

УДК 792.8

Д. С. Новиков

## ГРАЦИОЗНОСТЬ МАРИИ ТАЛЬОНИ В КОНТЕКСТЕ ФИЛОСОФИИ Г. СПЕНСЕРА

Эпоха романтизма в балетном искусстве изучена достаточно подробно. Среди понятий, принципиальных для этой эпохи, выделяется понятие о грациозности. Таким качеством, как следует из балетной критики и поэзии первой половины XIX века, обладала первая романтическая балерина Мария Тальони. Практически вся эпоха романтического балета (1830–1840 гг.) ассоциируется с «прытью», т. е. прыжками Тальони, чей «полетный стиль», как называли его современники, резко отличался от исполнительских стилей других танцовщиц. Тальони стала гениальной новаторшей, создавшей новое веяние в русской культуре — *тальонизм*, основные черты которого артистичность и интимность [См.: 1, с. 8]. Отважимся от себя добавить к характеристике *тальонизма* также и *грациозность* итальянской балерины. На наш взгляд, грациозность можно включить в реестр отличительных черт балетного романтизма в целом.

Дискурс о грациозности в танце встречается в искусствоведческих работах Н. В. Соловьева [2], Л. Д. Блок [1] и В. М. Красовской [3]. Философы также обращались в своих трудах к танцу, пусть и косвенно. Так, в статье «Грациозность», опубликованной в 1858 г. Гербертом Спенсером [4], философ задается вопросом: «В чем же состоит отличительная особенность строения и действия, которой мы даем название грации?» [4, с. 730]. На протяжении всей статьи философ вырабатывает убедительные критерии грациозности человеческих движений.

Рассмотрим подробнее концепцию Спенсера.

«Мы не приписываем грациозности лошадям, черепахам и гиппопотамам, в которых способности движения несовершенны развиты, — начинает Спенсер свою статью. — Но мы приписываем ее борзым собакам, диким козам, скаковым лошадям — всем животным, у которых двигательные органы сильно развиты» [4, с. 730]. Далее пример Спенсера — из балета: автор статьи наблюдает за движениями некой танцовщицы, не называя ее имени и, основываясь на своих личных наблюдениях, приходит к заключению, что ее движения могут считаться истинно грациозными. Философ выдвигает свою первую гипотезу: *грация есть экономия силы*. На протяжении всей статьи он пытается доказать, что балерина танцует грациозно тогда, когда она затрачивает мало усилий для выполнения сложных элементов; животные бегают или ходят грациозно, экономя свою мышечную силу, и неодушевленные предметы представляют некоторую аналогию с этими положениями и формами.

Другой пример — положение/поза солдата, услышавшего команду «смирно». При этой команде тело солдата вытягивается и становится более удаленным от грациозности, нежели в свободном положении, которое он принимает при команде «вольно». То есть тело считается грациозным тогда, когда его мышцы расслаблены, а не напряжены.

Далее Спенсер рассматривает вопрос о грациозной походке. Таковой будет считаться умеренное, ритмичное передвижение ног, которое не сопровождается сильными взмахами рук. Если человек во время ходьбы прижмет свои руки к обеим сторонам туловища, то его движения станут неграциозными и утомительными, а если он предоставит своим рукам качаться, то у него явится ощущение сравнительной легкости. В идеале же грациозная походка «производит на нас такое впечатление, как будто в ней вовсе не было сознательного движения и как будто бы, в то же самое время, на нее не расходовалось никакой силы» [4, с. 731]. Философ резюмирует: «При таком понятии о действии рук в ходьбе нам становится ясным, что грациозное употребление их в танцах есть простое усложнение того же самого факта, что хороший танцор имеет столь острое мышечное чувство, что мгновенно понимает, в каком направлении нужно двинуть руки, чтобы тотчас представить противовес какому бы то ни было движению тела и ног» [4, с. 732–733].

Спенсер продолжает развивать свою теорию грациозности, фокусируя внимание на танцорах. По его мнению, хороший танцор — «это человек, дающий нам понять, что его руки нимало не беспокоят его, а, напротив, оказываются весьма полезными. Каждое его движение вытекает из предыдущего движения тела и доставляет ему некоторое удобство» [4, с. 732]. Таким образом, исходя из концепции Спенсера, мы можем сделать вывод, что хороший танцор — это человек, обладающий чувством мгновенного понимания движения и расхода сил, иными словами — танцор, владеющий апломбом профессионала.

Для нашего исследования важен следующий фрагмент статьи Спенсера: «Однажды вечером, наблюдая за танцовщицей и внутренне порицая ее *tours de force*, как неловкость, которую следовало бы ошибаться, если бы не было людей, аплодирующих по рутине, я заметил, что истинно грациозные движения этой танцовщицы были те движения, которые совершались с сравнительно небольшим усилием» [4, с. 730]. Нельзя не заметить, насколько слова философа созвучны балетной критике, писавшей о Тальони: «танцуя, она, кажется, делает усилия не для того, чтобы оторваться от земли, а наоборот, чтобы земли коснуться» [2, с. 25].

Далее Спенсер заключает: «грация, по отношению к движению, означает движение, которое производится с экономией мышечной силы», а грациозные позы — это такие позы, которые могут быть поддерживаемы с соблюдением этой экономии» [4, с. 730]. И это утверждение философа полностью соответствует описаниям стиля Тальони. Достаточно лишь вспомнить ее знаменитую позу, запечатленную на литографиях, — арабеск с поднятыми руками, устремляющийся в бесконечность, в воспетую романтиками даль. А воспевали Тальони многие, как на русском, так и на французском и английском языках (Т. Готье, О. де Бальзак, Ж. Санд). Фигура Тальони проскальзывает в повести В. А. Соллогуба «Большой свет».

Менее известны строки М. Поднебесного из его поэмы «Тальони-Грация»: «Смотреть на Грацию — восторг! / Шаги, прыжки и все движенья — / Язык пленительный без слов, / Язык любви и вдохновенья» [2, с. 122–123].

Героиня поэмы порхает, парит «на крылышках или без крыл, игриво, плавно как зефир». Сгибая (опять же, «грациозно») свой стан, Тальони смотрится на сцене не просто танцовщицей, она — богиня, античная Харита, для которой нет

никакой преграды, в ее танце нет никакого усилия и лишнего движения. Все гармонично, выверено и легко. Спенсер отмечает также, что «главная трудность танцев, состоящая в приличном расположении рук, достаточно подтверждает ту же самую истину — расходование своих сил с наименьшей тратой» [4, с. 731]. Тальони, несомненно, преодолела эту трудность.

В. Г. Белинский, уже известный в ту пору литературный критик, увидев Тальони в балете «Гитана» соглашался, что сама Тальони «хороша», что в ее танце «много грации», но эти качества исполнения не могли скрыть для него пустоты содержания балета как такового. Обратим внимание и на то, что у Поднебесного в поэме есть строка «то грациозно стан сгибает», что опять же подчеркивает бес-телесную грацию романтической танцовщицы.

Но вот что пишет Спенсер далее: «Мы замечаем, что они <руки танцора> облегчают общее движение, вместо того, чтобы затруднять его, или, другими словами, что достигается экономия усилия» [4, с. 731]. И снова философ приходит к тому же заключению об экономии силы, утверждая, что и движения рук играют немаловажную роль для танцора, так как облегчают общее движение тела, следовательно, оказывая воздействие на мышечную массу.

Л. Д. Блок, не будучи современницей Тальони, писала о руках балерины (опираясь, безусловно, на литографии, изображающие Тальони в различных ролях), называя их «слабыми», «провисшими», «житейскими» [См.: 1, с. 251]. Именно такое свободное положение, которое требует небольшого усилия для своего поддержания, Спенсер считал грациозным.

После первых дебютов Тальони в балете «Сильфида» критики «Северной пчелы» отзывались о ней так: «Как невыразимо хороша Тальони в этой непринужденной, грациозной позе! Она вспорхнула и мелькает калейдоскопом нежности, легкости, грации» [6, с. 137]. Рецензенты неизменно отмечают иллюзорную легкость танца балерины: «Неужели этот танец сопряжен с трудностями, неужели эти воздушные па выучены и вытвержены? Здесь в каждом жесте, в каждом колебании стана кроется роскошная поэма <...> Восторг публики выразить невозможно; она заглушает собою слабый голос холодных требований чего-то головоломного там, где является природа во всем своем блеске непринужденности и грации» [6, с. 137]. Поэт Н. П. Огарев, видевший Тальони как стареющую балерину, тем не менее, называл ее «грациозно-легким созданием», танец которого ассоциировал с пляской смерти, с вихрем, уносящим жизнь.

Очевидно, что многократно признанная грациозность Тальони является основополагающим качеством ее исполнительского стиля. Все рецензенты придерживаются одного понятия о грации как экономии мышечной силы: балерина воздушна, легка, эфирна, ее танец — всегда «полный достоинства», «dignified<sup>1</sup>», так может танцевать человек, мыслящий, «как Кант», поющий, «как Новалис», фантазирующий, «как Гофман» [1, с. 251]. По сути это именно «спенсеровская» грациозность, основанная на свободе и легкости движения, совершаемого без лишних усилий.

<sup>1</sup> Достойный (англ.)

К. А. Скальковский в своей книге «Балет. Его история и место в ряду изящных искусств» [5] рассуждает о хорошем танцоре в том же ключе, что и Спенсер. Не случайно критик ссылается на высказывания философа и делает равнозначные выводы: он убежден, что грация заключается в гармонии движений, в избавлении от всего лишнего, в простоте и естественности. По Скальковскому «движения по линиям прямым и ломаным не вяжутся с понятием о грации, потому что внезапные остановки и неправильности, неизбежные при угловатых движениях, нарушают коренное условие грациозности — непрерывность и плавность. Движение по кривым — также наиболее сохраняет экономию сил» [5, с. 33]. Таким образом, Скальковский и Спенсер трактовали грациозность одинаково и их суждения, очевидно, отражает «полетный» стиль исполнения Марии Тальони: «Тальони была грациозна в высшей степени, и в этом её никто не превзошел; она была так эфирна, что в памяти о ней сохранились одни изящные линии, одни дивные бесплотные абрисы, как изображения фантасмагории. Грациозность её отличалась спокойствием, плавностью; она была так легка и воздушна, как только может быть существо, лишенное определённых форм» [5, с. 203].

В заключении Спенсер выдвигает гипотезу о том, что «понятие о грации имеет свое субъективное основание в симпатии» [4, с. 735]. И, знакомясь со свидетельствами современников Тальони, нельзя не заметить их симпатии к балерине, дарившей очевидцам своего танца ощущение легкости и свободы (достигнутой в результате долгих изнурительных уроков ее отца, Филиппа Тальони, чей урок состоял в целом из 648 движений у станка).

О какой же танцовщице, не называя ее имени, писал Спенсер? Может быть, это была Тальони? Ведь философ был ее современником и, несомненно, мог видеть, как она танцует. К сожалению, никакими точными документальными подтверждениями этого мы не обладаем. А значит — наше исследование еще ждет своего продолжения.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Блок Л. Д. Классический танец: история и современность. М.: Искусство, 1987. 556 с.
2. Соловьев Н. В. Мария Тальони. СПб.: «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»; Издательство «Лань», 2011. 192 с.
3. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм. СПб.: Издательство «Лань», «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2008. 512 с.
4. Спенсер Г. Опыты научные, политические и философские. Мн.: Современ. литератор, 1999. 113 с.
5. Скальковский К. А. Балет, его место в ряду изящных искусств. СПб.: Типография А. С. Суворина, 1882. 280 с.
6. Петров О. Русская балетная критика конца XVIII — первой половины XIX века. М.: Искусство, 1982. 319 с.