вестрис на сцене должен быть один. Поэтому в начале своей карьеры юный танцовщик выступал под именем Вестраллар, в котором соединились фамилии матери и отца

Мальчик родился в 1760 году. Говорят, что знакомство отца и сына состоялось необычно. Газтано Вестрис, расставшись с Мари Аллард, не поддерживал с ней отношений и дома у нее не бывал. Но однажды, инспектируя балетный класс, он обратил внимание на талантливого девятилетнего мальчика. Он спросил о фамилии ребенка – ему ответили «Огюстен». Это артисту ничего не говорило, и он поинтересовался матерью. Тутто правда и обнаружилась.



Огюст Ветрис. Художник Т. Гейнсборо

Гаэтано Вестрис стал учителем Огюста. Отец был высокий, статный, длинноногий, а сын – хрупкого сложения и среднего роста, но по части амбиций они друг друга стоили. И в конце концов Огюста парижане тоже прозвали «богом танца». Он не обладал яркими сценическими данными, но покорила публику талантом. «Глядя на его танцы, вполне веришь, что это великий Вестрис, но только наблюдаемый через подзорную трубу, уменьшающую и удаляющую предметы», – писали газеты. От матери же Огюст взял то, что тогда называли игривостью. Не обладая яркими сценическими данными, да еще неизвестно от кого унаследовав некрасивое лицо, он с одинаковым успехом выступал как в характерных, так и в классических партиях, нарушив традиционное деление танцовщиков на «благородных» и характерных исполнителей.

На сцену Парижской оперы юный Огюст впервые вышел в двенадцать лет в пасторали «Пятидесятилетие», а уже в тринадцать исполнил в балете своего отца «Эндимион» партию Амура, которая его прославила. В шестнадцать он получил звание солиста, в восемнадцать уже стал первым танцовщиком. А со временем Вестрис-младший добился подлинной виртуозности. Никто не вращался так стремительно и не взлетал так высоко, как он. «Если Огюст изредка удостоивает касаться земли, то только для того, чтобы не унизить своих товарищей», – сказал как-то Вестрис-старший.

Огюст Вестрис выступал в балетах, пасторалях, поставленных Ж.Ж. Новером: «Безделушки» (1778), «Альцеста» и «Нарцисс и Эхо» Глюка. В 1780–1781 годах он вместе с отцом гастролировал в Лондоне. Потом вернулся в Париж и стал, по определению Новера, самым «выдающимся танцовщиком Европы». Несмотря на недостатки в телосложении, Огюст Вестрис в течение 10 лет выдерживал соперничество с претендентами на его партии.

Его карьера была успешной до 1789 года. Вмешалась французская буржуазная революция. Артистам, связанным с королевским двором, приходилось заботиться о своей безопасности. Огюст Вестрис эмигрировал в Англию и там танцевал в балетах Новера. В Париж он вернулся в 1793 году – и обнаружил, что его место заняли молодые танцовщики. Вестрис-младшему победа далась нелегко. Довелось и остаться без денег, попасть в тюрьму за долги. Но он вновь стал парижским «богом танца», с высокими прыжками, великолепной элевацией, стремительными пируэтами, отточенными двойными кабриолями. И слава его стала воистину европейской – из разных стран приезжали любители балета в Париж, чтобы увидеть Огюста Вестриса в балетах Гарделя «Танцемания» и «Дафнис и Пандроза». Дошло до того, что по личному распоряжению Наполеона Бонапарта Вестриса не пускали в заслуженный отпуск – император не желал лишать Париж одной из главных приманок для иностранцев.

Но его блистательная техника не всем приходилась по душе. Вот что писал в дневнике русский балетмейстер Иван Вальберх, приехавший в Париж в 1802 году для того, чтобы лично ознакомиться с французским балетом: «Вчера видел Вестриса-ломальщика. Боже милосердный, можно так ослепить людей? Что за Вестрис?.. Танцует почти без рук, вертится, как сумасшедший, и даже по временам язык высовывает».

Артист был «богом танца» тридцать пять лет, но к выступлениям на сцене добавилась и педагогическая деятельность. Чего стоят одни имена его учеников – Жюль Перро, Август Бурнонвиль, Мария Тальони, Фанни Эльслер, Карлотта Гризи, Мариус Петипа. Он оказался прекрасным педагогом, хранителем чистоты канона классического танца и в то же время мастером, умеющим добиться от танцовщицы грации, достойной античной нимфы. Именно за это была ему безмерно благодарна Фанни Эльслер, покорившая все европейские столицы. Он научил балерину выразительности в позах, придал законченность ее движениям. Она считала, что только Вестрис спас ее в молодости от провала.

В 1835 году Вестрис-младший еще танцевал менуэт со своей знаменитой ученицей Марией Тальони. Ему было 75 лет. А 5 декабря 1842 года его не стало.

Огюст Вестрис вернулся к нам в двадцатом веке – в хореографической миниатюре, которую Леонид Якобсон в 1969 году поставил для юного Михаила Барышникова. Этот Вестрис, в блестящем камзоле и белом парике, жил на сцене бурной жизнью, дерзил, издевался, пародировал ханжей и льстецов королевского двора – чего он в реальной жизни себе не позволял. Жеманную «выступку» его менуэтов и паван вдруг прерывал всплеск страсти, руша каноны и предвещая новизну. Это было правдой – в восемнадцатом веке Вестрис уже танцевал так, как впоследствии его ученики – в девятнадцатом. А уж его надменность и нрав в миниатюре были переданы совершенно точно.

Мари Камарго

Хотя ее часто называют реформатором танца, ничего нового она в балет не внесла и даже не собиралась – она совершенствовала, оттачивала и доводила до идеала формы, созданные задолго до нее. Но зато она отважилась на самый настоящий бунт

15 апреля 1710 года в Брюсселе родилась девочка, которая стала олицетворением женского виртуозного танца для первой половины восемнадцатого века. Ее звали Мари-Анн де Кюпи де Камарго. Отцом ее был испанец-музыкант, который вовремя обнаружил у нее способности к танцу. А первым учителем стал дед.



Мари Камарго. Художник Н. Ланкре

Сперва малышку приглашали выступать в домах местной знати. Затем несколько дам собрали деньги, чтобы отправить Мари-Анн в Париж – учиться у знаменитой Франсуазы Прево. К тому времени Прево была ведущей танцовщицей Королевской академии музыки и танца – кстати, этот «титул» она носила чуть ли не четверть века. Для своего времени она считалась виртуозкой и блистала в дивертисментах, умудряясь в театрализованных бытовых танцах, менуэтах и гавотах, и с маской на лице создавать то, что современники называли «характерами любви».

Достаточно было трех месяцев занятий – и Камарго дебютировала в брюссельском театре «Де ля Монне». Ей тогда было всего пятнадцать лет. Камарго сразу предложили несколько контрактов, она выбрала оперный театр Руана и танцевала там, пока театр не закрылся. К тому времени девушка уже успела получить некоторую известность, и ей предложили место в Королевской академии музыки. Камарго приехала в Париж и 5 мая 1726 года дебютировала в дивертисменте Прево «Характеры танца». Публике она понравилась, в газете «Меркюр де Франс» были отмечены ее техничность, музыкальная чуткость, воздушность и сила, южный пыл, но критики ничего не сказали насчет обязательной для танцовщицы грации...

А за кулисами уже предвкушали поединок между двумя молодыми и честолюбивыми плясуньями – Камарго и Мари Салле. Дебют Салле состоялся четырьмя годами раньше, и она-то как раз уделяла больше внимания грации и актерскому мастерству, чем технике танца.

Камарго трезво, что в ее возрасте даже удивительно, оценила свои плюсы и минусы. Да, первой красавицей ее не назовешь, но ни у кого в труппе нет такой выворотности и такой крошечной ноги. А размеру ножки тогда придавали большое значение – чем меньше, тем аристократичнее.

С такой выворотностью можно не хуже мужчин исполнять заноски. Но кто оценит ее безупречные кабриоли, бризе, антраша руайяль и антраша катр, если ноги до самых лодыжек скрыты тяжелой юбкой, декорированной лентами и цветочными гирляндами? Пышное платье стало врагом Камарго – оно сдерживало ее быстрые движения, ограничивало разнообразие ракурсов тела, тугая шнуровка мешала проявить природную гибкость.

Другим врагом, как ни странно, стала Франсуаза Прево. У Камарго за 1726 год было несколько блестящих партий – морячка в трагедии «Аякс», грация в балете «Тайны любви», морячка, пастушка и вакханка в балете «Любовные похождения богов». Танцовщица вошла в моду. Парижане стали носить туфли и шляпы а-ля Камарго, веера и прически а-ля Камарго. Этого перенести Прево не могла. По ее воле девушку поставили чуть ли не в задний ряд кордебалета – артисты, которых туда назначали, назывались в то время «береговой стражей». Дело в том, что огромные задники обычно изображали сельский пейзаж, украшенный речкой, озером или морем, а кордебалет стоял у самого задника.

Но Камарго была смела и находчива, да еще прекрасно знала о своей способности схватывать и воплощать все оттенки музыки. Во время одного из спектаклей случилась накладка – танцовщик Давид Дюмулен пропустил свой выход. Музыка играет – а на сцене никто не танцует! Камарго выбежала из кордебалета и симпровизировала танец, покоривший публику. Все были в восторге, кроме Прево. Она отказалась заниматься с дерзкой ученицей.

Но Камарго договорилась об уроках с танцовщиком Мишелем Блонди, который четверть века назад слыл «величайшим танцовщиком Европы». Он довел до совершенства ее выворотность, которая помогла овладеть всеми секретами заносок, и прыжковую технику.

И тогда Камарго отважилась на бунт. Она самовольно укоротила юбку чуть ли не на двадцать сантиметров. Правда, фижмы и шнурование сохранила, но теперь четкие отточенные движения ее ног были на виду, и публика могла сравнивать ее прыжки с прыжками мужчин-виртуозов. Она блеснула новым и неожиданным для женщины стилем танца – быстрым и напористым, не дающим зрителю возможность рассмотреть недостатки танцовщиц, она сделала ставку на виртуозность. Не уверенная в своей грации, она танцевала только быстрые танцы – в стремительном движении жеманная томность, обязательная для артистки в восемнадцатом веке, все равно невозможна. Знаменитый Вольтер, один из ее поклонников, наградил Камарго странным для сегодняшней публики комплиментом: «Она первая сравнялась в танце с мужчиной».

Вольтер забыл сказать, что Камарго в этом соревновании была в менее выгодном положении, чем мужчины, – им не приходилось в прыжке поднимать на себе пышную юбку и

дорогой и тяжелой ткани. Их прыжок был выше, а Камарго проделывала заноски, почти не отрываясь от земли, что гораздо труднее. Вот что писал о ней Джакомо Казанова: «Я видел танцовщицу, которая скакала, словно фурия, откалывала антраша направо, налево и во все стороны, но едва поднималась от пола».

Конечно, обрезанная юбка Камарго вызвала страшный скандал. Публика разделилась на два лагеря. Одни обвиняли актрису в безнравственности – она публично продемонстрировала ноги. Другие рукоплескали и любовались. Их было куда больше – и слава Камарго выросла неимоверно. Туфли а-ля Камарго вошли в моду среди придворных дам, а ее сапожник стал самым популярным мастером в Париже.

Вслед за Камарго укоротила юбку и ее соперница Мари Салле, а потом и прочие танцовщицы.

Камарго выступала на сцене Королевской академии музыки и танца до марта 1735 года – ей пришлось прервать карьеру по желанию знатного покровителя. Но в декабре 1741 года она вернулась – и тут же вернула свою популярность, сохранив ее вплоть до последнего выхода на сцену 5 марта 1751 года. Интересно, что она не только танцевала, но и пела.

Умерла Камарго 28 апреля 1770 года. На ее смерть откликнулся даже барон Гримм – критик, публицист, дипломат, долгие годы состоявший в личной переписке с Екатериной Великой. Мадемуазель Камарго, известная в кулисах тысячью блестящих походов, обессмертила себя в театре как родоначальница танца кабриолей». Очевидно, именно «тысяча походов» и привлекла впоследствии внимание либреттистов и композиторов.

Камарго – одна из немногих танцовщиц, чей образ не затерялся в глубине веков, а постоянно вызывал интерес публики. Возможно, первым ее сделал героиней своего балета в 1868 году итальянский композитор Константино Даль' Арджине. В 1879 году композитор Шарль Лекок сочинил оперетту «Камарго», а в 1872 году балетмейстер Мариус Петипа поставил балет «Камарго» на музыку Минкуса. В 1898 году в Турине состоялась премьера оперы Энрико де Лева «Камарго». А в Эрмитаже хранится картина Никола Ланкре «Танцовщица Камарго», написанная в 1730 году.

Мари Салле

Возможно, и до нее артистки давали советы хореографам или сами ставили для себя выходы и небольшие танцы. Но именно она считается первой танцовщицей-балетмейстером

Мари Салле родилась в 1707 году. Если Камарго происходила из музыкальной семьи и получила неплохое образование, то Мари Салле была дочкой акробата и с одиннадцати лет выступала на ярмарках. От балаганной артистки требуется универсальность, и она вместе с братом Франсисом, который был старше на два года, участвовала в комических операх, фарсах, пантомимах, дивертисментах. Родители девочки, потомственные странствующие артисты, заметили ее способности и не пожалели денег – отдали ее и брата учиться к самому знаменитому Жану Балону. Он мог преподавать не только безукоризненную танцевальную технику, но и искусство пантомимной игры в модной тогда условной патетической манере. Когда он в 1699 году гастролировал в Лондоне, язвительные английские критики высказались так: «Выразить что бы то ни было в простых естественных движениях никогда не приходило ему в голову». А вот во Франции его искусство пользовалось успехом.



Мари Салле. Художник М.-К. де Ла Тур

Именно это и требовалось брату и сестре Салле – ведь вольные труппы, давая спектакли в провинции, сталкивались со всевозможными запретами. Случалось, что им позволяли дать спектакль, в котором есть и сюжет, и сложные отношения героев, но не позволяли петь и декламировать, тогда вся надежда была на танец и пантомиму. Вскоре, кстати, этот запрет появился и в Париже – «Комеди Франсез» восстановила свою давнюю монополию на драматические спектакли, и ярмарочные театры имели право наделять речью только одного из персонажей.

Жан Балон рекомендовал способную ученицу своей партнерше, знаменитой Франсуазе Прево. У нее Мари завершила хореографическое образование, хотя уроки случались редко. Главной ее школой был странствующий театр, в котором танцевали без учета академических правил.

Брат и сестра очень рано стали гастролерами – в 1716 году они выступили в Лондоне на сцене театра «Линкольн Инн Филдс». Привез их туда английский антрепренер Джон Рич. В афишах значилось «танцевание, серьезное и комическое, двух детей, учеников г. Баллона». Также они исполняли роли Арлекинов в спектакле «Два Арлекина». В 1717 году они поступили в труппу Симона Муалена, который ставил пьесы сказочно-феерического характера с обязательным танцевальным дивертисментом. Но труппа распалась, и в 1724 году брат и сестра Салле снова оказались в Лондоне, куда их пригласил Рич. Там ставились пантомимы, серьезные и комические. Материал для серьезных Рич брал из античной мифологии, а комические включали в себя похождения Арлекина в стиле комедии дель арте и чудеса театральной машинерии. Мари и Франсис исполняли номера, которые назывались «драматические развлечения в танцах». Иногда эти «развлечения» превращались в короткий балет. Молодая танцовщица так понравилась английской публике, что специально для ее бенефиса поставили оперу «Камилла» с множеством танцевальных интермедий.

В 1721 году Прево сделала Мари Салле царский подарок – позволила заменить себя несколько раз в спектакле «Венецианские празднества». Это было дебютом Салле в Парижской опере. Но до официального вступления в труппу было еще очень далеко. Более того – первая попытка Салле стать одной из ведущих танцовщиц Парижа кончилась неудачей.

17 сентября 1727 года Мари Салле выступила на сцене Королевской академии музыки и танца в опере «Любовные похождения богов», где имелся непрменный танцевальный дивертисмент. Вроде бы успешно – и все же оказалась в кордебалете. Видимо, планка, высоко поднятая техничной Камарго, была для нее недостижима. Или же молодая артистка хотела покорить публику тем, что до сих пор на балетной сцене было необязательным, – актерским мастерством.

Она выступила в хореографических миниатюрах, которые Прево объединила в дивертисмент «Характеры танца», но, чтобы блеснуть своими талантами, отважилась на новшество. Вместе с партнером Антуаном Лавалем она вышла на сцену в «городском платье» и без масок. Это случилось 17 февраля 1729 года. Публике это понравилось, а начальству – нет. Танцовщица поссорилась с директором Оперы Лебефом и уехала в Англию. Там ее любили и признавали за ней право на эксперименты.

Но французская публика успела оценить Мари Салле. И когда она, порадовав англичан, в 1731 году вернулась в Париж, уже не было и речи о кордебалете – она стала получать первые партии. Однако вскоре Салле заскучала – дивертисменты были уж очень однообразны.

У Парижской оперы была «соперница» – Итальянская комедия. Это был «молодой» театр – его основал в 1716 году итальянский драматург и актер Людовико Риккобони. Он пытался скрестить комедию дель арте и французскую классическую комедию. Его сын, Франческо Риккобони, тоже драматург и актер, был ровесником Салле, и их художественные взгляды имели много общего. В Итальянской комедии решили поставить комедию «Букет» и вставить в нее балет, сочиненный специально для Салле. Она, предчувствуя интересную работу, согласилась – и махнула рукой на контракт с парижской Оперой, в котором недвусмысленно запрещались такие эскапады.

Дирекция Оперы пожаловалась министру двора графу Морепа. Граф пригрозил танцовщице, что если она не откажет «итальянцам», то попадет в тюрьму Фор-Левек.

И куда же скрылась Мари Салле? Разумеется, в Англию, под крылышко к Джону Ричу, который к тому времени обосновался в театре Ковент-Гарден. Тогда-то и началась ее карьера балетмейстера.

Ей исполнилось двадцать семь лет, но она отчетливее, чем опытные хореографы, видела, что возможности старых танцевальных форм исчерпали себя, а техника ради техники уже мешает развитию искусства. В балете должно быть действие, раскрывающее в пантомиме чувства героев и замысел хореографа. Танец должен обрести душу.

Неслучайно первым балетом-пантомимой, поставленным Салле, стал «Пигмалион» – история о том, как скульптор силой любви оживил созданную им прекрасную статую. Премьера состоялась 14 февраля 1734 года, а Салле уже работала над следующим своим балетом – «Бахус и Ариадна». Танец у Салле возникал в кульминационных точках сюжета и имел характер диалога: Пигмалион учил только что ожившую Галатею двигаться и танцевать, Ариадна умоляла Бахуса не покидать ее. В таких па-де-де важна была не техника мелких заносок, а выразительная и гармоничная пластика всего тела.

Такая пластика требовала свободы тела – и Салле, взяв пример с Камарго, стала упрощать балетный костюм. Она первая рискнула появиться на сцене в образе Галатеи, надев простое муслиновое платье с драпировками в стиле классической скульптуры, в туфельках без каблуков и с волосами, свободно падавшими на плечи. Более того – без драгоценностей. В сущности, она опередила события на полвека. Свобода костюма искупалась целомудрием пластики – не зря же Салле за неприступность прозвали весталкой.

В «Пигмалионе» Салле обновила балетную пластику и костюм, но по содержанию постановка еще тяготела к стилю галантных французских пасторалей. В «Бахусе и Ариадне» Салле больше внимания уделяла сильным движениям души – горести, отчаянию, гневу, а сюжет был драматичен. Этот балет стал ее лучшим произведением, хотя в дальнейшем она поставила немало танцев, в том числе на музыку Генделя. Джон Рич пригласил его в Ковент-Гарден, и там было показано несколько его опер – «Орест», «Ариадна на Крите», «Ариодант», – куда он включил танцевальные номера, написанные для Салле. Ко второй редакции оперы «Верный пастух» Гендель написал целый пролог «Терпсихора». Не все шло гладко, лондонская аристократическая публика поддерживала оперную труппу Королевского театра и выступала против Генделя. Ходили слухи, что Королевский театр пытался переманить Салле на том основании, что она не подписала контракта с Генделем, и танцовщица ответила: «Но разве мое слово ничего не значит?» Кончилось это тем, что противники Ковент-Гарден подстроили провал новой оперы Генделя: на премьере Салле, которая исполняла роль Купидона и вышла переодетая в мужской костюм, была освистана. Оскорбленная танцовщица навсегда покинула Англию.

Во Францию она вернулась очень вовремя – из Парижской оперы только что ушла Камарго. Хотя по уставу беглецы исключались из труппы навсегда, Салле хорошо приняли и сразу дали ей ведущую партию в «Балете цветов», а также хорошего партнера – Давида Дюмулена. Скорее всего, она же была и автором балета. Это было в 1735 году, и в кордебалете плясал двенадцатилетний мальчик, который впоследствии стал не только танцовщиком и балетмейстером, но выдающимся теоретиком балета. Его звали Жан Жорж Новер. В дальнейшем Салле исполнила немало партий, а 14 июня 1739 года подала прошение об отставке.

Покинув Оперу, она не покинула балета – тем более, что вскоре при дворе появилась женщина, способная оценить ее талант. Это была маркиза де Помпадур. Ей пришлось нелегко – с одной стороны, она стала фавориткой короля Людовика XV, а об этой «должности» мечтали все аристократки, с другой – король скучал, и удержаться рядом с ним могла только женщина, умеющая его развлечь. Маркиза, любившая театр, постоянно устраивала в Версале придворные спектакли, для участия в которых приглашались «звезды», в том числе и Мари Салле.

Примерно в это время в ее доме бывал и видел ее репетиции Новер. Вот что он писал впоследствии: «Покинув театр, она продолжала ежедневно заниматься. Я был очарован ее танцем; она не знала ни блеска, ни трудностей, распространенных ныне, но заменяла эту мишуру простой и трогательной грацией. Ее лицо, свободное от жеманства, было благородно, выразительно и одухотворено. Исполненный ею танец был отмечен и чувствительностью, и лукавством, она отнюдь не прыжками и скачками проникала к сердцу».

В последний раз Салле вышла на сцену в ноябре 1752 года, исполнив на празднике в Фонтенбло куранту и менуэт с Луи Дюпре. Она умерла в Париже 27 июня 1756 года.

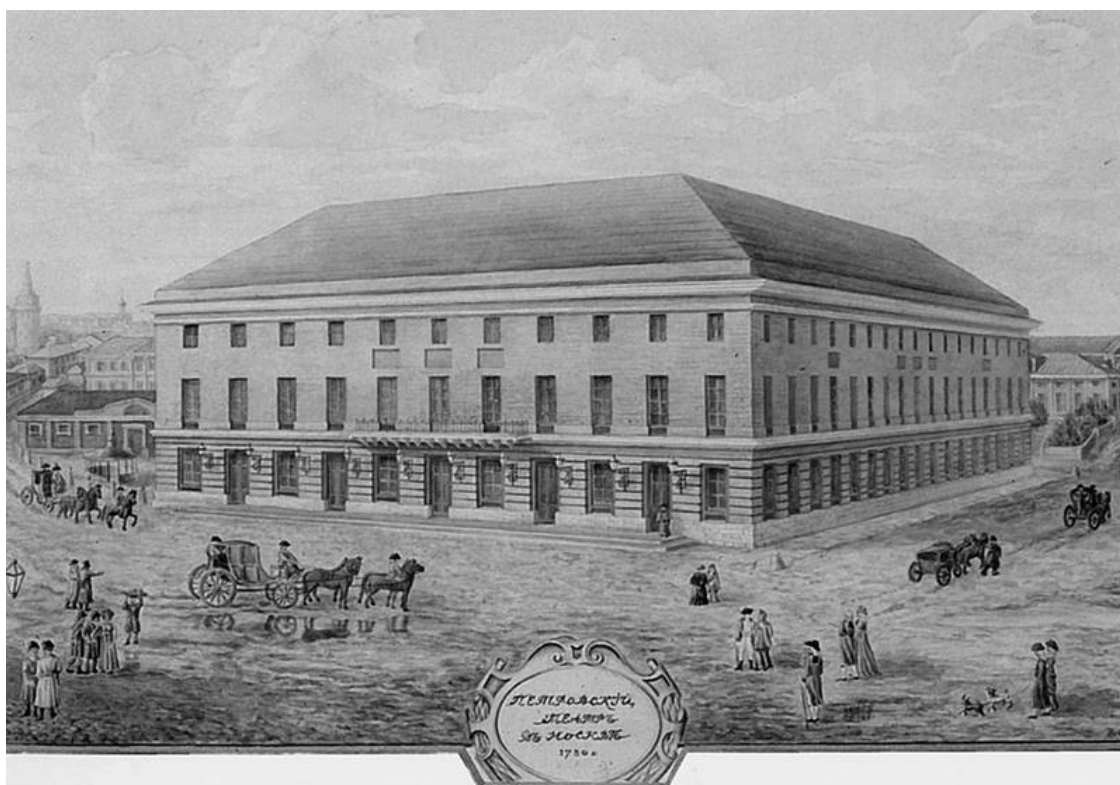
Жан Доберваль

Если о других балетмейстерах говорят и пишут, перечисляя длинный ряд созданных ими спектаклей, то этот для нас фактически – автор одного балета. Но какого!

Его лучший балет пережил века и сохранился практически в первозданном виде. Его передавали от поколения к поколению, как драгоценную безделушку, и безделушка оказалась долговечнее огромных пятиактных помпезных танцевальных конструкций.

Это – единственный балет восемнадцатого века, который мы получили в наследство почти таким, каким он был в день премьеры, в 1789 году. Остальные, увы, забыты прочно и бесповоротно, остались лишь воспоминания и гравюры – а много ли по ним поймешь о танце?

Все началось в тот день, когда немолодой балетмейстер Жан Доберваль, путешествуя по французской провинции, остановился пообедать в захудалом кабачке. Его внимание привлекла раскрашенная гравюра в духе популярных тогда картинок Буше: на ней грозная мамаша, забравшись на сеновал, безмолвно ругала последними словами влюбленную парочку. Все трое – те самые поселяне, которые как раз входят в моду на балетной сцене, а гравюра – готовый сюжет. Эта идея развеселила Доберваля, но потом он задумался – почему бы и нет? Даже название сложилось забавное – «Балет о соломе»...



Петровский театр. Гравюра XVIII в.

Жан Берше (Добервалем он стал уже потом) родился в Монпелье 19 августа 1742 года. Танцевать он учился в Париже, в школе при Королевской академии музыки и танца, стал демихарактерным танцовщиком, то есть практически универсалом.

Дебютировав в 1761 году в парижской Опере, он вскоре уехал в Штутгарт, потом вернулся и с 1770 года был первым танцовщиком Оперы, говорят – и первым ловеласом Парижа, влюбился в танцовщицу, выступавшую под псевдонимом Теодор (настоящее имя – Мари Мадлен Крепе), женился, остепенился и задумался о будущем. Карьера танцовщика близилась к завершению, а выбиться в балетмейстеры в парижской Опере нелегко. Правда, он ставил балетные спектакли в Турине, но довольно давно – ему только исполнилось восемнадцать. Прибавился конфликт с дирекцией, и в 1783 году Доберваль покинул и Оперу, и Париж.

Доберваль уехал в Испанию, а потом в Бордо – там тоже была балетная труппа, с которой он поставил несколько спектаклей, начав с «Забав Терпсихоры». Два из них – «Ветренный паж» и «Дезертир» – были обречены на успех: в основу «Дезертира» легла всем известная комическая опера П.А. Монсиньи, а сюжет «Ветренного пажа» позаимствован у Бомарше, в комедии «Женитьба Фигаро», которая пользовалась невообразимым успехом. Доберваль показал себя балетмейстером-новатором, продолжателем дела Новера, он развивал принципы выразительного действенного танца, подчиняя все хореографические средства единому замыслу. И вот – гравюра, влюбленная парочка, сердитая мамаша... Скорее всего, этот спектакль можно поставить очень быстро, музыку – собрать с миру по нитке, мало ли в балетах «крестьянских» танцев, самому – исполнить главную мужскую роль, и пусть влюбленного парня зовут Колен. Горячо любимая супруга получит партию красавицы Лизы. И останется только найти исполнителя на роль грозной Марселины (имя и характер тоже позаимствованы у Бомарше). И вполне можно успеть к июлю...

Премьера нового балета состоялась в Бордо 1 июля 1789 года – за две недели до парижского бунта и взятия Бастилии. Его полное название звучало так: «Балет о соломе, или От худа до добра всего лишь один шаг». Все было очень просто и очень смешно: Марселина хотела отдать дочку Лизу за богатого мельника, Лиза хотела замуж за бедного, но молодого и красивого поселянина Колена, и в конце концов Марселина, чтобы помешать свиданию влюбленных, запирает дочку на сеновале, куда уже успел пробраться Колен. Публика была смешленная и в объяснениях не нуждалась. Хохот в зале не смолкал.

Дальнейшая судьба Жана Доберваля была такова: он поставил «Национальный балет», в котором декларировалась верность народа королю и королеве, но время было революционное – на хореографа ополчились якобинцы. Пришлось бежать с женой в Англию. Там она вскоре умерла. Доберваль, не в силах справиться со своим горем, отошел от творчества и жил уединенно. Из Англии он перебрался во Францию, поселился в небольшом городе Туре. Его смерть в 1806 году осталась не замеченной современниками.

А дальнейшая судьба его лучшего балета – это созвездие великолепных спектаклей и блистательных имен.

Уехав в Англию, Доберваль лично поставил «Балет о соломе» в Лондоне. Правда, сам уже не взялся за роль Колена – ее исполнил Шарль-Луи Дидло, впоследствии – знаменитый балетмейстер. Роль его соперника, Алена, досталась итальянцу Сальваторе Вигано, который тоже впоследствии прославился как хореограф. А Лизу танцевала мадемуазель Теодор. Премьера состоялась 30 апреля 1791 года.

И началось! Вигано привез постановку Доберваля в Венецию, в театр «Сан-Самуэле», сам исполнил главную роль, премьера – в 1793 году. В той же редакции балет ставился в Вене (1794), Марселе (1795), Лионе (1796), Неаполе (1797). Наконец настала очередь Парижа – 13 октября 1803 года. Музыка все еще была сборной, хореография – более или менее постоянной. Затем – Вена, Стокгольм, Копенгаген, Милан, Мадрид, Брюссель. Меняются названия! «Худо сбереженная дочь, или Бесполезная предосторожность», «Обманутая старуха», «Жанна и Колен, или Деревенская свадьба», «Лиза и Колен» – кто во что горазд. Хореография остается.

В России «Балет о соломе» впервые был поставлен в Москве, в Петровском театре, 14 декабря 1800 года, под названием «Обманутая старуха». Свое нынешнее название он получил в 1808 году, когда его перенесли на стену Петербургского Большого театра Дидло и гастролировавший тогда в России французский танцовщик и хореограф Луи Дюпор: «Лиза и Колен, или Тщетная предосторожность». Самая старая дошедшая до нас петербургская афиша спектакля относится к 1818 году. Первой русской танцовщицей, выступившей в партии Лизы, была Авдотья Истомина, воспетая Пушкиным. Среди исполнителей партии Колена оказался Ираклий Никитин – первый русский танцовщик романтического репертуара.

В 1828 году новую музыку к балету сочинил французский композитор Луи Герольд. Потом его партитура почему-то была утрачена, и в 1864 году музыку для «Тщетной предосторожности» написал немецкий композитор и дирижер Петер Гертель. Потом оказалось, что сочинение Герольда все же уцелело, и у балетмейстеров оказались в распоряжении две полноценные музыкальные версии. Версии – две, сценарий – один, хореография, возможно, тоже одна...

Мог ли Жан Доберваль предвидеть такую удивительную судьбу своего балета? Ведь, кажется, не осталось ни одного известного театра, где время от времени не возрождалась бы к новой жизни «Тщетная предосторожность». Лучшие хореографы всех стран бережно восстанавливали старый добрый балет – а зрители всех стран и по сей день аплодируют ему. Позабытый хореограф одержал настоящую победу.

Тимофей Бубликов

Этот юноша из Малороссии сделал отличную для столичного артиста карьеру – сперва был танцовщиком, затем стал преподавателем и балетмейстером. Но была в этой карьере изюминка, редкая для русских артистов в восемнадцатом веке, – ему рукоплескали в оперном театре Вены, а уж там зрители знали толк в танцевальном мастерстве

Настоящая фамилия артиста – Бубличенко. Он родился в 1748 году в Малороссии. Сперва он учился в театральной школе при Ораниенбаумском театре, потом его заметили, перевели в Петербургскую танцевальную школу, которую он окончил в 1763 году, и был принят танцовщиком в придворную балетную труппу.

В те годы на российской балетной сцене ставили спектакли такие европейские знаменитости, как австрийский балетмейстер Франц Гильфердинг, итальянский балетмейстер и композитор Гаспаро Анджелиони, итальянский балетмейстер Джузеппе Канциани.

Гильфердинг появился в России в 1759 году и привез с собой целый творческий коллектив – композитора Иосифа Штарцера, танцовщицу Сантини-Убри, танцовщика Мекура с женой Джiovанной Мекур. Очень скоро он включил в эту «группу единомышленников» русского драматурга и поэта Александра Сумарокова. Тот написал пьесу-сценарий для аллегорического балета «Прибежище Добродетели», в котором, по моде того времени, были не только танцы и пантомима, но хоры, арии, драматические монологи и диалоги.



Интерьер театра в усадьбе Останкино

Балет при дворе понравился, и Гильфердинг взялся за работу. Тогда, как и теперь, ученики балетных школ участвовали в спектаклях, и балетмейстер обратил внимание на редкие способности Тимофея Бубликова.

Судя по тому, что Гильфердинг доверил совсем юному танцовщику партию сатира в балете «Возвращение Аполлона на Парнас», поставленном в 1763 году, у Бубликова был хороший прыжок и актерские способности – такие партии обычно требовали отточенной техники прыжков и вращений, а также чувства юмора.

Первое выступление на придворной сцене принесло ему успех, но танцовщик был русским – и зрители по принятому среди придворных обычаю стали называть юношу попросту Тимошкой.

7 октября 1764 года Семен Андреевич Порошин, воспитатель великого князя Павла Петровича, записал в своем дневнике: «В маленькой пьесе и в балете изволил его высочество аплодировать многократно, особливо в балете танцовщику Тимофею, Парадису и Меркурше. Два раза партер без него захлопал, что ему весьма было неприятно. Пришедши к себе, долго роптал о том». Великому князю только что исполнилось десять лет, и незадолго до того состоялся его собственный дебют в балете «Ацис и Галатея». Главные роли в нем исполнили придворные дамы и кавалеры: Ациса танцевал наследный принц Курляндии Петр, а Галатею – графиня Сивере. Павел, с которым занимался сам Гильфердинг, был Гименеем и, по отзывам современников, танцевал довольно искусно и уверенно.

28 октября 1764 года Порошин писал, что «... в балете охотничьем... Меркурша, Парадис и Тимофей весьма хорошо танцевали. Беспреданно почти аплодированы были». Очевидно, это был «Балет с зайцем», поставленный в 1764 году.

Необыкновенные способности артиста привлекли внимание самой государыни. Она согласилась отправить его на два года за границу для совершенствования мастерства.

В начале зимы 1764 года, когда встал санный путь, Тимофей Бубликов был направлен в «командировку» за границу вместе с живописцем Иваном Фирсовым и танцовщицей Сантини-Убри. Он поехал в Вену к своему учителю Гильфердингу, незадолго до того покинувшему Россию. А было ему тогда шестнадцать лет.

В середине восемнадцатого века в Вене, кроме придворного театра, работали также «Кертнертортеатр» и «Бургтеатр», где выступали профессиональные танцовщики. Там работал Гильфердинг, закладывая основы австрийского национального балета. Он делал все, чего только могла пожелать публика. Были довольны и зрители старшего поколения, для которых он ставил веселые пасторали с благополучным финалом и грубоватые комические балеты («Дивертисмент садовников», «Прядильщица, или Голландский трактир», «Кума, подай мне кочергу»), были довольны и образованные господа – для них предназначались балеты нового направления – действенные, историко-трагедийные. В них было и «что танцевать» и «что играть». Гильфердинг использовал сюжеты трагедий Расина, греческую и римскую мифологию, широко вводил в свои балеты пантомиму. Как раз тогда шли споры о недавно вышедшей книге знаменитого французского артиста и балетмейстера Новера «Письма о танце и балетах», и Гильфердинг, фактически предвосхитивший его идеи, своими постановками словно иллюстрировал теории великого француза.

Вот в какую обстановку попал Тимофей Бубликов – в зале не вельможи екатерининского двора, но подлинные знатоки искусства. Как раз тогда Гильфердинг поставил в Вене балеты «Триумф любви» и «Любовники, защищенные любовью». Шли в Вене и балеты итальянца Гаспаро Анджолиони, считавшего себя учеником и последователем Гильфердинга: «Дон Жуан» (1761), «Осада Цитеры» (1762), «Китайский сирота» (1764) на музыку К.В. Глюка.

В них-то и блистал Бубликов, завоевывая понемногу европейскую известность. Только после этого его по-настоящему признали в России. Для русского придворного зрителя вен-

ские аплодисменты значили много – после возвращения в Санкт-Петербург Бубликов был зачислен в труппу первым танцовщиком наравне с иностранцами и получил придворный чин и звание танцмейстера двора.

Когда он выходил на сцену, его приветствовали аплодисментами и называли уже уважительно – Тимофеем Семеновичем.

В Санкт-Петербург приехал Гаспаро Анджолиони. Это был балетмейстер-новатор, один из основоположников действенного балета, отдававший предпочтение выразительной пантомиме перед бессодержательным «фигурным танцем». Бубликову повезло – он встретил молодого одаренного балетмейстера, который ставил спектакли на музыку не придворных капельмейстеров, а Глюка и Скарлатти, и с творчеством Анджолиони он уже хорошо познакомился в Вене.

Бубликов стал ведущим танцовщиком труппы, выступал не только с русскими балеринами, но и с иностранками – с Бурнонвиль в «Балете пастухов и пастушек» и с Обри в «Балете греческого народа» при опере «Олимпиада», поставил которые Анджолиони.

Хореограф доверил ему главные партии в своих балетах – это был Альцинд в «Побежденном предрассудке» (1768), Ренольд («Армида и Ренольд», 1769), Купидон (балет «Прибежище Купидона» при опере «Антигон», 1770), Ростислав («Семира», 1772). В 1772 году Анджолиони покинул Россию, и в дальнейшем Бубликов работал с другими балетмейстерами, не столь известными. Он исполнил партии Персея («Андромеда», 1772), Эндимиона («Диана и Эндимион», 1775), Пигмалиона («Пигмалион», 1776). А что касается партии Юпитера в балете «Юпитер и Семела», то есть предположение, что сам Бубликов этот балет и поставил.

Видимо, в последний раз Бубликов вышел на сцену в 1778 году, в балете, поставленном Анджолиони для оперы Паизиелло «Ахилл в Сцире». Артисту было только тридцать лет. Почему он покинул профессиональную сцену – неизвестно. В 1777 году он преподавал в Театральной школе, потом стал педагогом и балетмейстером при крепостном театре графа Шереметева, преподавал там и ставил танцы с 1795 по 1799 год. Дальнейшая судьба Бубликова неизвестна. Умер он около 1815 года.

Татьяна Шлыкова-Гранатова

Судьба этой танцовщицы может считаться счастливой. Она была крепостной балериной – но всю жизнь провела в доме графов Шереметевых на привилегированном положении. Этим она была обязана своей дружбе с крепостной актрисой Прасковьей Ковалевой-Жемчуговой

Жемчугова была старше подруги на пять лет. Она родилась в 1768 году в семье кузнеца – коваля. Ее родители были крепостными князей Черкасских. По отцовскому ремеслу ей дали фамилию Ковалева. Позднее, когда граф Шереметев, чьей подругой она была много лет, решил с ней обвенчаться, по его приказу были сфабрикованы документы, доказывающие, что артистка происходит из рода польских шляхтичей Ковалевских.

Девочка росла в доме родственницы Шереметевых, княгини Марфы Михайловны Долгорукой. За хороший голосок ее взяли в домашний театр – на воспитание. Затем Прасковья обучалась светским манерам, пению, музыке, французскому и итальянскому языкам. Она училась у лучших русских актрис: Е. Сандуновой и М. Синявской. Когда Николай Петрович заинтересовался юной девушкой, он был прежде всего пленен ее необыкновенным певческим даром, благодаря которому Параша быстро завоевала его особое внимание и расположение. Вскоре он специально для любимой выстроил большой театр в Останкине. За время артистической карьеры она спела около пятидесяти партий, и театр составлял для нее смысл существования.



Портрет Т. Шлыковой-Гранатовой. Художник Н.И. Аргунов

На их тайном венчании присутствовали лишь два свидетеля – знаменитый архитектор Джакомо Кваренги и бывшая крепостная актриса театра Татьяна Шлыкова-Гранатова. Но счастье их длилось недолго. 23 февраля 1803 года, через три недели после рождения сына Дмитрия, Прасковья Ивановна скончалась.

В память о жене Шереметев приказал окружить заботой Гранатову – «содержать ее в доме и иметь все возможное о ней и ее спокойствии попечение и ничем не нарушать ее мирное пребывание».

Шлыкова-Гранатова родилась в 1773 году в семье крепостного оружейника. С семи лет Татьяна была взята в домашнюю театральную школу Шереметевых, где и подружилась с Прасковьей Ковалевой. Там она получила воспитание не хуже, чем девочка из хорошей дворянской семьи: французский язык, итальянский язык, пение, музыка. Но ярче всего ее талант проявился в танцах. Именно поэтому Шлыкова-Гранатова, выступавшая также в комедиях и операх, числилась танцовщицей. Она исполнила оперные партии: юной самнитянки в «Самнитских браках» Гретри, Клариссы в «Смешном поединке» Паизиелло.

В обширном балетном репертуаре шереметевского театра она исполняла самые различные роли, от партий в дивертисментных паде-де и па-де-труа до комедийных и пантомимных. Современники вспоминали ее царевну Креузу в «Медее и Язоне», королевну в «Инесе де Кастро». Она начала выступать еще совсем маленькой девочкой и уже в 1785 году танцевала перед императрицей Екатериной, удостоившись высочайших похвал.

Судя по репертуару Татьяны Шлыковой-Гранатовой, а также по ее портрету, написанному крепостным художником Николаем Аргуновым, она исполняла главным образом роли совсем юных девушек. Тоненькая, стройная, с хорошо посаженной маленькой головой, с умными выразительными глазами, Татьяна была одинаково хороша и в игровых, и в танцевальных эпизодах.

К сожалению, ее сценический путь оказался недолог. К 1800 году спектакли шереметевского театра почти прекратились. Артистка, оставшись в графском доме, исполнила слово, данное умиравшей подруге, – заменила мать ее маленькому сыну, а потом помогала растить ее внука. В 1803 году она получила вольную, но Шереметева не покинула. Образованная, знающая языки и литературу артистка имела много знакомых в мире искусства. Особенно она сблизилась с «арзамасцами» – литературным кружком, в котором участвовали Жуковский, Пушкин, Батюшков и другие поэты начала девятнадцатого века.

Шлыкова-Гранатова до последних дней сохранила горячую любовь к своему искусству. По воспоминаниям внука Николая Петровича Шереметева, она уже в глубокой старости любила присутствовать на уроках танцев, которые давал молодому графу знаменитый Огюст Пуаро, и хорошо помнила все балетные термины. «Татьяна Васильевна до самой старости любила говорить о танцевальном искусстве, – писал он. – Раз даже показала она, как надобно становиться на кончики пальцев, и уверяла, что это вовсе не трудно». Очевидно, русские танцовщицы на рубеже веков тоже экспериментировали с пальцевой техникой, хотя свидетельств этого не осталось.

Умерла Татьяна Шлыкова-Гранатова в 1863 году.

Романтический балет

Что нам осталось от балета восемнадцатого века? Только музыка, либретто, граюры, эскизы декораций и костюмов, имена танцовщиков, отрывочные воспоминания современников. Как именно выглядел спектакль, какие гениальные прозрения хореографа пользовались успехом – мы не знаем и вряд ли узнаем

Другое дело – романтический балет девятнадцатого века. Достаточно сказать – «Сильфида» и «Жизель»...

Эти балеты передавались от поколения к поколению, и задачей постановщиков с репетиторами было точнейшее сохранение хореографии.

Новая эра в балете началась в первой трети девятнадцатого века. Это в какой-то мере было связано с политикой и очередным переделом Европы. Конец восемнадцатого и начало девятнадцатого века – это время Французской революции и Наполеоновских войн. А балет – искусство, которое может развиваться только в мирной обстановке. Для русского балета, впрочем, Французская революция оказалась полезна: ее последствия так испугали императрицу Екатерину, что каждый иностранец стал ей казаться опасным заговорщиком. Было дано указание уволить с казенной службы всех иностранных подданных, кроме несомненно благонадежных. Так балет освободился от французских и итальянских артистов, балетмейстеров и педагогов, неблагонадежных в политическом отношении. Дорога отечественным кадрам была открыта. Состоялся балетмейстерский дебют Ивана Вальберха, чья деятельность стала важным этапом в развитии русского балета.

Император Павел Первый, любивший вмешиваться во все сферы общественной жизни, не обошел вниманием и балет. Он запретил распространенный в революционной Франции вальс – полагал, что этот танец чересчур свободолобив и воспитанию нравственности не способствует. Кроме того, он предложил обходиться в спектаклях одними танцовщицами, так как здоровые мужчины, по его мнению, должны были служить в армии. Как в семнадцатом веке все роли, мужские и женские, исполняли мужчины, так в конце восемнадцатого – женщины. Появилось особое амплуа балетных артисток – «травести», и продержалось оно довольно долго. Однажды Павел решил выписать в столицу балетмейстера-иностранца, но иностранец по фамилии Шевалье оказался плохим хореографом. Однако он сделал для русского балета два добрых дела – привез новый, более естественный и свободный танец, а также юного родственника – танцовщика Огюста Пуаро. Пуаро заинтересовался русскими плясками и скоро стал лучшим их исполнителем на петербургской сцене. Впоследствии он ставил патриотические дивертисменты, имевшие большой успех, и остался в России навсегда.

В конце 1801 года в Россию прибыл Шарль Луи Дидло – тот самый, чьими балетами впоследствии восхищался Пушкин. Его можно считать самым ярким и талантливым из предшественников романтического балета. Это был балетмейстер европейского уровня – прежде, чем стать хореографом, он танцевал ведущие партии в Швеции и во Франции, а первые свои балеты поставил в Лондоне. Это был изобретательный и смелый постановщик, любивший технические трюки – редкий его балет обходился без знаменитых полетов: в воздухе порхали зефиры, нимфы и амурсы. Он первый ввел групповые танцевальные полеты. В России он стал педагогом и выпустил таких замечательных танцовщиков, как Адам Глушковский, Мария Данилова, Анастасия Новицкая, Иван Шемаев.

Возможно, именно Дидло ввел позу «на пальцах», то есть на самых кончиках пальцев. Все первые изображения арабеска или аттитюда на пальцах относятся к его спектаклю «Зефир и Флора». В таком случае первой танцовщицей, публично, а не в репетиционном

зале, вставшей на пуанты, была Мария Данилова. Случилось это в 1808 году. До танца на пуантах было еще очень далеко. В Европе первые попытки сделали в 1815 году танцовщицы Женеви́ева Гослен и Амалия Бруньоли. По некоторым сведениям, в 1817 году в Копенгагене итальянская гастролерша Джинетти учила танцевать на кончиках пальцев солистку Карен Янссен.

Так балерины стали создавать «технический арсенал» романтического балета с его фантастическими, парящими в воздухе героинями. И вовремя – в начале девятнадцатого века женский танец сильно отставал от мужского. Мужской изобиловал высокими и сложными прыжками, верчением на полу и в воздухе, разнообразными заносками. А женский строился главным образом на партерных движениях, недалеко уйдя от достижений восемнадцатого века. Дуэтные поддержки тоже разнообразием не отличались. Танцовщик очень редко поднимал партнершу хотя бы до уровня груди и никогда не подбрасывал в воздух. В дуэтном танце оба партнера делали, в сущности, одни и те же несложные по технике па.

После окончания Наполеоновских войн стало ясно, что сентиментализм выходит из моды. Публика – и европейская, и российская, – ждала перемен. С одной стороны, тяжесть военного времени была позади и многие из зрителей проявили в боях мужество и героизм. Они хотели и на сцене видеть подвиги, победы, яркие и сильные характеры. С другой – эта же публика устала от потрясений и охотно улетаала мыслями в царство мечты, в вымышленное прошлое.

Была и еще одна причина, по которой романтический балет понравился публике. Виртуозность танца стала принимать уродливые формы.

Стиралась разница между исполнением движений мужского и женского танца. Балерины-виртуозки выглядели грубовато – а всякое послевоенное поколение публики хочет видеть на сцене красоту и женственность.

О том, что в балете назрели перемены, свидетельствует история Луи Дюпора. Сперва принятый столичной публикой на ура, затем он сподобился сомнительного комплимента «похож на хорошо устроенную машину».

Первая треть девятнадцатого века была временем окончательного утверждения балета как самостоятельного сценического жанра. Были живы старые жанры – мифологические и пасторальные балеты, дивертисменты. Но в их традиционных сюжетах наиболее талантливые постановщики уже искали правду живых человеческих чувств.

Предромантизм подготовил качественный сдвиг в искусстве балета, новую балетную поэтику. К началу 1830-х на первый план вышли контрасты между возвышенным и житейски низким, что составляло суть романтизма. На первые роли выдвинулся женский танец. А мужской все более утрачивал позиции. Один из законодателей парижских балетных мод Теофиль Готье писал в рецензии на бенефис Фанни и Терезы Эльслер, состоявшийся 7 мая 1838 года: «В самом деле, что может быть отвратительнее зрелища мужчины, показывающего красную шею, огромные мускулистые руки, ноги с икрами как у швейцара и весь тяжелый костяк, сотрясаемый прыжками и пируэтами».

Днем рождения подлинно романтического балета следует считать 12 марта 1832 года. В этот день в Париже состоялась премьера балета «Сильфида», поставленного Филиппом Тальони для его дочери Марии Тальони – балерины, чье имя – эпоха в развитии классического танца. Если до того выдающуюся танцовщицу зрители и газетчики называли Терпсихорой, то после 1832 года – Сильфидой. Романтическая утопия сменила классицистский миф.

Это был первый белотюниковый балет. Тальони с дочерью совершили не только реформу классического танца (Мария Тальони на пуантах действительно танцевала), но и долгожданную реформу балетного костюма, сделав его полупрозрачным и воздушным, что

немало способствовало легкости и невесомости танца. Мария Тальони стала первой балериной нового стиля.

Содержание балета было несложным. Молодому шотландцу Джеймсу явилась Сильфида – дух, олицетворяющий свободу творческой фантазии. Джеймс влюбился и всем пренебрег, чтобы обладать ею. Но когда при помощи мстительной колдуньи герой наконец завладел Сильфидой, ее крылья опали и она умерла. Чересчур поздно осознав, что творческая фантазия, лишённая свободы, мертва, Джеймс в финале балета сошел с ума.

Вершиной романтического балета стала бессмертная «Жизель». В основу либретто, написанного известным писателем-романтиком Теофилом Готье, легло славянское предание об обманутых девушках, которые после смерти становятся грозными мстительницами – виллисами. А балетмейстеры Перро и Каралли, возможно, вдохновились танцами мертвых монахинь из оперы Мейербера «Роберт-Дьявол» – эта опера считается предшественницей романтического балета. Облик танцовщицы в белом тюнике, воплощавший неземное существо с веночком на голове и крылышками за спиной, придумали французские художники-костюмеры И. Леконт, Э. Лами, П. Лормье. Белый цвет – цвет абсолюта, «белый балет» выражал романтическую тоску по идеалу, балерина в арабеске стала его графической формулой. Поднялась роль кордебалетного танца, в единое целое слились танец и пантомима, сольный, кордебалетный и ансамблевый танец. Благодаря развитию пальцевой техники новым танцевальным стилем стала воздушная полетность движений.

Романтический балет в большей степени опирался на литературный первоисточник, чем балет восемнадцатого века, в литературе он черпал сюжеты и героев. Кто из поэтов романтичнее лорда Байрона? И вот появляется балет «Корсар» по мотивам его поэм на музыку Адана (со временем Байрона в этом балете становилось все меньше, а вставных номеров на музыку других композиторов – все больше). В 1831 году выходит и сразу становится событием литературной жизни роман Виктора Гюго «Собор Парижской Богоматери» – и вскоре по его мотивам Жюль Перро ставит балет «Эсмеральда» на музыку Пуни.

Понемногу росла роль музыки, которая стала авторской, – прежде балетная музыка часто была сборной, она служила фоном и ритмическим сопровождением танца, создавала настроение спектакля. Балетная музыка романтизма сама творила драматургию и давала образные музыкальные характеристики героям. Как раз в «Жизели» было достигнуто единство музыки, пантомимы и танца. Помимо пантомимы, действие спектакля развивали музыкальные и хореографические лейтмотивы, интонационная выразительность мелодии давала героям музыкальные характеристики.

«Жизель» – первый балет, в котором танец – единственно возможное средство для выражения чувства и развития сюжета. Если в первом действии танец и пантомима переплетаются, характеры героев передаются через хореографию, а коллизии сюжета – через пантомиму, то во втором танец для виллис – то же, что дыхание для живых людей. Танцем мертвые невесты убивают лесничего Иллариона, но танцем же спасают неверного возлюбленного Жизель.

Второй акт этого балета стал примером для подражания многих хореографов – и образ танцовщицы в белом остается символом классического балета до наших дней.

Теоретиком и педагогом складывающегося романтизма стал Карло Блазис (1795–1878), в 1837–1850 годах руководивший Королевской академией музыки и танца при Ла Скала и написавший три книги по теории классического танца, в том числе учебник Кодекс Терпсихоры (1828), в котором развивал систему классического танца. Его школа стала ведущей по подготовке танцовщиц виртуозного стиля, среди его учениц плеяда выдающихся балерин эпохи романтизма – Карлотта Гризи, Люсиль Гран, Фанни Черрито. Работая в 1860-х в Петербурге, он способствовал формированию русской школы балета.

Как раз в России дольше всего продержался балетный романтизм – это «лебединые» сцены в «Лебедином озере», танец снежинок в «Щелкунчике», акт «Тени» в «Баядерке». На рубеже двадцатого века романтизм возродился в «Шопениане» Михаила Фокина.

Сальваторе Вигано

В творческом наследии великого композитора Людвига ван Бетховена имеется всего один балет – «Творения Прометея». Он был создан в 1801 году по сценарию выдающегося хореографа и танцовщика Сальваторе Вигано

Вигано родился в Неаполе 25 марта 1769 года в семье танцовщиков. Ему повезло – он был племянником известного виолончелиста и композитора Луиджи Боккерини. Наследственность ли сказалась, уроки ли сыграли свою роль, но Вигано сам стал писать музыку, и не только для своих балетов – большой успех имела его комическая опера «Обнаруженная вдовушка», поставленная в 1786 году. Любопытно, что сам Боккерини не сочинил ни одного балета.

В 1776 году Вигано дебютировал в Риме. Впервые он вышел на подмостки в женской роли, одетый в платье. Судя по гравюре того времени, Вигано – мал ростом, subtilen, отчего бы не доверить ему женскую партию?



Сальваторе Вигано – постановщик единственного балета на музыку Людвига ван Бетховена

Постранствовав по Италии, он уехал в Испанию, где тогда жил Боккерини, исполняя должность придворного композитора прусского короля Фридриха – так причудливо сложилась его судьба. В Мадриде Вигано познакомился с балетмейстером Жаном Добервальем. Доберваль увлек его своими идеями, и вскоре Вигано присоединился к нему в Бордо. Там Доберваль ставил спектакли, в которых развивал принципы действенного танца: «Ветренный паж», «Дезертир» и, наконец, бессмертную «Тщетную предосторожность» (тогда – «Балет о соломе»). Вигано было чему поучиться. Он решил стать хореографом, но имел свою точку зрения на это ремесло. Если уж создавать пантомимную драму с танцами, то на серьезной музыкальной и литературной основе.

Судя по его дальнейшей деятельности, Вигано в это время очень много читал.

Свой первый балет «Рауль де Креки» Вигано поставил в Венеции, в театре «Сан-Самуэле». И сюжет, и музыку он взял из одноименной оперы французского композитора Никола Далеирака – это была увлекательная история о знатном крестоносце, который, вернувшись домой во Францию, вынужден спасать свою семью от вельможи-злодея. Затем Вигано отправился на гастроли в Прагу, Дрезден, Берлин, Гамбург. В 1799 году его пригласили балетмейстером в Венский придворный театр. Он ставил небольшие балеты, а сам писал сценарий «Творений Прометея».

Тема была не только значительная, но и модная – многие писатели и поэты тогда к ней обращались. Вигано понимал, что балет о Прометее не может быть поставлен на обычную танцевальную музыку. Кто-то порекомендовал ему Бетховена как музыканта, способного воплотить его идеи. Вигано написал Бетховену и отправил ему сценарий, Бетховен заинтересовался...

Над этой партитурой композитор работал весьма тщательно, поскольку это был его дебют в сценическом жанре, и результат оказался незаурядным как с музыкальной, так и с драматургической точки зрения.

Образ Прометея как бунтаря, похитившего небесный огонь и восставшего против всевластия Зевса, занимает здесь очень небольшое место – титан с факелом появляется лишь в интродукции. В балете Прометей выступает прежде всего в роли Бога-Творца, создателя перволюдей – вылепленных из глины фигур мужчины и женщины, которым предстоит научиться всему – и движению, и мышлению, и чувствам. Придя в отчаяние от бестолковости своих созданий, Прометей решает призвать на помощь искусство – в привычных для балетной публики образах Аполлона и муз. Аллегорическое действие развивается – первые люди встречаются со своими великими потомками, удостоившимися бессмертия.

На Парнасе разворачивается мистерия с двойным внутренним сюжетом. Одна из ее линий – это вочеловечение и одухотворение созданных из низшей субстанции существ при помощи божественной мудрости и красоты, то есть обретение плотью – Души.

Другая – превращение самого Прометея в предтечу Христа, в умирающего и воскресающего Бога. Происходит это отчасти по вине его творений, которые поддаются соблазну насилия и разрушения. Под влиянием воинственного вакхического танца они хватаются за оружие, готовые убивать, ибо не знают цену жизни и смерти. Разгневанная Мельпомена закалывает кинжалом Прометея, возложив на него вину за деяния его творений. И, лишь увидев своего создателя мертвым, люди проникаются к нему любовью и состраданием.

Сам Вигано исполнял в этом спектакле роль оживленной статуи.

Балет Бетховена и Вигано лишь на первый взгляд имел нечто общее с аллегорическими дивертисментами XVIII века; на самом деле он нес в себе важные этико-философские идеи

и религиозные аллюзии, которые хореограф развил и до предела обострил в более поздней версии этого балета, так называемом «Большом Прометее», поставленном в 1813 году в Ла Скала. Музыка этой версии, включавшей шесть картин вместо начальных двух, была составлена из произведений Бетховена, Гайдна и Моцарта и самого Вигано.

Пожалуй, это был первый эксперимент такого рода в истории мирового балета. Вигано стал «первопроходцем» и в другом направлении: он был первым из европейских балетмейстеров, кто в поисках сюжета не поленился добраться до российской истории. В 1809 году Вигано поставил в Венеции историко-героическую мимодраму «Софья Московская, или Стрельцы».

Впоследствии Вигано сотрудничал с второстепенными композиторами, но часто ставил балеты на сборную музыку из произведений Бетховена, Россини, Спонтини, Моцарта и Гайдна; влияние двух последних ощущалось в его собственной музыке.

Всего он поставил тридцать балетных спектаклей, для десяти написал свою музыку. С 1812 по 1821 год он был балетмейстером миланского театра Ла Скала – и там стал воплощать в жизнь свои идеи спектаклей на серьезной литературной основе. Он обращался к сложным темам и образам, достаточно посмотреть на список его спектаклей: «Химена» по трагедии Корнеля, «Любовь к трем апельсинам» по фьябе Гоцци, «Ромео и Джульетта», «Гамлет», «Сон в летнюю ночь», «Буря», «Макбет», «Отелло» по пьесам Шекспира, причем в «Отелло» он поставил массовые сцены в центр спектакля, и они участвовали в развитии сюжета. Этот балет современники признавали подлинно шекспировским спектаклем. Его балет «Титаны», поставленный в 1819 году, – о человеческих бедах, возникающих из-за обладания золотом, – предвосхищал идею тетралогии Вагнера.

Стремясь к содержательности балета, Вигано отказался от вставных дивертисментов и не связанных с действием танцевальных номеров. Виртуозным танцем он иллюстрировал действие, но при этом его пантомима строго соответствовала музыкальному ритму, как будто управлялась музыкой. Вигано утверждал, что в пантомиме его балетов «не ходят, а танцуют».

Эта любовь к ритму заставляла его пускаться на цирковые трюки. В одном из его балетов на сцену выходили живые лошади, причем лошади копытами попадали в такт музыке. Это производит обычно большой эффект – если не обращать внимания на дирижера, который подстраивает оркестр «под копыта».

Последним спектаклем Сальваторе Вигано был балет «Жанна д'Арк».

Хореограф скончался в Милане 10 августа 1821 года.

Иван Вальберх

Первый русский балетмейстер был очень образованным человеком – он хорошо знал историю и мифологию, свободно владел французским, итальянским и немецким языками, читал книги по философии. Он перевел с французского 27 пьес для драматического театра и оперы, в том числе мольеровского «Дон Жуана»

Иван Вальберх родился в Москве 3 июля 1766 года. Вскоре его семья переехала в Санкт-Петербург, где отец поступил на службу портным в театральные костюмерные мастерские. В то время будущих певцов и танцовщиков набирали из детей театральных служащих. Вот так Ваня Вальберх и стал артистом. Одним из его учителей был известный балетмейстер и педагог Гаспаро Анджелини, который не только ставил танцы, но и музыку для своих балетов сам писал. Кроме того, он прославился в балетных кругах тем, что затеял шумный спор с Новером и опубликовал два письма, в которых обвинял знаменитого балетмейстера его в нарушении правила трёх единств поэтики классицизма и в недооценке музыкальной основы балетного спектакля.



Иван Иванович Вальберх

Вальберх окончил театральную школу в 1786 году и был зачислен в придворную труппу, причем вопреки существующим правилам не фигурантом, а солистом с окладом 600 рублей. Это исключение для русского выпускника тем более удивительно, что оклад выпускников обычно был в два раза меньше.

Когда Вальберх начинал карьеру танцовщика, в Санкт-Петербурге работал известный французский танцовщик и хореограф Шарль Ле Пик. Он был учеником и последователем Новера, привез в Россию его балеты – «Смерть Геркулеса», «Медея и Язон», «Адель де Понтье», ставил и собственные. Танцевал он превосходно – Вальберху было с кого брать пример.

Он прошел хорошую школу, обладал высокой техникой танца, но больше всего его привлекали пантомимные роли.

Премьера его первого балета «Счастлирое раскаяние» состоялась в 1794 году. Он начал ставить танцы во всех шедших тогда операх, общался с известными и талантливыми драматургами и композиторами. Наконец в 1802 году в Санкт-Петербург приехал балетмейстер Шарль-Луи Дидло. После бесед с ним Вальберх решил, что нужно ехать в Париж – знакомиться с самым передовым в ту пору балетом на месте. Театральное начальство отпустило его – и он собрался в дорогу.

Оказалось, что слава французского балета преувеличена. «Здесь не жди исторически правильный балет – легонький сюжет и много вертенья», – записал Вальберх в своем дневнике 14 марта 1802 года. А какие сюжеты, по мнению Вальберха, должны быть в «правильном» балете? Тут надо вспомнить, что в литературе и в драматургии классицизм уступит место новому направлению – сентиментализму, и вся читающая Россия проливали слезы над судьбой «Бедной Лизы» Карамзина. Вальберх же был человеком образованным, и то, что во всех видах искусства в центр внимания поставлен не античный герой со своими титаническими страстями, а простой человек со своими чувствами, он знал уже давно. Оставалось открыть простому человеку дорогу в балет. Что он, вернувшись из Парижа, и сделал.

При этом Вальберх искал своих героев не только среди добродетельных поселян, как Карамзин. Он проявил интерес к истории и сделал в балетном искусстве то, чем впоследствии гордилась романтическая литература: показал обычного человека, попавшего в сложные обстоятельства, но сохраняющего верность своим убеждениям, среди подлинных исторических личностей, как в балете «Генрих IV, или Награда добродетели». Интересно, что его постановки имели по два названия – одно сообщало о главном герое и даже связанном с ним сюжете, другое – прямо выводило мораль, которой полагалось торжествовать в последнем эпизоде последнего акта: «Клара, или Обращение к добродетели», «Рауль Синяя Борода, или Опасность любопытства», «Американская героиня, или Наказанное вероломство».

Он приучал зрителей ценить балет как серьезное и содержательное искусство – и этим прокладывал путь большим историческим балетам своего сперва соперника, затем соратника и друга Дидло. «Балеты ныне не из одних скачков и антр-ша состоят, – писал он, – они имеют обдуманый план: изложение, узел и развязку, – правда, положение сочинителя, артисты, коими он может располагать, их дарования, подобия музыки, декораций, костюмов много содействуют успеху балета и неудаче оного».

Вальберх сочинял сценарии своих спектаклей, взяв за основу пользующиеся популярностью у столичного читателя произведения мировой литературы. На сюжет шекспировской трагедии он в 1807 году поставил балет «Ромео и Юлия», в котором сам исполнил роль Ромео. Основой балета «Поль и Виргиния» послужил роман французского писателя-сентименталиста Бернардена де Сен-Пьера.

И, наконец, Вальберх едва ли не впервые в истории балета взял в качестве сюжета событие, которое буквально «только что» произошло в Москве. Одноактный балет-пантомима «Новый Вертер», во-первых, отражал действительное трагическое событие, во-вторых, даже по своему оформлению этот балет резко отличался от других: Вальберх очень смело осовременил костюм, выпустив на балетную сцену действующих лиц во фраках и модных платьях. В основу сюжета была положена подлинная история, взволновавшая тогда всю Москву, – любовь пехотного офицера и девушки из состоятельной и знатной семьи и их смерть из-за невозможности соединиться. И хотя в этом балете, как, впрочем, и в других балетах Вальберха, пантомима преобладала над танцем, необычность, новизна этого спектакля сделали его значительным событием общественной и культурной жизни России той поры. Скорее всего, балетмейстер работал в тесном контакте с композитором Сергеем Тито-

вым – лирическая музыка в адажио главных героев поднимается до глубоких и драматических переживаний.

Этот опыт остался единственным в русском балете девятнадцатого века. Публика требовала новых спектаклей на свои любимые мифологические и «книжные» сюжеты. Но внес свои коррективы 1812 год.

Нашествие наполеоновской армии вызвало среди балетной публики закономерную реакцию: все французское было отвергнуто, срочно потребовался новый репертуар – патриотический. Вальберх был готов к тому, чтобы ставить такие балеты – он к ним много лет готовился, в ноябре 1810 года, словно предчувствуя события, поставил пятиактный пантомимный балет «Новая героиня, или Женщина-казак». В основу легла удивительная новость – кавалерийский офицер, георгиевский кавалер корнет Александров оказался женщиной – Надеждой Дуровой. Успех балета превзошел все ожидания Вальберха.

И вот его час настал.

Первый патриотический балет Вальберха «Любовь к Отечеству» был дан через четыре дня после Бородинского сражения, затем вплоть до осени 1814 года одна постановка сменяла другую: «Праздник в лагере», «Русские в Германии, или Следствие любви к отечеству», «Казак в Лондоне», «Праздник в стане союзных армий при Монмартре», «Торжество России, или Русские в Париже», большие дивертисменты. Кстати, именно благодаря Вальберху на русский сцене утвердился самобытный тип национального спектакля – дивертисмент, изображавший картины народной жизни.

Очевидно, это было венцом балетмейстерской карьеры Вальберха. Но его звезда не закатилась – он сотрудничал с Шарлем-Луи Дидло и много занимался балетной школой. Преподавать он начал рано – еще в 1794 году, потом руководил школой, что было большой победой – впервые во главе этого заведения встал русский педагог. Результат его трудов был блестящий – на сцене появились русские солисты. Он подготовил отличную танцовщицу Евгению Колосову, которая стала его партнершей. А его ученик Адам Глушковский со временем сам стал балетмейстером. Колосова же, уже после смерти Вальберха, стала первой русской женщиной – балетным педагогом.

Умер он 14 июля 1819 года, от чахотки.

Шарль Дидло

Мальчику не повезло – в детстве он перенес оспу. Мало кто после этого заболевания мог похвалиться гладким, не изрытым оспинами лицом. Но недостаток внешности не помешал мальчику стать знаменитым танцовщиком

Шарль-Луи Дидло родился в 1767 году в Стокгольме. Его отец был первым танцовщиком в Большом Стокгольмском театре и преподавал в младших классах балетного училища.



Шарль Дидло – один из первых реформаторов балета

Еще в детстве он исполнял в спектаклях роли амуров, чему способствовал его маленький рост – техника уже появилась, но с виду юный артист был совсем малюткой. Впоследствии его ученик, выдающийся русский танцовщик, балетмейстер и теоретик балета Адам Глушковский писал: «Он был танцовщик грациозный, с большой чистотой выделял каждое па, но не имел большой элевации в антраша и скачках. Он создал для себя особый род

танцев: грациозные позы, плавность, чистоту и быстроту в скользящих па, приятное положение рук и живые пируэты».

Когда ему было девять лет, его отвезли в Париж. Его учителем стал Жан Доберваль. Но в 1784 году Доберваль уехал в Бордо. Семнадцатилетний Дидло продолжал учиться, хотя материальные обстоятельства были сложными. Тогда он впервые попробовал себя в роли балетмейстера – отец вызвал его в Швецию, и он там поставил танцы в опере «Фрейя». Когда Дидло вернулся в Париж, Новер и Огюст Вестрис взяли его с собой на лондонские гастроли. В Лондоне Дидло продолжил балетмейстерскую карьеру – после гастролей он остался и поставил 22 мая 1788 года два одноактных балета – «Милость сеньора» и «Ричард Львиное Сердце». Успех был такой, что с начинающим хореографом заключили контракт на несколько сезонов.

В 1789 году Дидло побывал в Бордо, встретился с Добервалем и принял участие в его балетах, а потом они вместе отправились в Лондон – обстановка во Франции к хореографии не располагала.

В Лондоне не было тогда постоянной балетной труппы, но не было и той рутины, которую тщательно оберегали в парижской Опере под видом верности эстетическим нормам классицизма. Лондон собирал все новые и свежие силы, давал площадку для экспериментов. Дидло, работая там, все же пытался вернуться во Францию, но ни в Париже, ни в Лионе ничего путного не вышло – и он опять уехал в Лондон. Там он поставил балеты, которые принесли ему известность: «Любовь маленькой Пегги», «Караван на отдыхе», «Отомщенная любовь», «Флора и Зефир», «Счастливое кораблекрушение», «Ацис и Галатея» – всего одиннадцать балетов за пять лет.

В сентябре 1801 года он с женой и маленьким сыном приехал в Россию. Его пригласили в Санкт-Петербург – и мог ли он знать, что именно тут реализует все свои замыслы, даже самые фантастические?

Сперва он занял в балетной труппе скромное место, но скоро так заявил о себе, что обогнал и Вальберха, и другого балетмейстера-француза, Шарля Ле Пика. Первый танцовщик, главный балетмейстер, преподаватель танцев в балетной труппе и в училище – это ли не карьера? Но Дидло был повязан по рукам и ногам контрактом с дирекцией императорских театров, в котором прямо сказано, что «таланты господина Шарля Луи Дидло... принадлежат исключительно императорской дирекции». Он был обязан исполнять все первые роли в балетах, воспитывать солистов, сочинять балеты и дивертисменты, следовать за труппой всюду, куда она будет направлена, удовлетворяться теми костюмами, которые ему выдадут. Зато в труппе и в школе он был самовластным хозяином. Похоже, что правила ему были не в тягость – он так любил балет, что в период подготовки нового спектакля танцевал даже на улицах.

Его дебют на российской сцене состоялся в 1802 году – это был балет «Аполлон и Дафна», открывший целый цикл «анакреонтических балетов», которые вошли в моду еще в восемнадцатом веке. Они были созданы в духе поэзии древнегреческого поэта Анакреона – жизнерадостной, немного фривольной, об амурных шалостях олимпийских богов, с участием зефиров, нимф, купидонов, фавнов и прочих фантастических персонажей. Что же нового внес в этот жанр Дидло?

Если раньше Венер и Марсов «изображали» в расшитых золотом кафтанах и в платьях с фижмами, а главное – в туфлях на каблуках, то Дидло выкинул эти костюмы на свалку. Никаких париков, шиньонов, туго зашнурованных корсетов, тяжелых башмаков с пряжками – костюм должен быть легок и невесом, и лучше всего, если это – туника на манер античной. А под тунику следует надевать трико телесного цвета.

Это трико появилось лет десять назад как нижнее белье – дамы тогда носили полупрозрачные платья-«шемиз», высоко подпоясанные, и хотя некоторые искательницы приключе-

ний надевали их на голое тело, но в основном под ними носили тонкое шелковое трико. Это и использовал для своих нимф и зефиров Дидло. Руки, плечи и шея оставались обнаженными, волосы у женщин укладывались в греческий узел или распускались и украшались цветами.

Реформа костюма была напрямую связана с изменениями в хореографической технике. Сценический танец окончательно перестал быть более сложной формой салонного и приобрел черты современного классического танца с ясностью и четкостью линий тела, большей амплитудой движений рук, корпуса и особенно ног, полетностью, что привело и к большей свободе движений. Преобразования в технике танца неминуемо привели к изменениям в системе обучения, которые сделал Дидло, находясь во главе труппы и балетной школы.

Мужской танец изобиловал высокими и сильными прыжками, верчениями на полу и в воздухе, разнообразными заносками. Женский танец технически был куда менее сложен – время пуантов еще не наступило. Отдельные артистки делали попытки встать не просто на высокие полупальцы, а на самый кончик носка. Но специальные балетные туфли еще только предстояло изобрести. От танцовщицы требовалось подражание красивой картине или статуе, самое пристальное внимание обращали на ее руки. Дуэтные поддержки тоже были очень скромными – танцовщик лишь изредка поддерживал партнершу, иногда поднимал ее на уровень груди и никогда не подбрасывал в воздух. Вся виртуозная нагрузка приходилась на сольный мужской танец.

Главной темой изящных и поэтичных анакреонтических балетов была любовь. Но на смену жеманности и тяжеловесным условностям восемнадцатого века пришли классическая ясность содержания и формы. Живые человеческие переживания царили на сцене. А полету души соответствовали самые настоящие полеты над сценой. Впервые Дидло поднял вверх и при помощи натянутой проволоки заставил пролететь над кордебалетом и декорациями исполнителя роли Зефира в балете «Зефир и Флора». Затем машинисты сцены, увлеченные его затеями, стали разрабатывать системы из блоков и канатов. В итоге целые группы исполнителей прилетали на сцену и улетали с нее. В балете «Амур и Психея» Венера прибывала по воздуху в колеснице, запряженной живыми белыми голубями.

Дидло ощущал себя хозяином театра, и это сказывалось во всем. Заказывая музыку, он ставил перед композитором самые жесткие рамки – сперва оговаривал все эпизоды сценария, потом доходило до количества тактов, темпа, оркестровки, а когда отдельные фрагменты уже кое-как увязывались в единое целое, Дидло приказывал делать сокращения. Такой утилитарный взгляд на роль музыки в балете был общей бедой в театрах начала девятнадцатого века. Но что любопытно – яростные споры Дидло и композитора Катерино Кавоса приводили к рождению хороших спектаклей.

Педагогом он был очень строгим, мог и поколотить палкой нерадивого ученика. Про него говорили: легок на ногу и тяжел на руку. Тем, кого он считал самыми талантливыми, больше всего и доставалось. Но странным образом это не гасило энтузиазма – Дидло умел заразить балетную молодежь своим азартом. Большое внимание он уделял актерскому мастерству – в его постановках всегда были маленькие роли для детей, и дети отлично справлялись с поставленными задачами. Однажды даже десятилетняя девочка создала в танцевальной сцене оперы «Телемак на острове Калипсо» самый симпатичный и запоминающийся образ – маленького захмелевшего Вакха. Дидло поставил перед собой задачу – преобразовать балетную школу так, чтобы с ее воспитанниками можно было ставить большие балеты. И ему это, в сущности, удалось.

Но в 1811 году Дидло покинул Санкт-Петербург. Была названа причина – «тяжелая болезнь». Эта причина не помешала балетмейстеру уехать в Лондон и проработать там до 1816 года. Он поставил в Королевском театре балеты «Деревянная нога», «Зефир и Флора»,

«Алина, королева Голкондская» и много других, в том числе дивертисмент «Качель», включавший в себя русские, татарские, польские и цыганские пляски.

Потом дирекция императорских театров снова ангажировала Дидло, но по дороге в Санкт-Петербург он заехал в Париж. Там собралась тогда вся европейская аристократия, представители всех королевских дворов – где бы он еще нашел такую публику? При содействии великого князя Константина Павловича ему удалось в 1815 году поставить на сцене Парижской оперы свой балет «Зефир и Флора». Одно из представлений посетили, как он и рассчитывал, высокопоставленные особы, в том числе и новый король Франции Людовик XVIII, который лично сказал хореографу несколько комплиментов.

Летом 1816 года Дидло вернулся в Россию, а уже в августе состоялась премьера его нового балета «Ацис и Галатея». В роли Галатеи дебютировала только что окончившая балетную школу Авдотья Истомина. Но не только новые балеты прославили Дидло – в зале появилась новая публика, молодые одаренные офицеры, вернувшиеся с войны и желающие заниматься искусством, выпускники Царскосельского лицея – и в их числе Пушкин, который (как впоследствии его герой Онегин) стал «почетным гражданином кулис». «Балеты г. Дидло исполнены живости воображения и прелести необыкновенной. Один из наших романтических писателей находил в них гораздо более поэзии, нежели во всей французской литературе», – вспоминал Пушкин, под писателем подразумевая себя. А кому и судить о поэзии, как не ему?

Их было множество – балеты мифологические, балеты сказочные, с феями и волшебством, балеты комические («в испанском роде» и «в шотландском роде»), балеты драматические – пятиактные спектакли с большими пантомимными сценами. Но к какому бы балету Дидло ни обращался, он старался показать живые характеры и судьбы. Он считал своим долгом быть в курсе культурной жизни столицы. В 1823 году он заинтересовался пушкинской поэмой «Кавказский пленник». История самоотверженной любви черкешенки вдохновила его на создание нового балета.

Что он сделал для санкт-петербургского балета? До приезда Дидло репертуар состоял главным образом из иностранных балетов, а балетную труппу дирекция императорских театров всегда старалась поддерживать дорогими иностранными танцовщиками и танцовщицами. Дидло старался избегать постановки чужих балетов, говоря, что только молодым ученикам простительно ставить балеты своих учителей; в то же время он объявил, что он из русских воспитанников и воспитанниц сделает первоклассные европейские таланты; и действительно, он создал целый ряд русских хореографических знаменитостей. В течение многих лет во всех балетах петербургской сцены исполнителями были исключительно ученики Дидло.

Дидло оставался на русской балетной сцене до 1836 года: не только ссора с тогдашним директором театров, князем Гагариным, заставила последнего подать в отставку и оставить службу, вся обстановка в театре была неблагоприятной. Балетмейстера изводили мелочными придирками, упрекали в нарушении административных правил, пытались управлять его театральной деятельностью. Полноценно работать в таких условиях он не мог. Не получали новых ролей и его актеры. Наблюдалось засилье иностранных артистов на русской сцене. В прежние годы Дидло удавалось противостоять дирекции театров и отказываться, за немногим исключением, от приглашения иностранцев на ведущие роли. Однако теперь никто не спрашивал согласия Шарля Дидло.

Желая поправить в более теплом климате свое здоровье, расстроенное различными неприятностями и бездействием, Дидло отправился в Киев, где и скончался 7 ноября 1837 года.

Адам Глушковский

По сей день неизвестно, когда родился и откуда взялся в петербургской балетной школе мальчик по имени Адам. Когда он умер, тоже, впрочем, точно неизвестно. А в промежутке между более или менее точным 1793 годом и 1868–1870-ми годами – жизнь одного из интереснейших балетмейстеров девятнадцатого века

Адам Глушковский попал сперва в класс к Вальберху. Когда в Санкт-Петербург приехал Дидло, то забрал мальчика в свой класс и более того – поселил его в своем доме. На этого воспитанника он возлагал большие надежды. И мальчику довольно рано стали доверять ответственные роли в спектаклях: в 1809 году, например, он исполнил партию Аполлона в балете Дюпора «Суд Париса». В 1811 году он окончил школу и был зачислен в петербургскую труппу, но в январе 1812 года его перевели в Москву с тем, чтобы сразу сделать первым танцовщиком. Сперва у него был незримый конкурент – Дюпор, поразивший москвичей виртуозной техникой. Он блеснул в центральной роли балета «Зефир, или Ветренник, сделавшийся постоянным». И в этой же роли Глушковский оказался не хуже. Сохранился отзыв анонимного критика из журнала «Вестник Европы»: он похвалил молодого артиста за переимчивость, способность перенять манеру Дюпора, но отметил, что «в рассуждении игры пантомимической» Глушковский имеет большое преимущество и со временем добьется успехов.



Танцовщик и балетмейстер Большого театра Адам Глушковский

Эта способность очень ему пригодилась несколько лет спустя – он серьезно повредил во время выступления ногу и спину, после чего вынужден был перейти на пантомимные роли, а к концу двадцатых годов совсем отошел от исполнительской деятельности.

В Москве тогда работала труппа, большей частью состоявшая из крепостных артистов, купленных или подаренных. Они в солисты не годились – разве что в кордебалет. Спектакли ставил француз Жан Ламираль, любивший балеты «со сражениями», в которых было много фехтовальных сцен.

Приехав в Москву, Глушковский начал преподавать танец в театральной школе. А когда и театру, и школе пришлось летом 1812 года эвакуироваться из Москвы, то преподавание и вовсе перешло целиком в его руки.

Белокаменную покидали в большой спешке. Из города эвакуировались казенные учреждения, государственные и церковные ценности, но про театр забыли. Лишь за два дня до сдачи Москвы был получен приказ о вывозе театрального имущества, а актерам и воспитанникам балетной школы предложили поступать по собственному усмотрению. Проще всего было разбежаться по родне и знакомцам. Но Глушковский с невероятными трудностями ухитрился спасти будущее московского балета – он сумел вывезти школу в полном составе и доставить в безопасное место.

Этим местом был городок Плес на Волге, жители которого понятия не имели о балете и с ужасом смотрели через забор, как прыгают и вертятся молоденькие ученицы. Глушковского окрестили «чертовым помощником», а хозяин дома, который заняло театральное училище, готов был заплатить – лишь бы прекратились подозрительные уроки. Но он продолжал работу, и когда удалось вернуться в Москву, уже мог приступить к постановке спектаклей силами своих воспитанников.

В ту пору театры постоянно заботились о новом репертуаре – если не ставили спектаклей, то хотя бы «освежали» дивертисменты, вводили в них новые танцы. Московский театр финансировался казной куда хуже петербургского – столько денег, сколько получал Дидло на свои фантастические полеты и сказочные декорации, тут в глаза не видали. Сроки, отведенные на постановку балета, были малы, средства – недостаточны, а требования к балетмейстеру предъявлялись немалые – в том числе и «количественные». Глушковского обязали ставить дивертисменты – «испанские», «турецкие», комические, святочные. При этом формально он оставался «дансером» – танцовщиком.

Он постоянно ездил в Санкт-Петербург и привозил оттуда новые балеты Дидло – ноты, записи, рисунки. В Москве он поставил почти все лучшие спектакли француза, да заодно и научился механике воздушных полетов, которой удивил Белокаменную. А для собственных полноценных дебютов выбрал жанр «анакреонтического» балета – это был беспрюжный вариант, наиболее доступный для новичка. Начиная с 1814 года имя Глушковского – танцовщика и балетмейстера – не сходило с московских афиш. А 16 декабря 1821 года состоялась премьера большого героико-волшебного пантомимного балета в пяти действиях «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника». Глушковский первым из российских хореографов обратился к творчеству Пушкина.

Пушкин был тогда в ссылке, и Глушковский не мог поставить его имя на афише. Пришлось написать, что сюжет взят из русской сказки. Получилась пышная феерия с танцами, сражениями, фейерверком, богатыми декорациями и сценическими эффектами. К пушкинским персонажам добавились двенадцатиглавый змей, адские чудовища, разъяренные фурии, а также неперенные для балетов той поры купидоны. В тех случаях, когда не удавалось найти пантомимного решения эпизода, Глушковский, не мудрствуя лукаво, вывешивал огромный свиток с надписью аршинными буквами: «Страшись, Черномор! Руслан приближается!» Но танцевальная сторона спектакля была на высоте. Балет имел огромный успех, десять лет не сходил с московской сцены, а в 1842 году был перенесен в Санкт-Петербург.

Впоследствии, в 1831 году, Глушковский поставил по мотивам пушкинского стихотворения одноактный балет «Черная шаль, или Наказанная неверность». Драматический сюжет стал поводом для множества характерных плясок – турецкой, сербской, молдаванской, цыганской, даже арабской. Русская литература всегда привлекала его внимание – он поставил и первый балет по сказке Жуковского «Три пояса, или Русская Сандрильона».

Дидло, чуткий к новым веяниям, подхватил почин своего ученика, поставив балет «Кавказский пленник». Вдвоем они заложили начало традиции хореографического воплощения образов русской литературы.

Но вклад Глушковского в искусство не ограничился постановками. В 1839 году Глушковский окончательно ушел из театра и занялся писательской деятельностью. Настала пора воспоминаний. А память у него оказалась отличная. Он писал о Дидло и Вальберхе, о заезжих французских балетмейстерах и виртуозах, о талантливых русских артистах. Он анализировал постановки и отдельные партии, он сохранил то, что было обречено на забвение – ведь даже до изобретения фотографии еще оставалось несколько десятилетий. В конце концов, образовалась целая книга «Воспоминания балетмейстера», собранная из отдельных журнальных публикаций. В сущности, Глушковский стал первым теоретиком и историком русской хореографии. Балеты оказались забыты – а воспоминания живут...

Луи Дюпор

Попасть на страницы романа «Война и мир» – немалая честь для танцовщика и, увы, единственный шанс сохраниться в памяти потомков

Этому парижанину довелось немало постранствовать. Он родился 1 января 1781 года, танцевал с раннего детства – сперва в труппе своего дяди, с которой побывал в Америке, потом в труппе балетмейстера Пласида выступал в середине 1790-х годов в Париже. Тогда же, очевидно, занимался в балетной школе при парижской Опере, а в 1801 году состоялся его блестящий дебют.



Луи Дюпор – танцовщик, оказавшийся на страницах «Войны и мира»

Он покорила публику виртуозным исполнением прыжков и пируэтов, а вскоре поставил свои первые балеты – «Ацис и Галатея» в 1805 году и «Фигаро, или Напрасная предосторожность» в 1807 году.

Казалось бы, впереди – отличная карьера в «балетной столице мира». Но в 1808 году Луи Дюпор фактически бежит из Парижа и вместе с драматической актрисой мадемуазель Жорж уезжает в Россию.

Путешествие мадемуазель Жорж и ее роль в политических играх накануне войны 1812 года – до сих пор загадка для историков. Ее настоящее имя – Маргарита-Жозефина Веймер. Она рано приобрела известность, ее заметил сам Наполеон Бонапарт, актриса стала его любовницей. Но когда в сентябре 1808 года император Наполеон и император Александр встретились в Эрфурте, француженка тоже там оказалась и произвела большое впечатление на русского царя. Заметив это, Бонапарт якобы стал склонять ее к поездке в Россию, полагая, что Александр перед ней не устоит, и она сможет добывать важные сведения. По другой версии, Наполеон оскорбил актрису, и она приняла приглашение русского посла в Париже графа Толстого. Как вышло, что к мадемуазель Жорж присоединился Луи Дюпор – тоже неизвестно.

Прихватив с собой танцовщика и еще двух актрис, она отправилась в Санкт-Петербург. Там пути разошлись – актриса стала давать вечера декламации, выступала в светских салонах и пожинала лавры, а Дюпор отправился к балетмейстеру Шарлю-Луи Дидло. Тот убедился, что мастерство танцовщика соответствует его репутации, и сразу поручил ему несколько виртуозных партий в своих балетах.

Вот как описывал знаменитого танцовщика мемуарист Филипп Вигель: «Все движения его были исполнены приятности и быстроты; не весьма большого роста, был он плотен и гибок, как резиновый шар; пол, на который падал он ногою, как будто отталкивал его вверх; бывало, из глубины сцены на ее край в три прыжка являлся он перед зрителями; после того танцы можно было более назвать полетами».

Столичная публика была ошеломлена артистом, который в три прыжка перелетал огромную сцену Большого Каменного театра. А виртуоз диктовал дирекции императорских театров фантастические условия: за каждое выступление он получал вначале 1200 рублей серебром, а затем его годовое вознаграждение достигло 60 тысяч рублей – в десять раз больше, чем у Дидло! Дошло наконец до 100 000 рублей в год с ежегодным бенефисом на казенных расходах.

А вот свидетельство танцовщика и балетмейстера А.П. Глушковского: «Дюпор заключал в себе все, что необходимо для танцовщика: необыкновенную грациозность, легкость, быстроту и чистоту в танцах; пируэты были им доведены до совершенства и удивительного разнообразия. Он был в своем роде гений и ни в Париже, ни в Вене, ни в Берлине и Неаполе не находил себе соперников».

И тот же Глушковский высказался менее восторженно: «Дюпор был похож на хорошо устроенную машину, которой действие определительно и всегда верно. Несмотря на то что он выделял труднейшие па, все танцы лежали на нем, потому что он был душою каждого из них. Несмотря на то, он как в начале, так и в конце балета был всегда одинаково свеж, в нем нельзя было заметить и тени усталости».

И Дидло, и Глушковский видели, насколько обогащает француз привычные балетные роли, вставляя в них собственные танцы с тур-дефорсами новейшей техники. Старые балетоманы ворчали, молодежь бешено аплодировала. А молодые артисты перенимали у него танцевальные достижения.

Воспоминания зрителей той поры использовал Лев Толстой, когда писал роман «Война и мир».

Дюпором восхищается юная Наташа Ростова, пытаясь копировать его исполнение. Глушковский вспоминал о пируэтах, которые француз делал на высоких полупальцах, а Наташа «взяла, округлив руки, свою юбку, как танцуют, отбежала несколько шагов, повернулась, сделала антраша, побила ножкой об ножку и, став на самые кончики носков, прошла несколько шагов». Но если одни старые балетоманы Дюпора хвалили, то другие, очевидно, критиковали – или же сказались собственное отношение Толстого к балету: «Потом один мужчина стал в угол. В оркестре заиграли громче в цимбалы и трубы, и один этот муж-

чина с голыми ногами стал прыгать очень высоко и семенить ногами. (Мужчина этот был Duport, получавший шестьдесят тысяч рублей серебром за это искусство.) Все в партере, в ложах и райке стали хлопать и кричать из всех сил, и мужчина остановился и стал улыбаться и кланяться на все стороны. Потом танцевали еще другие, с голыми ногами, мужчины и женщины, потом опять один из царей закричал что-то под музыку, и все стали петь. Но вдруг сделалась буря, в оркестре послышались хроматические гаммы и аккорды уменьшенной септимы, и все побежали и потащили опять одного из присутствующих за кулисы, и занавесь опустилась. Опять между зрителями поднялся страшный шум и треск, и все с восторженными лицами стали кричать:

– Дюпора! Дюпора! Дюпора!»

Но француз не только высоко скакал – он проявил себя как неплохой балетмейстер, сочинил и поставил на петербургской сцене балеты: «Альмавива и Розина», «Суд Париса», «Соланжская роза», «Трубадуры», «Праздник доброго помещика» и другие. Кроме того, по его инициативе в столице был впервые на российской сцене поставлен воистину бессмертный балет «Тщетная предосторожность» – тогда он получил название «Обманутые предосторожности».

Казалось, в России карьера Дюпора складывается так, что удачнее не бывает. Но нужно учесть два момента. В начале девятнадцатого века светское общество страдало галломанией – его внимания было достойно лишь то, что родом из Франции, и многие отпрыски богатых семей даже не знали русского языка. Естественно, таланту Дюпора добавило блеска то обстоятельство, что он француз. И оно же погубило танцовщика, когда в 1812 году война с Францией стала неотвратимой. Настроение общества резко переменилось, все французское стремительно выходило из моды, светские дамы кое-как переходили на русский язык. После нападения Наполеона на Россию французским актерам был объявлен сущий бойкот. 18 ноября 1812 года был издан указ о роспуске французской труппы.

В 1813 году Дюпор и мадемуазель Жорж покинули Россию.

Дюпор оказался в Вене, где пользовался привычным успехом – там даже стали носить башмаки *a la Duport*. В 1817 году он выступал в неаполитанском театре «Сан-Карло», с 1819 года жил в Лондоне, где сочинил балет «Адольф и Матильда», после чего возвратился в Вену. Артист работал в различных театрах до 1840-х годов, а последнее его выступление состоялось в 1836 году в Париже.

Он скончался 19 октября 1853 года.

Евгения Колосова

Сам Дидло, восхищаясь ее мастерством и талантом, находил, что «дарования, ей подобные, не имеют пределов»

Император Павел I считал себя знатоком во всех областях и всюду старался сказать свое веское слово. Разумеется, и в балете. Он был искушенным зрителем, и вот однажды ему наскучили мужские высокие прыжки и пируэты. Недолго думая, император распорядился – виртуозов со столичных балетных сцен убрать, а роли юных влюбленных героев передать высоким и хорошо сложенным танцовщицам в мужских костюмах. В частности – его любимице Евгении Колосовой.



Портрет Е.В. Колосовой. Художник А.Г. Варнек

Колосова родилась 15 декабря 1782 года. Она была дочерью фигуранта Ивана Неелова. Фигурантами называли артистов кордебалета, которые участвовали в «фигурах» – больших и сложных построениях танцовщиков, принимающих красивые позы. К сцене она привыкла с детства. В балетной школе ее учителем был Иван Вальберх – и воспитал из нее замечательную танцовщицу. Дебют в одноактном балете «Пигмалион» стал успешным началом ее карьеры. В семнадцать лет Евгения Неелова была выпущена из училища и почти сразу же вышла замуж за музыканта Михаила Колосова. Это было очень разумным поступком – к замужней артистке относились более уважительно, чем к незамужней.

Вот что впоследствии писал о ней Адам Глушковский: «Я более сорока лет следил за танцевальным искусством, много видел приезжающих в Россию известных балетных артистов, но ни в одном не видал подобного таланта, каким обладала Евгения Ивановна Колосова 1-я, танцовщица петербургского театра. Каждое движение ее лица, каждый жест так были натуральны и понятны, что решительно заменяли для зрителя речи».

Император Павел, очевидно, имел хороший вкус. Но его внимание к артистке однажды чуть не насмерть ее перепугало. Шел спектакль в Эрмитажном театре. Павел, как всегда, сидел в первом ряду. Вдруг он встал, подошел к барьеру и, указывая рукой на Колосову, что-то неразборчиво произнес. Голос его был глух и хрипловат. Танцовщица в ужасе поняла, что чем-то не угодила государю. Она кое-как дотанцевала, занавес опустился, и артистка упала в обморок. Подруги пытались привести ее в чувство, когда за кулисы пришел директор императорских театров Нарышкин. Его прислал Павел. Оказалось, у Колосовой во время танца отцепилась гирлянда искусственных цветов, шедшая от пояса к подолу, и царь обеспокоился, как бы она не запуталась в гирлянде и не упала.

В другой раз внимание Павла навлекло на танцовщицу негодование всей труппы. Дело было зимой, артисты приехали в Гатчину, и после какой-то репетиции Колосова со своей подругой, Настей Бериловой, пошли смотреть развод караула у дворца. Им даже не само это зрелище было интересно – они хотели встретиться с кем-то из офицеров. Павел издали увидел их и подъехал к своей любимице.

«Как вы очутились тут?» – спросил он. Что могли ответить две молоденькие испуганные артистки? Они пробормотали, что им очень нравится смотреть на развод. Государь порадовался тому, что танцовщицы разделяют его вкусы, и отъехал с довольным видом. Каково же было удивление и возмущение труппы, когда в театральную дирекцию был прислан высочайший приказ: чтобы все балетные артисты присутствовали при каждом разводе войск у дворца.

Какое-то время Колосова исправно исполняла мужские роли, ее партнершей была обычно Берилова. Потом в Россию приехала известная французская артистка мадам Шевалье с братом, танцовщиком Огюстом. Павел сменил гнев на милость, перестал утверждать, что мужчинам-танцовщикам место не на сцене, а в армии, и в балет вернулись виртуозы.

Колосова исполнила немало партий, в том числе и драматических. Современники вспоминали, что она не раз вызывала своей игрой слезы у зрителей. Дидло поручал ей самые трудные и ответственные роли в своих балетах. А Вальберх поставил для своей любимой ученицы спектакль «Новый Вертер», где она, впервые за всю историю российского балета, исполнила роль своей современницы, молодой москвички с трагической судьбой.

Казалось, Колосовой тесно в рамках классического танца, в котором она блистала строгой и отточенной манерой исполнения. Она пробовала силы и в драме. Кроме того, она увлеклась русской народной пляской, которая была тогда в большой моде. Даже виртуоз Огюст, приехав в Россию, стал большим знатоком русского танца и поставил впоследствии много дивертисментов «из народной жизни».

Для своих младших сослуживиц по сцене, в том числе для Авдотьи Истоминой, Колосова была внимательной наставницей и советчицей. Актриса Варвара Асенкова, «королева водевиля», вспоминала впоследствии, что Колосова, «независимо от своего сценического первенства, имела первенство как умная и истинно добрая женщина, всегда готовая помочь каждому и словом, и делом. Каждое развивающееся дарование она встречала приветом и поощрением, и для каждого из собратий своих, даже самых младших, нуждавшихся в утешении, у ней готово было слово надежды и ободрения».

В 1826 году она покинула сцену, но оставалась близка к театру – ее дочь Александра вышла замуж за знаменитого трагика Василия Каратыгина. Умерла Колосова 30 марта 1869 года.

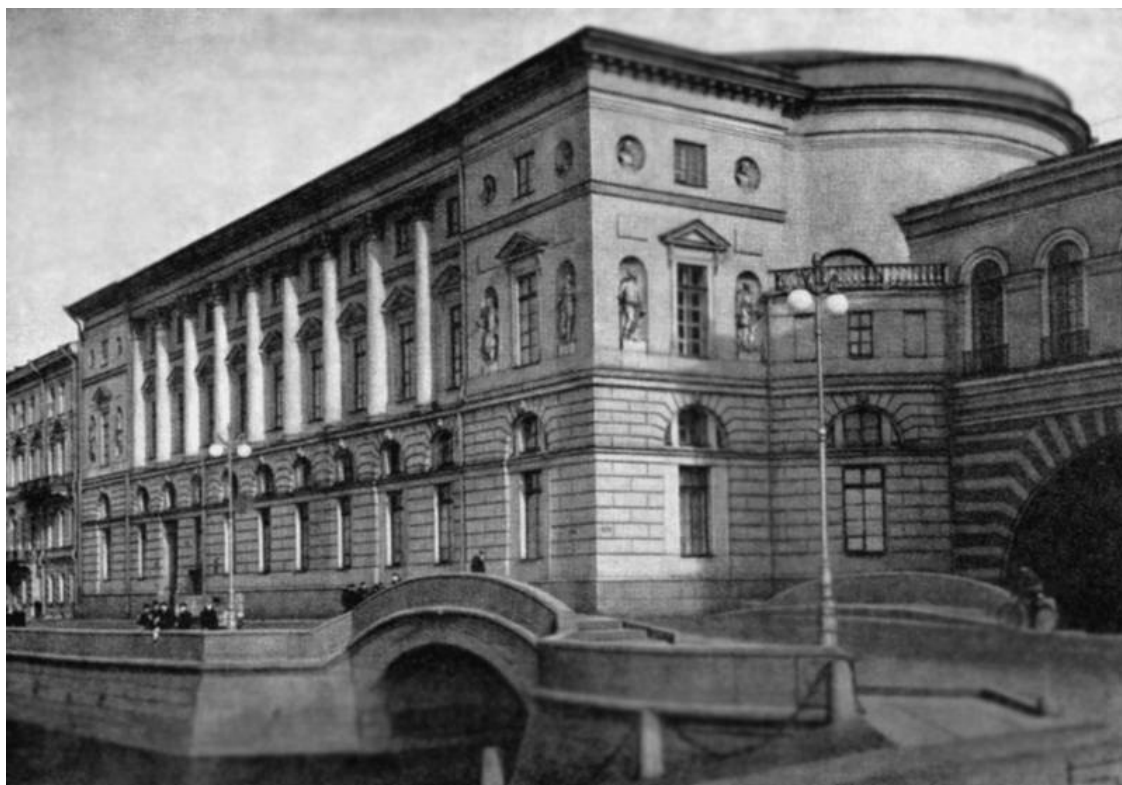
Мария Данилова

Восхищенные критики называли ее Душенькой – по имени юной героини популярной поэмы И.Ф. Богдановича. Называли ее и «феноменом». Поэты посвящали ей стихи – Н. Карамзин, Н. Гнедич, А. Измайлов...

В январе 1809 года в петербургском Эрмитажном театре состоялась премьера «эротического» балета в пяти актах «Психея и Амур» на музыку К. Кавоса и с хореографией Ш. Дидло. Подлинной жемчужиной этого балета стала юная Психея – любимая ученица Дидло Мария Данилова.

Она родилась в 1793 году в Санкт-Петербурге и стала известна рано – еще будучи воспитанницей балетной школы. Дидло рано заметил ее способности и начал выпускать на сцену в ответственных детских ролях.

Она была не только талантлива – она была очень красива. Вот как вспоминали ее современники: «Прекрасные, благородные черты лица, стройность стана, волны светло-русых волос, голубые глаза, нежные и вместе с тем пламенные, необыкновенная грациозность движений, маленькая ножка – делали ее красавицей в полном смысле, а воздушная легкость танцев олицетворяла в ней, как нельзя лучше, эфирную жрицу Терпсихоры. Данилова участвовала в спектаклях почти каждый день, и чудные поэтические создания Дидло представляли обширное поле, где необыкновенный талант ее мог развиваться в различных видах... Роль Психеи, казалось, была создана нарочно для нее, и она выполнила ее с тем совершенством, которое принадлежит только талантам гениальным».



Эрмитажный театр в Санкт-Петербурге. Современный вид

Мария Данилова была зачислена в труппу театра в конце 1809 года, успев стать любимицей публики, знавшей ее по ученическим выступлениям. С ней занималась опытная артистка и отличный педагог Евгения Колосова, помогая готовить роли – ведь Данилову стали вводить во все спектакли репертуара. А в 1808 году в Санкт-Петербурге появился буквально сбежавший из наполеоновской Франции танцовщик Луи Дюпор. Партнерш для себя блестящий француз избирал сам. Его взор безошибочно остановился на хрупкой, изящной Машеньке Даниловой.

Думается не случайно современники поговаривали о романе этой прекрасной танцевальной пары.

Обаяние Дюпора было всем известно. Сложилась целая легенда о несчастной любви: будто бедная девушка всерьез увлеклась знаменитым танцовщиком Дюпором, а он, пообещав любить ее вечно, обманул и бросил. Блюстители театральной морали утверждали, что Данилова, танцующая с Дюпором, была еще воспитанницей училища и находилась под строгим надзором и ничего лишнего позволить себе не могла. О невероятных строгостях в балетной школе вспоминали все современники.

И артисты и публика в растерянности пытались понять – как вышло, что семнадцатилетняя девушка, такая талантливая, которая должна была стать звездой столичной сцены, внезапно скончалась? Не тайная ли страсть сперва довела ее до чахотки, а потом погубила?

Похоже, нечаянным виновником смерти любимой ученицы стал сам Дидло, у которого ни один «анакреонтический» балет без полетов не обходился.

Девушка в результате сильного переутомления заболела туберкулезом, и скрытая болезнь дала о себе знать после несчастного случая. На одной из репетиций «Амура и Психеи» повторяли полет 3-го акта, когда героиню свергают в ад. Танцовщицу подняли высоко к софитам, предварительно прикрепив к ее корсету крюк. Все это управлялось особой машиной. Данилова должна была спуститься сверху с большой быстротой, чтобы создавалась иллюзия действительного падения. Но, как на грех, в машине что-то заклинило, произошел толчок, и Машеньку, висевшую в воздухе, сильно трянуло. Она пронзительно закричала, и почти бесчувственную танцовщицу спустили вниз. Потом она признавалась подругам: в роковую минуту у нее появилось чувство, будто что-то порвалось внутри.

В этот же день у Даниловой началось кровохарканье. Но, невзирая на болезнь, она танцевала Психею и продолжала заниматься любимым делом. Больную воспитанницу срочно выпустили из школы. Множество партий довелось исполнить Машеньке за весьма короткое время, и нелегкий труд танцовщицы окончательно истощил ее неокрепший организм. Петербургские театралы с сожалением вздыхали: у Даниловой развилась чахотка! Сам государь Александр Павлович поручил ее попечениям своего доктора. Но помощь врача ей уже не понадобилась...

Всего на месяц с небольшим пережил Машеньку балет, в котором она столь блистательно выступала: во время пожара, случившегося в театре, сгорели дорогостоящие декорации и костюмы, и возрождение спектакля стало невозможным. Но современники надолго сохранили память об этом творении Дидло и его замечательной воспитаннице.

Авдотья Истомина

Имя этой танцовщицы увековечил Пушкин. Строки из «Евгения Онегина» всем знакомы со школьной скамьи

*Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другою медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух от уст Эола;
То стан совет, то разовьет,
И быстрой ножкой ножку бьет.*

Но не все знают, что Пушкин собирался писать роман «Русский Пелам», прообразом одной из героинь которого должна была стать Авдотья Истомина. Обдумывая эпизод с ее участием, Пушкин увлекся, и появился план совсем другого романа – «Две танцовщицы». Он сохранился, и поколения литературоведов пытаются его расшифровать: «Две танцовщицы. – Балет Дидлов 1819 году. – Завадовский. – Любовник израйка. – Сцена закулисами – дуэль – Истомина в моде. Она становится содержанкой, выходит замуж – Ее сестра в отчаянии – она выходит замуж за суфлера. – Истомина в свете. Ее там не принимают. – Она устраивает приемы у себя – неприятности – она навещает подругу по ремеслу».



Знаменитая Авдотья Истомина, увековеченная А.С. Пушкиным в «Евгении Онегине»

Дуэль Пушкин не выдумал – она была на самом деле. Разве что сдвинул ее срок.

Истомина и Пушкин были ровесниками – она всего на несколько месяцев старше. Будущая танцовщица родилась 6 января 1799 года. И «вырвались на свободу» они почти одновременно – Пушкин в 1817 году окончил Царскосельский лицей, получил чин коллежского секретаря и назначение в Коллегию иностранных дел, а Истомина, окончив школу в 1816 году, дебютировала в балете «Ацис и Галатея» и сразу же заняла первенствующее положение в труппе Большого Каменного театра столицы.

Вот что писал о ней один из первых историков русского театра Арапов: «Истомина была среднего роста, брюнетка, красивой наружности, очень стройна, имела черные огненные глаза, прикрываемые длинными ресницами, которые придавали особый характер ее физиономии, она имела большую силу в ногах, апломб на сцене и вместе с тем грацию, легкость, быстроту в движениях...»

Происхождения она была самого скромного – дочь спившегося полицейского пристава Ильи Истомина и его рано умершей жены Анисьи. До сих пор неизвестно, кто привел шестилетнюю девочку в Петербургское театральное училище. Туда малышкой брали на полный пансион, а потом определяли их на службу в театры. Время поступления в училище было очень удачным для Истоминой – тогда его директором стал знаменитый танцовщик Шарль-Луи Дидло. Дидло был не просто учителем Истоминой и постановщиком большинства балетов, в которых она танцевала. Сценическая судьба Истоминой оказалась прочно связанной с судьбой балетмейстера.

Дидло не признавал демонстрации виртуозности танцовщика сугубо ради восхищения его техникой и считал, что наиболее полно и успешно воплотить его идею единства танца и чувства способны только русские артисты с их «пламенем души». Очень точно отражают это свойство Истоминой слова Пушкина: «... душой исполненный полет». Спектакли с участием Истоминой называли праздником театра.

В девятилетнем возрасте Истомина впервые в жизни вышла на сцену в балете Дидло «Зефир и Флора». В числе других маленьких танцовщиц она была в свите Флоры, выезжая на сцену на огромном лебеде. Потом она исполнила множество детских ролей, а в балет «Зефир и Флора» вернулась уже танцовщицей, исполнив в нем поочередно все партии, пока не дошла до самой главной – партии Флоры. Это было в 1818 году.

Ученики Дидло, в которых он старательно развивал не только хореографические, но и драматические способности, всегда блистали на сцене. Истомина, одна из лучших его воспитанниц, на протяжении всей своей творческой жизни демонстрировала публике не только виртуозный танец, но и несомненный талант драматической актрисы, в совершенстве владеющей искусством пантомимы.

Кроме того, Истомина первой из русских танцовщиц делала несколько шагов по сцене на пуантах, что было тогда изумительным, никогда не виданным новшеством. Эксперименты с танцем на носках начались уже давно, о них вспоминала танцевавшая в конце восемнадцатого века Татьяна Гранатова-Шлыкова, а Дидло, несомненно, знал, что такой трюк продельвала на сцене француженка Женеви́ева Гослен.

Танцовщица вела очень открытую жизнь – постоянно общалась с поэтами, писателями, драматургами. Часто посещала литературные салоны, приемы, званные ужины. Постоянной гостьей была она и у начальника репертуарной части петербургских императорских театров князя Шаховского, который собирал вокруг себя интереснейших людей. Его квартира находилась неподалеку от театра, на верхнем этаже, за что и получила название «чердака Шаховского». Его завсегдатаями были Грибоедов, Гнедич, Катенин, прославленные актрисы Асенкова, Телешова, младшая Колосова. Со временем стал появляться здесь и Пушкин. Он читал свои стихи и черновые наброски «Руслана и Людмилы». Одной из первых слушательниц этой поэмы была Авдотья Истомина.

Репертуар Большого (Каменного) театра привлекал в театр молодых вольнодумцев, среди которых был и юный Пушкин. Молодой поэт высоко ценил искусство Истоминой. В течение некоторого времени Пушкин даже считал себя влюбленным в Истому – как он сам писал, «когда-то волочился» за нею.

Среди друзей Истоминой был и Александр Грибоедов. Судя по всему, отношения были очень доверительные – поссорившись с любовником, пожаловалась она именно Грибоедову.

Юная Истомина предпочла множеству воздыхателей кавалергарда Василия Шереметева – веселого, добродушного, слегка ветреного, но при этом ревнивого. Она сблизилась с ним и поселилась на его квартире, где прожила около двух лет. Как-то после очередного выяснения отношений она решила на время поселиться у подруги. Грибоедов, провожая поздно вечером огорченную Истомуна после спектакля, пригласил ее к себе на чашку чая. Он жил в это время на квартире у приятеля – камер-юнкера Александра Завадовского, некогда ухаживавшего за танцовщицей. Завадовский и Истомина встретились – а что между ними вышло, уже никто никогда не узнает. То ли она провела в обществе Завадовского двое суток, то ли не провела... Но потом она уехала на квартиру к подруге, где ее и разыскал Шереметев. Состоялось неприятное объяснение, и Истомина явно наговорила своему избраннику лишнего. Шереметев, возмущившись, вызвал на дуэль Завадовского, а поскольку в эту историю был замешан Грибоедов, то он получил вызов от друга Шереметева, Якубовича.

Двойной поединок, вошедший в историю как «дуэль четверых», состоялся на Волковом кладбище. Первыми стрелялись Завадовский и Шереметев. Шереметев был тяжело ранен, и Якубович с Грибоедовым решили отложить дуэль, потому что кавалергарда следовало доставить домой. Шереметев скончался через сутки, а Грибоедов и Якубович стрелялись уже на Кавказе. Пуля Якубовича повредила руку драматургу, и именно по изуродованному пальцу опознали его тело после тегеранской резни в январе 1829 года.

Танцовщица долго оплакивала убитого возлюбленного. Но жизнь продолжалась, Дидло ставил все новые спектакли.

В балетах на мифологические сюжеты она была великолепна. Кроме блестящей хореографии она обладала способностью перевоплощения, находя новые и яркие краски для каждого создаваемого ею сценического образа. Публика любила ее еще и за то, что она никогда не повторялась в своей игре, не пользовалась заученными штампами, каждую партию исполняя по-разному, находя присущие лишь этому образу оттенки движений и мимической игры. Обладала Истомина и немалым комедийным даром, или, как писала критика тех лет, она не только «танцует с величайшей живостью и проворством, она отличная балетная актриса для ролей резвых и хитрых девиц».

15 января 1823 года состоялась премьера балета «Кавказский пленник, или Тень невесты» по мотивам пушкинской поэмы. Истомина стала первой исполнительницей роли Черкешенки. Пушкин, узнав о спектакле, писал брату в Санкт-Петербург из Кишинева: «Пиши мне о Дидло, о Черкешенке Истоминой, за которой я когда-то волочился, подобно Кавказскому пленнику».

В репертуаре Авдотьи Истоминой комические роли чередовались с драматическими, лирическими и трагедийными. Героический характер Истомина воплощала на сцене с не меньшим мастерством. Бурный восторг публики вызвало ее выступление в роли Луизы в пантомимном балете «Деревенская героиня», где Истомина играла женщину поистине героического характера, честную и бесстрашную. Таков же характер ее героини и в балете «Дезертир».

Способность Истоминой к перевоплощению была поистине великолепной. Она сумела с точностью передать манеру поведения и мимики восточной девушки в сказочном балете «Калиф багдадский». А после премьеры «Кавказского пленника» по Петербургу распространились даже слухи, что Истомина действительно черкешенка по происхождению.

Творческий союз Дидло и Истоминой был чрезвычайно удачным. Их понятия о том, каким должен быть балет, в каком направлении должно развиваться искусство хореографии, совпадали.

Участвовала Истомина и в спектаклях, где исполнение роли требовало произнесения монологов и диалогов, то есть соединялась драма с хореографией. И здесь она была превосходна. Исключительно высоко было оценено выступление Истоминой в водевиле Шахов-

ского «Феникс, или Утро журналиста», где роль Зефиретты была написана специально для нее.

Казалось, актриса находится в самом расцвете своих творческих сил и ей предстоит восхождение на новые вершины искусства. Однако пушкинские роли стали zenитом ее творчества. После событий 14 декабря власти с подозрением стали относиться ко всему, связанному с декабристами – а Истомина была музой для всего круга вольномыслящей молодежи. Кроме того, своевольный и не признающий чиновничьего авторитета Шарль Дидло давно уже снискал себе врагов и завистников.

Атмосфера в театре накалилась. Много делалось ему наперекор. Так, в качестве солистки балета была приглашена солистка французской оперы Бертран-Атрюкс. Она никак не могла конкурировать с русскими балеринами, однако претендовала на большинство ведущих ролей. Постепенно Истомина стала лишаться любимых своих партий.

Она танцевала все реже. Однако покинуть театр она не могла, не представляя себе жизни вне сцены. Она продолжала выступать в маленьких ролях, не теряя при этом своей выразительности и исполнительского таланта.

Вот как она сама оценивала эту ситуацию в письме в дирекцию театров: «Меня на 20 году со времени выпуска из школы упрекают в том, что репертуар мой уменьшился... Чем же я виновата, что балетов сих больше не дают? И что случилось на последнем году моей службы?»

Последнее ее выступление состоялось 30 января 1836 года. Покинув театр, Истомина вышла замуж за актера Павла Экунина, который был ей неизменной поддержкой в трудные минуты последних лет театральной жизни.

Ее не пригласили в театр даже в качестве педагога, несмотря на то что талант и огромный сценический опыт могли бы оказать неоценимую пользу при воспитании молодых артистов. Однако Авдотья Ильинична Истомина не погрузилась полностью в семейную жизнь, продолжая живо интересоваться всем, что происходит на сцене.

Она скончалась от холеры 26 июня 1848 года.

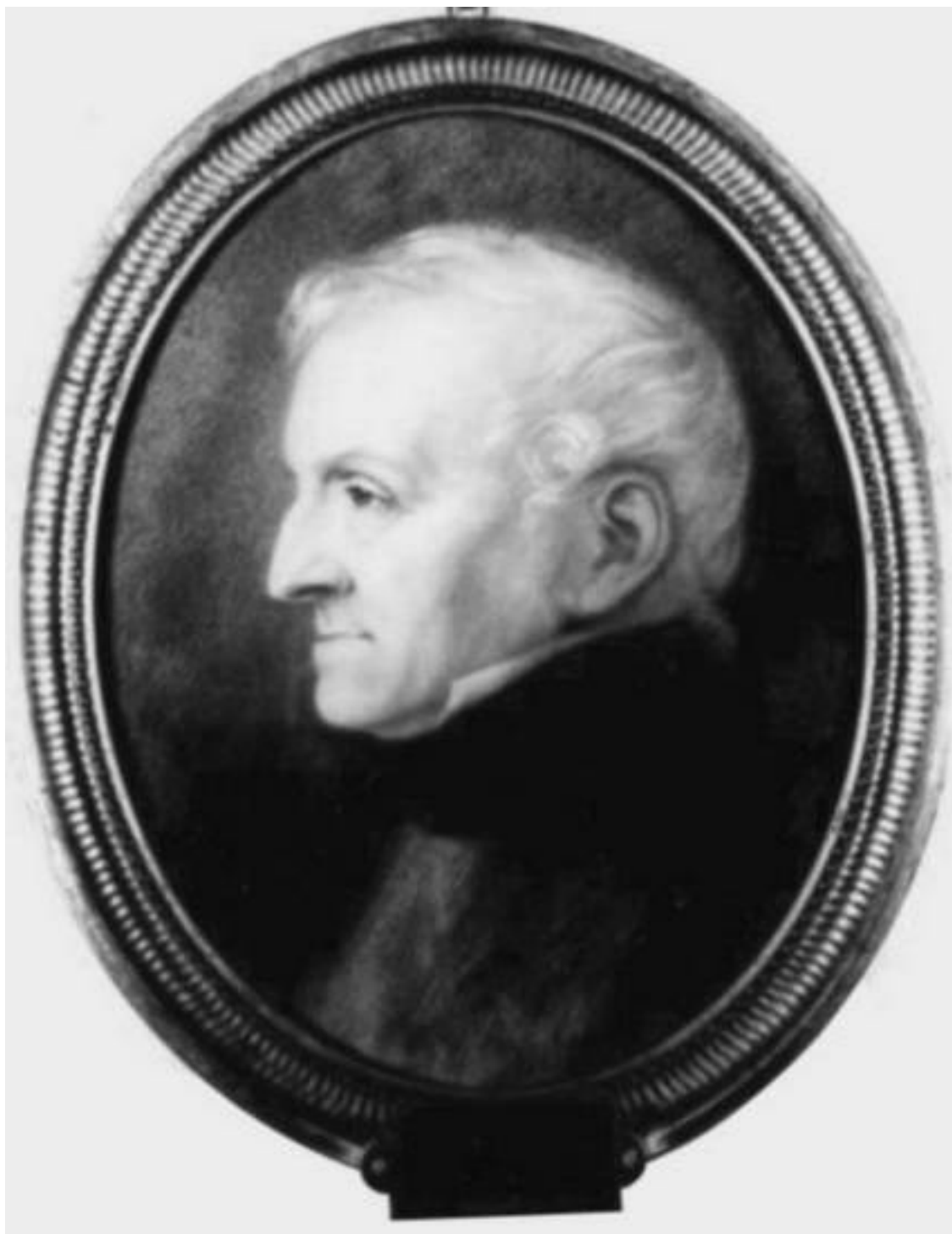
Остались строки Пушкина: «Душой исполненный полет...»

Филипп Тальони

Этот балетмейстер, как и Доберваль, остался в истории автором одного балета – «Сильфида», хотя поставил немало спектаклей. Но еще больше, чем хореографией, он прославился тем, что был отцом знаменитой балерины Марии Тальони

Филипп Тальони родился в Милане в 1777 году. Он был старшим сыном пьемонтского танцовщика Карло Тальони. Свою танцевальную карьеру он начал в Неаполе, в 1795–1798 годы стал первым танцовщиком в театрах Ливорно, Флоренции, Венеции, Турина и Милана. В 1799 году приехал в Париж и там успел потанцевать, но надолго не задержался. Его пригласили в Стокгольм – танцевать в Королевской опере, и там он провел три года.

В Швеции он женился, 23 апреля 1804 года родилась дочка Мария. И опять – дорога: Вена, Кассель, Мюнхен, Штутгарт... В Вене он поставил свой первый балет – «Аталанта и Иппомен». Странствия окончились в 1828 году – семья осела наконец в Париже. Марии было двадцать четыре года. Возраст – не для дебютов, но Филипп Тальони твердо решил, что его дочь прославит фамилию. А сделать из девочки балерину – это была нелегкая задача. Ее внешние данные не очень-то радовали: сутулость, несмотря на постоянные занятия танцем, очень покатые плечи, необычайно длинные ноги совершенно «небалетной» формы. Тем не менее в восемнадцать лет Мария дебютировала в Вене.



Филипп Тальони – автор балета «Сильфида»

Можно сказать, что настоящим хореографом Филиппа Тальони сделала дочь: ему приходилось постоянно ломать голову, как выгодно подать ее достоинства и скрыть недостатки. Он сам с ней репетировал, находя удачные движения для ее длинных рук, сам придумал для нее белое, пышное, полувоздушное платье, прикрывавшее колени. Позднее балерины начали его укорачивать, и в итоге оно превратилось в нынешнюю «пачку».

«Воздушный» танец и костюм, придуманные Тальони, имели огромный успех в Англии, куда отец повез дочь на гастроли в 1827 году. Изящная итальянка особенно полю-

билась публике в балете Дидло «Зефир и Флора», не сходившего с английской сцены с 1813 года. И вот, наконец, Париж. Итальянскому семейству удалось устроиться в Парижскую оперу.

В марте 1831 года директором Оперы стал Луи Верон. Он понимал вкусы публики, которая постоянно требовала обновления репертуара, и он отлично видел, как входит в моду романтизм с его фантастическими персонажами – привидениями, сильфидами, злыми и добрыми духами. С этим следовало считаться – и вот 21 ноября 1831 года состоялась премьера оперы Мейербера «Роберт-Дьявол» с мрачным демоническим сюжетом. Главный герой, рыцарь Роберт, проникал ночью в заброшенный монастырь, чтобы добыть магический талисман. Там его окружали призраки грешных монахинь, поднявшиеся из могил. Партию их предводительницы – аббатисы Елены – танцевала Мария Тальони.

Тальони, поставивший эту сцену, показал себя истинным романтиком – среди поросших лесом развалин в таинственном лунном свете зрителю явились бесплотные белые тени, сплели вокруг Роберта призрачный хоровод. Этот танец наблюдал из-за кулис юный танцовщик Жюль Перро – и воспоминания о «Роберте-Дьяволе» десять лет спустя ожили в балете «Жизель». Танец монахинь был одним из первых эскизов «белого балета» в мировой хореографии.

Публика ликовала на премьере, а в голове у Тальони уже сложились картины нового балета – не танцевальной сцены, а полноценного фантастического балета «Сильфида». В основе сценария, написанного певцом Парижской оперы, Адольфом Нурри, была фантастическая повесть Шарля Нодье «Трильби, или Аргайльский колдун». Правда, сюжет был переделан, и роль неземного существа досталась женщине. По сценарию, прекрасная Сильфида заставляла шотландского крестьянина Джеймса бросить невесту Эффи и уводила за собой в лес. Удержать ее Джеймс не мог, пришлось просить о помощи колдунью. Колдунья дала ему волшебный шарф, но едва Джеймс накинул его на плечи Сильфиды, как ее нежные крылышки опали, и она умерла. В финале крылатые подружки унесли ее, а Эффи вышла замуж за другого шотландца, не столь склонного к мистике. Вот и вся нехитрая фабула, с которой началась история классического балета.

Естественно, партия Сильфиды предназначалась Марии Тальони.

12 марта 1832 года состоялась премьера «Сильфиды». Успех был невероятный. Удачным было все – музыка, хореография, костюм Сильфиды, который по указаниям Тальони создал художник Эжен Лами. И впервые парижская публика увидела настоящий танец на пуантах. Так началась эпоха романтического балета.

Кажется невероятным, что в годы, когда не было ни фотоаппаратов, ни кинокамер, «Сильфида» вскоре после премьеры разлетелась по всем театрам Европы. В России она была поставлена в 1835 году.

Филипп Тальони, уже признанный балетмейстер, продолжал сочинять и ставить балеты: «Натали, или Швейцарская молочница», «Восстание в серале», «Бразилия», «Дева Дуная». Все они пользовались успехом, их копировали, им подражали. Но на первом месте всегда была Мария – он сопровождал свою знаменитую дочь на все гастролы. В 1837 году они отправились в Санкт-Петербург, где Тальони получил возможность ставить новые спектакли. И он ею воспользовался в полной мере. Прежде всего, перенес на петербургскую сцену «Деву Дуная», потом последовали «Миранда», «Гитана, испанская цыганка», «Тень», «Креолка», «Морской разбойник», «Озеро волшебниц», «Воспитанница Амура», «Герта», «Дая».

Но вот беда – он ставил балеты для Марии, другие танцовщицы в них не вписывались. Ситуацию верно охарактеризовал драматург и журналист Федор Кони: «Старик Тальони, даровавший миру неподражаемую танцовщицу-мимистку, начал шарить в глубине души своей и вызвал оттуда несколько тех лунатических видений, которыми дарят и нежат чело-

века только сон и вино. Одна Мария Тальони могла дать жизнь и очарование этим фантастическим образам, потому что в ее индивидуальности заключалось их правдоподобие, в ее таланте – их прелесть. Исчезла Мария Тальони – и разлетелся весь рой сладких видений, зритель проснулся и почувствовал всю гнетущую глупость балета».

С другой стороны, независимо от того, кто танцевал в главной роли, оставался изумительный кордебалет – новое действующее лицо в романтическом балете, со своими задачами и своими выразительными средствами. Филипп Тальони поднял на новый уровень эмоциональную выразительность кордебалетного танца, придал новый смысл синхронности движений, широко использовал принцип фуги – когда группы танцовщиц одна за другой повторяли и варьировали цикл заданных движений. Впоследствии идеи Тальони получили развитие и у Петипа, и у Фокина, и у их последователей. Родился балетный симфонизм.

Карьера Марии Тальони близилась к закату, и отец это понимал. В 1840 году он был приглашен балетмейстером в Варшаву, а в 1853 году навсегда оставил сцену. Филипп Тальони поселился на озере Комо, в Италии, и 11 февраля 1871 года умер.

Жюль Перро

Одни балетмейстеры вдохновлялись классическими трагедиями, другие во главу угла ставили красоту изысканных движений, а он превратил в балеты свою собственную судьбу. Он сплавил воедино любовь, смерть и танец. И покинул театр в пятьдесят лет, чтобы ловить рыбу в Бретани...

Жюль Жозеф Перро родился в Лионе 18 августа 1810 года. Его отец был машинистом сцены лионского театра, мальчик рос за кулисами, а дебютировал в компании бродячих циркачей – ему было тогда двенадцать лет, и он так лихо изображал обезьяну, что прославился на всю округу. Потом, решив стать танцовщиком, он перебрался в Париж и стал брать уроки у знаменитого Огюста Вестриса.

Вестрис был сильно озадачен: как быть с таким учеником? Трудолюбив, одарен, может стать настоящим виртуозом, но фантастически некрасив: крупная голова на короткой шее, широкое лицо с приплюснутым носом, глаза навывкате, непропорциональное сложение, хотя ноги как раз удивительно хороши. Балетная молодежь прозвала его Кобольдом, по имени горного гнома.



Жюль Жозеф Перро, сплавивший воедино любовь, смерть и танец

И Вестрис дал ему ценный совет: «Прыгай с места на место, вертись, кружись, но только никогда не давай публике времени присмотреться к тебе». Понемногу учитель создал для ученика особый «жанр Перро» – жанр «зефира с крыльями летучей мыши», суетливого существа неопишуемой легкости и гибкости.

Сперва Перро выступал в 1820-х годах в парижских театрах «Гетё» и «Порт Сен-Мартен», потом в 1830 году дебютировал в парижской Опере в балете «Пастораль Портичи».

Это была сенсация. Критики называли его «величайшим танцовщиком нашего времени», так велика была сила его таланта.

К его необычной внешности публика скоро привыкла. Он стал партнером самой Марии Тальони; поговаривали, что не только партнером. Он обладал поразительной легкостью и воздушностью, одновременно проявил себя как выдающийся актер. В эпоху, когда в романтическом балете безраздельно царствовала женщина, Перро стал одним из редких исключений как танцовщик-мужчина.

«Перро – сильф, Перро – это Тальони в мужском облике!» – утверждали журналисты. «Божественная Мария» не желала терпеть такие сравнения и приняла меры: двери Парижской оперы для Перро захлопнулись.

И двадцатичетырехлетний Перро очутился на улице. Дорога была одна – гастроль. Он долго скитался по Европе, пока не оказался в Неаполе, где познакомился с двумя прелестными девочками – сестрами Гризи. Перро влюбился в 14-летнюю Карлотту с первого взгляда. Девочка была талантлива, он начал с ней заниматься, когда в 1836 году привез ее в Лондон как свою партнершу, она была уже сложившейся прекрасной танцовщицей. В Англии Карлотта Гризи выступала под именем мадам Перро, но официальный брак не был заключен. В 1837 году у них родилась дочь Мари-Жюли.

Он был готов на все, чтобы сделать свою красавицу настоящей звездой балета. Он сам ставил для нее танцы – так выяснилось, что у него незаурядный балетмейстерский талант. Он пустил в ход все связи, нажитые за годы гастрольной жизни, и повез Карлотту в турне по Вене, Мюнхене и Милану. Там она не только танцевала, но и пела – у нее был хороший голос.

Но может ли прославиться балерина, которая не блистала в парижской Опере? Пара вернулась в Париж, в 1840 году Карлотта успешно дебютировала в опере «Зингаро», и дирекция Оперы предложила ей контракт. Карлотта поставила условие – она придет в Оперу только вместе с Перро. Дирекция согласилась, ему разрешили поставить несколько балетов, но обещание было туманным. Впрочем, он и не рвался к немедленной работе над большим спектаклем. Он занимался репетициями и карьерой Карлотты, а также поставил для нее балет «Фаворитка» на музыку Доницетти. По рассказам Карлотты, у них было «занятое супружество: работали днем, работали ночью».

Для подлинного торжества Карлотты Гризи требовался настоящий романтический балет с высокими чувствами и прекрасной героиней. Над сюжетом такого балета ломал голову Теофиль Готье, писатель-романтик, влюбившийся в Карлотту. Он набрал одновременно на две истории. Первую вычитал у Генриха Гейне – это было предание о девушках-виллисах, танцующих по ночам на больших дорогах, а если встретится им юноша – ему придется танцевать с ними, пока он не упадет мертвым. Вторая история принадлежала Виктору Гюго – это было стихотворение о юной испанке по имени Жизель, которая умерла в танце. Произведения двух поэтов-романтиков – немецкого и французского, полные таинственной красоты, неясных видений и духов, казалось, были специально созданы для балета. Готье пригласил в соавторы известного в театральной среде Парижа драматурга и сценариста Анри Вернуа де Сен-Жоржа. Так появился на свет сценарий одного из самых печальных и прекрасных балетов – «Жизель». Сюжет его рассказывал о любви крестьянской девушки к графу Альберту. Очарованный этой романтической новеллой, композитор Адольф Адан написал музыку к спектаклю за десять дней.

Главная партия предназначалась Карлотте, графом Альбертом стал молодой и красивый танцовщик Люсьен Петипа, старший брат знаменитого Мариуса Петипа. Перро работал самозабвенно – он предвидел настоящий успех. А Карлотта увлеклась своим партнером. Узнав об этом, Перро устранился от работы над спектаклем. Завершал постановку балетмейстер Жан Каралли, который с самого начала принимал в ней участие. Ему и досталась вся слава. Имя Перро даже не упоминалось в афише.

28 июня 1841 года в Опере состоялась премьера балета «Жизель, или Виллисы».

Успех превзошел все ожидания. Рецензии в газетах были только восторженные. Целый месяц парижская Опера давала только один балет «Жизель» – он прошел семь раз, а к концу 1841 года состоялось двадцать шесть представлений. На сцене Парижской оперы «Жизель», по неполным данным, выдержала за 18 лет 150 представлений, тогда как самый знаменитый ранее балет «Сильфида» – всего лишь 59 представлений за 12 лет.

Модные журналы бросились рекламировать прическу «веноч Жизели». Мужчины стриглись «под Петипа». Карлотта стала примой Оперы. Каждая балерина хотела иметь «Жизель» в своем репертуаре. А сам спектакль разлетелся по свету едва ли не быстрее, чем молва о нем. В 1841 году его успели поставить только в Бордо, но в 1842-м – в Марселе, Турине, Лондоне, Брюсселе, Вене, Санкт-Петербурге, в 1843-м – в Лионе, Милане, Венеции, Берлине, Москве, в 1844-м – в Гааге, Флоренции, Генуе, в 1845-м – в Стокгольме, Риме, Дублине, Лиссабоне...

А Перро уехал в Лондон. Там он получил все возможности для работы – и в итоге получилось, что свои самые известные балеты создал именно в Англии. Перро сам писал сценарий. Сочиняя танцы, сразу же напевал мотивы композитору. Новинки следовали одна за другой. В Лондон потянулись этуали.

Кроме лондонской постановки «Жизели» Перро создал балеты «Альма, или Мертвая девушка» в 1843 году (балет, поставленный для Фанни Черрито), «Ундины» в 1843 году, «Эсмеральда» в 1844 году, «Суд Париса» в 1846 году. Кроме того, он много работал над тем, чтобы в эпоху женского танца мужской перешел из разряда «вспомогательного» в разряд самоценного, и в балете появились сложные по рисунку самостоятельные партии танцоров.

Карлотта стала единственной героиней: в спектаклях Перро на разные лады разыгрывал историю своего брака. Столь отчаянной автобиографичности балет еще не видел. В «Эолине» ревнивый демон безуспешно подчинял своей воле девушку-оборотня, влюбленную в графа Эдгара. В «Эсмеральде» великодушный урод Квазимодо и неловкий поэт Гренгуар старались уберечь от невзгод ветреную цыганку, увлеченную красавцем офицером. В «Питомце фей» неказистый парень Ален не смел признаться в любви Изоре – невесте принца Гуго. Перро словно звал свою неверную подругу.

Некоторое время спустя Карлотта Гризи действительно к нему приехала, и они танцевали вместе. А в 1845 году в Лондоне вообще собрались четыре звезды – Гризи, Черрито, Люсиль Гран и Мария Тальони. Для них Перро создал свой знаменитый «Па-де-катр». Перед ним стояла трудная задача – не только примирить в своей постановке четырех самых выдающихся примадонн балета (из ведущих балерин в нём не участвовала только Фанни Эльслер), но и создать такую хореографию, которая выгодно подчеркнет особенности таланта каждой. Это удалось.

Во время репетиций Перро дипломатично справился даже с такой нелегкой проблемой: жесточайшие споры велись по поводу того, в какой очередности будут появляться балерины – последняя кода считалась самой выигрышной. Он предложил танцевать согласно возрасту – самая младшая первой и самая старшая последней. Понятно, что всем захотелось танцевать первой. В результате Гран начинала, сопровождаемая Гризи, затем вступали Черрито и Тальони.

Потом Перро уехал в Вену – возможно, по договоренности с Фанни Эльслер. Там он поставил для нее балет «Фауст», ее прощальный балет, и сам исполнил в нем роль Мефистофеля. И, наконец, Перро отправился в Россию. По некоторым источникам, он хотел, чтобы в жизни наконец появилась стабильность. В 1851 году он был принят в труппу императорского театра сперва как танцор, а потом уже стал главным балетмейстером. Ему было что предложить – и новые редакции своих лучших спектаклей, и оригинальные постановки. К

тому же он знал всех прославленных балерин Европы и мог ставить спектакли с учетом их таланта и возможностей.

С новыми редакциями в результате образовалась немалая путаница, в которой историкам балета предстоит еще долго разбираться. Взять хотя бы балет «Ундина, или Наяда».

У Перро было три версии – лондонская (1843), петергофская (1850), петербургская (1851). Везде сохранялась главная линия (любовный треугольник Маттео – Ундина – Джанина), но разными были сюжетные ходы, мотивировки поступков, финалы и образы главной героини.

Жанр спектакля 1843 года можно определить как романтическую драму: влюбленная в рыбака Маттео Ундина стремилась в мир людей, жертвовала ради любви к человеку собственным бессмертием, топила соперницу Джанину и занимала ее место. Но повелительница моря возвращала Джанину жениху, а Ундина, вновь став бессмертной, уплывала вдаль. Жанр постановки 1850 года – романтическая поэма. Наяда безнадежно влюблена в рыбака, празднующего помолвку с Джаниной; ее робкие попытки привлечь к себе внимание человека бесплодны, и Наяда обречена вечно оплакивать свое одиночество. Вариант 1851 года: Ундина хитростью выманивает у Джанины обручальное кольцо, предъявляет его в решающий момент, получает законные права на чужого жениха и, счастливая, отбывает с ним на дно морское, а земная невеста остается рыдать на берегу. Соответственно различались и образы трех наяд. И как теперь восстанавливать знаменитый балет?

Петербургская версия называлась «Наяда и рыбак». Партию Наяды исполнила Карлотта Гризи, тоже приехавшая в Санкт-Петербург, а партию Маттео – сам Жюль Перро. Затем последовали «Эсмеральда», «Катарина, дочь разбойника», «Питомица фей», «Армида» (этот балет был поставлен для Фанни Черрито).

Карлотта долго в Санкт-Петербурге не задержалась. Она исполнила главные партии в балетах «Война женщин» и «Газельда», которые поставил для нее Перро, а в 1853 году уехала в Варшаву с польским магнатом Радзивиллом. На сцену она уже не вернулась.

А Перро и сам танцевал, и ставил балеты. Он сочинил для себя роль Пьера Гренгуара в «Эсмеральде». Поэт-неудачник, смешной и трогательный в своей безответной любви к Эсмеральде, вызывал у зрителей слезы. Дьяволино, помощник атаманши Катарины, защищал ее в неравном бою и безнадежно ревновал к художнику Сальватору Роза. Герои Перро не были счастливы, они отступали перед блистательными соперниками и гибли. Смутный отзвук «Жизели» чудится в «Армиде» – менестрель Джанео, напившись воды из Источника смеха, неудержимо хохотал, смех закручивал его в стремительном танце, обессиливал и доводил до смерти. А вот в балетах других авторов он был иным – он даже исполнил комедийную роль крестьянки Марселины в «Тщетной предосторожности».

«Перро, сочинявший всегда сам программы для своих балетов, был большим мастером на выдумку эффектных сценических положений, увлекавших и временами даже потрясавших зрителей, – вспоминала петербургская танцовщица Екатерина Вазем. – Танцев в его балетах было сравнительно немного, куда меньше, чем в спектаклях позднейшего происхождения. При этом, сочиняя эти танцы, балетмейстер заботился не столько о том, чтобы дать исполнителям более выигрышный номер, сколько о том, чтобы танцевальные номера дополняли и развивали драматическое действие».

Он поставил в России восемнадцать балетов – и самые удачные, кажется, были те, что имели серьезную литературную основу. Это были «Эсмеральда» (по мотивам «Собора Парижской Богоматери» Виктора Гюго), «Фауст» (по мотивам пьесы Гёте) и «Корсар» (по мотивам поэмы Байрона). «Корсар» стал его последним петербургским спектаклем – Перро поссорился с тогдашним директором императорских театров Сабуровым и уехал, увозя с собой молодую жену – бывшую ученицу театральной школы Капитолину Самовскую. А главным хореографом стал после него Мариус Петипа.

В 1859 году, вернувшись в Париж, Перро вновь появляется в Опере – но уже в новом качестве. Он стал балетным педагогом. На многих картинах Эдгара Дега можно увидеть Перро, получившего у балетной молодежи прозвание – Наставник. Больше он не поставил ни одного спектакля.

Он купил виллу в Бретани, жил там, воспитывал двоих детей. И скончался 29 августа 1892 года, получив солнечный удар на рыбалке.

Мария Тальони

*Девочки, вместе с которыми она училась танцевать, называли ее «маленькая горбу-
нья». Все в ней было неправильно, все противоречило тому образу красавицы танцовщицы,
который был привычен публике. Но именно она стала символом романтического балета*

Ее отцу, Филиппу Тальони, отчего-то казалось, что из нее получится настоящая балерина. Он решил, что старая французская система обучения танцам не соответствует ее индивидуальности, и стал заниматься с ней сам. Это была очень жестокая школа. Отец требовал от дочери безукоризненно простых, благородных, лишенных малейшего налета фривольности движений. Более того, его муштра преследовала фантастическую цель – преодолеть земное притяжение. Все, что разрешалось Марии, – это слегка, незаметным усилием оттолкнуться от земли, чтобы лететь. «Да, она летала», – скажут ее будущие зрители.



Мария Тальони – символ романтического балета

Однажды, когда слава Марии Тальони уже гремела всюду, человек, живший под ее квартирой, пожаловался на шум от репетиций и тренировок балерины. Узнав об этом, отец Марии негодовал: «Передайте же, что он лжец. Я, отец, никогда не слышал шума шагов моей дочери». Современники утверждали, что походка Тальони в жизни была неподражаемой, что же говорить о сцене. Но никто не знал, какой изнуряющей работой давалось это сопротивление вечному закону земного притяжения.

Трудно что-то придумать, если у талантливой девочки короткая спина, несообразно длинные руки и ноги, сутулость и какая-то болезненная худоба, но отцу удалось задуманное – в восемнадцать лет она дебютировала в Венском театре в партии Нимфы. Это был балет «Прием юной нимфы при дворе Терпсихоры», поставленный Филиппом Тальони, и именно тогда Мария впервые надела то платье, которое впоследствии прославилось: белое, воздушное, открывающее покатые плечи. Это было непривычно для публики, однако понравилось.

После дебюта в Вене отец повез ее в Германию и Италию. Работа не прекращалась – Мария училась прятать недостатки, округлять длинные и худые руки, поворачиваться к залу в выгодном для себя ракурсе, совершенствовала технику прыжков – прыжки у нее были замечательные. А Филипп Тальони все яснее понимал, что ей нужен свой репертуар – такой, где у нее не будет конкуренток и соперниц.

Возможно, именно тогда он стал учить дочь танцу на пуантах.

Это было нечто совершенно новое и неожиданное. Случалось, танцовщицы вставляли на самый носок и удерживали позу одну-две секунды, публика и этому подвигу аплодировала. Но танец? Отцу с дочкой пришлось поломать голову над подходящей обувью.

Сохранились туфельки Марии Тальони. На вид они совершенно мягкие, без того жесткого носка и прокладки-супинатора, которые свойственны современным пуантам. Исследователи недоумевали, как можно было в них танцевать на пальцах, пока не догадались вывернуть наизнанку. Тогда обнаружили следы клея. Мария вставляла в носок какую-то жесткую прокладку, закрепляла, а перед тем как дарить туфельки, все вытаскивала.

Ее танец на пуантах создавал иллюзию легкого, случайного прикосновения ноги к поверхности сцены, и это производило на публику грандиозное впечатление. Казалось, танцовщица парит над землей.

Наконец отец и дочь приехали в Париж. Там Марии удалось обратить на себя внимание дирекции Оперы. Она исполнила главные партии в балетах «Весталка», «Сицилиец», «Спящая красавица». Это было успехом – но не таким, на который она рассчитывала. Ей требовался свой репертуар – и в 1832 году Филипп Тальони поставил балет «Сильфида». Тут ей было чем блеснуть! В создании пластической характеристики образа Сильфиды балетмейстер исходил из особенных индивидуальных данных танцовщицы – большой и свободный прыжок, точность фиксации, естественная грация, необычайная лёгкость и кантиленность танца. При этом учитывались особенности ее сложения и ограниченные возможности в области пантомимы – это искусство Марии плохо давалось. Партия Сильфиды была насыщена разнообразными прыжковыми движениями, арабесками в статике и динамике, позами на высоких полупальцах и пуантах.

«Сильфида» принесла 28-летней Марии Тальони мировую славу, которую она удерживала четверть века. В сиянии ее славы померкло имя создателя балета, отца Марии. И этот балет стал первым, в котором женский танец доминировал над мужским. Пуанты открыли перед исполнительницами новые горизонты – теперь им было где проявить техническую виртуозность, и мужчины-танцовщики вынуждены были уступить им ведущее место и лавры. Балетмейстеры эпохи романтизма Филиппо Тальони, Жан Каралли, Жюль Перро возвели женский танец до уровня, недостижимого для мужчин-танцовщиков по выразительности и техническому мастерству.

На первый план в романтическом балете вышел сольный женский танец. Именно Сильфида стала главной героиней балета. С тех пор балет надолго превратился в царство женщин. Женский танец стал доминировать над мужским. Арабеск Тальони, простирающийся вдаль, его парящая линия, его силуэт стал эмблемой романтического балета.

За «Сильфидой» последовали новые партии в отцовских балетах – Натали в «Натали, или Швейцарская молочница» (1832), Зюльма в «Восстании в серале» (1833), Флер де Шан в «Деве Дуная» (1836). Но легкокрылая Сильфида оставалась главной.

Карьера танцовщицы не помешала великой Тальони иметь семью и детей: в 1832 году Мария вышла замуж за графа де Вуазен, но продолжала носить девичью фамилию и не бросила сцены. От этого брака у нее были дочь и сын. Легкомысленный супруг с годами растратил и свое состояние, и часть доходов Марии. В 1835 году балерина вынуждена была расстаться с ним. Приходилось вновь надеяться только на себя, на свой талант и на свой характер.

Она могла быть мелочной, требовательной, капризной, жестокой. Но в то же самое время посетители ее салона восторгались ее обворожительностью. Разумеется, жертвами Тальони чаще других становились директора театров, среди которых за ней закрепилась репутация «деспота в юбке».

Тальони умела ценить свой талант. Подобные заработки никому и не снились, что не мешало ей крайне аккуратно вести свою бухгалтерию. В случае задержки жалования она прибегала, как писали, «к энергичным мерам». «Деньги вперед!» – это было ее правилом. Так, однажды в Лондоне, не получив утром обещанного гонорара, она не вышла вечером на сцену, несмотря на все заверения директора, что он с ней расплатится.

Злость на Тальони со стороны театрального руководства доходила до того, что директор Парижской оперы мсье Верон искал в Европе замену звезде. Конечно, это была очень трудная задача, но контракт с Тальони все-таки возобновлен не был, и в 1837 году она в последний раз танцевала «Сильфиду».

Впереди были российские гастроли.

Приезда Тальони в Россию в 1837 году ожидали с нетерпением. В Петербурге отдельной брошюрой даже вышла ее биография. В день первого выступления в «Сильфиде» петербургский Большой (Каменный) театр был переполнен, а билеты на спектакли с участием Тальони можно было достать, только имея особые знакомства и связи. Балет имел оглушительный успех. О нем заговорили как о сенсации. Пять петербургских сезонов (1837–1842) превратились для нее в один сплошной триумф, гонорары балерины намного превышали парижские. Ее имя приобрело такую популярность, что появились карамель «Тальони», вальс «Возврат Тальони», шляпы «Тальони», сливочный торт «Тальони», модный танец «Тальони-гавот». Изменился даже театральный этикет: с легкой руки архитектора Дюпоншеля, бросившего еще в Париже к ногам балерины букет цветов на представлении балета «Психея», что ранее запрещалось, русские почитатели теперь могли заваливать своих кумиров букетами. Стало принято вызывать актеров и выходить на поклон публике столько, сколько она этого захочет. Дамская же часть зрителей получила право выражать свои эмоции аплодисментами, что раньше считалось нарушением приличий.

А после отъезда Тальони, как утверждает один из современников, оставленные танцовщицей туфельки были куплены за большие деньги, разыграны в лотерею и... съедены под соусом поклонниками.

Общее увлечение Сильфидой словно затмило всем глаза – недостатков Марии Тальони публика просто не замечала. Даже если доводилось видеть балерину совсем близко – образ Сильфиды все затмевал. Под обаяние этого образа не подпали разве что дети. Вот как вспоминает о великой танцовщице писательница и мемуаристка Авдотья Панаева, посещавшая тогда театральную школу: «Приехала в Петербург знаменитая балерина Тальони с своим

отцом, маленьким старичком, и являлась с ним в школу упражняться. Директор и другие чиновники очень ухаживали за обоими иностранцами; им подавался в школе отличный завтрак.

Тальони днем была очень некрасива, худенькая-прехуденькая, с маленьким желтым лицом в мелких морщинках. Я краснела за воспитанниц, которые после танцев окружали Тальони и, придавая своему голосу умиленное выражение, говорили ей: «Какая ты рожа! какая ты сморщенная!»

Тальони, воображая, что они говорят ей комплименты, кивала им с улыбкой головой и отвечала:

– Merci, mes enfants!»

Но взрослых она умела заставить забыть о своем лице.

Во время петербургских гастролей начался неожиданный роман. Молодой студент Академии художеств Ованес Айвазовский случайно познакомился с балериной. Ходили слухи, что знакомство было совершенно романтическим – якобы экипаж балерины задел художника, он упал, Тальони по доброте душевной довезла жертву до дома, а потом прислала билеты на свой спектакль. Потом она уехала на несколько месяцев в Венецию. А Айвазовский убедил профессоров Академии художеств, что будущему маринисту необходима стажировка в Италии. Летом 1840 года они встретились в Венеции. Художник был влюблен, но балерина смотрела на ситуацию более трезво: ему двадцать пять, и он покорен Сильфидой, а ей – тридцать восемь, и у нее взрослая дочь. Тальони отказалась стать женой Айвазовского, и они расстались. Четырнадцать лет спустя Айвазовский написал картину «Венеция со стороны Лидо», на которой изобразил себя с Тальони.

Из Санкт-Петербурга Тальони обычно уезжала с началом Великого поста, на два-три месяца, и выступала в европейских городах. Однажды на границе таможенники спросили ее: «Мадам, где ваши драгоценности?» А она сняла туфли и, показав на ноги, сказала: «Вот они!»

Знаменитая танцовщица пробыла в Петербурге до 1842 года, но с каждым сезоном ее успех становился все меньше и меньше и уже не приносил полного сбора в театре. Она вернулась во Францию и исполнила главную партию в балете своего отца «Тень». Но она опоздала – подросло новое поколение танцовщиц, которых готовили именно для романтического балета. Тальони отправилась в Лондон, там она выступила в балетах Перро «Па-де-катр» и «Суд Париса». В 1847 году прославленная танцовщица оставила сцену и стала давать уроки танцев. В 1859–1870 годах она преподавала в балетной школе Парижской оперы. В 1870–1882 годах Тальони жила в Лондоне, преподавала танцы в аристократических семьях. И, наконец, поселилась в своем палаццо на озере Комо.

Мария Тальони умерла в 1884 году в Марселе, похоронена в Париже на кладбище Пер-Лашез. На ее надгробии – такие слова: «Ô terre ne pèse pas trop sur elle, elle a si peu pesé sur toi» («Земля, не дави на нее слишком сильно, ведь она так легко ступала по тебе»).

Август Бурнонвиль

Если вдруг возникнет необходимость назвать тройку великих датчан, то сперва все вспомнят сказочника Андерсена, потом добавят скульптора Торвальдсена. Третьим в этой компании будет балетмейстер Бурнонвиль

Август Бурнонвиль родился 21 августа 1805 года в Копенгагене, в семье артистов, хотя его родители в то время еще не обвенчались. Рос он за кулисами – и, как все театральные дети, знал изнанку чудес. Тем больше был его восторг, когда он однажды оказался в зрительном зале и увидел весь спектакль целиком. Это был один из балетов Винченцо Галеотти – итальянца с богатой биографией. Он родился в 1733 году, танцевал и ставил спектакли в театрах Венеции, Турина, Лондона, Генуи, стараясь следовать идеям Новера и подражая своему учителю Гаспаро Анджелини. Наконец в 1775 году он стал балетмейстером Королевского Датского театра в Копенгагене и там прижился, даже стал датским подданным. Он приучил датскую публику к итальянской пантомиме, уже имевшей целый словарь выразительных жестов.

В семь лет Августа отдали в танцевальную школу. Датская балетная школа была создана по французскому образцу, танцовщиков обучали трем «специальностям» – академическому «серьезному» танцу, демиклассическому и, наконец, характерному и гротесковому. Отец Августа, Антуан Бурнонвиль, преподавал академическую технику. Кроме того, мальчик ходил по вечерам в частную школу, где обучали языкам, Закону Божьему, истории и географии. На образование родители денег не жалели – когда Августу исполнилось тринадцать, его учителем музыки стал известнейший датский скрипач Фредерик Вексхалль. Брал мальчик и уроки рисования. Все это было в духе Новера, который предъявлял огромные требования к образованию танцовщика. Как всякого театрального ребенка, Августа занимали в спектаклях – не только в балетах, но и в пьесах, в водевилях. И он поражал режиссеров своим рвением и талантом. Кроме того, он с ранней юности вел дневник.



Королевский театр в Копенгагене. XIX в.

Когда пришлось всерьез подумать о будущем, сделать выбор между драматическим театром и балетом, материальное положение Антуана Бурнонвиля ухудшилось. Семья решила – язык хореографии всюду понятен без переводчика, сын сможет найти себе место всюду, а не только в маленькой Дании.

В 1820 году Антуан Бурнонвиль получил возможность отвезти сына в Париж. Поездка длилась с мая по декабрь. Август отмечал в дневнике все события. Отец и сын видели в Париже десяток балетов, хотя в театре побывали сорок пять раз, встречались с артистами и музыкантами, старыми друзьями Антуана. Но одна встреча, к сожалению, не имела продолжения – Август познакомился с молоденькой танцовщицей Марией, вместе с отцом бывал в гостях у ее матери, но тем все и кончилось. А эту девушку через несколько лет узнала вся Европа. Ее фамилия была Тальони.

Август увидел модные балеты – «Нина, или Сумасшедшая от любви», «Поль и Виргиния», «Пажи герцога Вандомского». Он их запомнил – и поставил по-своему много лет спустя, когда создавал репертуар Королевского театра Дании. Еще он побывал на занятиях в классе Огюста Вестриса и остался недоволен методом – родной отец работал с учениками лучше. То новое, чему научился Август Бурнонвиль, было подсмотрено у блестящих солистов Оперы во время спектаклей и репетиций.

Четырнадцатилетний мальчик придавал методу преподавания огромное значение. Думал ли он, что со временем «школа Бурнонвиля» станет самой передовой и настолько продуманной, что не потеряет своего значения и в наши дни?

В Копенгагене Август поступил в театр, но работа не радовала – спектакли устарели, новых почти не было. Он, кроме репетиций и выступлений, занимался тем, что «писал в ящик» – создавал балетные сценарии на будущее. В них явственно чувствовалось влияние

Новера. Когда отец решил, что танцевальное искусство сына близко к совершенству, Августа отправили в Париж.

Он прожил там шесть лет. Занимался в классе совершенствования Огюста Вестриса. Изучал финансовую сторону театральной жизни. Добивался дебютов на сцене Парижской оперы. Получил ангажемент. И, наконец, стал выступать в знакомых с детства балетах (парижский репертуар давно по-настоящему не обновлялся).

Одним из преимуществ службы в Опере был ежегодный трехмесячный отпуск. Бурнонвиль получил приглашение из Лондона – и решил съездить в Англию поработать хоть на три месяца. Новые спектакли, новые знакомства, новые успехи, да еще возможность изучить на месте английские и шотландские танцы, которые впоследствии пригодятся ему для балета «Сильфида». При этом он уже собирался вернуться домой, в Копенгаген, чтобы поставить все то множество сценариев, которое набралось в тетради с названием «Композиции Августа Бурнонвиля». Молодой танцовщик вернулся в Париж и приступил к переговорам с Королевским театром, чтобы получить выгодные условия. Он додумался отправиться домой... на гастроли: пусть видят, с кем имеют дело! Он ведь претендовал на многое – быть первым танцовщиком, преподавателем придворных танцев, балетмейстером, и получать самое большое жалованье. Дирекции театра был необходим молодой и энергичный руководитель балета. С Бурнонвилем заключили контракт на восемнадцать (!) лет. И никто не прогадал!

Первой его премьерой был балет «Поклонение грациям», три недели спустя – «Сомнамбула», в которой прекрасно выступила семнадцатилетняя Андреа Крецмер.

Вернувшись на родину, Бурнонвиль женился. Супруга не имела к театру ни малейшего отношения, но стала верной помощницей на долгие годы. Жениться на танцовщице он боялся – и, кажется, правильно делал.

Не обходилось без ошибок. В балете «Пажи герцога Вандомского», который с успехом шел на сцене Парижской оперы, Бурнонвиль доверил партии пажей юным танцовщикам – и не сразу догадался, отчего Копенгаген принимает эту постановку прохладнее, чем Париж. А в Опере просто выпустили на сцену дюжину девушек в коротких штанишках, как носили в шестнадцатом веке. И восторг публики был обеспечен.

С партнершами у него были сложные отношения. Талантливая Андреа Крецмер, чья личная жизнь обсуждалась на всех перекрестках, была женщиной неуравновешенной, кроме того, с ней случались припадки настоящего безумия. То ли она симулировала болезнь, то ли просто после скандалов была больна – сказать трудно, только ее отсутствие в театре срывало работу над новыми балетами. Кончилось тем, что ее признали симулянткой, арестовали, и только это в итоге вернуло ее на сцену. Бурнонвиль тогда ставил балет «Фауст», в котором она должна была танцевать Гретхен. Премьера состоялась 25 апреля 1832 года, сам Бурнонвиль был Фаустом.

Летом 1834 года Бурнонвиль с женой и со своей ученицей Люсиль Гран отправился в Париж – посмотреть, что делается в балетной столице мира. Спектакли Тальони и Каралли ему не понравились – по его мнению, они «композиционно были ниже всякой критики». Но «Сильфида» все же произвела на него впечатление.

В Париже Бурнонвиль всерьез задумался о создании национального исторического балета. Историческими романами Бернхарда Ингемана он зачитывался – отчего бы не перенести хоть один сюжет на балетную сцену? Так родился сценарий балета «Вальдемар» – того, который считается поворотным пунктом в творчестве Бурнонвиля. Главная роль предназначалась Люсиль Гран. Балет был поставлен в 1835 году, в последний раз был показан в 1920 году, и па-де-де из него дожило до наших дней. Затем настало время ставить «Сильфиду».

Два года спустя, в 1836 году, Бурнонвиль поставил свою «Сильфиду» в Копенгагене. И в ней сразу определил свои приоритеты в романтическом балете. Датский романтический

балет – более земное и камерное направление с фольклорными мотивами, где большую роль играет пантомима и больше внимания уделено мужскому танцу, меньше пользуются пальцевой техникой, а женские роли второстепенны. Кстати, эти особенности характерны и для датского балета настоящего времени.

Эта «Сильфида» была очень далека от парижской – Бурнонвиль заказал новую музыку, много думал над сюжетом, пытаясь его христианизировать. При этом он требовал полного реализма в декорациях и поставил на службу искусству механику. Не только Сильфида порхала над землей при помощи тросов и блоков – у нее самой на спине был маленький аппарат, благодаря которому крылышки все время трепетали. Перед сценой смерти его меняли на другой, при помощи которого крылья в нужную минуту отваливались.

Роль Джеймса исполнял сам Бурнонвиль. В сравнении с парижской версией эта партия была обогащена танцами. Бурнонвиль стремился уравновесить значимость Джеймса и Сильфиды, поскольку каждый из них представляет свой мир: она – духов воздуха, он – земных людей.

Но критики заговорили о плагиате. Видимо, какие-то основания у них были. Да еще датская публика приняла чересчур серьезно конфликт между Люсиль Гран и ее учителем. Известие, что танцовщица покинула Королевский театр из-за Бурнонвиля, привело к скандалу. Бурнонвиль из этого скандала вышел с честью – поставив несколько очень удачных номеров для опер и водевилей, он вернул себе расположение публики. И к тому же на помощь ему пришел шторм...

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.