

Вера КРАСОВСКАЯ

“Сильфида”

Из книги “Романтизм”

23 октября 1831 года — дата красного календаря мировой хореографии. В тот день Филиппо Тальони записал в дневнике: “Нурри прочитал и отдал мне свое сочинение “Сильфида”. Оно очаровательно”. Скупые строчки проливают свет на рождение балета, выразившего идеалы романтической школы. Замысел принадлежал Нурри. Но созрел он как плод содружества певца-актера с танцовщицей и хореографом. В танце Мариинский сценарист различил мотивы современной поэзии, в хореографии Филиппо Тальони — новизну структурных форм, способных зримо воплотить эти мотивы. Судьба крылатой героини сценария вывела хореографию из зоны предчувствий и догадок.

Основным выразительным средством будущего балета Нурри полагал танец. Поэтому его сценарий уходил от пестрой дробности драматургии Скриба к тематическому развитию танца. Темы проводились по принципу взаимодействия и противостояния тем программной музыки. Главная тема — таинственный роман Сильфиды и Джеймса — начинала и вела все действие балета, то и дело напоминая о себе и разрастаясь в кругу побочных тем. Ее разные грани высвечивались на фоне тем деревни и леса, в столкновении с темами Эффи и Гюрна, с темой колдуньи Мэдж. Подобно программной музыке, танец должен был живописать события, место действия, приметы времени, выражать сокровенную суть духовной жизни героев. Словом, танцу предлагалось существовать по законам музыки романтизма. Он должен был возникать в раздумчивых фразах-всплесках, тут же иссякать, чтобы смелее разбежаться новой волной и, упрямо набирая силу, затоплять наконец пространство сцены своей разлившейся стихией. Притом танец, ориентируясь на музыкальный симфонизм эпохи, не получал серьезной опоры у композиторов балетной музыки. Здесь все еще царили давние предпочтения и вкусы. Достаточно напомнить, что критика не одобрила композитора “Сильфиды” Шнейцхоффера за излишнюю, якобы, самостоятельность его партитуры. Впрочем, почти на всем протяжении XIX века танец то и дело опережал балетную музыку в попытках вести действие по законам симфонизма. Значительный шаг в этом направлении сделал Филиппо Тальони.

Опираясь на предложенную сценаристом схему, хореограф выстроил действие “Сильфиды” в противостоянии двух сюжетов. Характерная сюита первого акта была как бы развращенной экспозицией, готовая торжество классического танца во втором.

Уже начальные группы балета содержали обещание конфликта. Занавес открывал уснувшего в кресле Джеймса и слетевшую к нему Сильфиду. Опустившись на колени и протянув другую ногу так, что ее носок чуть касался пола, легко опираясь локтем согнутой руки о бедро сидящего партнера, танцовщица напоминала стрекозу, прильнувшую на мгновение к человеку. Ее светлый силуэт контрастно прорисовывался среди бревенчатых стен, добротной мебели и глиняной утвари крестьянского дома. Незаметно (так соскальзывая в воздух отдохнувшая стрекоза) она выходила из позы в танец — иллюзию полета вокруг спящего юноши. “Когда я танцевала, я улыбалась, — вспоминала Тальони. — Я была счастлива”. Сильфида, как ни одна другая роль, приносила полную счастья. Счастья бесплотного существа, не знающего сильных чувств. Скорее любопытство, чем любовь втягивало ее в опасную игру, поджигало разбудить Джеймса. Но, разбудив, она сторонилась прикосновений, дразнила, чтобы, пугливо отпрянув, улететь в камин или через окно. Прочерчивая контраст между плотским человеком и дочерью воздушной стихии, хореограф отказал в танце Жозефу Мазилье, исполнявшему роль Джеймса.

Поступая так, он утверждал господство таланта дочери, а заодно угрожал моде, подвергавшей остракизму мужской танец. Но за всем этим стояла более высокая цель: средствами женского танца (солоньего и кордебалетного) вывести свое искусство в очищенную сферу романтической образности.

В “Сильфиде” нити интриги сплетались узлом к исходу первого акта. Как постоянный фон, длился бытовой обряд помолвки Джеймса и Эффи, роль которой исполняла Лиз Нобле. Четверью годами раньше талантливая представительница французской школы танца прославилась в мимической роли немой Фенеллы. В 1830 году она умно уступила первенство пришедшей, исполнив в “Боге и баядере” роль Неалы, подруги Золос. Критик “Курье де театр” одобрил ее тогда за смелую попытку овладеть “движениями новой манеры танца”. Теперь признательный Тальони отдал должное мастерству Нобле в демихарактерном жанре, отшлифованном виртуозами французской сцены. В кругу своих шотландских подруг Эффи — Нобле щеголяла безгласностью партерной техники, инкрустациями “мелких” прыжковых заносок. Кроме того, Нобле, создательница многих реалистических характеров, оправдала надежды Тальони, изящно передав драму наивной, доверчивой девушки, обманутой женихом. В промежутках между танцами ее Эффи кокетливо примеряла свадебный наряд, шутливо отвергла признания влюбленного Гюрна, изумлялась рассеянности Джеймса, суеверно пугалась, когда он оскорблял зашедшую на праздник гадалку, горестно переживала его измену.

Шкала чувств Эффи оттеняла бестелесность Сильфиды. Соперница земной невесты, Сильфида безмятежно расстраивала помолвку по всем правилам романтической поэтики. Шаловливые эльфы северных преданий часто дразнят избранных, показывая в воздухе лишь одну изыс-

канную ножку. Филиппо Тальони находчиво обыграл новейшую технику сцены. Его Сильфида, материализовавшись и заманив Джеймса в таинственный мир своего танца, внезапно исчезала в камине, замечатель в памяти героя (и зрителя!) две неправдоподобно точеные ножки. Медленно скользя по стене из амбразуры высокого окна, она вонзала в пол острый носок атласной туфельки, удерживала позу арабеска и улета в тот миг, когда Джеймсу казалось, что он ее поймал. Эльфы любят поддразнивать людей. Сильфида, показавшись Гюрну, прыгала в кресло, которое Джеймс накрывал пледом. Гюрн созывал всех и сдерживал плед, но кресло оказывалось пустым. Прodelкой волшебного духа разрешался и назревший конфликт. В конце первого акта Джеймс надевал обручальное кольцо на палец Эффи, но мелькнувшая в воздухе Сильфида выхватывала кольцо и улета в лес, увлекая за собой влюбленного юношу.

Второй акт был беднее по части иллюстративных мизансцен и намеренно монотонен. Вперед выходила главная тема — тщеты людских стремлений к идеалу. Танец всячески поворачивал и обыгрывал мысль о несопоставимости реального и фантастического миров. Вскоре Август Бурнонвиль доказал своей датской “Сильфидой”, что виртуозный мужской танец способен по-своему выразить контраст между материей и духом. Но сделать этот шаг помог балет Тальони, где Джеймс совсем не танцевал.

Существенно разнился в двух балетах образ колдуньи Мэдж. Тальони, пользуясь средствами его излюбленного гротеска, сделал Мэдж злой волшебницей: убивая Сильфиду, она мстила и Джеймсу, и ненавистным ей духам света. Бурнонвиль акцентировал бытовые черты сельской гадалки, разгневанной строптивым юношей и наказывающей его. Судить о том позволяют два документа. На французской гравюре Мэдж злое слово высится среди персонажей праздника. Ее отброшенный за плечи плащ напоминает тяжелые крылья совы. На эскизе датского художника крошечная старушонка Мэдж примостилась за спиной стройного Джеймса. Ее скорченная, укутанная в платок фигурка полна ехидства, но не тайны.

Во втором акте у Тальони мрачный гротеск шабаша предвещал “симфонию” классического танца сильфид. Кастиль-Блаз, не вдаваясь в оценки, описал, как на зов Мэдж сбегались персонажи, знакомые по фантастическим поэмам Гюго. Вокруг кипящего котла плясали ведьмы, вампиры, козлоногие карлики, гномы и джинны. Они пили волшебное варево и окунали в него свои талисманы. Мэдж извлекала из котла роковой шарф. Луи Виардо счел “недостойной Оперы скверную картину жалкой дьявольщины с ее гротескной процессией обезьян, уродцев, дурней, летучих мышей, разномасштабных чудищ и страшных старух”.

Приемы балетного гротеска были не недостойны Оперы, а необычны для ее спектаклей. У анонимного критика “Газет де Франс” сцена шабаша вызвала вполне правомерные ассоциации с музыкой высокого порядка. Он спрашивал: “Разве картина шабаша во втором акте “Сильфиды”, при всем богатстве костюмов, декораций и пантомимы, более правдива, наглядна, изысканна, подлинна, нежели безумства ведьм, которые Паганини открыл слуху на одном из недавних своих вечеров?” И отвечал: “Нельзя затмить сборище древних и крикливых созданий, столь внятно различных, пока Паганини заставляет их болтать, смеяться, суетиться, ссориться при помощи волшебной деревяшки, именуемой также скрипкой”. Ссылка на номер “Ведьмы” из репертуара знаменитого виртуоза была не случайна. Шнейцхоффер скопировал этот номер для характеристики ведьм, а Тальони иллюстрировал его танцем. Балетмейстеру было необходимо, чтобы образы Мэдж с ее свитой составили контраст образам Сильфиды и ее спутниц. Судя по откликам премьеры,

он добился желаемого.

Рецензент “Курье франсе” описал, как, после “превосходно исполненной сцены шабаша, подражающей “Макбету”... рассеялся лесной туман, открыв взору чарующий пейзаж”. Джеймс, следуя за Сильфидой, оказывался в толпе ее подруг, “раскачивающихся на деревьях и порхающих между ними”. Большую часть этого акта, по словам критика, “заполнили сладостные танцы и воздушные полеты”.

Кастиль-Блаз отметил, что эти танцы “являют разнообразные картины”. Ему особенно запомнился “оригинальный выход” кордебалета сильфид, когда “сгруппированные по четверкам танцовщицы спустились из глубины на авансцену, чтобы образовать восхитительный ансамбль”.

Виардо вообще объявил этот выход “подлинным началом балета”. Он тоже остановился на эффектной сцене занимающегося дня: “Слабый бледно-голубой свет постепенно окрасивает деревья, пробивается сквозь листву и, наконец, лучезарно вспыхивает. Недостает лишь щебетания птиц...” Затем он иронически снизил пафос: “Вскоре шалунья Сильфида спускается сюда, таща за собой свою ошибку, своего неуклюжего пастуха, свою материю”. И снова переходил на возвышенный тон: “Вы видите, как слетают с вышины, порхают направо и налево, танцуют вокруг прилегшей на траву подружки все эти группы, такие свежие, такие белые, так удачно разбросанные посреди теней и бликов света”. Лучшим моментом балета Виардо счел сцену, в которой “сильфиды, окружив сестру, сплетают руки и танцуют, подобно Часам на знаменитых фресках Ватикана”.

Отсюда, от белых сильфид, отсчитывал свое рождение будущий кордебалетный танец. Хореографы по достоинству оценили и, каждый по-своему, продолжили новаторский почин. Жозеф Мазилье, исполнитель роли Джеймса, вскоре стал сочинять для своих балетов массовые танцы характерных персонажей. Жюль Перро и Жан Коралли смелее распорядились танцем и в бытовых, и в фантастических ансамблях. В балетах Артюра Сен-Леона толпы танцовщиц и танцовщиков по любому поводу заполняли сцену.

Два мастера поднялись к вершинам. Они сделали кордебалет носителем музыкально-хореографической образности и, так сказать, академизировали его романтическую природу. Условия датской сцены определили стилистику Августа Бурнонвиля. Ограниченность возможностей сказались на своего рода миниатюризме композиций, при разнообразии и изяществе их выделки. В Петербурге Мариус Петипа упорядочил, суммировал и возвел в академический канон выразительные средства кордебалетного танца. Великолепно оборудованная сцена, огромная труппа, воспитанная в правилах его эстетических воззрений, наконец, полная свобода действий дали простор склонности Петипа к большим полотнам, к размахистому хореографическому письму. В балетах этого классика XIX века взаимодействие солистов и ансамблей прочно покоилось на знании музыкальной природы хореографии. Парадокс Филиппо Тальони заключался в том, что, стремясь в идеале к такому взаимодействию, он еще оставался в плену живописных построений преромантизма.

Его “сгруппированные по четверкам” танцовщицы спускались из глубины сцены на rampу, воплощая в единстве движений заданный музыкальный мотив. Пластический унисон одинаковых белых фигур выводил в сферу условных обобщений будущий виллис, лебедь, теней. Но длился недолго. Хореограф не выдерживал до конца “оригинальность” художественного приема, заданного выходом сильфид. Нарушив гармонию линейного рисунка, кордебалет рассыпался и тем самым возвращал каждой исполнительнице ее индивидуальный облик. А тут уже вступали в права заветы Вестриса пленять и обольщать. Идею единства сохраняли только костюмы крылатого роя. На их фоне цвел и сиял танец Тальони.

Новизна этого танца озадачила критиков премьеры. Самые опытные, набившие руку по части готовых похвал или порицаний, либо вовсе молчали, либо отделялись общими словами. Виардо, например, ограничился описанием костюма Тальони, отличавшегося от модных платьев лишь “парой крылышек, трепещущих на плечах”. А Кастиль-Блаз изрек: “Вещь создана для мадемуазель Тальони; это ее искали, ее ждали; она часто восхищала публику легкостью танца, очарованием позировок; нынче Опера снова обязана ей блестящим успехом”. В том же духе высказался рецензент журнала “Мода”: “Ее танец подобен полету птицы; она принадлежит небу, не покидая притом земли; она легка, гибка, резва и грациозна, она очаровательна”. Только анонимный критик журнала “Антракт”, пусть претенциозно, зато конкретно написал об этом танце. Он усмотрел “в последовательности неправдоподобно воздушных па нечто, восхитительно не поддающееся описанию, славящееся воем живописи, музыку и танец. Витаяющая в воздухе бабочка или невесомые комочки, которые свежий апрельский ветер вышпиливают, словно пух, из чашечек цветков и укачивает на лету, — вот с чем только можно сравнить застенчивую грацию, невинную развязность и улыбчивую непринужденность Сильфиды. Право же, Тальони бестелесна”, — заключал он.

Чуть позже о Сильфиде Мариин Тальони возникла литература, которая могла бы сложиться в объемистые тома. Чудо этой Сильфиды мгновенно распознали зрители. “Мария Тальони стала для Парижа, для всей (Продолжение на стр. 6)

Поэзья КАРП — Вере КРАСОВСКОЙ

Восьмидесятилетний юбилей —
Еще не время подводить итоги.
Рискну сказать одно: не жались боги,
А лучшую Вам дали из ролей.

Как будто, на земле всего милей
Российские танцующие ноги,
А Вы, хоть и свернули с той дороги,
Смотреть на вещи вправе веселей.

От балерины до балетоведа
Вы путь прошли, но разве не победа —
Схватить движенье кончиком пера?

Как набрались Вы этой благодати?
А если возвращаться к круелой дате,
Я вам желаю счастья и добра.

11 сентября 1995 года

“Сильфида”

(Окончание. Начало на стр. 5)

Европы богиней, к стопам которой стекалась дань восторгов, — пишет Эрар. — Это фанатичное преклонение нельзя приписывать единственно лишь достоинствам артистки; причиной была еще потребность выступить против собственного позитивизма, царившего в эпоху Луи-Филиппа. Романтическое движение стало одной из тех поправок, которые идеализм вносил в общества, поработанные вещественностью. Ненависть к буржуа, яро разгоревшаяся в 1830-х годах, подтолкнула поэтические и спиритуалистические инстинкты, и они восстали против всемогущества торговли. Культ Марии Тальони был симптоматичен для такого бунта. Панегиристы ее танца одинаково восхваляли и его моральные достоинства, и технические совершенства. Предшественники прерафаэлитов, они видели в Марии деву в духе Боттичелли, трогающую возвышенной невинностью и меланхолическим взглядом, выражающим тоску по небесам”.

Собратья по искусству тоже быстро поняли значительность находок Тальони, перевернувших эстетические критерии балетной образности. Это поро-

дило ревность и вызвало нападки на Филиппо Тальони. Его снова обвинили в плагиате. 16 октября 1832 года он пожаловался литератору Шарлю Морису, а тот сохранил письмо и процитировал в своей “Анекдотической истории театра”.

“Что касается балета “Сильфида”, программа которого мне не принадлежит, хотя все мизансцены и танцы сочинены мною, то мне известно от самой мадемуазель Эберле, что балет под тем же названием был представлен в Милане, но что, кроме названия, между тем балетом и моим нет никакого сходства”, — писал Тальони и был прав.

Премьера “Сильфиды” Луи Анри с музыкой Луиджи Карлини и вставками для отдельных танцев из Россини, Карафа и других композиторов была показана в Ла Скала 28 мая 1828 года.

Айвор Гест нашел и пересказал сценарий этого балета. Сильфида Эзельда, роль которой исполняла Тереза Эберле, полюбив смертного, похищала его. Азалид отвечал взаимностью. Дядя Эзельды, Альманзор, приказывал положить между ними цветочную гирлянду. Азалид, несмотря на предостережение Эзельды, перепрыгивал через эту границу, и сильфи-

да превращалась в статую. Азалид готовился ценою смерти снять заклятие. Но Гименей и купидоны дарили счастливый конец балету.

Элиза Анри указала на весьма относительные совпадения: 1. Герой обоих балетов в начале спал. 2. В это же время героиня выражала любовь к нему. 3. Сцена в пещере Альманзора перекликалась со сценой в пещере колдуньи Мэдж. 4. В первом акте балета Анри наступала весна, в начале второго акта балета Тальони брезжил день. Такого рода параллели можно было провести между балетами самых разных хореографов. Различий обнаруживалось куда больше. Балет Анри безмятежно контаминировал традиции итальянской и французской сцены. Испытания и превращения уводили к фьябам Карло Гоцци, освоенным Вигано талантливее, чем это делал Анри. Претенциозные запреты в виде цветочных гирлянд, фарфоровые изящества амуров и Гименей для финальных групп уже десятки лет украшали расхожий балетный репертуар. Главное же, банальной эклектике “Сильфиды” Анри противостояла смысловая и стилистическая цельность “Сильфиды” Нурри и Тальони.