

М. С. БЕРЛОВА

Государственный институт
искусствознания,
Москва, Россия

MARIA BERLOVA

State Institute
for Art Studies,
Moscow, Russia

МЕРЦАНИЕ РОМАНТИЗМА: ГАСТРОЛИ МАРИИ ТАЛЬОНИ В ШВЕЦИИ

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена гастролям Марии Тальони в Швеции в 1841 г. Несмотря на то, что они длились всего месяц и балерина танцевала перед зрителями только 12 вечеров, событие это имело большой резонанс в шведской прессе. Танец Тальони, ставшей символом романтического балета, покорила сердца стокгольмских зрителей и значительно повлиял на эстетику и ход дальнейшего развития шведского балетного искусства. Совсем с неожиданной стороны влияние Тальони сказалось на хореографии Андерса Селиндера, первого шведского балетмейстера Королевской оперы. Селиндер придал шведскому балету национальную идентичность. Его преломление народных танцев через призму классического балета – явление в рамках балетного романтизма – стало одной из самых прочных и долговечных традиций в истории шведского балета. Автор статьи также делает обзор формирования и развития шведского балета до приезда Тальони в Стокгольм. Особое внимание уделяется роли иностранных артистов в становлении шведского балетного искусства и вкладу в мировой балет танцовщиков, хореографов и педагогов, получивших мировую известность и связанных со Швецией в силу происхождения, образования или карьеры. Среди них можно выделить Марию Тальони, Августа Бурнонвиля, Шарля Луи Дидло и Христиана Иогансона.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: балетный романтизм, шведский балет, шведский балет романтизма, Мария Тальони, гастроли Тальони в Швеции, Андерс Селиндер, Август Бурнонвиль, Шарль Луи Дидло, Христиан Иогансон.

A SHIMMER OF ROMANTICISM: MARIA TAGLIONI'S TOUR OF SWEDEN

ABSTRACT

The article focuses on Maria Taglioni's 1841 tour of Sweden. Despite the limiting fact that this tour only lasted a month and that the ballerina only danced before an audience for 12 evenings, this event had profound resonance in the Swedish press. Taglioni's dance, the epitome of romantic ballet, won the hearts of Stockholm spectators and significantly influenced the aesthetics and future development of the Swedish ballet. In an unexpected way, Taglioni influenced the choreography of Anders Selinder, the first Swedish choreographer of the Royal Opera. Selinder gave Swedish ballet its national identity. His refraction of folk dances through the prism of classical ballet, a phenomenon within the framework of ballet Romanticism, has become one of the most rooted and enduring traditions in the history of Swedish ballet. The article's author also offers an overview on the formation and development of Swedish ballet prior to Taglioni's arrival in Stockholm. Particular attention is given to the role of foreign artists in the formation of Swedish balletic art and its reciprocal contribution to world ballet by means of dancers, choreographers, and teachers, who gained worldwide fame and were associated with Sweden by origin, education, or career; Maria Taglioni, August Bournonville, Charles-Louis Didelot, and Christian Johansson being among them.

KEYWORDS: ballet Romanticism, Swedish ballet, Romantic Swedish ballet, Maria Taglioni, Taglioni's tour to Stockholm, Anders Selinder, August Bournonville, Charles-Louis Didelot, Christian Johansson.

Стоит сразу отметить, что романтизм в истории шведского балета, пришедший главным образом на 40-е гг. XIX в., особого успеха не получил. Такие выдающиеся образцы этого направления, как «Сильфида» и «Жизель», прошли в Королевском театре всего несколько раз. Однако появление в Швеции Марии Тальони стало большим событием для стокгольмских зрителей. Через ее танец они соприкоснулись с мерцающим отсветом загадочного романтического балета. Неповторимая танцевальная эстетика Тальони, ставшей эталоном целой балетной эпохи, значительно повлияла на дальнейшее развитие шведского балета. В данной статье речь пойдет о гастрольях Марии Тальони в Стокгольме в 1841 г., о том, как восприняли ее выступления шведские зрители и критики и какое влияние ее танец оказал на хореографию Андерса Селиндера. Однако необходимо начать с экскурса в историю балетного искусства Швеции до приезда Тальони; это поможет понять контекст проблемы и то, чем было обусловлено определенное восприятие ее танца шведами.

Шведский балет был основан преимущественно силами иностранных артистов в 1773 г. Он возник в рамках создания национальной оперы, так как согласно европейской традиции опера и балет в шведском театре сливались в единое целое в театральных постановках вплоть до середины XIX столетия; разделение на театральные жанры не имело четко выраженного характера. Среди танцовщиков и балетмейстеров, стоявших у истоков формирования национального балета в Швеции, фигурировали французы и итальянцы. Однако было бы ошибочно утверждать, что шведский театр только притягивал громкие европейские имена, ничего не давая взамен европейскому искусству. Надо учитывать, что во второй половине XVIII в. открылись границы между европейскими странами, и началось взаимное обогащение национальных культур, которое получило существенное развитие в XIX в. Среди танцовщиков, хореографов и педагогов, получивших мировую известность и связанных со Швецией в силу происхождения, образования или карьеры, можно назвать Марию Тальони, Августа Бурнонвиля, Шарля Луи Дидло и Христиана Иогансона. Примечательно, что Дидло и Иогансон переехали из Стокгольма в Санкт-Петербург и сделали значительный вклад в развитие русского балета. Из последующего поколения русских артистов со шведскими корнями стоит вспомнить братьев Николая и Сергея Легат, прославившихся на русской сцене в качестве танцовщиков, балетмейстеров и педагогов.

Впервые французский танец появился в Швеции в придворных балетах королевы Кристины, правившей с 1632 по 1654 г. В этих пышных и дорогостоящих зрелищах, за расходы на которые окружение нередко порицало правительницу, принимала участие сама Кристина и ее придворные. Хореографом выступал француз Антуан де Больё. Однако век расцвета придворных балетов в Швеции оказался коротким: Кристина вскоре отреклась от престола, а последующие правители были куда более экономными и не столь заинтересованными в развитии прекрасного искусства и отдавали

предпочтение военному делу. Тем не менее балетные спектакли время от времени появлялись при шведском дворе вплоть до начала правления Карла XII. Но и этого монарха вскоре всецело поглотила Северная война. В начале XVIII в. музыкально-танцевальные спектакли, игравшиеся в сезон карнавала, давала французская труппа Росидора, выписанная в Стокгольм Карлом XII в 1699 г. Однако и эта труппа в 1706 г. покинула Швецию из-за неблагоприятной по причине войны обстановки. С 1721 по 1728 г. в Стокгольме работала французская труппа Жан-Батиста Ланде, впоследствии основавшего русскую балетную школу.

Следующим значительным этапом в театральной жизни Швеции стала деятельность французской драматической труппы, выписанной в Стокгольм королевой Ловисой Ульрикой в 1753 г. В составе этой труппы были и балетные танцовщики. Один из них – Луи Галлодь в дальнейшем сыграл важную роль в формировании шведского национального балета.

После прихода к власти король Густав III в 1771 г. распустил французскую труппу матери, чтобы сократить расходы и создать шведский национальный театр. Начать Густав III решил с оперы: 18 января 1773 г. состоялась премьера первого оперного спектакля на шведской сцене «Фетида и Пелей» на музыку итальянского композитора Франческо Антонио Уттини. Это событие и ознаменовало рождение национальной оперы, а вместе с ней и балета, поскольку действие оперы перемежалось танцевальными сценами.

Первым балетмейстером Королевской оперы стал Луи Галлодь, бывший член французской труппы Ловисы Ульрики; он и поставил балетные сцены в опере «Фетида и Пелей». Ученик Жан-Жоржа Новерра, Галлодь танцевал сначала в театре «Опера-Комик», а затем в кордебалете Парижской оперы. В 1757 году Галлодь уехал в Швецию, где стал первым танцовщиком и балетмейстером французской труппы Дю Лонделя, выступавшей в публичном театре Большусет в Стокгольме, а также при королевском дворе. Спектакли этой труппы часто заканчивались короткими пантомимными балетами в хореографии Галлодь. В этих балетах главенствовал пантомимный танец, предшественник танца действенного. Первый директор Стокгольмской оперы Густав Йохан Эренсверд отмечал, что Галлодь как классический танцовщик преуспел скорее в «серьезных», нежели в «комических» балетах, а демихарактерные партии ему не удавались и вовсе [1, с. 16].



Луи Галлодь. 1794. Карикатура Юхана Тобиаса Сергеля. Общественное достояние

Эренсверд также написал о Галлодье, что «без него, без его усердия, его энтузиазма, его упорного труда не существовало бы оперного театра, все замерло бы после первой неудачной попытки его создания» [2, с. 40].

Галлодье был человеком железной дисциплины. За девять месяцев он один сумел подготовить первую шведскую балетную труппу. В ее состав вошли 15 мужчин и 12 женщин: из них пять мужчин и шесть женщин являлись бывшими членами французской труппы Ловисы Ульрики, остальных выбрали и обучили из домашних слуг. После премьеры «Фетиды и Пелея» Густав III написал: «Танцовщики не неприятные, танцуют аккуратно. Они многообещающие и со временем будут хорошими. Я не говорю о месье Галлодье и мадам Солиньи, чей талант нам уже известен» [3, с. 9].

Галлодье поставил в Стокгольме пять балетных спектаклей и 25 балетных сцен и дивертисментов в операх и лирических представлениях. Среди пяти балетов Галлодье «комический» пантомимный балет «Колин и Анетт, или Изобретательный любовник» (1797) и схожий по жанру балет «Комическое рандеву, или Бурлеск-карусель» (1793). Эти два спектакля свидетельствуют о том, что Галлодье знал толк не только в «серьезных» балетах, но и в «комических». Судя по всему, Галлодье успешно сочинял танцы для кордебалета. По умению производить театральные эффекты он мог соревноваться с королем Густавом III, который, кроме всего прочего, был драматургом и постановщиком. Невероятно зрелищные балетные сцены в постановках Галлодье являлись украшением густавианских оперных спектаклей [1, с. 16–17].

Прежде всего необходимо отметить первый пантомимный балет Галлодье «Случай делает вора», поставленный в 1785 г. Сюжет этого балета был основан на мотивах из шведского фольклора: шведские народные танцы оказались впервые задействованными в балетной хореографии. Этот вектор развития балетного спектакля получит дальнейшее направление в эпоху романтизма [3, с. 14].

Другой яркой фигурой в шведском балетном театре второй половины XVIII в. стал танцовщик и хореограф Антуан Бурнонвиль, отец известного Августа Бурнонвиля, который создал уникальный датский балетный стиль. Когда в Стокгольме в 1782 г. открылось новое здание оперного театра, в премьерной постановке оперы «Кора и Алонзо»¹ дебютировали два новых танцовщика – Антуан Бурнонвиль и его сестра Жюли. Антуан, являвшийся учеником Новерра и танцевавший в его труппе в Лондоне, в заключенном с ним контракте числился как «демихарактерный танцовщик и участник галантной комедии». Антуан Бурнонвиль имел красивую внешность и пропорциональное сложение, по воспоминаниям современников, напоминал «истинного Аполлона» и обладал безупречным вкусом. Хорошо образованный и трудолюбивый, он владел виртуозной техникой: невероятной скоростью танца и был мастером вращений. Танец Бурнонвиля изумил и покориł Стокгольм. У Антуана были прекрасные волосы, и он, в отличие от других танцовщиков, никогда не носил

1 Либретто Гудмунда Йорана Адлербета, музыка Иоганна Готлиба Навмана.

парики. Густав III любил смотреть на танцующего Бурнонвиля. Однажды король ворвался в репетиционный зал и закричал Бурнонвилю, чтобы тот распустил волосы и начал вращаться, – это зрелище доставляло королю неописуемую радость [3, с. 12].

За десять лет работы в Швеции Антуан Бурнонвиль поставил только три балета, но получил широкую известность как автор красивых, высокотехнических антре для танцовщиков-виртуозов. Дебют Бурнонвиля как хореографа состоялся в 1785 г. в вечер премьеры пантомимного балета Галлодье «Случай делает вора» (1785): был показан его балет «Мельники Прованса». Бурнонвиль также прославился постановками характерных танцев в таких пантомимных балетах, как, например, «Рыбак» (1789) на музыку Йозефа Мартина Крауса. В этом балете, который произвел сенсацию и удостоился бурных рукоплесканий шведских зрителей и криков «браво» и «ура», были показаны английские и венгерские танцы [2, с. 52–54]. Позже мы увидим, насколько важным элементом характерные танцы станут в эпоху романтизма.

В мемуарах Август Бурнонвиль достаточно критично оценивал отца как балетмейстера. Он писал: «То был талант не для развернутых широких полотен, требующих сложных, тщательно разработанных драматических сюжетов. Оттого его маленькие балеты “Деревенский мельник”, “Галантный садовник” и “Рыбак” надо квалифицировать как дивертисменты» [4, с. 415].

После гибели Густава III в 1792 г. Бурнонвиль переехал в Копенгаген, где он ранее выступал на гастролях. Со временем Бурнонвиль стал балетмейстером Королевского театра; датский балет во многом сформировался благодаря Антуану Бурнонвилю. В 1805 году от второй жены-шведки Ловисы Сандберг у Бурнонвиля родился сын Август, которому было суждено прославить не только датский балет, но и сыграть значительную роль в развитии шведского балетного искусства.

В 1788 году в Стокгольме при Королевском театре открылась балетная школа. Два ученика этой школы, рожденные в Швеции, но имевшие французское происхождение, – Шарль Дидло и Луи Деланд – получили возможность на средства Густава III учиться в Париже. Король обратил внимание на юного Дидло на бале-маскараде, во время которого маленький Шарль был одет в костюм сурка из Савойских Альп [5, с. 65–66].

Отец Дидло был танцовщиком, актером и педагогом Королевской оперы. В 1776 году молодой Дидло уехал в Париж, где учился у Жана Доберваля и Жан-Бартельми Лани. Затем вернулся в Швецию в 1786 г., где недолго работал танцовщиком и балетмейстером в Королевском театре. В 1789 году Шарль Дидло покинул Швецию и уже больше никогда туда не вернулся. Какое-то время он танцевал у Новерра в Лондоне, затем переехал в Санкт-Петербург и сделал там ошеломительную карьеру балетмейстера и педагога. Отъезд Шарля Дидло из Швеции вызвал недовольство и возмущение Густава III, который сетовал на то, что платил за обучение танцовщика, который толком не служил в Стокгольме [3, с. 14].

В 1813 году на сцену Стокгольмской оперы был перенесен русский балет Дидло «Роланд и Моргана» на музыку Катерино Альбертовича Кавоса, показанный в Петербурге в 1803 г. Постановку этого балета на шведской сцене осуществила французская балерина, прима Императорского балета в Петербурге Джозефина Сент-Клер [1, с. 22]. В своих балетах Шарль Дидло уделял важную роль пантомиме. В ней раскрывались идеи и образы произведения, поступки и переживания героев. Несмотря на то, что романтизм в лице Тальони изменит функцию танца, сделав его главным выразительным средством балетного спектакля, романтические тенденции уже были заметны в балетах Шарля Дидло [6, с. 215]. Согласно Вере Красовской, в таких балетах Дидло, как «Зефир и Флора» (1796), «танец, богатый модуляциями пластики и тонкой нюансировкой ее интонаций, развертывался в своего рода хореографические поэмы, близкие лирике ранних немецких романтиков и фантастическому миру “оссиановых” поэм Макферсона» [4, с. 13]. Балет Дидло «Роланд и Моргана» был одним из первых веяний романтизма в Швеции.

В 1803 году умер Галлодье. После него в шведском балете некоторое время преобладали итальянские хореографы. Значительный след в истории Королевской оперы оставили Федерико Нади Терраде и Джованни Амброзио. Среди хореографов-французов, внесших лепту в развитие шведского балета, можно назвать Жан-Батиста Брюло и Жак-Филиппа Леде.



Мария Тальони в балете «Зефир и Флора» Шарля Луи Дидро. 1831. Литография А. Шалона. Общественное достояние

В том же году в Стокгольм был приглашен итальянец Филипп Тальони. Он проработал в качестве премьеры Оперы совсем недолго, но за это время успел жениться на Софи Хедвиг Карстен, дочери шведа Кристофера Кристиана Карстена, первого оперного солиста и драматического актера Королевской оперы, и Марианн Софи Стебновска, певицы, актрисы и арфистки, рожденной в Польше. Оба состояли в труппе Стокгольмской оперы. Софи Хедвиг Карстен, как и мать, была одаренной арфисткой. Мария Тальони родилась в Стокгольме в 1804 г. В это же время Филипп Тальони разорвал контракт с Королевской оперой. Неизвестно, чем он руководствовался, принимая такое решение. Возможно, его недовольство шведским театром было вызвано медленной реформой

театрального костюма. В 1802 году в опере К. В. Глюка «Ифигения в Авлиде» только Карстен и еще два ведущих исполнителя вышли на сцену в костюмах греческого стиля, остальные артисты были одеты в костюмы стиля рококо, включавшие кринолины и паррики. По сценическим реформам шведский театр значительно отставал от французского. Вскоре Тальони передумал и захотел вернуться, но король Густав IV Адольф был разгневан его поступком и отказал артисту. В любом случае Тальони был слишком дорогостоящим артистом для Королевского театра. В 1805 году семья Тальони отбыла на корабле в Гётеборг, а оттуда в Вену [3, с. 16–17].

После Гофтеатра в Вене Филипп Тальони работал в Касселе, Милане, Париже, а в 1818 г. снова вернулся в Стокгольм и был принят в труппу театра. Согласно контракту, он числился премьером и балетмейстером Королевской оперы, а также посещал с инспекцией балетную школу раз в неделю и раз в месяц давал там уроки, чтобы следить за успехами учеников. Во время второго, тоже непродолжительного пребывания в Стокгольме Тальони поставил три балета: «Валашский рудник», «Новый Нарцисс» и «Бенгальский праздник». Вероятно, два последних балета были поставлены специально для Стокгольмской оперы [1, с. 26].

После невероятного расцвета оперы и балета в Густавианскую эпоху первая треть XIX в. была периодом стагнации шведского балета, во многом обусловленной незаинтересованностью правителей в подъеме театрального искусства. Ситуация усугубилась еще и тем, что с 1806 по 1809 г. Королевская опера по указу короля Густава IV Адольфа простояла закрытой, а в 1825 г. сгорел Арсенальный театр², что означало существование одного оперного театра для музыкальных и драматических представлений. С 1833 года балетмейстером Королевской оперы стал швед Андерс Селиндер, проработавший на этом посту с кратковременными перерывами до 1856 г. В этот период прервалась линия балетмейстеров-иностранцев, и главные позиции перешли к шведам. Однако зарубежное влияние продолжалось – значительным событием стали гастролы Марии Тальони в 1841 г.

Мария Тальони, как отмечалось ранее, покинула Стокгольм в младенчестве, в 1805 г., и вновь посетила город своего рождения один только раз на излете карьеры, когда танцевала в Санкт-Петербурге. Как отмечает Вадим Гаевский, Тальони была не стационарной,



Филипп Тальони.
Ранее 1871 г.
Неизвестный автор.
Общественное достояние

² Арсенальный драматический театр был открыт в 1893 г. Он располагался в здании, где ранее был Оперного театра в 1806 г. оказался единственной действующей театральной площадкой в Стокгольме.

а гастроллирующей артисткой, которая всю жизнь переезжала с места на место и имела «ритм перелетной птицы» [7, с. 14].

Шведские газеты в преддверии визита Тальони не преминули с гордостью напомнить своим читателям о том, что в жилах мировой звезды романтического балета, уже станцевавшей «Сильфиду» в Париже в 1832 г., текла не только южная, но и нордическая, а именно шведская кровь. Исследователь Андрей Левинсон написал о балерине: «Мария Тальони – недаром в жилах ее текла скандинавская кровь – танцевала то, о чем мыслил Кант, пел Новалис, фантазировал Гофман. Но, прошедшая строгую французскую школу, она выводила латинским шрифтом германские мечтания» [8, с. 168].

Тальони приехала в Швецию не только ради гастролей, но и с целью повидать свою бабушку Софи Хедвиг Карстен, которой на тот момент исполнилось 80 лет. Кроме освещения в прессе в Стокгольме были выпущены литографии с изображением балерины, а в магазинах дамской одежды можно было купить туалет а-ля Тальони [9, с. 94]. Особые приготовления к приезду примы выпали и на долю Королевской оперы. За две недели до первого выступления Тальони газета «Базарен» писала: «По Королевскому театру прошли рубанком!.. Данный факт стал поворотным моментом в истории этого интересного учреждения. Конечно, такое произошло не впервые, но на сей раз всерьез, только клочья летели, как говорится! Плотники лежали с утра до вечера на полу, строгая беднягу, так что вокруг все было усыпано стружкой. А все потому, что мадам Тальони заявила, что не может танцевать на “бульжниках”, каковое впечатление произвели на нее неуместные неровности подмостков». Журналист завершал свой репортаж: «Посмотрим, когда все будет доделано, не являлось ли это единственным препятствием на пути нашего собственного балета и не удивит ли нас таковой своими чудесами, коль скоро дорога для него окажется выровненной»³ [1, с. 28].

С 30 августа по 30 сентября Тальони станцевала для шведской публики 12 раз. Ее выступления являлись частью программы Королевского театра или стояли особняком; доходы от представлений делились между Тальони и театром. Репертуар шведских гастролей Тальони составили балеты «Воспитанница Амура», «Озеро волшебниц», урезанная до одного акта «Сильфида», па-де-де и балет из третьего акта оперы «Роберт-дьявол», а также дивертисмент, в котором Тальони станцевала «Мазурку» и «Гитану».

Первая встреча Тальони со шведскими зрителями произошла 30 августа в «Воспитаннице Амура», пантомимном балете в хореографии Филиппа Тальони. Сначала зрителям была показана пьеса Александра Дюма «Мадемуазель де Бель-Иль», которая шла два с половиной часа и была хорошо всем известна. Потом последовал получасовой антракт, во время которого нетерпение зрителей несканзанно усилилось. И наконец, капельмейстер взмахнул палочкой и началась прекрасная, несколько мистическая увертюра к балету «Воспитанница Амура»

³ Здесь и далее перевод со шведского В. Петруничейвой.

композитора Георга Фридриха Келлера. Поднялся занавес – на полуосвещенной сцене был изображен восход солнца. На скамейке безмятежным сном спала Мария Тальони в роли пастушки. Вокруг нее кружились амур и нимфы; Тальони медленно пробуждалась. Персонаж Любовь преподнесла ей урок своего прекрасного искусства и объясняла, как надо было порадовать пастуха, чью роль исполнял шведский танцовщик Христиан Иогансон. Несмотря на то что персонаж Фавн привносил в зрелище эротический элемент, этот балет все же был невинной пасторальной идиллией, местом действия которого являлась Греция. «Воспитанницу Амура» вряд ли можно причислить к романтическому балету, сутью мироощущения которого, как пишет Вера Красовская, «была борьба телесного и духовного и неизбежные мотивы двойственности, связанные с ней» [4, с. 20].

Журналист газеты «Афтонбладет» пересказывал сюжет спектакля, делал попытку описать неопишемое – танец Тальони, но тут же бросал эту затею и заканчивал следующим: «Впрочем, мы ограничимся лишь тем, что обратимся к нашим читателям с просьбой – пойдите и посмотрите сами» [1, с. 27].

Единственное, что можно было понять из рецензии «Афтонбладет», это то, что на сцене Тальони показала пластическое искусство, в котором доминировала «античная гармония». Интересно, что схожим образом Август Бурнонвиль писал о своей хореографии [10, с. 23]. В конце спектакля Мария Тальони вывела к рампе на поклоны отца и других исполнителей; зрители бросали из зала цветы и покрыли ими всю сцену.

В другом балете Филлипа Тальони «Озеро волшебниц» Мария Тальони тоже добилась успеха и несравнимого преимущества над шведскими балеринами. После этого выступления Тальони травмировала ногу и не танцевала 12 дней. Когда она вернулась на сцену, зрителям была показана трехактная комедия, потом второй акт из оперы «Роберт-дьявол» Джакомо Мейербера, в котором Тальони танцевала па-де-де с Иогансоном, затем одноактная



Мария Тальони. 1866. Литография Йозефа Крихубера. Общественное достояние

комедия, и вечер закончился третьим актом «Роберта-дьявола», в котором Тальони исполнила роль аббатисы Елены. Балетные сцены в «Роберте-дьяволе» были поставлены шведским хореографом Андерсом Селиндером. В этом акте у Марии Тальони был большой успех. Газеты «Афтонбладет» и «Свенска Биет» описали, с каким артистизмом Тальони обнажила жестокие и соблазнительные черты характера аббатисы [1, с. 28]. Рецензент «Афтонбладет» считал, что ее техника на высоком уровне, что сцена воспринималась как всего лишь случайная граница для ее движений. Шведский исследователь Йоран Гадеман полагает, что Тальони, вероятно, сделала акцент на более невинной стороне эротики балета, которая лишь искушает мужчину, вместо того чтобы подчеркнуть более вызывающую составляющую, которая несет в себе угрозу и пугает его. Невинность подчеркивалась и новым типом костюма, который представлял собой короткую пачку из тончайшего тюля или газа [11, с. 159]. Одухотворенность Тальони, всегда преобладавшая над ее телесностью, стала одной из основополагающих черт балетного романтизма.

От выступления Тальони публика пришла в такой неистовый восторг, что во время представления кричала: «Она Наполеон балета!» Энтузиазм поклонников достиг апогея, когда они запряглись вместо лошадей в карету Тальони и доставили ее к гостинице в центре Стокгольма на улице Дроттнинггатан, где жила балерина. «Афтонбладет» отметил в репортаже опасность этой ситуации, так как среди восхищенных поклонников затесалась и всякого рода чернь [1, с. 28]. В связи с этим дирекция Королевской оперы предложила балерине ночевать в театре после следующих двух представлений, чего, однако, не произошло.

Особого триумфа Мария Тальони достигла в сокращенной версии «Сильфиды» Филиппа Тальони, показанной 24 сентября. Этот балет, как и оригинал, заканчивался гибелью Сильфиды; либретто было напечатано в шведском переводе и раздавалось зрителям перед спектаклем. Роль Джеймса исполнял Иогансон. Интересно сохранившееся письмо шведской писательницы Фредрики Бремер своему коллеге Эсайасу Тегнеру. Конфликт действия Бремер поняла как трагическое столкновение требовательной страсти, которая ассоциируется с мужчиной, и непостижимой мечты, связанной с женщиной. Возможно, это произошло по той причине, что демоничность, которая в либретто приписывается Сильфиде, не нашла выражения в танце. Филипп Тальони поставил для дочери танец, несущий отпечаток некой загадочной и религиозной наивности [9, с. 96]. Видение Бремер, особенно ее интерпретация финала балета, были подкреплены информацией, почерпнутой из либретто. Бремер писала Тегнеру: «Впорхнула Сильфида; это радостное, доброе существо легкими шагами устремляется к тому, кого она любит. Он набрасывает на нее волшебный пояс и обвивает им ее талию, плечи, руки. <...> Очаровательное создание поднимается на цыпочки и словно хочет возобновить свой полет. Но тщетно; все ее члены распрямляются и застывают; она смотрит на любимого,

какое невыразимое страдание; она его не упрекает; она просто не может жить, не может больше любить. <...> Ее любимый в отчаянии удаляется, а она опускается на колени, дрожа и с тоской устремляя взор к безграничному небу, ее счастливому дому» [9, с. 96–97].

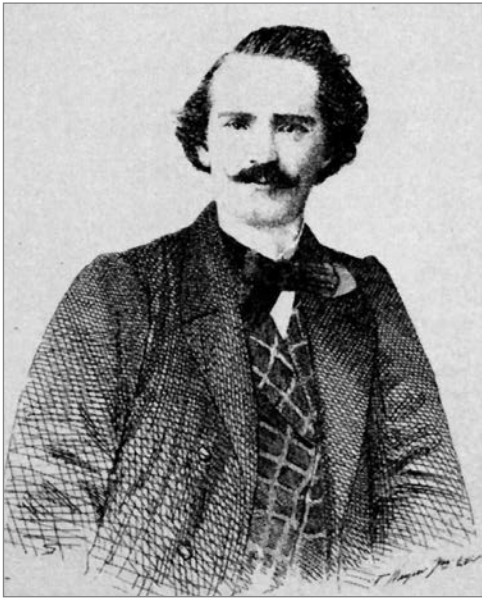
Бремер мало что знала о балетной технике, но как писательница чувствовала движение сюжета и то кинетическое чувство, которое излучал танец Тальони. Этот танец Бремер восприняла как место, где существование представлялось свободным, приподнятым над всем материалистическим [10, с. 23]. Это представление о романтическом балете точно сформулировал Вадим Гаевский, написавший, что «Сильфида – бесконечно изящная метафора в системе романтических грез об абсолютной свободе, прекрасный след прекрасных утопий» [7, с. 13].

В дивертисмент «Маскарад», созданный Андерсом Селиндером в 1834 г., Тальони привнесла «Мазурку» и «Гитану» на музыку Д. Ф. Обера и И. Ф. Шмидта, поставленные отцом. По сравнению с «Сильфидой» эти танцы были чувственными и земными. Вера Красовская пишет: «В практике Тальони сложился классический танец, способный вобрать в себя и условно преобразить различные оттенки национального характера» [4, с. 252]. Народный танец, преломленный через призму классического танца в характерный, в данную эпоху воспринимался в русле национального экзотизма и стал одной из существенных черт романтизма в балете [9, с. 95].

Во время последних спектаклей в Стокгольме газеты отмечали, что танец Тальони был особенно проникновенным, хотя, возможно, такие суждения были обусловлены скорым расставанием зрителей со звездой. После последнего выступления Тальони подошла к рампе сцены и произнесла растроганным и срывающимся голосом по-шведски: «Я не могу выразить свою признательность», и на ее глазах появились слезы [1, с. 29].

После отъезда Тальони в шведской прессе продолжилась волна отзывов о ее гастролях. Газеты писали о гибкости и невесомости Тальони, ее мимическом таланте, но прежде всего об «ореоле чистейшей невинности, детскости и застенчивости» [9, с. 97]. Рецензент газеты «Фрейя» высказывал удивление, что ступни танцовщицы могут вызывать такое невиданное восхищение, как в случае Тальони. Кроме того, неестественными называли и ее «необъятные юбки из газа», и ее хореографию – «то, как она размахивает ногами, которые образуют все эти тупые углы». В той же газете отмечалось, что старая эстетика балета подчас противопоставлялась новым художественным формам. Рецензенты ценили гибкую пластику, ее силу, демонстрируемую в танце на кончиках пальцев, ее прыжки и «руки, стремительно опускающиеся до самого пола», и задавались вопросом: как выглядела бы статуя танцующей Тальони, «наклонившейся вперед под углом приблизительно в сорок пять градусов и окутанной от талии до икр дюжиной юбок, чей диаметр составляет около двух третей от роста танцовщицы» [9, с. 97].

Очевидно, что шведских зрителей и критиков поразил в танце Тальони «эстетический абсолют», выражаясь словами Вадима Гаевского.



Христиан Иогансон. 1866.
Иллюстрированная газета.
Общественное достояние

Однако в шведских рецензиях обозначилась тенденция судить художественные достижения артистки, ее высокую технику, неземной полет исходя из моральных критериев в той же степени, что из эстетических. В Швеции, как и во всем мире, благодаря своему полному лиризма воздушному танцу, Тальони восприняли как христианскую танцовщицу, о чем в свое время написал Теофиль Готье.

Стокгольм буквально сошел с ума, и заполнить пустоту, образовавшуюся с отбытием мировой звезды, было нечем. В 1845 году в Королевском театре Александр Симон Генри Фукс, временно работающий в Швеции французский балетмейстер, поставил второй после «Сильфиды» романтический балет

«Жизель», но особенно ярким событием на шведской сцене этот спектакль не стал и прошел всего три раза.

Христиану Иогансону, партнеру Марии Тальони во время шведских гастролей, было на тот момент 24 года. В 1829 году он поступил в балетную школу при Королевском театре, а в 1837 г. стал премьером этого театра. После дебюта король Карл XIV Юхан отправил Иогансона в Копенгаген учиться у Августа Бурнонвиля. Иогансон также получил возможность поучиться в Париже. После гастролей Тальони в Швеции Иогансон уехал с Марией в Петербург и сделал там внушительную карьеру танцовщика и педагога. Среди его учеников были А. П. Павлова, М. М. Фокин и Н. Г. Легат. Можно сказать, что через Михаила Фокина, работавшего руководителем Королевского балета в Стокгольме с 1918 по 1920 г. и оказавшего значительное влияние на его развитие, Иогансон отплатил Швеции за свое становление как танцовщика.

Мария Тальони оставила неизгладимый след в истории шведского балета, дав шведским артистам новые ориентиры балетной техники и духовной составляющей танца. Однако особое влияние ее гастролей оказали на первого шведского хореографа Королевской оперы Андерса Селиндера, придавшего шведскому балету национальную идентичность.

Среди самых важных постановок Селиндера можно выделить дивертисмент «Сильфиды» (1852) на музыку Ф. Шопена, партитура которого не сохранилась. Вероятно, идея «Сильфиды» была заимствована Селиндером у Филиппа Тальони. Когда Мария Тальони приезжала в Швецию в 1841 г.,

Селиндер танцевал с ней в «Озере волшебниц» и видел ее в «Сильфиде» [1, с. 25]. Таким образом, между Селиндером и семьей Тальони можно проследить творческое взаимодействие и преемственность идей.

Селиндер подчеркивал шведский характер своей хореографии и ставил на сцене Оперы народные танцы, преломляя их через призму классического балета. К такого рода балетам Селиндера можно отнести «Национальный дивертисмент» (1843), «Майский день в Веренде» (1843) и «Вермландцы» (1846). Как отмечалось ранее, народные или характерные танцы являлись важной составляющей балетного романтизма: их ставил Филипп Тальони; подобные танцы входили в репертуар Марии Тальони и были показаны в Швеции в рамках ее гастролей. Таким образом, Мария Тальони оказала значительное влияние на формирование шведского национального балета с совсем не характерной для нее стороны, а именно на, пожалуй, самую устойчивую и сохранившуюся по сей день танцевальную традицию в Швеции – народные танцы Андерса Селиндера.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Skeaping M., Ståhle A. G.* Ballet på Stockholmsoperan. Stockholm: P. A. Norstedt & Söner, 1979. – 159 s.
2. *Rootzén K.* Den Svenska baletten: Från Stiernhielm till Brita Appelgren. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1945. S. 175.
3. *Roempke G.* The Founding of the Royal Swedish Ballet: Development and Decline, 1773–1833. In: *The Royal Swedish Ballet 1773–1998*, ed. By G. Dorris. London: Dance Books, 1999. Pp. 5–22.
4. *Красовская В.* Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм. СПб.: Лань; СПб.; М.; Краснодар: Планета музыки, 2008. – 512 с.
5. *Idestam-Almquist B.* Svensk balett: With English text. Uppsala: Orbis, 1951. – 106 s.
6. *Красовская В.* Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1958. – 309 с.
7. *Гаевский В.* Дивертисмент: судьбы классического балета. М.: Искусство, 1981. – 393 с.
8. *Блок Л. Д.* Возникновение и развитие техники классического танца. М.: Юрайт, 2019. – 259 с.
9. *Nordin Hennel I.* Artistrecetter och Taglionifeber. In: *Ny svensk teaterhistoria. 2, 1800-talets teater.* Huvudredaktör: Tomas Forser; bandredaktörer Ulla-Britta Lagerroth & Ingeborg Nordin Hennel. Hedemora: Gidlund, 2007. S. 79–99.

REFERENCES

1. *Skeaping M., Ståhle A. G.* Ballet på Stockholmsoperan. Stockholm: P. A. Norstedt & Söner, 1979. S. 159.
2. *Rootzén K.* Den Svenska baletten: Från Stiernhielm till Brita Appelgren. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1945. S. 175.
3. *Roempke G.* The Founding of the Royal Swedish Ballet: Development and Decline, 1773–1833. In: *The Royal Swedish Ballet 1773–1998*, ed. By G. Dorris. London: Dance Books, 1999. Pp. 5–22.
4. *Krasovskaya V.* *Zapadnoevropejskij baletnyj teatr. Oчерki istorii. Romantizm* [Western European Ballet Theatre. Essays on History. Romanticism]. Saint Petersburg: Lan; Saint Petersburg, Moscow, Krasnodar, 2008. 512 p.
5. *Idestam-Almquist B.* Svensk balett: With English text. Uppsala: Orbis, 1951. S. 106.
6. *Krasovskaya V.* *Russkij baletnyj teatr on vzniknovenia do serediny XIX veka* [Russian Ballet Theatre from its Inception to the Middle of the 19th Century]. Leningrad, Moscow, 1958. 309 p.
7. *Gaevskij V.* *Divertissement: sudby klassicheskogo baleta* [Divertissement: The Fate of Classical Ballet]. Moscow: Iskustvo Publ., 1981. 393 p.
8. *Blok L. D.* *Vozniknovenie i razvitie tekhniki klassicheskogo tantsa* [The Emergence and Development of Classical Dance Techniques]. Moscow: Urait Publ., 2019. 259 p.

10. Aschengreen E. A Delicate Balance: The Romantic Ballet in Stockholm, 1833–1864. In: *The Royal Swedish Ballet 1773–1998*, ed. By G. Dorris. London: Dance Books, 1999. S. 22–37.

11. Gademan G. Grand opéra i Stockholm. In: *Ny svensk teaterhistoria. 2, 1800-talets teater*. Huvudredaktör: Tomas Forser; bandredaktörer Ulla-Britta Lagerroth & Ingeborg Nordin Hennel. Hedemora: Gidlund, 2007. S. 151–178.

9. Nordin Hennel I. Artistrecetter och Taglionifeber. In: *Ny svensk teaterhistoria. 2, 1800-talets teater*. Huvudredaktör: Tomas Forser; bandredaktörer Ulla-Britta Lagerroth & Ingeborg Nordin Hennel. Hedemora: Gidlund, 2007. S. 79–99.

10. Aschengreen E. A Delicate Balance: The Romantic Ballet in Stockholm, 1833–1864. In: *The Royal Swedish Ballet 1773–1998*, ed. By G. Dorris. London: Dance Books, 1999. S. 22–37.

11. Gademan G. Grand opéra i Stockholm. In: *Ny svensk teaterhistoria. 2, 1800-talets teater*. Huvudredaktör: Tomas Forser; bandredaktörer Ulla-Britta Lagerroth & Ingeborg Nordin Hennel. Hedemora: Gidlund, 2007. S. 151–178.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Берлова Мария Сергеевна – кандидат искусствоведения, PhD по театроведению (Стокгольмский университет), старший научный сотрудник Государственного института искусствознания.

E-mail: mashaberlova@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-5207-2004

Берлова М. С. Мерцание романтизма: гастроли Марии Тальони в Швеции // *Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 2. С. 23–36.*
DOI: 10.35852/2588-0144-2021-2-23-36

Статья поступила в редакцию: 02.04.2020
Принята к публикации: 11.05.2021

ABOUT THE AUTHOR

Maria Berlova – *PhD in Theatre Studies, Senior Researcher at the State Institute for Art Studies.*
E-mail: mashaberlova@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-5207-2004

Berlova M. S. A Shimmer of Romanticism: Maria Taglioni's Tour of Sweden. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2021, no. 2, pp. 23–36.*
DOI: 10.35852/2588-0144-2021-2-23-36

Received: 02.04.2020
Accepted: 11.05.2021