

# Она оживила "Оживленный сад"...

К 150-летию со дня рождения немецкой балерины АДЕЛЬ ГРАНЦОВОЙ

Балерины девятнадцатого века... Представить себе, как они танцевали, мы можем лишь прочитав газетные и журнальные статьи того времени или воспоминания современников. А роль видеозаписи, без которой сегодня не обойтись, тогда выполняла фотография, да и то весьма несовершенная.

Посмотрим же на эти старые, исполненные наивного очарования фотографии. С одной из них на нас спокойно взирает полнолицая женщина, обладательница пышного бюста и талии, заткнутой по тогдашней моде "в рюмочку". Ничто не выдает в ней балерину, напротив, она кажется идеалом жены всякого добропорядочного бюргера, — так и видишь ее в глубоком кресле за вязанием носков или вышиванием по канве крестиком. А между тем, восторженные дифирамбы современников, типа: "легкая, как пух", "невесомая", "воздушная" и даже... "законная наследница таланта Тальони" (как будто были и другие, незаконные), относятся именно к ней. Кто же она?

1 января 1995 года исполнилось 150 лет со дня рождения Адель Гранцовой. Имя ее сегодня знают лишь люди, глубоко и серьезно изучающие искусство танца. А между тем, она считалась одной из самых известных балерин своего времени, выступала в театрах Берлина, Дрездена, Парижа; 7 лет (1866-1873) танцевала на сцене петербургского Большого театра и эти годы были самыми блестящими в ее непродолжительной карьере. Успех Гранцовой у русской публики и добрая память о балерине, вероятно, были и причиной того, что после ее отъезда из России Дирекция императорских театров долгое время — 12 лет — не приглашала иностранных танцовщиц. Но век Адель Гранцовой оказался короток: она умерла в зените славы в возрасте 32-х лет от заражения крови, вызванного пустышкой операцией на ноге. А нам остались лишь ее фотографии, статьи критиков, в которых ее танец описан очень и очень приблизительно, да воспоминания современников. И все же, воспользуемся этими источниками, чтобы восстановить образ незаслуженно забытой балерины.

Адель Гранцова родилась в немецком городке Брауншвейге в 1845 году. Отец ее был балетмейстером местного театра, мать — танцовщицей. Как-то в детстве Адель увидела выступления детской "Труппы венских танцовщиц", в состав которой входили девочки от 5 до 12 лет, и также решила посвятить себя искусству хореографии. Отец, видя увлеченность балетом у своей серьезной, малоулыбчивой дочери, стал с ней постоянно заниматься. В 14 лет Адель дебютировала в Ганновере на сцене Королевского театра. Ее премьерным спектаклем была опера Мейербера "Роберт-дьявол", где целый акт занимали танцы мертвых монахинь на кладбище; Гранцова исполняла здесь партию главной монахини, аббатисы Елены.

Здесь возникает весьма любопытная параллель: балерину Марию Тальони, наследницей чьего таланта признавали Гранцову, также воспитовал отец, Филиппо Тальони, и именно с оперы "Роберт-дьявол" начался ее сценический путь, овеянный славой. И хотя в дальнейшем подобных совпадений у них не было — репертуар Гранцовой не повторял репертуара Тальони — имя "божественной Марии" постоянно вспоминалось или подразумевалось, когда речь шла о танцах "обворожительной Адели". (Известен, к примеру, такой случай: в 1867 году императрица, долго не бывшая в театре, посетила "Метеору" с Гранцовой в главной роли. После окончания спектакля государыня приказала передать танцовщице, что после Тальони она в первый раз испытала в балете удовольствие, глядя на искусство балерины.)

Но вернемся все же назад, к нашей героине, которая пока еще тан-

цует в Ганновере. И кто знает, как сложилась бы судьба Гранцовой в этом провинциальном театре (Ганновер в середине прошлого столетия слыл городом по преимуществу музыкальным и к танцевальному искусству был мало расположен), если бы не поистине счастливый приезд туда Артура Сен-Леона. Балетмейстер, известный своим даром распознавать истинные таланты, нашел в Гранцовой "громадные способности к танцам" и в дальнейшем не выпускал ее из поля зрения. Именно он спустя несколько лет содействовал получению Гранцовой весьма выгодного ангажемента в Россию.

И вот, в 1865 году Адель Гранцова приезжает в Москву и танцует там премьеру сен-леоновского "Конька-Горбунка", а с 1866 года выступает на сцене петербургского Большого театра. Именно в России она получила успех и получила признание и у щедрых на аплодисменты зрителей, и у строгих в оценках критиков, и у взыскательных коллег по сцене.

Екатерина Оттовна Вазем в мемуарах "Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра", не забывая, кажется, ни одну мало-мальски заметную фигуру в балетной жизни северной столицы 1850-80-х годов. В оценках она сдержанна, скупа на похвалы, характеристики, данные ею выступавшим в то время артистам, кратки, емки, беспристрастны, а порой и беспощадны. Тем ценнее для нас слова Вазем о Гранцовой, в которых мемуаристка утрачивает свойственную ей писью лаконичность — немецкой танцовщице посвящены целых 2 страницы против привычных 10-15 строчек. "В Петербург приехала лучшая из всех когда-либо виденных мной танцовщиц, немка Адель Гранцова. Это была действительно выдающаяся балерина. Блестящая представительница жанра *a grand ballon*, т.е. "воздушного", она летала по сцене с совершенно изумительной легкостью. Ее мягкий, чистый "классический" в самом строгом смысле слова танец доставлял истинное наслаждение всем понимающим хореографическое искусство. Никаких технических трудностей Гранцова не знала, ее вариации были детские просты, но все в ее лице было подчинено строгим законам эстетики... Она доминировала в сфере чистого отвлеченного танца, где ее легкость покрывала, можно сказать, все... Гранцова — первоклассная балерина "баллонного" жанра, какие вообще встречаются не часто. Выступления ее в Большом театре всегда производили фурор".

Да, в России Гранцову ждал блестящий успех! Восторженный прием публики сопутствовал всем ее выступлениям: "При первом выходе ее встретил страшный гул рукоплесканий и криков: "браво, Гранцова!" Сцену после (а частенько и во время) спектакля засыпали цветами: во время одного балета ей бросили и поднесли около 300 букетов; во время другого цветочная лавина закрыла пол, не давая танцовщице показать свое мастерство: "Тут были букеты всевозможных величин и достоинств: от букетов-монстров до букетов-лилий; подбирала их Гранцова, подбирал их кордебалет, в заключение вышел некий китаец и стал мести их щеткой... Наконец-то все стихло, но только Гранцова появилась снова, чтобы начать танцы, как опять сцена покрылась цветочным ковром... — и так продолжалось столько раз, что стало, наконец, остроумно". А по окончании спектаклей восторженные почитатели одаривали балерину ценными подарками, среди которых встречались: "бриллиантовая брошка, сделанная звездой и стоящая, по слухам 10.000 рублей"; "диадема и два браслета"; "золотой с бриллиантами венок"; "великолепные серьги, состоящие из 4 бриллиантов (два бриллианта по 6 карат и 2 бриллианта по 2 карата); эти серьги стоят 3.870 руб."; "дорогой бриллиантовый фермуар и кружевное платье"...

Но было бы неверно думать, что Гранцова легко добилась такого ошеломляющего успеха — в Петербурге одновременно с ней гастролировало немало иностранных балетных знаменитостей, демонстрировавших невиданные доселе чудеса техники. Среди них — французская Генриетта Дор: она бегала и прыгала на пуантах, как заводная, первая из балерин стала исполнять пируэты ранверсе; поражала феноменальной быстротой движений. Ее "коронным номером" было *Pas de Venus* в "Царе Кандавле": здесь балерина исполняла "наитруднейший темп": "в грандиозном адажио делала она, между прочим, пять медленных оборотов, стоя без всякой опоры на пальцах левой ноги, а правой бьет в это время батманы... Быстрейшие двойные пируэты делает она в этом па почти без поддержки танцовщика, поднимая руки вверх".

А что могла противопоставить Гранцова "атакам" Дор? Там, где Дор "поражала", — Гранцова "обвораживала" девственной скромностью своих движений; "даже в самых порывистых и смелых пассажах ее танца не было заметно и тени той отважной размашистости и неприятно-резкой бойкости, от которых свободна редкая современная танцовщица; вместо этого, у г-жи Гранцовой везде являлась необходимая сдержанность, плавность и мягкость, что придавало каждому движению ее особенную приятность". Именно эти-то качества и роднили немецкую балерину с ее знаменитой предшественницей — девицей Сильфидой.

Да и костюм Гранцовой напоминал о костюме, в котором выступала Мария Тальони, с чьей подачи на сцене и появились длинные полупрозрачные тюники. Но то было в далекие 1830-е годы... Теперь же, 30 лет спустя, в 1860-е, юбки многих балерин заметно (очень заметно) укоротились, открыв в зорком взоре искушенных балетоманов чудные стройные ножки. Гранцова же, напротив, продолжала выступать в подчеркнуто удлиненных тюниках, завоевывая сердца зрителей не красотой мускулов и легкостью поднимания юбок, а красотой движений и легкостью танца.

А красоту и легкость ей было где проявить! В репертуар танцовщицы входили балеты лучших хореографов середины XIX века — Жюль Перро, Артура Сен-Леона, Мариуса Петипа... Гранцова не была "танцовщицей Жюль Перро", какой являлась Карлотта Гризи — первая Жизель, но все в его балетах "Эсмеральда", "Катарина, дочь разбойника" она всегда пользовалась заслуженным успехом, а ее искренняя, чистая Маргарита в "Фаусте" — "растрогала нервы публике".

Гораздо более тесным было сотрудничество Гранцовой с Сен-Леонам — в ее репертуаре постановки этого хореографа преобладали. В партии Царь-девицы ("Конек-Горбунок") она "прозвела решительный фурор"; ее Фиаметта (из одноименного балета) "вся отдавалась увлечению и чувству любви... перед зрителями раскинулась изящная и насколько не вводящая в краску картина той неги и тех наслаждений, которыми дарит человека сон в соединении с любовью". В балете "Метеора, или Долина звезд" в фантастической картине, изображающей астрономическое царство, Гранцова "в полном смысле скользила в пространстве, летая между небесными светилами с одного конца сцены до другого". Но не все постановки Сен-Леона принимали зрители — балет "Лилия", поставленный им для нашей героини в 1869 году, провалился. "Публика пришла в ужас", видя, как балерина, реализовав "сверхоригинальный" замысел хореографа, танцевала на струнах какого-то китайского инструмента с колокольчиками, положенного на подмостки. В "обыкновенных" же вариациях "Гранцова по-прежнему шеголяла элевацией, мягкостью и какою-то бархатистостью движений".

В 1869 году Сен-Леона, первого



балетмейстера императорских театров, сменил на этом посту Мариус Петипа. Поклонники таланта Гранцовой недолго ждали от него премьер для своей любимицы — в январе 1871 года на сцену петербургского Большого театра "выпорхнул" "Трильби". Здесь Гранцова (в какой уже раз!) демонстрировала свои изумительные прыжки: "В картине "Сон" она в образе птицы взлетала, как настоящая представительница царства пернатых". А в декабре 1872 года на эту же сцену вышла известная танцовщица начала XVIII века Мария Камарго, ставшая на сей раз героиней балета "Камарго".

И тут вновь возникают удивительные параллели, связанные с именем Марии Тальони, параллели, о которых даже сам Мариус Петипа вряд ли подозревал. В основу либретто "Трильби" легла новелла Шарля Нодье, в свою очередь послужившая источником для "Сильфиды" Тальони... В "Камарго" эти параллели становились еще более очевидными: в одном из дивертисментов героиня Мария Камарго (конечно же, это была Адель Гранцова), танцевала партию... Сильфиды! И, таким образом, "законная наследница таланта Тальони" исполнила-таки эту знаменитую партию своей предшественницы, — пусть в другом спектакле, пусть в хореографии другого балетмейстера, но роль, неразрывно связанная в сознании зрителей с именем "легендарной Марии", отныне принадлежала и Гранцовой. (Правда, действие нового спектакля Петипа происходило в 1726 году, в правление Людовика XIV, а Сильфида — персонаж из другой эпохи, эпохи романтического балета, — впервые появляется на сценических подмостках веком позже, в 1832 году. Однако подобная неточность не смутила ни опытного либреттиста Сен-Жоржа, ни Петипа, считавшегося к тому времени маститым хореографом, ни заядлых петербургских балетоманов, среди которых наверняка находились свидетели триумфальных выступлений первой Сильфиды — Марии Тальони.) И, может, сам того не ведая, спектаклем "Камарго", в котором уже явно видны черты будущего академического спектакля, Петипа балетмейстер сформировал главную особенность искусства Гранцовой: одна из последних танцовщиц тальониевского направления, она стала и одной из первых балерин формирующегося академизма.

Любимейшими спектаклями Гранцовой были "Жизель" Перро и Коралли, "Корсар" Мазилье, Перро и Петипа. И, глядя сегодня на эти спектакли, мы можем представить себе, как более 100 лет назад танцевала Адель Гранцова: в "Жизели" и "Корсаре" осталось нечто большее, чем фотографии и дежурные комплименты критиков — портреты хорео-

графические: вариация Жизели в гран па де де 2-го акта и партия Медоры в картине "Оживленный сад" (на музыку Делиба), которую Мариус Петипа вставил в "Корсара" в 1868 году, — создавались для Гранцовой.

В "Жизели" Адель Гранцова "владела тайною электризовать публику своими чарующими, преисполненными неги, всегда одухотворенными движениями". Во втором акте "Гранцова нежно опускалась на землю, порхала по сцене, наподобие бабочки с полукрытыми крылышками", — в этом описании так и видятся ирреальные полеты Жизели-вилисы, возносящейся над ночным кладбищем. Если сравнить эту вариацию Жизели с произведением живописи, — то возникают ассоциации с графическим портретом-миниатюрой. "Оживленный сад" в "Корсаре" в таком случае — парадный портрет в интерьере, с праздничным антуражем, где в центре — ослепительная героиня.

...Под звуки вальса Делиба сцену постепенно заполняют танцовщицы с цветочными гирляндами в руках. Несложные комбинации движений из *pas ballonee*, *pas balance*, *pas de basque* рожают танец. В мерном колыхании рядов кордебалета, симметрично расположенных по сцене по ровной прочерченным геометрическим линиям, создается образ роскошно цветущего сада, оживленного каким-то неожиданным волшебством. И в центре этого цветника — единственная, неповторимая, та волшебница, благодаря которой ожил сад — Балерина. Адажио, составляющее смысловой центр картины, не имеет аналогов в истории балета: оно исполняется балериной соло, без поддержки кавалера. Долгие аплодмобы в позе аттитюд чередуются с медленными поворотами танцовщицы, в которых она словно дает возможность полюбоваться совершенством формы; неожиданные, капризные *pas de chats* в центр круга, образованного маленькими воспитанницами балетной школы, "гасятся" пленительными *port de bras*, а простейшее движение — мельчайшие *pas de bourre*, когда балерина "рисует носками целые узоры, не выходя из положенных на пол цветочных гирлянд", — становится кульминацией номера. Уверенная и нежная, кокетливая и исполненная чувства собственного достоинства, — такой увидел Петипа Адель Гранцову, и таким представлялся для него идеал Женщины, запечатленный в этом номере...

В 1873 году Гранцова покинула Россию, оставив по себе славу великой танцовщицы. Балеты, которые ставились для нее, давно забыты. Но до сих пор в Мариинском театре расцветает "Оживленный сад", "выросший" когда-то благодаря чарующему танцу Адель Гранцовой...