

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	13
Луи Дюпре	16
Жан Жорж Новер	19
Франц Антон Кристоф Хильфердинг	24
Гаэтано Вестрис	27
Огюст Вестрис	30
Мари Камарго	33
Мари Салле	36
Жан Доберваль	40
Конец ознакомительного фрагмента.	42

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 зависать 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 шутливого характера. В киевской школьной пьесе «Действо об Алексее, Божиим человеке», поставленной в 1673 году, имелась 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 – обу-

чать 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 балльных танцев, а между балльным 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 балльным. 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: Акинья Баскакова, Авдотья 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». Музыка 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 Акиньи 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 Акси́нья Серге́ева, 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 «Прodelки 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 осень 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 дождей, 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 «естественного 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.

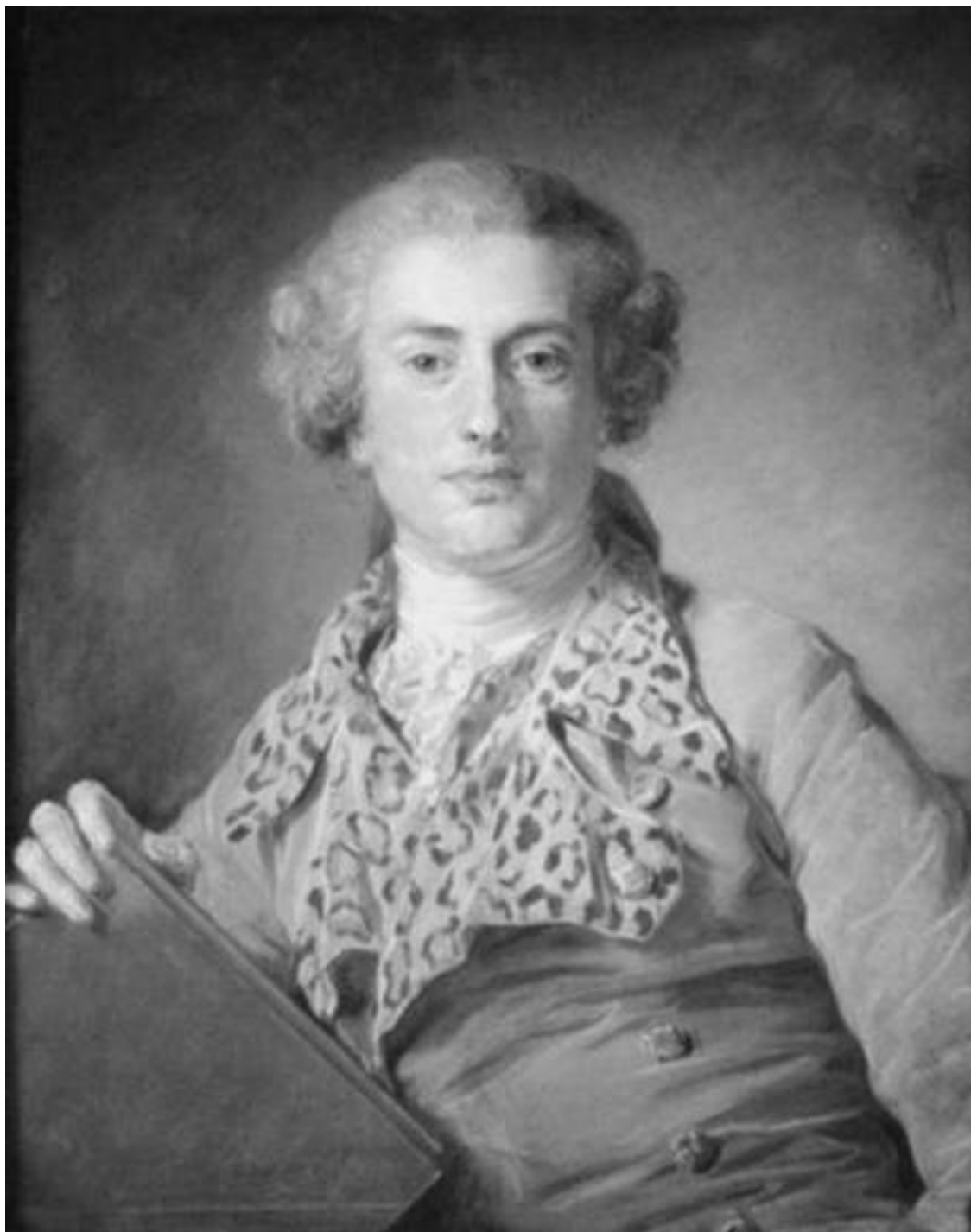
Сам Дюпре и дал балету все, что мог, и взял у него все, что мог. Он исполнил множество партий, гастролировал в Лондоне, Варшаве, Дрездене, был членом Королевской академии танца и музыки, по окончании карьеры танцовщика стал педагогом и балетмейстером. Среди его учеников – не только Новер, но и прославленные танцовщики Максимилиен Гардель и Гаэтано 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

Новер родился неподалеку от Парижа и танцами занимался с детства. Он учился у знаменитого Дюпре и известного танцмейстера Марселя. 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 знакомился 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» Нопера, 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 Нопера 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 немислимо.

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.

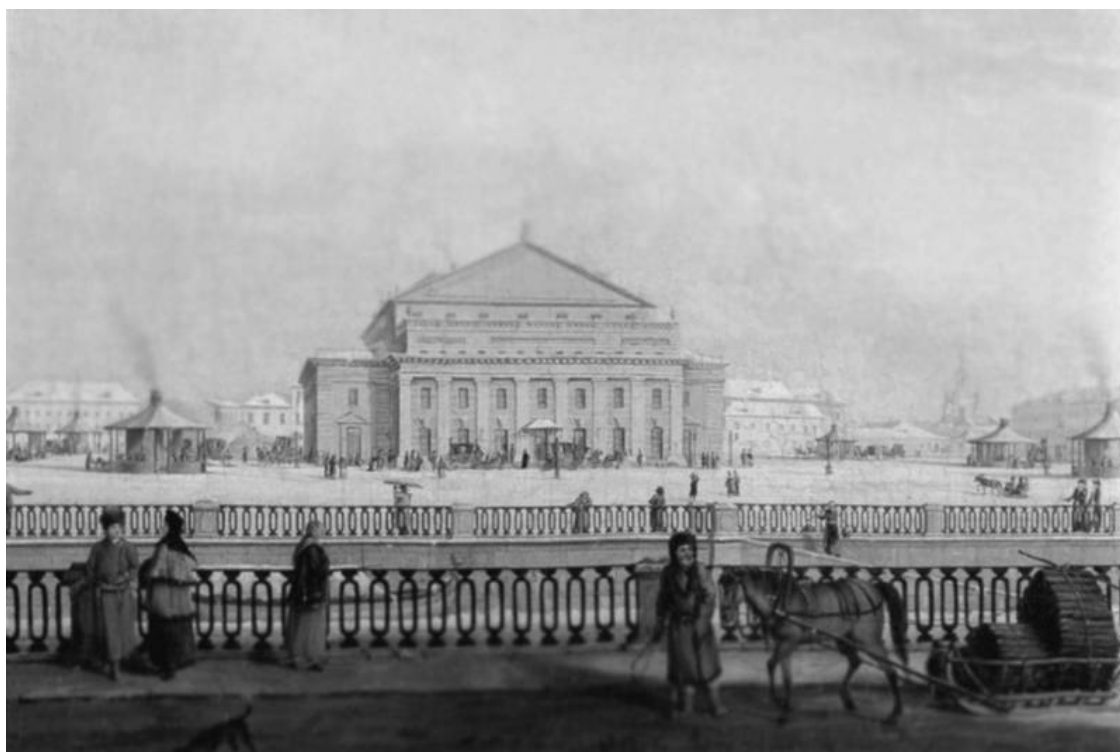
Франц Антон Кристоф Хильфердинг

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 выше всех тот, кто сливает подражание с хорошим вымыслом», – писал Хильфердинг. И собиравшись 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 Эмилии, 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 Анджолини появились лишь двадцать лет спустя – когда публика и театральные критики уже были готовы к настоящим реформам в балете. Пока же он и сам, сдаётся, 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 непереводаима. 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 показать 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 чакон в операх Гретри, в которых он блистал, сбегался посмотреть весь Париж. Одним из убежденных противников чакон 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, чакон и пассакайли, потому что они были излюбленным жанром знаменитого Дюпре, наилучшим образом соответствуя его склонности, амплуа 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 чаконной, 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 чакон?!

– 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 Марсея. 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 Вестрис. 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 устаивает касаться земли, то только для того, чтобы не унижить своих товарищей», – сказал как-то Вестрис-старший.

Огюст Вестрис выступал в балетах, пасторалях, поставленных Ж.Ж. Новером: «Бездешушки» (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 Пандро́за». 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 плесуньями – 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, покоровший 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 магии. 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 непременно 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 Риккони. Он пытался скрестить комедию дель арте и французскую классическую комедию. Его сын, Франческо Риккони, 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 гармоническая 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 каблучков 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 Дюмюлена. 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 деми-характерным 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 – «Ветреный паж» и «Дезертир» – были обречены на успех: в основу «Дезертира» легла всем известная комическая опера П.А. Монсиньи, а сюжет «Ветреного паж» 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...

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.