

Инна СКЛЯРЕВСКАЯ

ТАЛЬОНИ, ОТЕЦ И ДОЧЬ

ГЕНЕЗИС НОВОГО СТИЛЯ

Мария Тальони вошла в историю как одна из самых великих балерин. Она широко известна как родоначальница новой хореографической техники – танца на пуантах, без которого балет теперь немыслим, а также как создательница, по меньшей мере, двух знаковых образов мировой культуры: Сильфиды, одного из наглядных символов романтизма, и балерины в белом – символа всего искусства балета. Воспетая поэтами и еще при жизни превратившаяся в легенду, она, несомненно, входит в круг ключевых фигур истории культуры.

Балетная династия Тальони, к которой она принадлежала и из которой история сохранила имена артистов четырех поколений, прославилась, конечно же, благодаря именно ей. Ее отец и брат, достаточно известные балетмейстеры Филипп и Поль Тальони (не говоря уже о дяде Сальваторе, тетке Луизе и других менее знаменитых родственниках), всегда существовали в тени ее славы.

Между тем Филипп Тальони на самом деле тоже должен считаться одной из значимых фигур романтизма, хотя бы потому, что именно он – автор хореографии той самой «Сильфиды» – балета, ставшего хореографическим манифестом эпохи и наиболее полным выражением художественной сути уникального искусства Марии Тальони, его дочери. Однако интерес к личности и творчеству отца возник лишь в 20-е годы XX столетия, а подлинное признание стало определяться и того позднее.

Его талант хореографа, роль в формировании уникального стиля, принесенного на сцену Марией Тальони, вообще степень его участия в ее искусстве в разные времена оценивались по-разному. Как



и сам характер творческих отношений отца и дочери Тальони.

УСКОЛЬЗАЮЩИЙ ОБРАЗ

И в литературе, и вообще в культурном сознании Филипп Тальони занимает более чем скромное место возле своей дочери, «божественной Марии». Известно о нем не так

Мария Тальони.
Литография Лемерсье (Lemercier) по рисунку Пуантёй дю Портэй (Pointeuil du Portail). Журнал «Journal des Femmes». Париж

Истоки, традиции, рифмы

много: скудные подробности его биографии и сведения о творчестве остаются достоянием лишь узкого круга специалистов. Долго была точно не известна дата его рождения, почти не сохранилось его портретов – лишь пара изображений в танце. Постановки его сошли со сцены после ухода Марии и даже легендой не стали – за исключением, разумеется, «Сильфиды», но эта легенда, повторим, связана с дочерью, а вовсе не с отцом. Легендарна была Мария – и, конечно, ее-то жизнь и творчество отслежены досконально. Однако при этом и в жизни, и в творчестве ее неотступно сопровождал Филипп, бессменный ее попечитель, педагог и хореограф. Современников, кстати, это слегка раздражало, и нередко они противопоставляли двух Тальони друг другу. Они восхищались дочерью, а над балетами Филиппа посмеивались, называли их прозой рядом с поэзией ее танца. Литератор Жюль Жанен, писавший в «Journal des débats» театральные «фельетоны», даже откровенно над ним издевался. В России, куда дочь и отец отправились в 1837 г. после Парижа и Лондона, критики слово в слово вторили парижскому остроумцу; плюс к этому они постоянно ставили Филиппу в пример Дидло, ушедшего в отставку за шесть лет до тальониевских сезонов и умершего через два месяца после их начала, но оставшегося общим кумиром и мерилом прекрасного на балетной сцене. Филипп же никаким кумиром не стал, и после ухода Марии забыт был мгновенно. Современники оставили нам куда больше свидетельств о своем ироническом отношении к его произведениям, нежели о самих этих произведениях. Потомки поверили на слово

очевидцам, и когда, уже в XX веке, фигура Ф. Тальони стала волновать историков балета, выяснилось, что материалов о нем почти нет.

В 1927 г. Ю. Слонимский назвал Ф. Тальони самым неизвестным балетмейстером XIX в. За время, прошедшее с тех пор, им заинтересовались, о нем написаны статьи, восстановлена его биография, предприняты попытки постановки его балетов. Его не распознанный современниками талант и ту роль, которую он сыграл в истории балета, начали признавать.

И все-таки, что мы знаем о нем?

Когда мы пытаемся отделить его от Марии, мы видим, что цельного образа не остается. Есть слава педагога, воспитавшего гениальную балерину. Сохранился анекдот об англичанине, который возмнил, что с нижнего этажа может услышать стук ножек Сильфиды и был поставлен на место папашей Тальони, вскричавшим, что даже он, отец, никогда не слышал звука ее шагов, а если однажды услышит, то тут же ее и проклянет¹. Сохранился старательный и неловкий рисунок в иллюстрированном издании 1826 г., получившем название «Штутгартский альбом», где изображен Филипп, танцующий мазурку в паре с некоей м-ль Пирсон. Сохранились в мемуарах упоминания о маленьком сердитом старичке, который в определенный час неукоснительно отсылает свою знаменитую дочь спать, а утром доводит ее до обмороков изнурительными уроками.

Разрозненные детали не составляют единого целого.

Высокий танцовщик в «конфедератке» из альбома литографий не соединяется с образом старичка из мемуаров, а трогательные

¹ См., например, Блок Л.Д. *Возникновение и развитие техники классического танца. (Опыт систематизации)* // Блок Л. *Классический танец: история и современность.* М., 1987. С. 240.

анекдоты мало что открывают в авторе главного балета эпохи.

Одно несомненно, одна заслуга признана всеми: то, что Филипп увидал, оценил и развил талант своей дочери. Андрей Левинсон, автор первой серьезной монографии о Марии (1929), процитировав насмешливое высказывание Жанена о том, что господин Тальони, без сомнения, величайший в мире балетмейстер, ибо ни у кого больше нет такой дочки, замечает: «В сущности, это не так уж мало. Угадать столь высокую индивидуальность, служить ей, приспособить к ее манере и к ее данным словарь танцевального языка, дать ее легкому полету необходимый импульс – подобная деятельность заслуживает внимания»².

Это и есть ключ к личности и творчеству «добрейшего Филиппа»³. Но, как ни странно, это до некоторой степени является также ключом к личности и творчеству «божественной Марии».

Можно ли назвать судьбу Филиппа Тальони драматичной судьбой непризнанного художника? Дочь, разумеется, затмила его, но мотив соперничества здесь неуместен. Совсем не соперничество двух художников определяло их отношения, и вовсе не потому, что родственные чувства мешали ему возникнуть. Точнее всех соотношение творчества двух Тальони определила пронизательная Любовь Дмитриевна Блок. «Есть художники, имя и облик которых тонут в славе созданных ими произведений»⁴, – такими словами начинает она статью о школе Ф. Тальони. Мария, действительно, была не только дочерью и не только ученицей отца – она была лучшим результатом его творчества, самым



замечательным его созданием. В ситуации отца и дочери Тальони неожиданно трансформировался знаменитый миф о Пигмалионе и Галатее: там гениальное произведение стало живой женщиной и женою художника, а здесь живая дочь художника стала гениальным произведением – результатом вдохновенной работы и творческого озарения трудившегося над ней. И сами балеты Филиппа Тальони, как сказал один из его современников, тоже были «прекрасными плодами страсти талантливого отца к гениальной дочери»⁵.

ВСТРЕЧА

Взаимоотношения отца и дочери Тальони поначалу складывались как во многих семьях из балетной среды того времени. Их жизнь состояла из переездов в разные города, постоянных разлук и порой непредвиденных встреч. Мария была совсем маленькой, когда Филипп, приняв ангажемент, уехал в Италию, оттуда в Швейцарию, и весь остаток детства Марии, все время ее

Балет «Вечер Раджи». Г-н Тальони-отец и м-ль Пирсон (Pierson) в мазурке. Литография из альбома «Erinnerungen an das Balletdesköniglichen Hoftheaters zu Stuttgart». 1826

² Levinson A. Marie Taglioni. P., 1929. P. 56. Здесь и далее – перевод автора.

³ Выражение А. Левинсона («le bonhomme Philippe»). См.: Levinson A. Op. cit. P. 54.

⁴ Блок Л.Д. Филипп Тальони и его школа // Классика хореографии. Л., М., 1937. С. 183.

⁵ Кони О. «Талисман». Фантастический балет в двух действиях и четырех картинах. Сочинение балетмейстера Титюса. (Первое представление 19 января) // Репертуар и пантеон: В 2-х тт. 1847. Т. 2, раздел VI «Театральная летопись». С. 31.

Истоки, традиции, рифмы

отрочества и ранней юности жил практически отдельно от семьи. Блуждающие артисты, руководимые деловым и творческим расчетом, а не домашними эмоциями, да еще к тому же разбросанные по разным городам бурным военным временем, мадам Тальони с детьми и господин Тальони встречались лишь ненадолго на европейских перекрестках, чтобы разойтись снова. Дети брали уроки у одного из лучших педагогов Парижа, делали успехи; вполне доверяя Ж.-Ф. Кулону, у которого он когда-то учился сам, Филипп был спокоен за судьбу своих детей и, пожалуй, даже не слишком стремился воссоединиться с семейством, предпочитая принимать выгодные ангажементы. Но вот, наконец, Филипп возвратился в Париж – и произошла великая встреча отца и дочери. Эта встреча, незаметная и никем не описанная, так похожая на обычную встречу родственников, на заурядное семейное торжество, на самом деле послужила началом нового явления в искусстве, новой эры в хореографии. Придворный танцовщик и балетмейстер мелких европейских королевств, господин Тальони разглядел в нескладной девочке из класса Кулона (известно, что Мария сложена была плохо), в своей почти не знакомой дочери недюжинный талант, не вписывающийся, однако, ни в какие из существующих представлений о балерине. И одновременно он почувствовал в себе собственный дар и собственное призвание: отныне он посвятит себя ее воспитанию. Он забирает юную Марию от Кулона и берет с собой в Вену, где сам начинает готовить ее к дебюту.

Характер дарования Марии Тальони высветился в полной

мере не сразу. «Поначалу она не принесла ничего нового, – пишет А. Левинсон, имея в виду уже парижские (с 1827 г.) выступления Тальони. – Никакой манифест не проповедовал ее идей; она покорно перетанцевала, одну за другой, все роли старинного репертуара. В течение пяти лет она не создала никакого небывалого балета»⁶. Но что же танцевала она в то время? В дневнике Ф. Тальони, вернее, в его счетной книге, подробно цитированной биографом балерины Леандром Вайя, можно найти перечень этих партий⁷. Действительно, ролей, тем более, значительных ролей, поначалу нет, порой это просто вставные танцы – соло, па-де-де, даже не связанные с действием. Однако действительно ли их можно назвать партиями старинного репертуара? Из того же дневника Филиппа мы узнаем, что во время первых парижских дебютов 1827 г. Мария и в балетах «Сицилиец» и «Сандрильона», и в опере Спонтини «Фернанд Кортес»⁸ танцевала одно и то же па, сочиненное ее отцом на вставную музыку и введенное в эти спектакли⁹. «Как известно, – пишет Л. Вайя, – Филипп Тальони согласился на дебюты своей дочери в Опере на единственном условии, что она будет танцевать только па, сочиненные им»¹⁰. Честолюбие? Попытка воспользоваться случаем и протолкнуть на знаменитую сцену свои сочинения? Более пристальный взгляд убеждает нас в ином. Пока что отметим лишь, что он чрезвычайно внимательно относился к тому, что именно танцевала его дочь. Секрет же – в том, что это «что» не могло не переходить в «как»: ведь танцы, поставленные для юной Марии ее отцом, без сомнения, должны



Мария Тальони.
Литография А.Белена (A.Belin).
По рис. Шалламе (Challamer) из журнала «Galerie dramatique». Paris

⁶ Levinson A. *Le ballet romantique*. P., 1929. P. 19.

⁷ См.: Vaillat L. *La Taglioni, ou la vie d'une danseuse*. P., 1942. P. 82–83, 126, 144–145, 147–148, 152–155, 164, 167–168.

⁸ Соответственно 23 и 27 июля и 6 августа.

⁹ См.: Vaillat L. *Op. cit.* P. 126.

¹⁰ *Ibid.* P. 129.

Pro memoria

были показывать дочку в лучшем виде, нивелируя ее недостатки (а их был целый набор: худоба, сутулость, «иксовые» ноги, нестандартные пропорции, полное отсутствие женской и эротической привлекательности, наконец) и демонстрируя ее достижения – прежде всего, конечно, необычайную легкость и способность скрывать физическое усилие. Все это не могло не определять особых качеств танца, изобретаемого для Марии ее отцом. Также и сама хореография, подогнанная к столь конкретным задачам, должна была обладать специфическими чертами, которые, в свою очередь, должны были складываться в особый стиль. Исходя из необыкновенной индивидуальности своей ученицы и нащупывая то, что подходило бы для нее, Филипп Тальони, тем самым, нащупывал новую танцевальную образность и новую хореографическую форму.

Итак, ролей еще не было, и до «Роберта-дьявола», в котором впервые стала оформляться эстетика «белого балета», оставалось четыре года, а до «Сильфиды» – пять. Но уже тогда то, что танцевала необычная дочка балетмейстера, и то, *каким* в результате был ее танец, имело отношение к будущему стилю Тальони – к тому «*dolce stil nuovo*» (так окрестил его А. Левинсон, отсылая к поэзии раннего Ренессанса с ее неземными женскими образами и мотивами «небесной любви»), которому очень скоро суждено было стать знаком эпохи.

А манифесты... «Старик» Тальони действительно о них и не думал: он не был ни ниспровергателем, ни проповедником. Более того, этот хореограф, стоявший у истоков романтизма, вовсе не был

романтиком. Он был профессионал и мастер, и занят был не тем, как устроен мир, а тем, как строится па. Практик и педагог, он знал, как тренировать тело танцовщика, чтобы раскрылся весь его художественный потенциал, знал секреты техники, позволяющие добиться непринужденной легкости танца, и секреты ракурса, способные подчеркнуть достоинства и скрыть недостатки. Известно, например, что руки Марии были непропорционально длинны; Энрико Чеккетти со слов своего отца, бывавшего на уроках Тальони, рассказывал, как Филипп пытался придумать что-то, чтобы сгладить это, и кричал: «Что я поделаю с этими руками! Ниже сгибай, скрести их! О, Господи!»¹¹.

А ведь это, заметим, не что иное, как история возникновения легендарного силуэта Сильфиды с ее мягко простертыми руками, слегка согнутыми в локтях!

МУСЛИН И АРМАТУРА

Несмотря на «покорное» участие Марии в спектаклях текущего репертуара, ко времени парижских дебютов сам ее танец уже разительно отличался от того, что было известно в Гранд-опера. Л. Вайя рассказывает о ревности артистов этого театра, цитируя их утверждения, что «это не настоящий танец» и что «это танцовщица без будущего, ибо у нее нет школы»¹². Добавим, что, по утверждению Л.Д. Блок, Тальони приехала в Париж «уже с пуантами»¹³. Этот «ненастоящий танец» и был хореографией Ф. Тальони, созданной с учетом индивидуальных особенностей Марии – телесных, технических и уже формирующихся эстетических. Он жестко за этим следил. Лишь один раз в третий свой дебют

¹¹ Цит. по: Блок Л.Д. Возникновение и развитие техники классического танца. С. 290.

¹² Vaillat L. Op.cit. P. 129.

¹³ Блок Л.Д. Филипп Тальони и его школа. С. 240.

Истоки, традиции, рифмы

Марии пришлось танцевать па, не принадлежащее Филиппу, что вызвало его страшный гнев. А очевидцы тут же отметили контраст между этим па и остальными танцами дебютантки. Даже в петербургскую «Биографию Тальони», изданную в 1837 г. к ее приезду и составленную анонимным автором на основе парижской критики, попала эта информация. Там сказано вполне определенно: «1 августа¹⁴ танцевала она в "Весталке" и доказала, что классический танец для нее нисколько не труднее невыразимого порханья, начертанного под ее ножками природою!»¹⁵. Это замечание подтверждает, что «новый стиль» составляла отнюдь не только особая манера исполнения, трактовка танца Марией, но (причем, в данном случае – в первую очередь) и сама хореография, работа Филиппа.

Итак, «невыразимое порханье». За несколько следующих лет оно утвердилось как характер неповторимого, неизъяснимого искусства Марии Тальони и как зримое воплощение романтических представлений об идеальном мире. Зрителей особо поражала естественность, ненадуманность, непреднамеренная спонтанность танца Марии Тальони. «Все, что для других танцовщиц тяжелый труд, все это для Тальони забава. Нет усилий, нет напряжения, нет признаков работы»¹⁶. «Она танцует по инстинкту, как птичка щебечет на ветке»¹⁷. «Вы не замечаете ни па, ни антраша, ни пируэтов, ничего, что составляет обыкновенные танцы; все это сливается в одно целое, чему нет названия. Тальони довела свое искусство до той тонкости, в которой оно становится натурою, перестает быть приметным для

глаз. Она танцует, как соловей поет, как бабочка летает; это язык ее, это ее жизнь, ее счастье!»¹⁸ Ее танец казался импровизацией, трудно было поверить, что все это поставлено, выучено и достигнуто ценой огромных усилий. Первое, что приходило в голову (и убеждало!), что это танец по наитию, материализованные дуновения души, выраженные в «прелестных позах» и не связанные с техническими сложностями. Убеждение это (которое, кстати, привело к упадку во второй половине XIX в. «тальонизированного» танца, ограничившего себя подобными позировками, что красноречиво описано Л.Д. Блок¹⁹), – убеждение это оказалось настолько стойким, что в 1915 г. просвещенный балетоман Сергей Худеков, автор многотомной «Истории танцев», так характеризовал искусство Тальони: «Она не прибегала к каким-либо сложным движениям. Технически трудные эффекты были ей чужды»²⁰. Пожалуй, лишь А. Левинсон (первым издавший в конце 1920-х годов действительно серьезную монографию о Тальони) воспринял парадоксальную разгадку сверхъестественной тальониевской легкости: «Под прозрачным покрывалом, – написал он, – стальная арматура, под пеной муслина – чистая геометрия рисунка»²¹. «Гимнастика, – сказано в том же исследовании, – оказывается истоком символов, трамплином воображения»²². Также и по словам Л. Блок, танец Тальони, на самом деле, «очень правильный», «по сути – строгий, вымуштрованный, ученый»²³, а еще – «умный, проработанный»²⁴. Конечно, такой танец стал возможен лишь в результате знаменитых отцовских уроков, которые были так продолжительны

¹⁴ Это ошибка. Л. Вайя, цитируя счетную книгу Э. Тальони, называет дату 3 августа. См.: Vaillat L. Op.cit. P. 126.

¹⁵ Biographie de Mlle Taglioni. Adieu de Paris à Sylphide. SPb, 1837. P. 41.

¹⁶ В.В.В. [Строев В.] Тальони в роли баядерки. Четвертый дебют // Северная пчела. 1837, 25 сент. № 215. С. 858.

¹⁷ Тальони и Фанни Эльслер // Северная пчела. 1840, 18 сент., № 210. С. 837.

¹⁸ П.М. [Юркевич П.] «Восстание в серале». Шестой дебют 2-жи Тальони // Северная пчела. 1837, 9 окт., № 228. С. 911.

¹⁹ См.: Блок Л.Д. Филипп Тальони и его школа. С. 270.

²⁰ Худеков С. История танцев всех времен и народов: Ч. 1–4. СПб.; Пг., 1913–1917. Ч.3. Пг., 1915. С. 117.

²¹ Levinson, A. Op. cit. P. 47.

²² Ibid. P. 12.

²³ Блок Л.Д. Филипп Тальони и его школа. С. 249.

²⁴ Там же. С. 251.

Pro memoria

и сложны, что Марии случалось терять сознание прямо в танцевальном классе. Луи Верон, автор «Мемуаров парижского буржуа», бывший в то время директором Парижской оперы, свидетельствует: «Мадемуазель Тальони работала три-четыре часа в день. Обильный пот, изнурительная усталость, слезы – ничто не смягчало сердца этого отца, мечтающего о славе для таланта, который носит его имя»²⁵. И только так он «добивался грациозной простоты движений, легкости, элевации, в особенности баллона»²⁶. Записи урока Тальони сохранились в книге Леопольда Адиса, одного из учеников Филиппа, и в воспоминаниях самой Марии²⁷. Единичная попытка восстановить его (во второй половине XX в.) показала, что современные танцовщики едва справляются даже с частью его²⁸. Не три-четыре часа, как пишет Л. Верон, а целых шесть часов длился он каждый день: два часа – утром, два – днем и два – вечером²⁹; он занимал почти половину жизни отца и дочери, он составлял их повседневность, забирал все их силы. Все приносилось ему в жертву. Ровно в полночь, когда светская жизнь только началась, отец строгим возгласом «Il est minuit!» («Полночь!») отправлял спать свою давно уже взрослую и всемирно известную дочь, потому что наутро ее ждал экзерсис. Для такого упорства, такого подвижничества вряд ли достаточно одного только тщеславия или понимания необходимости и пользы.

Тальони-отец был не просто педагог – он был одержим идеей урока. Ученик Ж.-Ф. Кулона, Л. Милон и П. Гарделя, он, конечно же, всегда знал, что сложный и добросовестный экзерсис – залог хорошего

исполнения. Но теперь он увидел и наблюдал день за днем, как из этого тренинга, из разъятого на составные элементы классического танца вырастает воздушное искусство его гениальной дочери, неизъяснимое, цельное и органичное. И без манифестов, без деклараций, в своей ежедневной работе он нашел главный парадокс балета: чем яростнее и тяжелее тренинг, тем естественнее и невесомее танец, и только из изнурительного труда, ценою пота, истерик и тяжелой усталости, в муках рождается красота, и поэзия, и полет. Певец танцовщицы, певец своей дочери, своей ученицы, «старик Тальони» был и певцом урока. Впервые он воспел его в балете, который поставил для самого первого венского дебюта Марии. «Прием юной нимфы ко двору Терпсихоры» представлял собою не что иное, как урок, или экзамен: «Нимфа посвящает себя Терпсихоре. Зефир, ее учитель, представляет ее этой музе, муза же, окруженная другими ученицами, заставляя их по очереди исполнять па, которые новенькая должна повторить. Сама Терпсихора дает ей последний урок, после которого присуждает ей приз. Идея тем более счастливая, что каждая из нимф демонстрировала другой стиль»³⁰. Хореографы нашего века прославили балетный экзерсис и посвятили ему свои произведения³¹. Но и тогда, в эпоху, когда о такой вещи, как обнажение, острание техники в искусстве никто еще и не помышлял, Филипп Тальони уже любовался им. Сама «Сильфида» – «прототип романтического балета» (А. Левинсон) – возникла из этого любования. Как утверждает Ю. Слонимский, «танцы сильфид, большое па сильфид – все

²⁵ Véron L. *Memoires d'un bourgeois de Paris*: 5 v. P., 1853–1854. V. 3. P. 227.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Доступна лишь первая часть работы Л. Адиса: Адис Л. *Традиции французской школы танца (Извлечение из книги «Théorie de la gymnastique de la danse théâtrale» // Классики хореографии. Л.; М., 1937. Вторая часть не издана, рукопись находится в музее Гранд-Опера. Выдержки из воспоминаний М. Тальони см.: Vaillat L. Op. cit. P. 74–77.*

²⁸ Эта попытка была предпринята в начале 1980-х годов в Хореографическом училище им. А.Я. Вагановой; урок был разделен между несколькими балеринами.

²⁹ Vaillat L. Op. cit. P. 74.

³⁰ *Ibid.* P. 73. Сама идея принадлежит не Ф. Тальони: в «Психее» П. Гарделя (1790) был эпизод, где Терпсихора учила Психею танцевать. Но у Тальони этот сюжет составил целый балет, а идея экзамена и приема «юной нимфы» ко двору музы танца оказалась символической.

³¹ Наиболее программное произведение этого ряда – «Этюды» Х. Ландера (1947), но самую эстетическую идею ввел и широко использовал Дж. Баланчин, начиная с самых первых еще петроградских своих опытов.

это основано на одном мотиве, демонстрации учебных приемов и тела в экзерсисе»³². По словам другого исследователя, В. Гаевского, балетмейстер здесь соединил «поэтическую фантазию и ясный аналитический ум; “Сильфида” – создание великого поэта и не менее великого педагога, Тальони поставил балет по той схеме, по которой он строил урок: сгруппировав воздушные темпы и противопоставив их темпам партерным. Из этого противопоставления возник романтический канон и вся философия романтического балета. В основе “Сильфиды” – восхищение от элевации балерины. В подтексте же – восхищение воздушным строем женской души»³³.

«СИЛЬФИДА»

Именно в «Сильфиде» впервые так ясно и во всей полноте воплотился давно созревающий в балетном театре романтизм. Идея программы принадлежала Адольфу Нурри, выдающемуся тенору и актеру, который был партнером Марии Тальони в опере-балете Д. Обера «Бог и Баядера» и в опере Д. Мейербера «Роберт-Дьявол»³⁴. В процессе работы над «Робертом-Дьяволом» и было написано им либретто для Тальони. В нем Нурри дал имя и конкретные очертания тому неуловимому сиянию, которое несло в себе ее искусство.

Идея была подхвачена всеми, кто работал над этим спектаклем. «Сильфида» стала плодом общего вдохновения, коллективного озарения. Либретто А. Нурри, постановка и танцы Ф. Тальони, гениальный в своей простоте костюм, придуманный Э. Лами, декорации П. Сисери – все это было создано, чтобы выразить неземной мир



Марии Тальони и неземной ее образ, удаленный от обыденности и устремленный в мир идеального. И этот образ получил здесь законченное воплощение. Филипп не просто сделал дочь главной в этом балете. Не солисткой, противостоящей толпе фигурантов, стала Тальони в «Сильфиде», и не просто центром спектакля, но центром целого мира, белого, как и она сама, и танцующего, тоже как она сама. Цвет стал не украшением, а символом, танец – не украшением, а смыслом балета, а танцу протагонистки хореограф дал музыкальное развитие в танцах сильфид, заставил ее отразиться в кордебалете. Второй акт стал балетом о самом ее творчестве. Филипп, сам того, возможно, не ведая, прозрел в

Мария Тальони – Сильфида.
Литография по рисунку А.Э. Шалона (Chalon).
Лондон, 1845

³² Слонимский Ю. «Сильфида». Л., 1927. С. 35.

³³ Гаевский В. Дивертисмент. М., 1981. С. 32.

³⁴ Первая представляла собой своеобразный «монтаж» двух жанров, модный в ту эпоху: главная женская партия была танцевальной и исполнялась балериной, главная мужская партия – вокальной, и исполнялась, соответственно, певцом. Во второй был большой танцевальный эпизод, но не вставной, а включенный в действие, так что Нурри и Мария Тальони и там были не просто участниками одного спектакля, но именно партнерами.

Pro memoria

уникальном, единственном танце Марии знамение эпохи. А если говорить более узко, только о балете, он в Тальони, своей дочке, увидел «тальонизм».

Между тем для современников, в сознании которых автором балета все еще являлся, в первую очередь сочинитель либретто – литературной канвы, главной сенсацией была даже не столько новизна, сколько узнавание, стопроцентное попадание. Ведь сам образ сильфиды был отнюдь не нов: напротив, он читался как один из ключевых в новом мировоззрении, один из тех, о которых уже несколько лет настойчиво твердили романтики в своих манифестах. Так, например, В. Гюго в знаменитом предисловии к драме «Кромвель», начав с рассуждения о спиритуализме христианства, которое так «глубоко отделяет дух от материи»³⁵, и о превосходстве евангельской духовности над античным материализмом, переходя к апологии поэтики народной сказки и средневекового мифа и их превосходству опять-таки над мифом античным, отходящим в прошлое вместе с эпохой классицизма. А среди самых выразительных аргументов, главных знаков смены парадигм, он приводит одухотворенный образ сильфиды. Рассуждая о христианстве, которое «приводит поэзию к правде», и о «новой музе», которая «будет смотреть на вещи более возвышенным и свободным взором», В. Гюго постоянно говорит об «эфирном очаровании» нового прекрасного, о «бестелесной форме, чистоте существа», о «легком, странном, воздушном изяществе», «прозрачной стройности». Танец Марии Тальони, взлелеянный ее отцом,

исходившим, повторим, из характера ее дарования, нес в себе именно эти качества. Корни ставшего хрестоматийным высказывания Т. Готье о том, что Тальони – христианская танцовщица, разумеется, именно здесь. И, как мы видим, в этом чуть шире взятом контексте оно перестает быть парадоксом.

Конечно же, образ Сильфиды был наиболее полным и адекватным выражением художественного феномена Тальони, но и сама Тальони оказалась столь же полным и адекватным выражением нового романтического мышления. И либретто, предложенное Нурри, вводило ее личное, глубоко индивидуальное искусство в контекст эпохи и новейшего мировоззрения. А также – в цельный контекст романтизма, потому что сама Сильфида далеко не единственный романтический мотив в этом балете.

Перескажем его сюжет.

Шотландскому крестьянину Джемсу во сне является влюбленная в него Сильфида, дева воздуха, в невесомом белом платье с веночком на голове. Джемс просыпается; Сильфида продолжает являться ему и манит, невидимая для остальных крестьян, которым поведение Джемса, естественно, кажется странным. Он пытается удержать Сильфиду, что невозможно, потому что она бестелесна. Между тем Джемс помолвлен с крестьянской девушкой Эффи; идут приготовления к свадьбе, погоня за Сильфидой происходит на их фоне, Джемс существует одновременно в обоих пластах, реальном и ирреальном. Весь первый акт идет внутренняя борьба, и в конце его Джемс убеждает за Сильфидой. Второй мотив связан с «макбетовской ведьмой»,

³⁵ Гюго В. Предисловие к драме «Кромвель»

Истоки, традиции, рифмы

колдуньей Мэдж³⁶. В разгар событий первого акта она входит в дом. Джемс грубо прогоняет ее. И она пророчит его невесте Эффи другого мужа. А во втором акте, когда Джемс попадает в царство Сильфид, в лес, она мстит ему, обещая помощь, но на самом деле губя Сильфиду его руками.

Хотя «Сильфида», несомненно, явилась плодом вдохновения, а не расчета, в основе ее драматургии прослеживается четкая схема. Соответственно трем типам танца (характерный, полухарактерный и классический), использованным в этом балете, здесь существуют три мира, и все они противостоят друг другу. Универсальный мотив романтизма – мотив пришельца-одиночки, приносящего тревогу и разрушение в чуждый для него мир, – повторяется здесь трижды. Сначала это Сильфида среди крестьян, потом – колдунья Мэдж, потом – Джемс среди Сильфид. Казалось бы, появление Мэдж приносит каждый раз несчастье, однако, на самом деле, она лишь делает скрытое явным, ускоряя неминуемую развязку. И если Сильфида в какой-то мере – воплощение поэтичности Джемса, то колдунья – воплощение рокового зла, которое неизбежно несет вторжение пришельца, даже если сам пришелец от зла далек. Мэдж и появляется оба раза вслед за таким вторжением, а шабаш ведьм открывает второй акт после того, как первый закончился роковым побегом Джемса. Два акта почти зеркально отражают друг друга. Появление Сильфиды в шотландской хижине вызывает там разлад и провоцирует драму не в меньшей степени, чем появление Джемса в царстве Сильфид. Разница в том, что первая

драма кончается слезами, а вторая непоправима и кончается гибелью. Коллизия реального и идеального, земного и небесного, действительности и мечты оказывается симметрична коллизии жизни и смерти. Финал спектакля – два кортежа, в которых каждый из двух женских образов осуществляется до конца: один – полет мертвой Сильфиды на руках у подруг, другой – свадебное шествие Эффи с соперником Джемса.

«Однако вовсе не из головы, – констатирует А. Левинсон, опираясь на общее мнение, – взял Адольф Нурри сценарий “Сильфиды”. Ему мы обязаны лишь свободным переложением для музыкального театра произведения, которое пользовалось за десять лет до этого значительной известностью: “Трильби” Шарля Нодье»³⁷. Герой этой новеллы-феерии – заколдованный эльф Трильби, влюбленный в прекрасную жену лодочника. Грозный столетний монах, ведущий борьбу с духами, по просьбе лодочника изгоняет Трильби из их очага. Мы видим нагромождение романтических мотивов: тут есть и шотландский пейзаж, и мрачный монастырь, и проклятый род, и кладбище, и оживающий портрет. При этом «готические» мотивы погружены в общий элегический контекст, а проскальзывающие гофмановские интонации почти неузнаваемы без гротеска, в лирическом сентиментальном варианте. Заметим, что «Трильби» написан в год смерти Гофмана (1822) и за несколько лет до пика популярности, настоящего гофмановского «бума», охватившего Францию в конце 1820-х годов.

Мысль о том, что «Сильфида» – переложение «Трильби», стала

³⁶ Заметим, что в цитированном нами манифесте В. Гюго «макетовы ведьмы» тоже упоминаются и выступают таким же знаком нового мышления, как Сильфиды, а также Сильфы, ундины, гномы и т.д.

³⁷ Levinson A. Op. cit. P. 42.

Pro memoria

общепринятой с момента создания балета. «"Трильби" и "Сильфида" – одна и та же баллада, кто называет одно, называет другое»³⁸, – написал Ж. Жанен, давая сравнительный анализ двух текстов, сказки и либретто. Вслед за бойким журналистом, ловко выдающим свои любимые идеи за объективные истины³⁹, так считать стали все. Едва ли не первым эту мысль поставил под сомнение Л. Вайя – больше ста лет спустя. «Сказка и либретто построены на конфликте мечты и действительности, – пишет он, – но этот конфликт вдохновил столько поэм, столько драм, столько романов! Фабула сказки иная, чем в либретто, театр не удовлетворился текучестью повествования, которое является настоящей феерией, где описание и действие скользят одно над другим, как облака на небе. В "Сильфиде" дочери воздуха летают меж ветвей, но тела их крепко привязаны к многочисленным железным тросам, и директор Оперы, с его хозяйским взглядом, сам проверял крепления перед спектаклем»⁴⁰.

Однако дело не только в том, что театральное действие более материально, нежели поэтическое описание. «Трильби» и «Сильфида» похожи, если рассматривать «Сильфиду» как либретто, на уровне литературного произведения. Текст либретто, и вправду, переключается со сказкой Нодье. Например, в диалоге Сильфиды и Джемса (акт I, сцена 4) почти дословно воспроизведено то, что шепчет дух Трильби, когда «невидимой ночной бабочкой» вьется вокруг уснувшей Жанни. Но слова – еще не балет, а визуальные образы новеллы и спектакля далеко не столь идентичны. Начнем

с того, что у Нодье эльф Трильби, который как раз и считался прообразом тальониевской Сильфиды, микроскопически мал. Что роднит эту сказку с другой литературной «Сильфидой» – одноименной балету фантастической повестью В.Ф. Одоевского, но уж никак не с самим балетом. Эту повесть Одоевский сочинил тогда, когда слава тальониевской «Сильфиды» уже гремела по всему миру – сочинил то ли как антитезу ей, то ли как альтернативу, а может быть, и вовсе минуя балет и напрямую отсылая к тем самым старинным преданиям, о которых писал В. Гюго. В повести Одоевского, читанной Пушкиным и предназначавшейся им для публикации в только что созданном «Современнике»⁴¹, заколдованная Сильфида возникала внутри кольца, опущенного в воду, в лепестках призрачной розы. А Трильби у Нодье появлялся как крошечный дух домашнего очага в огненном колпачке, «катающийся в кудрях» героини, прекрасной лодочницы, повисающий на ее золотых сережках и прячущийся у нее на груди. То есть в обеих новеллах идеальный мир возникает, как мир малых величин⁴², и визуальное духовное существо предстает здесь абсолютно несоразмерным человеку. Понятно, что эта деталь чисто литературна и отдаляет, даже отделяет образность обеих новелл от сцены. Но еще важнее другое отличие «Сильфиды» Тальони от литературного источника. Сюжет Нодье отражен в балете не прямо, а обратно-симметрично: там – любовь юноши-духа к земной женщине, здесь – любовь романтического героя (крестьянин он, конечно, лишь номинально!) к духу-девушке. Причем, для балета подобная

³⁸ Janin J. Notice sur «La Sylphide» // *Les beautés de l'Opera*. P., 1845. P. 4.

³⁹ Об этом выразительно пишет современник. См.: [Строев В.] *Париж в 1838 и 1839 годах. Путевые записки и заметки Владимира Строева*. СПб., 1842.

⁴⁰ Vaillat L. *Op. cit.* P. 194.

⁴¹ См.: Пушкин А.С. Письмо Одоевскому В.Ф., конец ноября – декабрь 1836 г. Петербург // Пушкин А.С. ПСС: В 16 т. М.; Л., 1937–1959. Т. 16. Переписка, 1835–1837. 1949. С. 210; См. также: Турьян М.А. Из истории взаимоотношений Пушкина и В.Ф. Одоевского // Пушкин: Исследования и материалы / Л., 1983. Т. 11. С. 174–191. Цит. no: www.feb-web.ru. В новелле наряду с «готическим» существует и психологический пласт, имеющий отношение, скорее, к отечественной пушкинско-гоголевской традиции и несущий в себе бледные пока еще черты нарождающегося реализма.

⁴² То, что мистическое, фантасмагорическое существо появляется в микроскопическом виде и начинает расти по мере того, как мысль о нем завладевает человеком, является общим мотивом для такого рода сюжетов – от народных преданий до гоголевского «Носа».

инверсия принципиальна, поскольку влечет за собой кардинальную перемену образности. Мотивы «Сильфиды» – мечтающий мужчина и неземная дева, мечта в образе женщины, призрачность, неуловимость женского танца и самого образа танцовщицы – не взяты из «Трильби». Художественная идея «Сильфиды» неотделима от женской фигуры в белом тюнике, от призрачного образа танцовщицы; персонаж Ш. Нодье едва ли послужил ему прототипом.

И потому куда вернее было бы искать корни «Сильфиды» в сцене монахинь из «Роберта-Дьявола», чем в сюжете феерии Ш. Нодье. Причем, независимо от того, что сценарий был написан Нурри во время первых (и сперва неудачных!) кордебалетных репетиций этой оперы, еще до того, как в них стали принимать участие и Тальони, и сам Нурри. Потому что истоки здесь не литературные, а хореографические, и образ балетной Сильфиды на самом деле родился не в кабинете литератора, а в балетном классе.

ПУАНТЫ ТАЛЬОНИ

Здесь важен еще один мотив – знаменитые пуанты Тальони. Возникает вопрос: почему их практически не заметили современники, достаточно внимательные порой к незначительным новшествам? В 1846 г. Р. Зотов с осуждением пишет о «новейших гениях» (тех, кто пришел после Тальони!), которые «выдумали танцевать на ногте большого пальца»⁴³, в то время как, описывая Тальони незадолго до этого, он ничего похожего не отмечал. Тальони, по словам Л.Д. Блок, не сделала из пуантов трюка. Она считалась «лишь с потребностями

прыжка и с возможностью беззвучного передвижения по сцене»⁴⁴. Сохранение четкой фиксированной позы на пальцах – то, что сразу заметил Р. Зотов, – это уже трюк, демонстрация мастерства. Тальони танцевала иначе, и новизна ее танца для современников заключалась прежде всего в том самом «невыразимом порханье», а вовсе не в пуантах, которые они даже не слишком отличали у нее от высоких полупальцев, во всяком случае, особого внимания на этой разнице не зафиксировали. «Она прибежала на кончиках пальцев (дословно – «на острие стопы» – *sur la pointe de pied* – **И.С.**), – пишет Ж. Жанен. – Она покачивалась грациозно, подаваясь телом то вправо, то влево»⁴⁵. Каковы же были ее пуанты и весь ее танец?

Башмачок Тальони сохранился, и он ничем не отличается от башмачков Фанни Эльслер или Фанни Черрито, также имеющих, скажем, в коллекции санкт-петербургского Театрального музея. Он шит из мягкого шелка и лишь простеган около носка шелковой же ниткой. Такой простежке или штопке Тальони придавала очень большое значение⁴⁶, однако этим и ограничивались у нее технические приспособления для пальцевого танца. Балеринская стопа в современной балетной туфле с твердым носком утратила гибкость, она имеет, по сути, лишь три положения: первое – когда стоит на полу, второе – когда вытянут подъем, на пальцах или в воздухе, а третье – на полупальцах. Такого рода туфли, позволяющие «вертеть» знаменитые «тридцать два фуэте», принесли (в следующую за Тальони балетную эпоху) итальянские виртуозки, чьи танцы на пальцах уже

Раскрашенная гравюра «Три грации» (Фанни Черрито, Фанни Эльслер, Мария Тальони). Литография по рисунку А. Шалона



⁴³ Р.З. [Зотов Р.] Фельетон. Театральная хроника // Северная пчела. 1846, 23 июля, № 163. С. 634.

⁴⁴ Блок Л.Д. Филипп Тальони и его школа // Классики хореографии. Л., М., 1937. С. 188

⁴⁵ Janin, J. Op. cit. P.7.

⁴⁶ См.: Vaillat L. Op. cit. P. 107.

Pro memoria

имели отношение к современной технике. Причем для зрителей тех лет, как и для самой стареющей Тальони, это отнюдь не было продолжением или развитием ее искусства: наоборот, это воспринималось как знак смены времен и поправление идеалов тальонизма. Для современников значимым являлось то, что поэзию сменил трюк; для самой Тальони, в высказываниях которой о танце одно из самых частотных слово «грация», появление этих новых пуантов было равноценно профанации балетного искусства. Туфли новых виртуозок она хлестко называла «ортопедическими приспособлениями», а новые адажио, где больше не доминировал апломб⁴⁷, считала верхом вульгарности. Балерина, которая жестко вспрыгивает на твердые, набитые пробкой и ватой носки, и которую крепко держит кавалер, к тому же помогая ей вращаться – все это было для Тальони возмущительной «клоунадой». То есть тот тип танца, который, по твердому убеждению XX века, ведет свою родословную от Марии Тальони, сама Тальони воспринимала как гибель искусства и поглощение балета цирком – низким ремеслом на потребу публики.

А что такое стопа танцовщицы в допуантной шелковой обуви, мы до некоторой степени ощутили на выступлении исполнительницы танца «болеро», испанки К. Перисет⁴⁸, использующей старинную технику. Ножки ее так нежны, так мягки, так пластичны, что они действительно как бы дышат, трепещут, и ассоциация с порханием бабочек не так уж тут неуместна. И, хотя, конечно, болеро к тальонизму особого отношения не имеет, но зато имеет к эпохе; именно с

такими, с подобными, не зажатыми в жесткий панцирь, но живыми и гибкими стопами Тальони и поднялась на пальцы.

Как?

Стопа Тальони в таких же шелковых туфельках тоже была гибкой, на пальцы она должна была вставать плавно. Рахель Фарнгаген, подруга Фанни Эльслер, настроенная к Тальони, разумеется, очень критически, замечала, что ступни ее «все гнутся»⁴⁹. Но что тогда значат слова других современников о том, что Тальони не только порхала на кончиках пальцев, но и умела на них застывать («Минуту стоит, две стоит, три стоит»)?

Представление о пальцевом танце Тальони, опять же до некоторой степени, подсказывает и новейшая стилизованная «Сильфида», поставленная в начале 1970-х годов французским балетмейстером Пьером Лакоттом по мотивам тальониевского спектакля, который, как утверждал Лакотт, был изучен им по сохранившимся документам и материалам. Балерины в лакоттовском спектакле пользуются современными туфлями и современной пальцевой техникой, однако первая исполнительница, Гилен Тесмар, на которую Лакотт и ставил балет, имитировала особый воздушный танец и создавала впечатление, отчасти совпадающее с легендарным образом Тальони. Разгадка в том, что это впечатление, да и сам рисунок пальцевого танца Тесмар создавала не ногами, а всем телом. Нечто подобное, по-видимому, было и у Тальони. Ощущение «таяния» ее поз, ее «терявшегося в беспредельности» арабеска достигалось не только протяженностью линий, о которой пишет Л. Блок, но и тем,

⁴⁷ Умение сохранить равновесие в позе, всегда прежде бывшее одной из главных ценностей балетного танца

⁴⁸ В частности, Перисет выступала на фестивале испанского танца в Петербурге в 1990 г.

⁴⁹ Цит по: Блок Л.Д. Возникновение и развитие техники классического танца. С. 252.

Истоки, традиции, рифмы

что линии эти не были зафиксированы, движение беспрестанно длилось, а поза скользила и меняла свои очертания. Как бы взлетало все тело, а ноги тянулись за ним и отрывались от земли. (Быть может, потому ее пуанты и не были специально отмечены, что они не воспринимались отдельно, как нечто самостоятельное.) Именно эти особенности ее танца и могли позволить парижскому критику Ш. Морису утверждать в рецензии на премьеру «Сильфиды», что у Тальони «никакого апломба – кружево в воздухе»⁵⁰. То есть, тальониевское «стояние» на пальцах (те самые «минуту, две, три!») как апломб, т. е. как умение твердо фиксировать позу, не воспринималось.

Как известно, недоброжелательная придирчивая критика часто дает для историков балета гораздо больше, нежели дифирамбы. «Толчки коленей, – продолжает скептик Ш. Морис, – притворство («force grimace»), расхлябанность и немало шарлатанства – вот что она нам показала»⁵¹. О «шарлатанстве» в подобном духе говорит и Р. Фарнгаген. Тальони, по ее словам, «вообще больше делает вид, что прыгает, но, в сущности, поднимается слишком мало. Обманывает тут всю публику»⁵². Важно и другое замечание Р. Фарнгаген: «Все время она подгибает ноги, присядет и взлетит вместо того, чтобы попросту прыгнуть»⁵³. То есть движение как бы членится, или же прослеживается как бы внимательнее обычного, словно в замедленном темпе; это свидетельство тоже может быть подтверждением наших догадок о делящемся и перетекающем движении. Их дополняют слова американца Натаниэля

Уиллиса, видевшего Тальони в «Боге и Баядерке»: Тальони у него «плавает», или же «скользит» перед глазами, «подобно завитку дыма или пушинке»⁵⁴. И о том же – фраза, мимоходом брошенная поклонником еще одной соперницы Тальони, критиком, скрывающимся за инициалами «К.П.». Он горячо поддерживал московскую балерину Екатерину Санковскую (отечественную Сильфиду, которую современники воспринимали, как художественную оппонентку Тальони) и потому придирчиво смотрел на саму Тальони. Она, по его словам, «плавает и рисуется»⁵⁵. «Плавает» – это точное выражение делящегося движения, о котором сказано выше. А «рисуется» – это, по всей вероятности, то, что в хвалебных рецензиях называли «прелестными позировками» и «грациозными положениями». Что же получается: с одной стороны – «плавает», с другой – членит движение? С одной стороны – легендарная простота и непреднамеренность, с другой – рисовка? Да, именно так, но только вторую, оборотную сторону ее танца мог заметить лишь придирчивый критик, заведомый оппонент: это тщательно скрывалось от глаз зрителей, как и технические сложности.

Итак, танец Тальони, которая «клубилась, как легкий дымок при утреннем ветерке»⁵⁶, никогда не застывал и не принимал четких очертаний, он длился и парил, застигал и возникал снова, отдельные его элементы не акцентировались, легкое и текучее непрерывное движение рождало ощущение воздушности и полета. Не только второй акт «Сильфиды» был «сюитой зыбких эскизов» (В. Гаевский),

⁵⁰ Цит. по: Levinson A. Op. cit. P. 134.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Цит по: Блок Л.Д. Возникновение и развитие техники классического танца... С. 252.

⁵³ Там же.

⁵⁴ Willis N.P. Pencilings by the Way. Цит. по: Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: Романтизм. М., 1996. С. 54, 162.

⁵⁵ См.: К.П. Письмо из Москвы, 2 февр. 1839 г. // Северная пчела. 1839, 11 февр., № 32. С. 129.

⁵⁶ Э. «Сильфида» // Северная пчела. 1837, 8 сент., № 209. С. 834.

но и сам танец М. Тальони. Он был, если допустимо такое сравнение, импрессионистичен. Не движения, не па становились его целью, а впечатление и иллюзия: иллюзия прыжка, иллюзия полета, иллюзия непринужденности и непреднамеренности – то, что прозаически настроенные люди принимали за шарлатанство и обман.

А если смотреть шире, то иллюзия – не что иное, как одна из основных категорий романтического искусства и романтического мышления. Иллюзия, которая расцветает божественной красотой при взгляде человека, наделенного поэтическим воображением, и оборачивается пустотой для взгляда, на поэзию не настроенного. Таким образом, феномен Тальони – или ее стиль, гениально выработанный для нее отцом, – попадал в самую сердцевину художественного мировоззрения эпохи. Сформированный на уроках Филиппа Тальони, этот стиль существовал и до «Сильфиды», но не имел названия. Существовало и само слово – «сильфиды», – но означало нечто другое. Достигнув в своем развитии определенного рубежа, новый стиль потребовал четкого хореографического воплощения и словесного определения. В этот момент Нурри и пришел со своим либретто к Филиппу Тальони.

И вот тут мы подходим вплотную к разгадке взаимоотношений «талантливого отца» и «гениальной дочери». Конечно, не будь Марии, Филипп, скорее всего, действительно, так и остался бы неплохим танцовщиком и балетмейстером средней руки. Конечно, значительной фигурой в истории балета его сделала дочь. Но парадокс в том,



что и ее сделал великой именно он. Деспотично руководя ею, упрямо возвращая ее талант – вопреки всем представлениям о том, какой должна быть танцовщица, – он сформировал для нее целое новое направление, с которым она смогла не только воплотить свой не вписывающийся в обычные рамки гений, но и стопроцентно ответить на эстетический запрос своего времени.

И как знать, вполне возможно, что, не будь рядом поверившего в нее отца, она, которую товарки в балетном классе презрительно называли «маленькой горбуньей», была бы обречена на прозябание в последних рядах кордебалета.

Мария Тальони
в балете «Тень».
Литография
В.М. Тимма из
«Театрального альбома
1842», СПб