

МИНИСТЕРСТВО ПО ДЕЛАМ КУЛЬТУРЫ И СПОРТА РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН
МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН

ТАШКЕНТСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ВЫСШАЯ ШКОЛА НАЦИОНАЛЬНОГО
ТАНЦА И ХОРЕОГРАФИИ

КАФЕДРА «ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСКУССТВ»

ПО ПРЕДМЕТУ: «ИСТОРИЯ МИРОВОЙ ХОРЕОГРАФИИ»

САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ РАБОТА

НА ТЕМУ: «Творчество Вестриса»

Выполнила: студентка I курса

Ким Анастасия

Отделение: Искусствоведение

Приняла: Раджабова Л.А

Ташкент -2015

ВЕСТРИС ОГЮСТ



Мари́ Жан Огюст Вестри́с
(фр. Marie Jean Augustin Vestris, 27 марта 1760, Париж — 5 декабря 1842, там же) — французский хореограф и танцовщик.

Жизнь и творчество

Огюст был внебрачным сыном Гаэтано Вестриса и танцовщицы Мари Аллар. Дебютировал на сцене в 12-летнем возрасте в дивертисменте «La Cinquantaine» (1772). В 1776 году он уже становится танцором соло, в 1778 году — Primo ballerino. За свою необыкновенную технику исполнения был назван богом танца. В 1785 году гастролирует в Англии, танцует гавот в комической опере Андре Гретри Panurge dans l'île des lanternes (1785), ставший классикой балета и подробно затем описанный Фридрихом А. Цорном в его Грамматике танцевального искусства (Grammatik der Tanzkunst, 1887). Во время Великой Французской революции артист бежит в Лондон, где остаётся до 1793 года. Вернувшись затем в Париж, Вестрис вынужден конкурировать с танцором Луи Дюпором. Ещё в 1835 году, в возрасте 75 лет, артист танцует на сцене (менуэты вместе с Мари Тальони). После

окончательного ухода из театра О. Вестрис преподаёт танец и становится учителем таких замечательных мастеров, как Мариус Петипа, Люсьен Петипа, Жюль Перро, Мария Тальони, Фанни Эльслер и др. Сын Огюста, Арман Вестрис, также был известным танцором.

ОГЮСТ

ВЕСТРИС

История

балета

-

История

балетного

искусства

Преромантическая реформа танца и пантомимы охватила все балетное искусство в целом. Разные театры претворяли ее по-разному в сложном взаимодействии этих двух выразительных средств. В парижской Академии музыки реформа началась с танца и на первых порах отозвалась лишь у отдельных мастеров. Среди них ведущее место занял незаконный сын, но признанный наследник Гаэтана Вестриса - талантливый танцовщик и мим Огюст Вестрис. Впрочем, дебютировал он не под этим гордым именем. Дебюту предшествовали слухи. 17 сентября 1772 года в «Секретных мемуарах» Башомона появилась заметка о том, что «любители недавно посетили репетицию Оперы» ради маленького сына Вестриса и «сочли безграничным его талант». Дебют состоялся завтра, 18 сентября, и Башомон писал, что сын Гаэтана Вестриса и м-ль Аллар «соединяет в себе величавость первого с прелестями и игривостью второй». Третья заметка (от 28 сентября) гласила, что успех чудо-ребенка, «каких, быть может, пока и не бывало», возрастает и счастливый отец «засвидетельствовал свою признательность зрителям глубокими поклонами, которые проделывал на авансцене». Для дебюта в очередной раз шла трехактная пасторальная опера де Ла Борда «Пятидесятилетие». Барон Гримм не счел нужным отметить в августе 1771 года премьеру этого заурядного опуса ремесленного композитора. Теперь он заметил чакону в третьем дивертисменте. «Несколько дней тому назад в опере наблюдалось необыкновенное чудо, - сообщал он. - В балетных выходах "Пятидесятилетия" вместо бога танца Вестриса выступил двенадцатилетний ребенок. Этот ребенок танцевал с той же точностью, уверенностью и почти такой же силой, как великий Вестрис, а последний нимало не был унижен оттого, что ему пришлось посторониться... Никакой священник не благословлял мимолетного союза великого Вестриса с полнотелой и блистательной Аллар. Рождение маленького Вестриса не получило санкции закона. Но природа, любящая сглаживать своими милостями суровость наших установлений, расточила ему самые драгоценные дары, наградив сразу и отцовским, и материнским талантами. Публика, чтобы освятить это чудо, назвала ребенка Вестралларом... Глядя на его танцы, вполне веришь, что это великий Вестрис, но только наблюдаемый через подзорную трубу, уменьшающую и удаляющую предметы». Критик «Меркюр де Франс» также восхитился: «Блеск исполнения, врожденная грация, тонкость искусства, красота манеры, понятливость - все преимущества счастливой натуры и сильного таланта объединились в этом ребенке». Счастливая наследственность пришлась как нельзя более ко времени, когда ребенок превратился в юношу и установил новые рекорды балетного танца. Мари-Огюст Вестрис родился в 1760 году и сначала был учеником матери. Отец признал его талант, а затем объявил, что сын превзошел

его в искусстве. Правда, неисправимый хвастун добавлял: «Это объяснимо, у него то преимущество передо мной, что он имеет отцом Гаэтана Вестриса». В 1773 году Огюст Вестрис исполнил роль Амура в балете отца «Эндимион». Роль, по сути дела, была центральной, при том что Эндимиона изображал сам балетмейстер, а Диану – Мадлен Гимар. Действие происходило на охоте. Нимфы Дианы встречали заблудившегося в лесу ребенка, который «привлекал и чаровал их сердца», говорилось в отзыве «Меркюр де Франс». Появлялась Диана, узнавала ненавистного ей сына богини любви и приказывала связать его. Эндимион находил Амура, освобождал его, и тот «в благодарность обещал ему прекраснейшую победу». Диана и нимфы пытались сразить Эндимиона. Но Амур защищал его и вселял любовь в сердце девственной богини. Следовал выход нимф, преследуемых фавнами. Пример Дианы заставлял их сдаться. В финале одноактного балета Амур превращал дикий лес в цветущую рощу и танцевал в окружении Граций, Игр и Удовольствий. Обозреватель свидетельствовал: Вестрис-сын «внес в свой танец столько силы, благородства, точности, что зритель был так же очарован, как и поражен его талантом». Критик вежливо добавлял: «Нельзя было лучше изобразить Диану, чем м-ль Гимар, и Эндимиона, чем г. Вестрис». Роль Амура требовала уже не одного танца. Гаэтан Вестрис испытывал тут сына и в благородной пантомиме. Мальчик легко перенял ее возвышенную и цветистую пластическую речь. Но вслед за тем он надолго задержался в дивертисментных пастушеских танцах. И все-таки его успех неуклонно рос. В 1775 году пятнадцатилетний танцовщик был зачислен в Оперу, а в 1776 году получил звание солиста. Театральная хроника конца XVIII века сохранила множество анекдотов о Вестрисе-младшем, начиная от любовных приключений и кончая сценическими триумфами. Например, в 1781 году в Лондоне из-за его гастролей были отменены заседания парламента, где тогда дебатировался важный экономический закон. Немудрено, что по мере тщеславия сын едва ли не превосходил отца. В 1782 году юнец потребовал, чтобы ему платили в Опере баснословное жалованье: этого-де заслуживают его незаменимый талант и «слава монархии, где так много высокооплачиваемых и легко заменимых министров»²⁹⁴. В 1784 году Огюст Вестрис отказал королеве Марии-Антуанетте, которая пожелала, чтобы он выступил перед шведским королем. Его отправили в тюрьму. Но, по словам Гримма, в Париже «поднялся такой шум», «так начали кричать о несправедливости и клевете», что королева сама захотела «успокоить бурю». Вестриса выпустили. Он вышел на сцену в паре с м-ль Гимар. «Одни аплодировали, другие свистели и вопили». Победителем остался танцовщик. Каков же был танец Вестриса, покорявший современников? Август Бурнонвиль, ученик Огюста Вестриса и прославленный балетмейстер романтизма, писал в книге «Моя театральная жизнь»: «Стиль его танца был демихарактерным, для чего прекрасно подходила редкая упругость и стремительность в сочетании с выразительным лицом и живым характером. Освободясь от строгостей отцовской школы, он создал совершенно новый жанр, который был так же не похож на предыдущий, как не похожа блистающая красками живопись на мраморную скульптуру, являющую

классическое совершенство». Стиль классицизма, уподобленный Бурнонвилем скульптуре, отживал свой век, а заодно исчезали напыщенный пафос и формы неторопливого, важного партерного танца. Элементы такого танца сохранялись как краска в комплексе новых, гораздо более живописных и вольных выразительных средств. Отличительными признаками танца теперь становились легкость и ловкость, мягкость и блеск. Пируэты обретали порыв, а к ним присоединялись стремительные прыжки. Элизабет Виже-Лебрен вспоминала, как Вестрис-сын, превзойдя других танцовщиков сначала в пируэтах, «внезапно устремлялся в воздух столь чудесным образом, что казался окрыленным». Окрыленность была подмечена проницательно. Прыжок Вестриса-старшего венчал достижения прежней школы. То был прыжок с места вверх, как правило украшенный заносками. Вестрис-младший ввел прыжки с разбега вдаль: они рассекали и покрывали пространство. Такие прыжки подготовили академический танец XIX века. Бурнонвиль вспоминал о своем покойном учителе Огюсте Вестрисе, ретроспективно созерцая «милые призраки» юности. Новерр судил о Вестрисе как о младшем современнике, судил темпераментно, придирчиво, с горечью. Он видел в Вестрисе разрушителя гармонии, ниспровергателя тех идолов, которые сам так долго и упорно воздвигал. Но, не одобряя, восхищался, и тем был воистину велик. В главах, добавленных к его раннему труду и вошедших в издание 1803-1804 годов, Новерр образно охарактеризовал Вестриса. Именуя его «изумительнейшим танцовщиком Европы», он вспоминал о его «триумфальном дебюте в серьезном жанре». Он признал «апломб, смелость, решительность, блеск, прекрасный склад движений, чувствительность и тонкий слух» как «редкие достоинства юного танцовщика». Затем он рассказал, что «юный Протей уловил с отменным вкусом и сообразительностью» пастушеский жанр, «полностью противоположный жанру, в котором его образовал отец». Это случилось, когда Лани сочинил для него и м-ль Теодор «Танец пастухов»... И тут Новерр невзначай открывал, что сам же и толкнул молодого Вестриса к смешению жанров. «После отъезда Ле Пика, - рассказывал он, - я дал ему появиться в героической пасторали, в жанре утонченном, нежном и особенном; он раскрылся в нем с наивной грацией и выразительностью, каких только можно было желать. С тех пор он отказался от благородного и серьезного, чтобы закрепиться в этом последнем жанре, в котором не знал равных». Дальше Новерр непоследовательно заявлял, что тут-то танец и вступил на путь, пагубный для балетного искусства. По его метафорическому признанию, Вестрис, «летая на собственных крыльях, прислушиваясь лишь к советам прихоти и фантазии, разрушил величественное здание, которое любимые ученики Терпсихоры воздвигли этой музе». Танцовщик, «не раздумывая, образовал новый вид архитектуры, где все ордера, все пропорции смешаны и преувеличены; из-за него исчезли три известных и отчетливых жанра; он слил их, произведя из этого сплава один». Великий мастер сам помог Вестрису слить жанры, соединив в одном танцевальном номере сельские и героические мотивы. Впрочем, это делали и раньше. Писал же Новерр о современнике Вестриса-отца - Лани, что тот создал пастушеский жанр,

«совершенно противоположный серьезному и демихарактерному». В этом жанре до Вестриса-сына подвизались Жан Доберваль и Шарль Ле Пик. Вестрис был моложе и, как танцовщик, даровитее. Он нагляднее и откровеннее утвердил то, что они начали, и вслед за ними ответил запросам времени. Время закономерно смешало благородный, характерный и отчасти гротескный жанры, стерло границы, отменило строгие правила, заложенные XVII веком и установленные веком XVIII. Сводя на нет героическое амплуа, созданное Новерром и Вестрисом-отцом, танцовщики обогащали за счет ценных камней обветшалой кладки возводимый ими жанр. Ближе всего они оказывались тут к жанру, который Уивер, Анджьолини и Новерр определяли как демихарактерный. Новерр объяснял успех Вестриса тем, что «все этому танцовщику удавалось». Но доступное таланту не дается подражателям: увлечение танцовщиков, и даже танцовщиц, техникой Вестриса свело танец к невыносимой монотонности, лишив его контрастов и светотеней - «главного очарования всех искусств». Для примера Новерр сравнивал пируэты двух Вестрисов: отец делал пируэты гораздо лучше сына, но был на них скуп. «Нынешний Вестрис лишил их мягкости, - констатировал Новерр, - он вертится с необычайной скоростью и, когда центр тяжести сулит падение, останавливается, сильно притопнув ногами. Если последнее движение не являет чуда равновесия, то это чудо ловкости, благоразумия и необходимости». Но дая«е признавая, как данность, чудеса техники Вестриса, старый мастер сокрушался, что вслед Вестрису «закружились все танцовщики и танцовщицы, а заодно и публике закружили голову». Рисунок художника-современника запечатлел пируэт юного Вестриса. Танцовщик изображен в пасторальной роли. Его костюм составляют чулки и короткие штанишки, подвязанные под коленями лентами, и обтягивающий тело камзол, расходящийся от талии подобием юбочки. Туфли имеют небольшой каблук. На голове - парик с буклями, какие носили в 1770-х годах. В правой руке Вестрис держит круглую шляпу, украшенную цветами и лентами, в левой - продолговатую мягкую сумочку. Танцовщик исполняет *pirouette a la second*. Он схвачен художником со спины, вращающимся на высоких полупальцах правой ноги, левая, с натянутыми коленом и стопой, поднята вбок. Руки раскрыты в стороны, но правая слегка поднята, уравнивая наклон тела. Лицо Вестриса резко повернуто к зрителю. Динамику вращения передают вздувшиеся полы камзола. На другом, карикатурном, рисунке Вестрис изображен в момент прыжка. Судя по его костюму и прическе, это уже конец 1790-х - начало 1800-х годов. Вестрис далеко не юн, что тонко подмечено художником. Черты лица обострились и поглубели. Контуры тела тоже обозначились жестче, на ногах проступают узлы разработанных мышц. Все говорит о том, что танцовщик достиг поры, когда профессиональное мастерство позволяет сохранять виртуозность, хотя уже нет прежней гибкости, мягкости, непосредственности. На Вест-рисе короткая, низко подпоясанная туника, трико и туфли без каблуков. Его итальянские кудри коротко подстрижены по моде. Он явно воплощает некий персонаж балетного Олимпа и показан на излете *grand jete* в первый арабеск с раскрытыми в стороны и, наподобие крыльев, слегка

отведенными назад руками. Ноги безупречно выворотны, натянут подъем, выгнутый в талии корпус и поднятая назад нога образуют дугу. Оба художника схватили важное качество танца Вест-риса-младшего - его подвижность. Это особенно заметно в сравнении с рисунком, запечатлевшим величаво-застылую позу Вестриса-старшего в роли Ясона. Свидетельства двух периодов балетного театра, эти иконографические документы могут быть приравнены к фотографиям двух периодов советского балета. Для 1930-1940-х годов была характерна статика, скульптурный покой танцовщиков на снимках. С 1950-х годов фотографы начали схватывать танец на лету и удерживать во времени рассекающий воздух полет или развернувшееся пружиной тело танцовщика. При всем различии задач хореодрамы XVIII и XX веков, при всем различии противостоявших течений, и там и здесь можно обнаружить принципиальное сходство: оно продиктовано желанием вывести балет из сравнительной неподвижности в динамику. В пастушеском жанре, который был отнюдь не нов, Вестрис покорял зрителей новизной танцевальной выразительности. Virtuозность позволяла ему компрометировать штампы, столь долго почитавшиеся родовыми признаками этого жанра. Он заменял томность живостью, слащавость - неподдельной веселостью, жеманство - демонстрацией мужественной силы. И критики постепенно улавливали достоинства новъго стиля. Осенью 1784 года рецензент писал о Вестрисе в танцах пасторальной оперы Пиччинни «Диана и Эндимион»: «Ему уже ничего не нужно завоевывать в том, что касается легкости; но он приобрел еще мягкость движений, проворство и апломб в исполнении самых трудных вещей». После выступления в опере Гретри «Панург на острове Фонарей» Вестриса хвалили за «огонь, естественную непринужденность и свободу, очарование которой неотразимо». В июле того же года Вестрис выступил в дивертисменте оперы Гретри «Колинетта при дворе». Он исполнил сценку вместе с такой знаменитой партнершей, как Гимар, и танцовщиком Лораном, но один был отмечен. «Трудно описать остроумное действие этой маленькой пантомимы, - писал критик. - Но еще труднее пояснить легкость, какую проявил господин Вестрис, подкупающую и свободную грацию, с какой он умеет скрыть сложность исполняемых им поразительных вещей, быть может, являющих вершину, которую способен покорить столь исключительный талант». О том, что Вестрис был способен подыматься выше им же поставленных рекордов, свидетельствовало письмо одного лондонского зрителя 1786 года: «Г-н Вестрис оставил зрителей в полном недоумении - чем надо больше восхищаться, силой его или грацией его движений. Выходя на сцену, он сделал такое поразительное антраша, что дамы испугались. Они думали, что ему не удастся опуститься, не повредив ногу. Но в дальнейшем течении балета Вестрис показал, как этот прыжок, принятый за опасное усилие, ничего не стоит его силе и его легкости. Он делал вещи столь неожиданные и столь неизвестные до него, что весь зал охватило изумление». Образ Вестриса встает из «Писем русского путешественника» Н. М. Карамзина, посетившего Францию в 1790 году. Сначала Карамзин был на спектакле, где «танцовщик в последний раз обещал веселить лионскую публику легкостью своих ног». Из ложи над

сценой Карамзин наблюдал, как после комедии «Тяжущиеся» за опущенный занавес на сцену высыпали балетные актеры. «Вестрис в пастушьем платье прыгал как резвая коза». А. Я. Левинсон, который в 1915 году исследовал письма молодого главы русского сентиментализма в блестящей статье «"Русский путешественник" о Вестрисе», привел отзыв газеты «Лионский курьер» о предыдущих выступлениях гастролера: «Легкость, грация, выразительность, связность, равновесие - все доведено у этого любимца Терпсихоры до последней стадии совершенства. Аттитюды, положения, которые мог бы измыслить умелый живописец, передаются Вестрисом столь же правдиво, сколько смело. Его жесты, движения, взоры, выражения лица всегда связаны между собой и своим логическим созвучием увлекают зрителя». Такой отзыв позволяет считать, что танец младшего Вестриса, наперекор суду Новерра, вовсе не был лишен контрастов и светотеней, только живопись танца иначе располагала тона. Впечатления Карамзина совпадали с похвалами анонимного лионского критика и конкретизировали их. Карамзин писал: «Правду сказать, искусство сего танцовщика удивительно. Душа сидит у него в ногах, вопреки всем теориям испытателей естества человеческого... Какая фигура! какая гибкость! какое равновесие! Никогда не думал я, чтобы танцовщик мог доставить мне столько удовольствия! Таким образом, всякое искусство, подходящее к совершенству, приятно душе нашей! Плеск восхищенных французов заглушал музыку. В положении страстного любовника, которого душа в томных вздохах сливается с душой любовницы, сокрылся Вестрис от глаз зрителей, поцеловал свою пастушку и бросился отдыхать на лавку». После одноактной комедии «начался новый балет - Вестрис снова показался - и снова гремела хвала при каждом движении ног его». Когда балет кончился, «все в один голос закричали: останься здесь, Вестрис, останься здесь!.. Вестрис выступил - какой скромный вид! какая кротость во всей наружности! какие поклоны! Шляпу держал он у сердца». Даже манера прямого обращения с публикой разительно отличалась у отца и сына Вестрис. Первый соревновался в надменности и гордости с аристократами. Второй соблюдал благопристойное достоинство буржуа. «Только на месяц позволено мне отлучиться из Парижа, - переводил его слова Карамзин, - месяц проходит, и мне надлежало ныне ехать; но - здесь голос его прервался; он поднял глаза вверх, стараясь собрать силы. Страшное рукоплескание! Но вдруг опять все умолкло. Вестрис: "В знак благодарности зато благоволение, которого вы меня удостоиваете, я буду танцевать еще завтра". Шумящее браво соединилось со всеобщим плеском... Энтузиазм был так велик, что в сию минуту легкие французы могли бы, думаю, провозгласить Вестриса диктатором!» Назавтра Вестрис танцевал в балете, шедшем после «Деревенского колдуна» Руссо. Карамзин вновь удивился «искусству Вестрисову». И вновь после балета Вестрис явился публике «с тем же скромным видом, с теми же смиренными ужимками». Он сказал, что «должность отзывает» его в Париж. «Я встречался с ним несколько раз на улице. Вестрис! Вестрис! - кричали люди, и всякий указывал на него пальцем. Итак, легкость ног есть добродетель почтенная!» - заканчивал Карамзин. Дело было,

понятно, не в одной легкости ног. Карамзин, через месяц увидев Вестриса в Париже, на сцене Оперы, отметил: «Несмотря на множество здешних искусных танцовщиков, Вестрис сияет между ими, как Сириус между звездами. Все его движения так приятны, так живы, так выразительны... легкость, стройность, гармония, чувство, жизнь - все соединяется вместе». И автор «Бедной Лизы», говоря: «Дивлюсь и не могу сам себе изъяснить удовольствие, которое доставляет мне сей единственный танцовщик», - тут же, в сущности, причину удовольствия раскрывал: «Никакие стихотворцы не опишут того, что блистает в его глазах, что выражает игра его мускулов, когда милая, стыдливая пастушка говорит ему нежным взором «люблю», когда он, бросаясь к ее сердцу, призывает небо и землю в свидетели своего блаженства». Главной добродетелью Вестриса была интуиция таланта, счастливо уловившего эстетические запросы времени. За год до путешествия Карамзина хореограф Доберваль поставил в Бордо «Тщетную предосторожность». Вестрису лишь позже довелось выступить в этом балете, отчетливо выразившем принципы нового художественного стиля. Между тем и до постановок Доберваля, и потом - параллельно с ними Вестрис проводил те же принципы в своем искусстве исполнителя. Долгое время он делал это на старом, но изнутри обновляемом материале пасторального балета, варьируя одну и ту же тему пастуха, добивающегося взаимности пастушки. Кое в чем Вестрис опережал Доберваля, смело раздвигая пределы техники танца, совершенствуя комплекс выразительных средств. Это проницательно заметила Л. Д. Блок и пришла к важному выводу: «Являясь признанной всеми современниками вершиной всего театрального танца XVIII века, завершая его, танец Огюста Вестриса был в то же время и началом мужской техники XIX века, и вовсе не потому, что деятельность Огюста продолжалась долго, не только как преподавателя, но и как танцовщика - вплоть до 1816 года. Объединение всех трех видов танца в один жанр оказалось не просто личной удачей: после Вестриса его жанр был канонизирован. Развиваясь и усложняясь в формах, он-то и стал танцем классического танцовщика XIX и XX веков; благородство линий, но облик менее строгий, не величественный герой, скорее паж или «галантный пастух»; танец же уснащен такими виртуозными трюками, которые до тех пор приличествовали лишь танцовщику комическому».