



А. П. Груцынова

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО: РОМАНТИЧЕСКИЙ БАЛЕТ

УЧЕБНИК ДЛЯ ВУЗОВ

2-е издание, переработанное и дополненное

**Книга доступна в электронной библиотеке biblio-online.ru,
а также в мобильном приложении «Юрайт.Библиотека»**

Москва ■ Юрайт ■ 2019

УДК 782.91(075.8)
ББК 85.325.7я73
Г90

Автор:

Груцынова Анна Петровна — доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Рецензенты:

Иноземцева Г. В. — заслуженный работник культуры РФ, доцент;
Стогний И. С. — доктор искусствоведения, профессор.

Груцынова, А. П.

Г90 Хореографическое искусство: романтический балет : учебник для вузов / А. П. Груцынова. — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2019. — 191 с. — (Серия : Авторский учебник).

ISBN 978-5-534-11080-7

Романтический балет — уникальное сочетание не только музыки и появившейся в то время новой техники танца, но и либретто, и костюмов, и многого другого. Предлагаемая работа затрагивает две стороны спектакля — особенности либретто и музыкальной драматургии романтических балетов. Анализ и того, и другого опирается на примеры западноевропейской традиции XIX века.

В конце каждого из разделов помещены контрольные вопросы теоретического и практического характера, а необходимый для поисков ответов материал размещен в четырех приложениях.

Соответствует актуальным требованиям Федерального государственного образовательного стандарта высшего образования.

Книга будет полезна студентам высших учебных заведений, изучающим дисциплины «История театра» и «История хореографического искусства», а также всем интересующимся театральным искусством.

УДК 782.91(075.8)

ББК 85.325.7я73



Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав. Правовую поддержку издательства обеспечивает юридическая компания «Дельфи».

ISBN 978-5-534-11080-7

© Груцынова А. П., 2009

© Груцынова А. П., 2019, с изменениями

© ООО «Издательство Юрайт», 2019

Оглавление

От автора.....	5
Романтизм и балет	7
<i>Контрольные вопросы</i>	20

ТИПЫ ПЕРСОНАЖЕЙ БАЛЕТОВ XIX ВЕКА

Введение.....	23
Герой / героиня	29
Родственник.....	34
Наперсник	38
Наставник	43
Покровитель	47
Соперник	52
Злодей.....	61
Властитель	66
Фантастическое существо	70
Персонаж, олицетворяющий нечистую силу.....	75
Заключение.....	84
<i>Контрольные вопросы</i>	85

О МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО РОМАНТИЧЕСКОГО БАЛЕТА

Взаимодействие оперы и балета	89
Особенности музыкальной драматургии романтического балета	96
Танцевальные и действенные сцены.....	96
Лейтмотивы, повторяющиеся фрагменты внутри одного балета, «над-балетные» связи	104
Цитирование и автоцитирование музыкального материала.....	109
Музыкальные особенности романтического балета.....	117
Полифонические фрагменты и вокальный голос	117
Звукопись и картины природы	120
<i>Контрольные вопросы</i>	125

Заключение.....	126
Указатель имен	135
.....	Приложение 1.
Типы персонажей балетного либретто (схема)	139
.....	Приложение 2.
Пример анализа типов персонажей в балетах разных эпох и стран.....	142
.....	Приложение 3.
Примеры балетных либретто XIX и XX веков.....	143
Пери.....	143
Орфа	149
Камарго	155
Любовь быстро!	166
.....	Приложение 4.
Материал для практического анализа.....	167
Жизель.	
1 действие, № 8 Финал	167
Фрагмент либретто балета.....	183
Крестница фей.	
Пролог, № 9.....	184
Фрагмент краткого содержания балета	190
Новые издания по дисциплине «История театра» и смежным дисциплинам.....	191

От автора

Романтический балет — уникальное сочетание не только музыки и появившейся в то время новой техники танца, но и либретто, и костюмов, и многого другого. Предлагаемая работа затрагивает две стороны спектакля — особенности либретто и музыкальной драматургии романтических балетов. Анализ и того, и другого опирается на примеры западноевропейской традиции XIX века. Основной причиной, по которой мы остановились именно на этой эпохе, стала чрезвычайная распространенность в свое время такого рода спектаклей на европейских сценах. Кроме того, в число примеров анализируемых либретто, мы поместили балеты, поставленные в России, но осуществленные авторами-иностранцами (например, «Морской разбойник» Ф. Тальони — А. Адана, «Баядерка» М. Петипа — Л. Минкуса или «Дон Кихот» тех же авторов). *Номинально* являясь спектаклями, впервые поставленными на русской сцене, *по сути своей*, они остаются западноевропейскими. Даже в случае, когда авторы обращаются к русским сюжетам (например, «Конек-горбунок» А. Сен-Леона — Ц. Пуни), по существу, балет, поставленный гастролерами, использует национальную специфику не как основной признак спектакля, а в качестве некой экзотической краски. Точно так же «Лилия» — не китайская постановка, несмотря на «китайские» имена и сценографию, и «Сильфида» — не шотландский балет, а спектакль, действие которого происходит в Шотландии, что не одно и то же.

Временные рамки, ограничивающие период, к которому относятся использованные в работе либретто, определяются 1832—1880 годами. Первая дата — исходная точка, год появления первого романтического балета («Сильфида»). Ограничение 1880-ми годами объясняется тем, что к этому времени по объективным причинам западноевропейский балетный театр приходит в упадок. Кроме того, 1890-е годы — это время, когда в России были показаны балеты П. И. Чайковского (а после — А. К. Глазунова и других) в постановке М. Петипа и Л. И. Иванова, ознаменовавшие новый этап в развитии русского балета.

В отличие от балетных либретто, музыкальная сторона этого жанра пережила разнообразную исследовательскую жизнь. Если в первой половине XIX века партитура романтического балета вызывала восхищение, то уже к концу столетия основным тоном в высказываниях станет пренебрежение. И лишь в начале века XX исследователи словно откроют балетную музыку XIX века заново (пусть и в ограниченных

рамках — прежде всего, творчество Адольфа-Шарля Адана), попытавшись дать ей объективную оценку. Б. В. Асафьев, а вслед за ним Ю. И. Слонимский и некоторые другие музыковеды, начнут признавать ценность музыки романтического балета, ставя его в один ряд с другими жанрами.

Проблемам музыки балета обычно отводилось скромное место в статьях и работах, рассказывающих об отдельных произведениях¹ (и, как правило, эти фрагменты оказывались довольно краткими). Балетному жанру² как феномену, рассмотрению проблемы стиля, самого термина «балетный жанр» и связанных с ним стилистических особенностей, вопросам формообразования, посвящена книга Е. Н. Дуловой «Балетный жанр как музыкальный феномен (русская традиция конца XVIII — начала XX века)».

Предлагаемая работа не претендует на анализ *всего* материала и *всех* особенностей произведений этого жанра данной эпохи. Однако это попытка осознать романтический балет как *музыкально-театральное* сочинение с определенными закономерностями в построении либретто, своей музыкальной *драматургией* и определенными композиторскими *приемами*.

В силу методической направленности издания, в конце каждого из разделов помещены контрольные вопросы как теоретического, так, в некоторых случаях, и практического характера, необходимый для поисков ответов материал размещен в четырех приложениях.

Автор признателен заслуженному работнику культуры Г. Иноземцевой, доктору искусствоведения, профессору кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского Л. В. Кириллиной за советы, данные ими в процессе работы над исследованием. Особая благодарность доктору искусствоведения, профессору, заведующей кафедрой междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского В. Н. Холоповой за точные и конкретные замечания, способствовавшие улучшению работы.

¹ Статьи Б. В. Асафьева, Ю. И. Слонимского, И. И. Соллертинского (отчасти работы В. М. Красовской) и многих других.

² Пусть и в русской традиции.

РОМАНТИЗМ И БАЛЕТ



Этапу романтизма в балетном театре, по мнению историков этого жанра, предшествует этап «предромантизма»¹. Так же как и в остальные направления, он проник в балет из другого искусства — литературы.

Не сосредоточиваясь на теме предромантизма², можно лишь сказать, что применительно к балетному театру этот термин используется «для обозначения отдельных мотивов, действительно предвосхищающих открытия романтиков, но еще не образующих целостной системы»³. Это определение наиболее близко тому этапу в балете, который совпал с окончанием XVIII века.

Первыми новое «романтическое веяние» почувствовали литераторы. Намеренно не используя понятие «писатели», следует пояснить, что многие из них были скорее не писателями в нашем смысле слова, а мыслителями, иногда даже неординарно мыслящими дилетантами. Под «дилетантами» в то время понимали не расхожее ныне определение человека, занимающегося чем-либо, обладая лишь поверхностными знаниями о предмете, а человека, глубоко интересующегося конкретным предметом, но не делающим его своей профессией. У Э. Т. А. Гофмана можно встретить другое название такого заинтересованного человека — «энтузиаст»⁴. Кстати, самого Гофмана также можно отчасти отнести к «дилетантам», поскольку поначалу его основной профессией, дававшей ему средства к существованию, была юриспруденция, в которой он проявил себя очень компетентным специалистом.

В балетный театр романтизм пришел практически в последнюю очередь, когда литература была им почти оставлена. Однако это обстоятельство не помешало тесным связям между данными видами искусства, можно сказать, что романтический балет явился естественным итогом развития романтической литературы, из которой авторы балетных сценариев черпали свои идеи. В этом балет более всего схож с музыкой, также использовавшей мотивы литературы и отдававшей дань романтическому направлению на протяжении всего XIX века, а в творчестве некоторых композиторов — позже.

Как часто бывает во время возникновения какого-либо художественного течения, сами «основатели» романтизма употребляют это

¹ Другой вариант — «преромантизм». В балетоведении термин был введен В. М. Красовской.

² Обо всех возможных вариантах трактовки этого термина можно узнать из книги: Тураев С. В. От Просвещения к Романтизму. М. : Наука, 1983.

³ Там же. С. 78.

⁴ От греческого «энтузиасмос» — «вдохновение божественного духа».

понятие (или скорее определение «романтический») не так часто, как того хотелось бы исследователям, и не совсем в том смысле, к которому мы привыкли. Скорее, эти понятия связывались не с отточенным определением, а с общим поэтическим ощущением. «Это мистическое проявление нашего глубочайшего духа в образе, это вторжение мирового духа, это очеловечение божественного, одним словом, это предчувствие бесконечного в видимом и воображаемом и есть романтическое», — пояснял Л. Уланд⁷. А Г. Форстер писал: «Романтическим является то, что представляет сентиментальное содержание в фантастической форме. Сентиментальное — то, что нас волнует, что пробуждает в нас эмоции, но не чувственные, а духовные. Истоком, душой всех этих порывов является любовь, и дух любви должен повсюду незримо витать в романтической поэзии. <...> Романтическое не столько род, сколько элемент поэзии»¹. Среди всего прочего, «пробуждать в нас эмоции», по мнению некоторых ранних романтиков, призван был и танец.

В романтическую эпоху *танец вообще*, танец как некое состояние, стал своего рода символом, обязательно присутствующим в художественном мышлении того времени, прежде всего, в мышлении романтиков. Танец содержал некий таинственный подтекст даже в своих бытовых формах. «В танце плоти должен просвечивать танец души», — писал А. Е. Махов², приводя в качестве одного из многочисленных доказательств цитату из дневника Ж. Жубера: «Необходимо, чтобы танец давал, если можно так выразиться, представление о бестелесной легкости и гибкости. Достоинством всех изящных искусств должно стать наполнение одной задачи: они должны дать возможность вообразить душу посредством тела»³. Эта запись была сделана в 1802 году, но у читателя сегодня может сложиться впечатление, что это высказывание полностью относится к балету и, прежде всего, романтическому балету с его воистину «бестелесной легкостью» и попытками «вообразить душу». В какой-то мере исследователь дал ответ и на этот невысказанный вопрос, заметив, что «танец оказался промежуточной, опосредующей, медиативной областью между плотским и духовным: плотским, «перевоплощенным» в духовное. В танцевальных движениях смертная и неподвижная плоть приобретала «эфирную легкость духа»⁴. Таким образом, ранний литературный романтизм нашел свое отражение в романтизме балетном, возникшем почти на столетия позже.

Удивительным образом перекликается с этим утверждением, касающимся танца, фраза Новалиса, никоим образом искусство балета не упоминающего, но удивительным образом проникнувшего в самую его суть: «Странно, что в хорошем повествовании всегда есть нечто

¹ Форстер Г. Письмо о романе // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С. 64—65.

² Махов А. Е. Ранний романтизм в поисках музыки. М. : Intrada, 1993. С. 91.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 90.

таинственное, нечто непостижимое. Повествование как будто прикоснулось до еще не раскрывшихся наших глаз и мы оказываемся в совсем другом мире, когда возвращаемся из его владений...»¹

Романтизм как художественное направление искусства вызвал к жизни совершенно особый мир, в котором уже не было места героям, царствовавшим на балетной (и не только балетной) сцене до этого. Достаточно взглянуть на названия балетов, поставленных в XVIII и в первые десятилетия XIX века, чтобы заметить определенного рода закономерность.

Классицистский балет, как правило, обращался к сюжетам и образам, так или иначе связанным с мифологией. Причем, с мифологией именно античного мира, а не североевропейской (или, точнее, скандинавской и кельтской). Последняя будет привнесена на музыкальную сцену несколько позже, уже в связи с развитием романтизма и новыми интересами представителей этого движения, помыслами которых завладели, казалось бы, давно уже позабытые древние саги, предания и сказки.

Балеты XVIII века, галантные и изящные, особенно культивировались во Франции. Долгое время они включали и вокальные номера, отличаясь от оперы разве что сугубой условностью своих сюжетов; их темой часто избирались различные празднества, изображения стихий, времен года, любовных приключений. Балеты-пантомимы и исторические балеты, в которых только танцевали, но уже не пели, считались «высоким» жанром. Первые попытки перенести на балетную сцену серьезные сюжеты, почерпнутые опять-таки из античных мифов и трагедий, независимо друг от друга предприняли в 1730—1740-е годы М. Салле в Париже и Лондоне и Ф. Гильфердинг в Вене. В конце 1750—1760-х годов Ж.-Ж. Новерр старался привить на сценах Лиона и Штутгарта новый жанр — трагический балет-пантомиму (например, «Медея и Язон», «Ифигения в Тавриде», «Адель де Понтье»). Кроме того, нельзя не упомянуть и о творчестве Г. Анджелини, который в сотрудничестве с К. В. Глюком создал в 1760-е годы в Вене балеты «Дон Жуан, или Каменный гость» и «Семирамида» и поставил танцевальные сцены в опере «Орфей и Эвридика». Часть вышеназванных произведений в какой-то мере можно отнести к жанру исторических (например, «Апеллес и Кампаспа, или Победа Александра над самим собой» Новерра, шедший в Петербурге под названием «Любовь Александра и Роксаны»). Их героини наделялись сильными характерами, испытывали роковые страсти и нередко гибли в столкновении с судьбой. Но реформы Новерра и Анджелини принимались далеко не всеми. Подавляющая часть балетов, шедших в XVIII веке, повествовали о совершенно условных существах, чьи имена стали почти нарицательными (вспомним грибоедовское: «Амуры и зефиры все / Распроданы поодиночке»). В качестве примера можно привести сочинение Ш.-Л. Дидло

¹ *Новалис. Фрагменты // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С. 102.*

«Зефир и Флора», ставшее своего рода «символом» уходящей эпохи классицистского балета и, одновременно, уже провозвестником нового, еще не известного стиля, балет «Туалет Венеры», поставленный Новерром, или спектакль «Аполлон и Дафна» Гильфердинга...

Античная мифология никогда полностью не исчезала из европейской культуры, но особый интерес к ней возник в эпоху Ренессанса, заставившую средневековую Европу по-новому взглянуть на мир языческих богов, увидев в нем идеальную, хотя и несколько условную, красоту и поэзию. Долгое время мифологические сюжеты были ведущими и самыми популярными во всех высоких жанрах искусства, от поэзии (жанры оды и поэмы) до живописи и балета. Пиетет по отношению к античной мифологии сохранился вплоть до романтической эпохи, когда именно в традиционных жанрах оттачивалось и высвечивалось профессиональное мастерство авторов и исполнителей. В качестве примера можно привести отзыв русского критика, который, увидев одну из танцовщиц в балете «Альмавива и Розина», завершал свой отклик словами: «Чтобы сказать решительно о госпоже Пейсар, должно видеть <её> несколько раз и особенно в каком-нибудь мифологическом балете»¹.

Однако другой критик в том же 1832 году высказывал уже иное мнение, более отвечающее тенденциям начала века: «Мифологические балеты с некоторого времени, кажется, выходят из моды. Всему своё время...»²

Справедливости ради, заметим, что в романтической литературе античная мифология обрела новую жизнь, воплощая подлинно современное философское и психологическое содержание (образ Прометея в поэзии Ф. Шиллера и П. Б. Шелли, размышления о греческих богах в стихах Ф. Гельдерлина, безысходный трагизм драмы Ф. Клейста «Пентесилея» и тому подобное). Однако музыкальный театр это направление затронуло скорее по касательной, и античные сюжеты в XIX веке отошли здесь на второй или даже третий план, появляясь либо в прежней декоративной оболочке (в балете), либо в трактовке не столько мифологической, сколько исторической (примеры в опере — «Весталка» Г. Л. Спонтини и дилогия «Троянцы» Г. Берлиоза).

В начале XIX века искусство (и прежде всего искусство балета), если можно так сказать, пережило своеобразный ренессанс, возродив к жизни целый пласт забытой культуры. Это было связано как с возрастающим интересом к фольклору, так и с активизацией национального самосознания многих европейских народов в годы наполеоновских войн. На страницы литературных сочинений и на сцену вернулся пестрый рой сказочных героев, «маленький народец», населивший мир и вытеснив-

¹ Ф. Дебют танцовщицы Г-жи Пейсар, в роли Розины (балет «Альмавива и Розина») и в дивертисемменте «Маскарад», в новом *pas de deux*. 8-го Января 1832 г. / Петербургский театр // Северная пчела. № 12. 1832. 16 января. [б. с.].

² Игры Париса, балет в одном действии, представленный в первый раз на Большом Театре в бенефис танцовщика Г. Алексиса 5-го Октября / Петербургский театр // Северная пчела. № 239. 1832. 14 октября. [б. с.].

ший греческих и римских богов, «Романтическая литература, — читаем у де Сталь, — единственная, которая еще может совершенствоваться, она уходит корнями в нашу почву, и поэтому она одна может дальше расти и обновляться, она выражает нашу веру, она напоминает нам о нашей истории; истоки ее в древности, но не в античности»¹.

Изменения сюжетов коснулись и общего ощущения, царящего в балетах. Мифологические постановки (как и сами мифы) рисовали античных богов существами внешне прекрасными, но наделенными всеми недостатками, присущими смертным людям. Они могли помогать или строить козни тем или другим героям, сообразуясь с собственными чувствами. Герои, не принадлежащие к сонму жителей Олимпа, вполне могли поспорить с ними в сообразительности и благородстве. Балетмейстеры-романтики, отказавшись от такой слишком уж очеловеченной фантастики (которую «фантастикой» можно назвать с известной долей условности), «предпочли им меланхолические легенды средневековья»².

Если с музыкальной и хореографической точек зрения романтический балет был подготовлен некоторыми произведениями, находящимися в русле либо иного художественного течения (такими как «Зефир и Флора»), либо иного жанра (прежде всего, хореографическими сценами во французских операх), то в области сюжета появление произведений, совершенно новых по образам и литературным основам, было поистине открытием.

Первым проявлением романтического балета (еще не в качестве самостоятельного произведения, а лишь в виде единичного явления в рамках другого жанра) мы склонны считать хореографическую сцену в опере Дж. Мейербера «Роберт-Дьявол» (1831), которая явилась поистине важной вехой на пути развития этого жанра. Уже там сценарист оперы Э. Скриб и сам Мейербер отошли от привычного взгляда на подобную сцену как на определенного рода «отступление» от сюжета, имеющего своей целью позабавить зрителя или даже отвлечь его от интриги действия. Этот хореографический фрагмент не рисовал бытовые картины, а был по-настоящему фантастичен. В оперу включили эпизод, который стал в ней одним из основных, и вывели на сцену призраки монахинь, предводительствуемых первой из романтических танцовщиц Парижской оперы — Марией Тальони. Именно в этой опере зрители и критики, сами того не подозревая, познакомились почти со всеми особенностями романтического балета, которые будут затем развиваться, каждый раз давая новые «побеги». И оформление сцены, и призрачный танец монахинь — все говорило о том, что в балете появилось нечто новое, что его сюжетное наполнение и сценическое решение изменились. П. Бурсье замечал: «Постановщик Оперы Дюпоншель использовал для фона заброшенное

¹ Сталь А. Л. Ж. де. О Германии // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С. 387.

² Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории. Преромантизм. Л. : Искусство, 1983. С. 18.

кладбище в разрушенном монастыре (уже романтический антураж) под бледным светом луны, который изображался освещаемым газом. Призраки монахинь, погибших от преступной любви, покидают свои могилы, чтобы соблазнить героя»¹. Много позже некоторые критики, уже посмотрев «Жизель», поставленную на сцене той же Оперы, сравнивали призрачные танцы виллис с танцами монахинь из оперы Мейербергера. Даже если нет прямой аналогии с хореографической сценой из оперы, все же общее ощущение от этих танцев остается хотя бы потому, что незримые нити соединяют саму их идею, как незримо соединены прообраз и его развитие.

Первым полноправным романтическим балетом стала знаменитая «Сильфида». Если до нее романтические «знаки», которые появились в «Роберте-Дьяволе», можно было бы считать случайностью, то после «Сильфиды» понятия «романтизм» и «балет» сомкнулись. Сцена уже полностью принадлежала иным, нежели во времена классицизма и предромантизма, героям.

Удивительно, насколько разнообразны были замыслы сценаристов, писавших литературные основы для романтических балетных постановок. И насколько причудливо эти замыслы переплетались, рождая совершенно иные, отличающиеся от первоисточников, сочинения. Достаточно сказать, что основой (или, точнее сказать, прообразом) сценария «Сильфиды» является новелла Ш. Нодье «Трильби», повествующая о любви эльфа к смертной. О связи либретто и новеллы французского романтика говорят практически все, кто касается данного балета. Однако стоит прочесть эту печальную и столь характерную для ранних романтиков историю, чтобы понять, что, если авторы либретто (а ими являются ведущий тенор Парижской оперы А. Нурри и сам хореограф-постановщик этого балета — Ф. Тальони) и основывались на новелле, то только в самом общем смысле этого слова. Это скорее даже не литературная основа, а психологическая: авторы перенесли в балет само ощущение от прочитанного, а не интригу или конкретных героев. Сохранилась основная идея, связанная с любовью существ из разных миров. Собственно, герои или интрига в романтической литературе — это еще не все произведение. Скорее в ней, как и в романтическом балете, важна сама атмосфера повествования. Этим словам вполне созвучны строки Уланда, касающиеся романтизма: «Романтизм <...> — высокая, вечная поэзия, которая наглядно изображает то, что слова не могут передать или передают очень скудно, это книга удивительных волшебных картин, которые поддерживают наше общение с темным миром духов; это сияющая радуга; мост богов, по которому, согласно Эдде, они спускаются к смертным и избранные поднимаются к ним»².

¹ Bourcier P. Histoire de la danse en occident du romantique au contemporain, II. Paris: Seuil, 1994. P. 9.

² Уланд Л. О романтическом // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С. 162.

Если бы эволюция балетных сюжетов начала XIX века была связана только со вполне естественной для развития искусства сменой интересов его создателей к той или иной мифологии, она не была бы столь ясна и столь кардинальна. А ведь романтический балет просуществовал очень долго, в России — практически до рубежа XIX и XX веков, а в творчестве некоторых хореографов и перешагнул этот рубеж. С проблемой прихода на балетную (или шире — на музыкально-театральную) сцену новых героев соприкасается еще одна. Вместе с новыми героями пришли и новые сюжеты. Умами создателей балетов овладели иные помыслы, нежели тридцать или даже двадцать лет назад.

Романтизм открыл дорогу на балетную сцену всем мечтаниям и фантазиям литераторов. Именно в спектаклях этого художественного направления появилась потребность выразить средствами хореографии некую волнующую философскую идею, побуждающую не только смотреть и слушать, но и задуматься над увиденным. Идейный посыл романтического балета коренным образом отличался и от аллегорий барокко, и от назидательности классицизма. Коллизии борьбы добра и зла, любви и смерти прочитывались здесь совершенно отчетливо, но за каждым образом и за каждой мыслью крылась своя проблема, не всегда допускавшая однозначность решения. Это касалось и фантастических, и реальных героев, но, прежде всего, остроты их взаимоотношений, возникавшей в результате соприкосновения (а то и столкновения) различных миров.

Несмотря на устоявшееся мнение о том, что сюжеты балетов наивны и лишены какой-либо сложной, требующей особого внимания, мысли, романтический балет в литературной своей основе имеет те же особенности, что и любое другое романтическое произведение.

Именно в балете первой половины XIX века на сцену вышла одна из основных философских идей романтизма — душевная раздвоенность героя, «иначе это не романтический герой»¹. Если посмотреть на определение романтизма, которое сформировалось уже после осмысления этого художественного течения, то одной из отличительных его особенностей называют то, что «образы романтиков отличались двойственностью, внутренней трагичностью»². Разделение на два мира — тоже одна из особенностей романтизма вообще. Как замечал В. Ю. Григорьев, «возникает новая в человеческом мышлении парадоксальная несовместимость двух различных ценностей: человек оказывается в ситуации неизбежного, но безвыходного выбора внутреннего и внешнего, в ситуации, когда компромисс все равно не открывает возможности реализации идеала мечты в реальной действительности»³. Исследователь в данном случае имеет в виду, прежде всего, музыкальный романтизм,

¹ Григорьев В. Ю. Музыкальный романтизм. Сущность стиля и проблемы интерпретации // Проблемы романтизма в исполнительском искусстве. Сб. научных трудов МГК. № 6. М., 1994. С. 11.

² Философский словарь. М. : Издательство политической литературы, 1981. С. 319.

³ Григорьев В. Ю. Музыкальный романтизм. Сущность стиля и проблемы интерпретации // Проблемы романтизма в исполнительском искусстве. С. 7.

однако то же высказывание можно отнести к любому романтическому балету XIX века.

Разделение на два мира — реальный и ирреальный — присутствует практически во всех романтических балетах вплоть до начала XX века. Но эта, на первый взгляд, типичная расстановка героев, каждый раз трактована по-разному.

Фантастические миры вводятся в романтические балеты несколькими путями. Первый из них был представлен «Сильфидой» и «Жизелью», в которых ирреальный мир противопоставлен реальному или существует параллельно с ним (отсюда и невозможность счастья для их обитателей, встретившихся и полюбивших друг друга), второй — более многочисленный — представляет фантастический мир в качестве определённой краски, необходимой для построения впечатляющего спектакля. Кроме того, в некоторых балетах фантастические персонажи не показаны в их мире, действие целиком происходит среди людей, и в таком случае нереальность подобного рода героев скорее относится не к философским идеям, а к характеру и построению самой интриги балета, требующей заманчивости для зрителя.

Фантастические миры появятся в большом количестве в балетах второй половины XIX в начала XX веков, но фантастика в них порой возникла как некий балетный штамп, без которого сочинение на сказочные или даже псевдоисторические темы казались «неполными» (даже «Раймонда» не обошлась без Белой Дамы). Лишь в некоторых случаях тема рокового двоемирия, намеченная в «Сильфиде», обрела подлинное трагическое звучание (как в «Лебедином озере» П. И. Чайковского) или становилась объектом утонченной художественной стилизации («Павильон Армиды» Н. Н. Черепнина).

Однако в первой половине XIX века фантастические романтические балеты стали открытием. О балете начали писать, словно о хорошей литературе, начали спорить, словно на философские темы. С чем это связано? Прежде всего, с новыми требованиями к публике, которой предлагали не развлечение, а панораму серьезных проблем, рассказанных понятным всем языком танца. Романтический балет заставил зрителя думать.

Сведений о возникшей в начале XIX века технике романтического танца, по сравнению с другими сторонами балета, довольно много. Это связано с тем, что танец всегда был «на виду». Меняясь буквально на глазах балетных критиков и балетоманов, новая техника романтического танца вызвала наибольшее восхищение. Кроме того, движения, позы и костюмы, главенствовавшие в балете начала XIX века, поддавались запечатлению на бумаге и сохранились благодаря многочисленным зарисовкам, иллюстрациям и литографиям.

Возникновение техники романтического танца и начало его систематического применения обычно связывают с именем Марии Тальони, за которой прочно закрепилась слава первой романтической танцовщицы. Именно с ее ролями на сцену вышли героини, характерные для

романтической эпохи, она первая использовала возникшую до нее технику танца на пуантах¹ как постоянный прием, с ее появлением в романтическом балете на сцене закрепился костюм, который известен и ныне. Тальони покоряла своей необычайно тонко проработанной техникой, особым отношением к раскрываемому образу и собственной, сдержанной и проникновенной, манерой держаться на сцене. Все вместе, вкуче с огромным трудом, о котором, конечно же, зрители могли только догадываться, дало миру гениальную танцовщицу своего времени.

Мария Тальони, выделяясь своей внешностью, не очень подходящей для традиционной французской хореографической школы, с удлинненными конечностями и несколько сутулой спиной, едва ли могла стать выдающейся балериной, покорившей Оперу, «великой Тальони», если бы ее отец не применил к ней свою систему преподавания.

Помимо легкости танца и его необычайной воздушности, Филиппо Тальони нашел для Марии такие позы и ракурсы, в которых упомянутые главные недостатки ее сложения стали выигрышными и сделались отличительными особенностями исполнительницы, приверженной новому стилю. Одной из основных поз Тальони, приобретшей в романтическом танце значение «лейт-движения», стал арабеск. Именно его называют «эмблемой романтизма», Он устремлен вдаль и внутри своей статики и подразумевает неизбежность будущего движения. Однако наиболее ярким впечатлением для современников была та самая новая техника, которая и позволила Марии Тальони выглядеть на сцене «царицей воздуха», — пуанты, примененные ею как постоянный прием.

Проблема «авторства» танца на пальцах весьма сложна и запутанна — известно, что подъем на пальцы применяли танцовщицы и до Тальони (например, А. Бруньоли). Но именно Мария Тальони соединила новизну техники с новизной решения образа на сцене. Для нее танец на пальцах уже был не целью продемонстрировать выучку и силу ног (критики и зрители в один голос заявляли, что «нет усилий, нет напряжения, нет признаков работы»), а средством для раскрытия образа на сцене в ролях, которые наиболее ей подходили — «созданий поэтической фантазии», как метко охарактеризовал эти роли Плещеев. «Вообще призванием Тальони, — писал Н. В. Соловьев, создавший в начале XX века биографию танцовщицы, — были роли фантастических, неземных существ: сильфид, теней, легких и воздушных видений, загадочных и таинственных, выходящих из области видимого мира и переносящих в царство поэзии; в этих ролях она наиболее проявила свою легкую, целомудренную, почти бестелесную грацию»².

Таким образом, в первой половине XIX века появилась новая балетная техника, обнаружившая новые выразительные возможности танца. Эта техника теперь называется «классической», что не совсем верно

¹ Вернее, сам принцип кратковременного «зависания» на пуантах при выполнении какого-либо движения.

² Соловьев Н. В. Мария Тальони. СПб. : [б. и.], 1912. С. 7.

отражает саму ее суть. Она не была классической в свое время, она стала классической для нашей эпохи.

Не менее важной для создания общего образа спектакля, чем техника танца, является проблема костюма.

На протяжении развития жанра балета эволюционировал и костюм, в котором танцовщицы появлялись на сцене. Именно от него во многом зависела и техника танца, потому что легкость и точность выполнения того или иного движения связаны с тем, что надето на исполнителях. К тому времени, как появился костюм романтического балета, театральное одеяние уже стало намного легче и удобней, чем в XVIII веке, когда танцовщица была одета в придворное платье, плохо подходящее для сценического танца. Костюмы XVIII — начала XIX веков были тесно связаны со светской модой, развивались вместе с ней, иногда чуть её обгоняя, имея целью придать танцу большую техничность. Начиная с 20-х годов XIX века балетный костюм приобретает собственную жизнь, резко отделившись от общепринятой моды и приняв некоторые специфические черты, дошедшие и до наших дней. Теперь, обрета определенные и почти незыблемые признаки, он становится признаком балета как жанра, неся на себе основную смысловую нагрузку, связанную с романтическими веяниями.

Появление на сцене костюма, ставшего такого рода символом романтического балета, обычно связывают с «Сильфидой». Он просуществовал на сцене вплоть до начала XX века (а если мы говорим о неоромантических тенденциях, то и в XX веке тоже¹), органично вошел в большинство постановок, относящихся к этому долгому периоду и получил название «тюник»². Сейчас трудно говорить о том, какой художник и для какого именно балета создал этот костюм (в данном случае, это столь же сложно, как пытаться точно указать, кто из исполнительниц первой применил пуанты), но можно утверждать с большой долей уверенности другое: все исследователи, так или иначе касающиеся исторического значения «Сильфиды», обязательно отмечают новизну балетного одеяния. Гладкий лиф и пышная, расширяющаяся наподобие венчика цветка юбка из легкого материала — вот основные приметы этого костюма.

Тюники завоевали балетную сцену, став костюмом как ирреальных, так и реальных героинь. Различались они чаще всего лишь цветом корсажа, юбки и количеством украшений.

Этот облик танцовщицы дополняли мягкие балетные туфельки без укреплённого, проклеенного, как сейчас, носка. Это делало танец на пуантах воистину наисложнейшей техникой, требующей от исполнительницы титанических усилий при настоятельной необходимости видимой непринужденности движений.

¹ Мы имеем в виду, конечно же, «Шопениану» М. М. Фокина или, например, «Призрачный бал» Д. А. Брянцева, тоже на музыку Ф. Шопена.

² От французского *tuniqué* — туника.

Так же как и сам костюм, в определенной мере связанный с тенденциями моды того времени, туфельки были похожи на свой бальный аналог. Свидетельства того, насколько невесомы и мягки были эти туфельки на протяжении первых десятилетий XIX века можно найти в трудах, посвященных истории бытового костюма: «на дамах надеты едва заметные туфельки без каблуков с такой узенькой подошвой, что при малейшей сырости они не могут ходить пешком»¹ (1801), «туфли были открытые, делались они из белого атласа»² (это уже 1817 год).

Костюм входил в качестве одной из составляющих в образное содержание балета, делая возможным наиболее полно раскрыть на сцене то, что хотели поведать его создатели, будь то «Сильфида», «Дева Дуная», «Жизель» или какой-либо другой балет.

Изменение оформления балетного спектакля шло постепенно, и здесь, как и в реформе балетного костюма, оно началось еще с предромантических постановок. Невозможно отделить друг от друга как минимум четыре области взаимовлияния, которые в них прослеживаются и особенно ярко проявятся в последующую эпоху (то есть, уже в эпоху романтического балета). Во-первых, это влияние романтизма литературного (в том числе, тех произведений, которые хотя и не служили основой балетных либретто, но заключали в себе ярко выраженную новую эстетику); во-вторых, это влияние балетных либретто, которые диктовали художникам определенного рода законы оформления романтического балетного спектакля в рамках замысла авторов, и, в-третьих, это сами декорации, которые исподволь влияли (вкуче с либретто) на восприятие зрителей, пришедших на спектакль и на либретто последующих балетов (хотя подобные влияния часто резко опровергались их авторами). Наконец, но не в последнюю очередь, это влияние романтического изобразительного искусства: станковой картины, акварели, гравюры, книжной иллюстрации и т. д. Ведь именно в эпоху предромантизма и романтизма в живописи утвердился жанр пейзажа, уже не связанный с каким-либо мифологическим, историческим или бытовым сюжетом. В отличие от преимущественно дневных пейзажей предыдущей эпохи, романтизм все чаще обращался к образам сумеречной и ночной природы — то мечтательно-просветленной, то таинственно-мрачной. Новое отношение к пейзажу повлекло за собой и изменение ландшафта в садово-парковом искусстве: на смену классицистской регулярности пришла искусно культивируемая «естественность», создававшая ощущение почти не тронутого руками человеком пейзажа.

Таким образом, налицо довольно сложная система взаимовлияний, которые и дали идею нового спектакля в совершенно новых декорациях.

¹ Комиссаржевский Ф. Ф. История костюма. Минск : Современный литератор, 2000. С. 348.

² Там же. С. 413.