



Жан Жорж НОБЕРР

ПИСЬМА О ТАНЦЕ

*Перевод с французского
под редакцией
А. А. ГВОЗДЕВА*

Издание второе,
исправленное



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

ББК 85.32

Н 72

Новерр Ж. Ж.

Н 72 Письма о танце / Пер. с фр. под ред. А. А. Гвоздева. 2-е изд., испр. — СПб.: Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2007. — 384 с.: ил. — (Мир культуры, истории и философии).

ISBN 978-5-8114-0808-5

Жан Жорж Новерр — выдающийся хореограф, реформатор и теоретик искусства танца, вошел в историю как «отец современного балета». Он заложил эстетические основы искусства балета, и многие его утверждения не теряют значения и в наши дни. В своем знаменитом сочинении «Письма о танце» Новерр не только обобщил накопленный к тому времени опыт в области хореографии, но и с математической точностью и художественной образностью обосновал основные принципы хореографии.

Данная книга является переизданием «Писем о танце» 1927 г., перевода самой последней редакции 1807 г.

ББК 85.32

В оформлении обложки использован портрет Ж. Ж. Новерра художника Ж. Б. Перроно (1715–1783)

Художник *М. Н. МАКАРОВА*
Обложка *А. Ю. ЛАПШИН*

- © «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2007
- © «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», художественное оформление, 2007

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА



Ниболее значительным течением в культуре XVIII в. является Просвещение. Возникшее в конце XVII в. в Англии, оно достигло своего расцвета во Франции во второй половине XVIII в. Его влияние было настолько велико, что зачастую время его существования называют целой эпохой. Это период новых идей и взглядов на жизнь, перемен и реформ, когда каноны и традиции подвергались сомнениям. Просветители ориентировали на разум, рассматривая аспекты человеческой жизни с позиций здравого смысла. Просвещение, противопоставляя себя предыдущим течениям и эпохам, оказало огромное влияние на развитие всех сфер

художественной культуры. Его основным оружием стала безжалостная критика. Переосмыслению подверглось и идейное пространство театрального искусства. Критические выступления многих видных деятелей XVIII в. Вольтера, Монтескье, Дидро, Руссо относительно театра не обошли стороной и балет.

Балетные постановки того времени еще опирались на каноны минувшего столетия, которые определяли тематику и форму балета. В. М. Красовская дала следующую характеристику балетного образа, присущего классицизму начала XVIII в.: «...он утончился в жеманных пасторалях, в однообразно изысканных аллегориях. Танец, как и пение, блистал общими местами, где своя техника трелей и рулад требовала высокого, но выхолащенного исполнительского мастерства, за которыми не таилось ни живого чувства, ни духовного взлета».*

Просветители предлагали отойти от норм классицизма с его стремлением к идеальному представлению действительности и обратиться к жизни «естественного человека», тем самым

* Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Эпоха Новерра. Л.: Искусство, 1981. С. 17.

дать возможность развитию содержательности балета и соответственно его независимости в театральном искусстве. Ведь в то время балет не был самостоятельным спектаклем. Опера сопровождалась балетными выходами, как правило, не связанными с действием спектакля. Но идеи классицизма, так много давшие балету, сохраняются до начала XIX в. Эта двойственность будет присутствовать в балетном искусстве на протяжении ста лет.

На рубеже веков придворный балет открывает двери профессиональным танцовщикам, постепенно становится общедоступным. В это время заметно обогащается техника танца, создается его система записи. Точно не установлено, кому именно принадлежит авторство системы записи танца. Известно, что его оспаривали французские балетмейстер и теоретик танца П. Бошан и танцовщик и балетмейстер Р. О. Фейе. Работа Бошана осталась неизданной, а книга Фейе «Хореография, или Искусство записывать танец» вышла в свет в 1701 г. в Париже. Актриса и историк балета Л. Д. Блок в своих трудах склонялась к тому, что «нашел (курсив Л. Д. Блок) новый прием записи танца все-таки Бошан, положивший основу современной эре

классического танца тем, что ему удалось расчленить танцевальные движения и снова сложить па в определенной системе.

Но, вероятно, свою «хореографию» он не разработал, а может быть, и ровно ничего не сделал, чтобы ее зафиксировать.* Как бы там ни было, с созданием системы возможности хореографов выросли. И в первую очередь они были направлены на поиски способов драматического построения танца и пантомимы и их гармоничного сочетания.

Уже в первой половине XVIII в. в Англии хореограф и теоретик балетного театра Д. Уивер создал пантомимные спектакли, которые отличались от прочих выстроенным в танце драматургическим действием и явились началом осмысленного, целостного балета. В своих постановках Уивер отказался от сказанного или пропетого слова, поясняющего происходящее на сцене, заменив его пантомимой. Он назвал пантомиму сценическим танцем, выделив его в отдельный вид театрального танца. Предшественник Новерра, Уивер, опережал свое вре-

* Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. М.: Искусство, 1987. С. 175.

мя в идеях, касающихся гармоничного сочетания композиции и движения в балетном искусстве.

Австрийский артист и балетмейстер Ф. Хильфердинг в своих балетных комедиях стремился к цельности действия, достигаемой через единение танца и пантомимы. Поставив три балетные драмы, Хильфердинг хотел показать, что серьезный сюжет может и должен существовать в балете, тем самым определив его в один ряд с драматургией, оперой и прочими сценическими искусствами. К сожалению, опыт не увенчался успехом, театральный мир еще не был готов принять пантомимную трагедию. Примечательно, что Хильфердинг с 1757 г. некоторое время работал в Санкт-Петербурге, где его балетные постановки на музыку Старцера имели большой успех. В 1762 г. хореограф поставил балет «Амур и Психея» в честь королевы Екатерины II. Продолжателем его идей стал талантливый балетмейстер Анджьолини.

К середине XVIII в. идеи преобразования в театральном искусстве выражали многие писатели, композиторы, артисты и балетмейстеры. Так, например, термин «действенный танец» впервые упоминал теоретик танца, писатель Луи де Каюзак, в 1754 г. Его мысли довольно ясно

изложил критик и балетовед П. М. Карп: «Каю-зак писал, что можно просто показать танцующих фурий, богинь мщения, и в танце зритель ощутит их ярость, а можно последовательно изобразить ярость танцующих фурий, их нападение на героя, его сопротивление и, наконец, новый гневный напор фурий, — тогда зритель увидит происходящее яснее».*

Д. Дидро в своих сочинениях уделял много внимания вопросам театра, провозглашая обращение к природе и настоящей жизни, отказ от античности.

Реформаторские идеи касаются и музыки, достаточно назвать К. В. Глюка, который стремился к драматической выразительности в музыке.

Театральный костюм претерпевает преобразование, из него начинают постепенно уходить парики, маски и прочие атрибуты придворного театра XVII века. Другими словами, костюм начинает служить артисту. Сценическое пространство освобождается, зрительские места больше не располагаются на сцене, позволяя

* Карп П. М. Младшая муза. М.: Современник, 1997. С. 70.

вводить в спектакль большее количество артистов, более сложное декорационное оформление.

Вклад профессиональных артистов в становление балетного искусства сложно переоценить. В начале XVIII в. выступала французская танцовщица Франсуаза Прево, ее техника танца была виртуозной, она обладала актерской индивидуальностью. «Богом танца» называли Луи Дюпре, который до пятидесяти четырех лет выходил на сцену. В балетной труппе Королевской академии музыки выступала Мари Камарго, о таланте которой много говорили и писали.

Особое место в истории балета занимает творчество Мари Салле. В год рождения Новерра она уже исполняла главные партии в операх, операх-балетах и лирических трагедиях на сцене Парижской Оперы. Еще до реформ Новерра Салле поставила действенный балет «Пигмалион», выйдя на сцену без маски, без традиционного балетного костюма и парика.

Со второй половины XVIII в. на сцене Парижской академии музыки загорелась звезда Гаэтана Вестриса. Именно он принимал участие в смелых постановках Новерра, поддерживая его начинания. Однако как балетмейстер Г. Вестрис придерживался установленных

правил, он лишь повторял балеты Новерра, иногда под собственным именем.

Просветительские преобразования в балете охарактеризовались поиском путей его самоопределения, созданием цельного спектакля. Расширились тематика и система художественных средств балетных постановок. Но декларативные выступления реформаторов-просветителей в печати, на практике были умеренными.

Решительнее Новерра на пути к действительному балету в то время никого не было. По мнению балетмейстера, в балете, как и в других видах искусства, должно развиваться логическое и последовательное действие. Наличие сюжетной линии определяет самостоятельность балета. В балетмейстере Новерр видел координатора всего сценического представления, включающего в себя музыку, хореографию и живопись. Он сравнивал балетное искусство с живописью, а балетмейстера — с художником, создающим на театральных подмостках яркие «ожившие картины», в работе над которыми автором основное место уделялось действительному танцу. Только органичное сочетание танца, пантомимы и «танцевальной композиции» поможет выстроить действенный балет, который доне-

сет до зрителей не только смысл, но и чувства героев, их характеры. Утверждая на сцене действенный балет, Новерр обращал внимание на роль музыки, профессионализм артистов, декорационное оформление спектакля и костюмы. Иными словами, он заложил основы режиссуры в балетном спектакле. Творческое наследие Новерра насчитывает свыше ста самостоятельных и оперных балетов, дивертисментов, а также организованных им публичных празднеств.

Балетную реформу он начал на хорошо подготовленной почве, нужно было только придать конкретные очертания всем идеям и замыслам, собрать их в одно целое. Результатом работы нескольких лет становится издание в 1760 г. «Писем о танце и балетах». Неоднократно переиздававшуюся книгу теоретик, практик и реформатор балетного искусства дополнял всю свою жизнь.

Ж. Ж. Новерр родился в 1727 г. в Париже и отнюдь не в актерской семье. Однако любовь к театру, особенно к танцу, привела его учеником к Л. Дюпре, известному танцовщику и балетмейстеру, который с 1743 г. ставил танцы в театре Комической оперы. Именно здесь

Ж. Ж. Новерр получил свой первый ангажемент.

Последующие десять лет танцовщик Новерр выступал в Берлине, Страсбурге, Лионе. А в Марселе уже как балетмейстер. В 1754 г. Новерр на сцене Комической оперы в Париже поставил балет «Китайский праздник». Оригинальная постановка принесла балетмейстеру известность. В этом же году знаменитый английский актер Д. Гаррик пригласил Новерра с труппой в Лондон на гастролы. Но война между Англией и Францией помешала осуществлению замысла. С большим трудом удалось представить зрителям несколько балетов «Китайского праздника». Из-за погромов, устроенных в театре враждебно настроенными англичанами во время представлений, погибли ценнейшие декорации спектакля. Гастролы пришлось прервать, но сам Новерр остался в Лондоне. В этот период завязывается тесная дружба между французским балетмейстером и английским актером.

Если человек талантлив или гениален, то он свободно и легко отдает часть своего дарования другим. Когда же судьба сталкивает две выдающиеся личности, то происходит их взаимное духовное обогащение. Для талантливых

по-настоящему людей не существует политических перипетий. Знакомство с Гарриком имело для Новерра огромное значение. В творчестве английского актера Ж. Ж. Новерра поразило его умение выражать подлинные чувства посредством виртуозного владения мимикой. В «Письмах о танце» балетмейстер с восторгом пишет о даровании Гаррика одинаково великолепно перевоплощаться и в трагические и в комические образы. Превосходная мимика и «выразительность немой игры» артиста утвердили Новерра в мыслях о значении пантомимы и о стремлении к большей выразительности танца.

Неслучайно после пребывания в Англии Новерр в постановках приблизился к созданию действенного балета. Лионские спектакли 1757 г. имели большой успех. Сам Новерр считал, что балет «Туалет Венеры» (1759) от первой до последней сцены отличался действием. Воплощенные на театральных подмостках и закрепленные успехом у зрителей идеи о действенном балете, стали делом всей жизни балетмейстера. В это же время Новерр создает балет «Празднества в серале», который ждал такой же грандиозный успех.

Театральный сезон 1759 г. радовал зрителей и другими постановками балетмейстера, среди которых «Причуды Галатеи», «Рено и Армида» и многие другие.

Уже достаточно много поставлено балетов, большинство из них пользуется огромным успехом. Новерр сотрудничает с талантливыми композиторами, такими как Ф. Гранье, Ж. Ф. Рамо, Ж. Ж. Родольф. В его спектаклях выступают известные танцовщики. Балетмейстером накоплен практический материал, изучены труды выдающихся деятелей, посвященные театру. Важно отметить, что эти работы издаются в большом количестве. В это время Новерр работает в Штутгартском театре при дворе герцога Карла-Евгения Виртембергского, который не жалеет денег на театр. Таким образом, судьба благоволила балетмейстеру: здесь Новерр мог полностью реализовать свои идеи. В его труппу входит двадцать ведущих балерин и танцовщиков, кордебалет насчитывает сто человек. Композитор и дирижер Н. Йомелли, театральный художник и машинист сцены Сервандони, художник Боке помогают успешно воплотить на сцене замыслы Новерра. В 1761 г. происходит знакомство балетмейстера и ведущего тан-

цовщика Королевской академии музыки Г. Вестриса, который стал ежегодно гастролировать в театре Штутгарта.

Именно в Штутгарте совместно с композитором Родольфом Новерр впервые создает ряд трагических балетов, среди них «Адмет и Альцеста» (1761), «Смерть Геркулеса» (1762), «Медея и Язон» (1763), положив начало новому жанру. Взяв за основу спектакля французские трагедии, он дополнительно вводил новых действующих лиц, «преимущественного массового характера». Каждый акт балета — это новое место действия и новые декорации, что значительно увеличивало зрелищность представления. Акценты в сюжетах Новерр расставлял на сентиментальном и ужасном, что, впрочем, соответствовало театральным вкусам того времени.

«Благородные сюжеты» овладевают воображением балетмейстера, сюжетная пантомима кладется в основу балетов Новерра, создавая законченное произведение. Балеты по-прежнему входили в оперные спектакли, однако, теперь они имели некоторую общую сюжетную линию с оперой.

После плодотворной работы в Штутгартском театре в 1767 г. Новерр отправляется

в Вену, где не менее успешно разворачивается его деятельность до 1774 г. Новая замечательная страница жизни Новерра открывается знакомством с выдающимся композитором и реформатором оперы К. Глюком. К сожалению, их сотрудничество ограничилось несколькими совместными работами. Новерр поставил балеты для опер: «Альцеста», «Парис и Елена» и «Орфей и Эвридика». Музыка для постановок Новерра пишут Й. Старцер, Аспельмайр, Э. Флоке, Ф. Байу. В пятиактном балете «Отмщенный Агамемнон» Аспельмайра балетмейстер нарушает правило «трех единств», а именно: единство действия, времени и места, присущие драматургии того времени. Происходящие действия балета охватывали несколько лет, иллюстрируя самые яркие сюжетные линии, что неизбежно привело к нарушению единства действия. В результате чего постановка Новерра подверглась критике со стороны хореографа Г. Анджьолини, который считал недопустимым и невозможным объединять в одном спектакле все предшествующие и последующие события главного сюжета.

Полемика балетмейстеров разделила на два лагеря практиков и знатоков балета сначала в Милане, Вене, Париже, а затем и повсеместно.

В своем предисловии к балету «Отмщенный Агамемнон» Новерр провозглашал себя основоположником героической пантомимы в Вене. Однако до него подобные постановки создавались на сцене венского театра Ф. Хильфердингом и Г. Анджьолини, который не мог оставить без комментариев выпад Новерра. «Из-за несходства взглядов на права и обязанности балета и завязалась полемика Анджьолини с Новерром», — пишет В. М. Красовская, широко освещая этот вопрос в своей книге «Западноевропейский балетный театр».* Спор о балете, волновавший и самих хореографов, и театральное общество в XVIII в., сегодня является одним из важнейших свидетельств развития балетного искусства того времени. В конечном результате и Новерр, и Анджьолини выступали за содержательность и серьезность балетного театра.

Помимо постановок балетов, Новерр много и успешно работает над организацией придворных праздников. Из Вены балетмейстер отправился в Милан, где создал несколько балетных комедий. В 1775 г. Новерр поставил балет «Пора

* Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Эпоха Новерра. Л.: Искусство, 1981. С. 215.

непорочности, или Добродетельная избранница в Саланси», взяв за образец комическую оперу Гретти «Избранница» (1773).

Уже много лет Новерр творит вне родной Франции. Вся Европа рукоплещет его таланту, и только Париж вот уже почти двадцать лет не принимает балетмейстера, не раз пытавшегося попасть в парижскую Оперу. Еще в Вене Новерр преподавал танцы австрийской принцессе Марии-Антуанетте — будущей королеве Франции. Именно она и поспособствовала назначению Новерра в 1776 г. на пост балетмейстера Парижской Оперы. Казалось, судьба в очередной раз преподнесла ему подарок. Однако на это место претендовал М. Гардель, один из ведущих танцовщиков театра, который не мог смириться с назначением Новерра. Соперничество между балетмейстерами и закулисные интриги артистов омрачали надежды и мечты Новерра, связанные с Парижской Оперой.

В 1776 г. парижские зрители увидели в новой редакции балет «Апеллес и Кампаспа, или Победа Александра над самим собой», созданный Новерром еще в Вене в 1773 г. Новое музыкальное сопровождение, преобладание танца, исполнение главных ролей лучшими тан-

цовщиками понравилось зрителям, но со стороны Королевской академии, старые традиции которой крепко господствовали на сцене, балетмейстер не мог ждать поддержки. В этом же году Новерр с некоторыми изменениями возобновил одноактный балет «Капризы Галатеи» в анакреонтическом жанре. Теперь основное место в постановке он отвел действенной пантомиме, в отличие от более ранних версий.

В 1777 г. парижские зрители впервые увидели многоактную пантомимную трагедию «Горации и Куриации», поставленную в 1774 г. в Вене как самостоятельный балет. Критика упрекала Новерра в растянутости героико-патриотического спектакля, в котором было мало танцев. К тому же оформление оставляло желать лучшего. Костюмы танцовщиц и танцовщиков не соответствовали сюжету. Несмотря на отдельные положительные отзывы, спектакль сняли с репертуара.

Недоброжелательство к Новерру со стороны администрации академии, артистов и критиков возрастало. Ему не давали возможности не то что реализовать свои идеи, но даже отказывали в самостоятельных постановках. С 1778 г. он ставил только танцы в операх. Успех имели

одноактный балет «Бездедушки» на музыку В. А. Моцарта и возобновленный в 1780 г. балет «Медея и Ясон». Однако интриги вокруг Новерра привели к тому, что в 1781 г. он оставляет пост главного балетмейстера в пользу М. Гарделя.

После холодного приема на родине Новерр возвратился в Лондон, где перед ним распахнулись двери Королевского театра. Здесь его спектакли и новые и возобновленные пользовались большим успехом и у зрителей, и у критики. Постановки называли «шедеврами», а Новерра — гениальным балетмейстером. В его балетах участвовали лучшие артисты, такие как П. Гардель, Бурнонвиль, Симоне и другие. Свою встречу с лондонскими зрителями он открыл новым балетом «Вновь соединившиеся влюбленные». Были и возобновленные постановки «Рено и Армида», «Медея и Ясон». Особенно восторженно зрители и критика принимали дивертисмент «Аполлон и музы» и балет «Апеллес и Кампапа». К сожалению, закрытие театра и болезнь заставляют Новерра на пять лет отойти от любимого дела.

В 1787 г. он возвращается к работе. Огненные в его труппе Ш. Дидло, в будущем — выдаю-

щийся артист и балетмейстер. Новерр поставил новые балеты «Жертвы Амуру» и «Темпейские празднества». В репертуар вошли и некоторые возобновленные постановки. Непревзойденная М. Гимар дебютировала в его спектакле «Анетта и Любен» в 1789 г.

Но судьба больше не благоволила к Новерру. В этом же году театр сгорел, и балетмейстер вынужден был покинуть Англию. Он вернулся в Лондон спустя три года, и на открытии Королевского театра был показан его новый балет «Темпейские супруги», восторженно принятый и зрителями, и критикой. Особо был отмечен возобновленный балет «Венера и Адонис». Постановка 1793 г. выгодно отличалась от предыдущей мастерством артистов и наличием сценических эффектов. Специальные устройства поднимали и опускали артистов на сцене, что вызывало восторг зрителей. В этом же году Новерр поставил пантомимную трагедию «Ифигения в Авлиде», в который раз удивив публику своим талантом. Последней постановкой Новерра на сцене Королевской оперы стал аллегорический балет «Шалости любви» в 1794 г.

Новерр возвратился во Францию и поселился близ Парижа. Он больше не занимался

постановками балетов и только иногда бывал в театре. На рубеже двух веков балетный театр уже заявил о себе как о самостоятельном искусстве. На первый план вышли молодые и не менее талантливые балетмейстеры, которые продолжили реформаторские идеи Новерра.

Учеником и последователем идей Ж. Ж. Новерра был выдающийся танцовщик и хореограф Жан Доберваль. Его балет «Тщетная предосторожность» (1789), в котором Доберваль выступил не только как балетмейстер, но и как композитор, просуществует на сцене не одно столетие.

Преемник Новерра и Доберваля, Шарль Дидло заново вдохнул жизнь в мифологические и сказочные сюжеты, столь близкие балету начала века. Хореограф долгое время работал в Санкт-Петербурге, вероятно, его деятельность во многом способствовала продвижению русского балетного искусства в Европе.

Новерровские балеты возобновлялись другими хореографами. Г. Вестрис, П. Гардель, Ле Пик, приветствовавшие реформаторские идеи Новерра, повторяли его постановки.

Имя его навсегда останется в истории балета. Однако сам Новерр умер в 1810 г., всеми за-

бытый. Всю свою жизнь балетмейстер посвятил вопросам теории и практики балета. Даже в последние годы, отойдя от практической деятельности, он продолжил работу над своей книгой. Изданные впервые в 1760 г. «Письма о танце и балетах» легли в основу всего литературного творчества Новерра. Выход в свет каждого издания знаменует главные страницы его жизни.

Почти десять лет практической деятельности и знакомство с выдающимся артистом Гарриком стали предтечей выхода в свет первого издания в 1760 г. в Лионе. Творческий взлет Новерра в Штутгарте и в Вене ознаменован переизданием «Писем о танце и балетах», соответственно в 1760 и 1767 гг.

Огромную культурную ценность представляет одиннадцатитомная рукопись Новерра, датированная 1766 г. и адресованная польскому королю Станиславу-Августу, на страницах которой автор изложил свои идеи о танце и балетах, включил партитуры музыки к балетам и эскизы костюмов Боке. Таким образом Новерр попытался снискать расположение короля и получить приглашение на работу в Варшаву. Но судьба распорядилась иначе. Станислав-Август

отрекся от престола и уехал в Россию. Он вывез с собой рукопись, которая до 1924 г. хранилась в библиотеке Академии художеств, а затем была возвращена в Польшу. Сотрудниками Института истории искусств были скалькированы сто рисунков костюмов и переписаны две партитуры балетов.

В период работы балетмейстера в Вене в 1776 г. издается сборник либретто лучших его балетов. Успеху Новерра в Лондоне начала 80-х гг. XVIII в. сопутствовал перевод «Писем о танце и балетах» 1760 г., издание включало в себя сценарии балетов.

Последние редакции «Писем о танце и балетах», вышедшие в 1803 г. в Петербурге в четырех томах и в Париже в 1807 г. в двух томах, Новерр дополнил «Письмами о Гаррике», письмами об устройстве публичных празднеств, сочинениями по истории танца, «Письмами немецкой принцессе об Опере», письмом о строительстве нового здания Оперы.

Это далеко не все издания, вышедшие при жизни Новерра в разных городах Европы на французском и других языках.

Теоретически изложенные идеи и замыслы балетмейстера неоднократно переиздавались и

дополнялись автором до конца его дней. По мнению В. М. Красовской, «сравнительный анализ изданий «Писем о танце» мог бы сам по себе явиться ценным научным трудом».*

Год от года мастерство балетмейстера оттачивалось, постановки балетов на сцене позволяли на практике испытывать новые приемы, методы и подходы к созданию спектакля. Постоянно дополняемые автором «Письма о танце и балетах» дали возможность исследователям его творчества, а также историкам балета проследить развитие мысли выдающегося мастера. Такую распространенную во времена Новерра литературную форму в виде писем сегодня можно представить как обращение из прошлого в наш XXI в. В своем сочинении Новерр затронул практически все составляющие балетного искусства.

На русский язык труд Ж. Ж. Новерра впервые был переведен в 1927 г. по инициативе выдающегося русского балетоведа Ю. И. Слонимского. Перевод «Писем о танце и балетах» с французского языка выполнен под редакцией

* Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Эпоха Новерра. Л.: Искусство, 1981. С. 101.

А. А. Гвоздева, выдающегося театроведа, литературоведа XX в. В книгу вошли семнадцать глав из первого тома последнего издания 1807 г., которые, по мнению редактора, содержат основные положения теории балета Ж. Ж. Новерра. Интерес вызывает тот факт, что письма имеют свои заголовки, «хотя и не всегда точно соответствующие содержанию».* Их появление в последней редакции Новерра дает ясное представление о желании автора, подытожив предшествующий материал, последовательно изложить свои мысли, придать им некоторую литературную стройность.

Позднее, в 1965 г., вышел новый перевод петербургского издания «Писем» 1803–1804 гг. под редакцией Ю. И. Слонимского. Тогда во вступительной статье он написал о забвении театрального и литературного наследия Новерра в западноевропейском балете XIX в., и о том, что только в начале XX в. с открытием «Русских сезонов» С. П. Дягилева Европа вновь обратила свой взор на неиссякаемый потенциал балетного искусства. Ю. И. Слонимский писал:

* Слонимский Ю. И. Жизнь и театральное дело Жана Жоржа Новерра // Новерр Ж. Ж. Письма о танце. Л.: АCADEMIA, 1927. С. 37.

«Россия дала приют идеям и заветам забытого Новерра».* Русские балеты оказали огромное влияние на балетное искусство XX в., продемонстрировав невероятные чудеса синтеза музыки, хореографии и сценографии. «Письма» Новерра снова переводятся и переиздаются.

Велик вклад Ж. Ж. Новерра в становление балетного искусства, и доказательством тому служит решение ЮНЕСКО объявить с 1982 г. Международным днем танца 29 апреля. В этот день родился реформатор балета Ж. Ж. Новерр. Сегодня, в XXI в., мы не будем терять нить прошлого, отдавая дань наследию великих мастеров.

И. В. ГВОЗДЕВА

* Слонимский Ю. И. Жан Жорж Новерр и его «Письма» // Новерр Ж. Ж. Письма о танце и балетах. Л.: Искусство, 1965. С. 19.



ПИСЬМО ПЕРВОЕ
О ВОЗРОЖДЕНИИ
ИСКУССТВА
ТАНЦА

Б

благодаря моему прилежанию, усердию и старанию мне удалось, сударь, вывести танец из состояния бессилия и летаргии, в которое он был погружен: я имел смелость начать борьбу против предрассудков, прочно укоренившихся, благодаря времени и привычкам; я открыл новую дорогу танцу и ступил на нее уверенным шагом; поразительные образцы, указанные мне великим талантом бессмертного Гаррика [1] во время моего пребывания в Лондоне, удвоили мое усердие и усилили мое рвение; я оставил избранный мною жанр и обратился к жанру, единственно соответствующему назначению танца — к Героической Пантомиме.



Ева Мария Виолетт (Вейгль) — жена Давида Гаррика и ученица Франца Хильфердинга. 1749 г.

Я нашел в огромной библиотеке Гаррика все старинные труды, трактующие об этом искусстве, я научил немой танец говорить и выражать страсти и душевные переживания; мои старания и успехи утвердили ему место в ряду изобразительных искусств, но после пятидесятилетнего изучения, изысканий и трудов я заметил, что сделал всего только несколько шагов в этой области и что я остановился там, где препятствия показались мне непреодолимыми.

Балетмейстеры, воспринявшие мой жанр, не смогли преступить через преграду, перед которой я вынужден был остановиться. Сейчас я поговорю с вами, сударь, о двух причинах, противодействующих совершенствованию искусства пантомимы, трудности коей таковы, что ни время, ни труд не смогут их преодолеть.

Танец в тесном смысле слова ограничивается техникой па и методическим движением рук, поэтому его можно рассматривать, только как профессию, успех которой зиждется на ловкости, подвижности, силе и элевации прыжков: но, когда к этим механическим движениям присоединяется пантомимическое действие, танец приобретает жизненность, придающую ему особый интерес — он говорит, он выражает, он ри-

сует страсти и заслуживает тогда быть включенным в число изобразительных искусств.

Восхищаясь множеством шедевров, созданных поэзией, музыкой, живописью и скульптурой, я должен рассматривать балет как младшего брата этой знаменитой и древней семьи, обязанной своим происхождением воображению и гению; она одна может наделить новорожденного брата всеми своими богатствами. Он найдет среди них разум, вкус и грацию, правильность прекрасных пропорций, очарование и силу выразительности; он найдет среди них также искусство размещать, распределять и группировать персонажи, наконец, искусство управлять их жестами и позами соразмерно с большей или меньшей силой испытываемых ими чувствований и волнующих их страстей.

Беседуя с вами об изящных искусствах, я не претендую, сударь, на научность; я буду говорить о них, движимый склонностью и чувством, подобно тому, как страстный любовник, ослепленный чарами своей возлюбленной, восторженно говорит о ней.

«Ученые, — говорит Квинтиллиан [2], — знают принципы искусств, невежды — испытывают их действие». Фраза Квинтиллиана

устанавливает границы, отделяющие вкус от науки.

Некоторая одаренность, а также частые путешествия в Италию, Германию и Англию развили во мне врожденную склонность к искусству. Восхитительное зрелище, раскрывшееся предо мной в лучших музеях и драгоценнейших собраниях, укрепило ее, привычка относиться ко всем этим шедеврам осмысленно, привычка изучать, сравнивать и анализировать жанры и приемы различных авторов научили меня ценить по достоинству каждого из них. Движимый желанием учиться, я завязал дружбу с самыми знаменитыми художниками; постоянное общение с ними расширило круг моих мыслей и усовершенствовало мои познания. Я использовал их для развития моего искусства, и частью своих успехов я обязан живописи.

Особенно музыка была мне большим подспорьем; я диктовал ей жестами, и она писала; я рисовал ей страсти, и она накладывала на них краски; она прибавляла силы и энергии чувствам, которые я набрасывал перед нею, она укрепляла выразительность страстей, отражавшихся на чертах моего лица, а мои взгляды,



Ж. Ж. Новерр. Гравюра. Ок. 1780 г.

охваченные их огнем, усиливали их жизненность и одушевленность. Когда характер моих картин менялся, когда они выражали только счастье, нежность и блаженство двух счастливых влюбленных, увенчанных узами любви и брака, тогда музыка отказывалась от богатых и мощных взрывов гармонии и переходила к нежным и приятным краскам мелодии. Эта простая и трогательная песнь, которая касается слуха только для того, чтобы проникнуть в сердце, тесно соединяется с действием пантомимы.

Когда музыка и танец творят согласно, впечатление, производимое этими объединившимися искусствами, становится величественным и их волшебные чары пленяют одновременно и сердце и разум.

Наконец, я прошел в молодости курс остеологии [3]; он мне весьма пригодился в моих уроках, сокращая пространные истолкования и внося ясность в наглядное объяснение правил; эта наука научила меня распознавать причины, препятствующие исполнению того или иного движения, и, зная строение человеческих костей, рычаги и шарниры, управляющие различными движениями, я не требовал от своих учеников того, чего не допускала природа, и

вел уроки, опираясь на подробное изучение телосложения каждого из них.

Я желал бы, сударь, в целях успешного развития моего искусства, чтобы те, которые предназначают себя для танца и сочинений «действенных» балетов, шли по пути, который я прошел: пусть они постигнут, наконец, что без любовного изучения изящных искусств они смогут создать только несовершенные творения, лишенные вкуса, грации, изящества и в то же время смысла, разнообразия и подражания природе, каковое составляет душу изящных искусств.

Пора рассказать вам о тех двух препятствиях, которые меня остановили; они заставляют меня отчаиваться и, несомненно, приведут в отчаяние художников, способных размышлять о достижимом и недостижимом в пределах их искусства. Пантомима может выразить только настоящее мгновение, прошедшее и будущее не могут быть переданы жестом. Балетмейстеры, стремящиеся преодолеть эти препятствия, впадают в несообразности: жесты теряют всякую значимость, и смысл их понятен лишь им одним. Эта многочисленность жестов создает пестроту, вызывающую лишь утомление ума и глаз.

Совершенно невозможно выразить в пантомиме следующие стихи:

У меня был брат, синьор,
знаменитый и великодушный.

Вы скажете тому, кто вас сюда призвал...

Прочитав Квинтилиана, Афиня [4], св. Августина [5] и других авторов, писавших о театре, взвесив на весах рассудка их различные мнения, заметив, что они противоречат друг другу, и убедившись, что большинство переводчиков были только лицемерными и фанатичными почитателями древности, ожесточенно презиравшими наши шедевры и превозносившими неизвестные им произведения за счет образцов, составляющих гордость Франции и славу наших художников, я решил, что не должен считаться с их преувеличенными похвалами, потому что они оскорбляли мои чувства и возмущали мой рассудок.

Колеблемый между истиной и ложью, убаюкиваемый, так сказать, пристрастием и заблуждением и утомленный множеством противоречий, я впал в глубокий сон; мое возбужденное воображение перенесло меня в Италию. Мне казалось, что я нахожусь в Риме и спускаюсь в подземелье, где покоятся останки людей,



Ж. Ж. Новерр.
Гравюра Б. Роже с портрета Герена. Ок. 1807 г.

таланты коих вызвали восхищение народа, возторженно любившего искусства. Эти печальные памятники были освещены только узким отверстием, пропускавшим слабый луч света.

Я смиренно вызывал скользящие тени П и л а д а [6], Б а т и л л а [7] и Г и л а с а [8], знаменитых мимов, пленявших в царствование Августа умы и сердца, и, благодаря превосходству талантов, ставших кумирами знати и толпы. Эти тени явились мне; я смиренно склонился пред ними и стал умолять их раскрыть мне тайны их волшебного искусства; я спросил их, имел ли характер их танца какое-нибудь подобие нашего, делали ли они когда-нибудь антраша [9] шесть и антраша восемь, кабриоли [10] и пируэты [11] в семь оборотов — поразительная выдумка, вскружившая легкомысленные головы парижан, рассматривающих ее как главную основу танца. Тени пожали плечами и стали смеяться; я нашел, что мертвые столь же невежливы, как и живые; эта фамильярность ободрила меня, и я попросил их сказать, каковы были те удачные средства, которыми они пользовались, чтобы понятно выразить прошедшее и будущее... Эти тени, все красноречие коих заключалось в жестах и в раз-

нообразной игре рук и пальцев, ответили мне на своем языке. Я ничего не понял из движений их рук и кистей и заметил тривиальность и бессодержательность их жестов. Одна тень, одетая римлянином, вывела меня из затруднения; это была тень Росция [12], знаменитого комедианта. Она сказала мне: «Смертный, я удовлетворю твое любопытство. Мимы были не танцовщиками, но просто жестикуляторами; все римляне отлично их понимали, потому что существовало много школ, где обучали искусству сальтации [13], которое есть не что иное, как искусство жеста. Эти школы посещались знатными людьми, ораторами и народом. Эти условные жесты, этот немой разговор были понятны всем классам граждан, тени которых ты только что спрашивал, отвечая тебе на своем языке, употребили способы обозначения прошедшего, настоящего и будущего». — «Но эти мелкие жесты, — спросил я, — это ускоренное движение пальцев и непрерывное движение рук, могли ли они быть видны и понятны в столь огромных и просторных театрах, которые существовали в Риме? Были ли они благородны и благопристойны?..» Тень ничего не ответила мне и исчезла.

Я потратил немало усилий, чтобы найти лестницу, ведущую из этих катакомб; я расшиб себе голову и ноги, но выбрался в конце концов из этого печального и мрачного места; с трудом я пробирался по древнему Риму; меня окружали обломки, но среди них я замечал великолепные колонны, превосходные портики и прекрасные статуи, избегнувшие губительных рук варваров и пощаженные временем. Эти драгоценные остатки говорили в пользу архитектуры и скульптуры и свидетельствовали о совершенстве, достигнутом этими искусствами в царствование Августа.

Внезапно я пробудился; голова нестерпимо болела, жестокая судорога в ноге заставила меня соскочить с постели; при свете лампы я с удивлением увидел, что нахожусь в своей комнате и что я потратил всего только один час, чтобы проделать это утомительное и долгое путешествие.

Когда я размышляю теперь надо всем тем, что нарисовало мне мое расстроенное и дикое воображение, мне приходит в голову одна мысль, и она мне кажется убедительной. Я сравниваю жесты мимов, вернее, ускоренное движение их рук и кистей с тем, что выдумал изобретательный аббат de l'Égrée [14] для глухонемых. Все

то, что древние написали о мимах, подтверждает, что их жесты были условны; у аббата de l'Égrée жесты носят тот же характер: они являются и не могут быть ничем иным, как только удачно скомбинированными условными знаками, которые объясняют ученикам самые глубокие и отвлеченные идеи. Но все эти движения, столь искусно построенные, столь выразительные и полезные для человечества, не годятся ни для одного из театров. Они остались бы непонятными без предварительного изучения в школах. Но пожелает ли публика, которая вовсе не состоит из глухих и из немых, посещать эти школы, говорить без помощи языка и слушать без помощи ушей?

Утомленный путешествием в шестьсот миль, пройденных мною в один час, я сейчас кончаю и поговорю с вами в следующем письме о театре древних.



ПИСЬМО ВТОРОЕ
О РАЗДЕЛЕНИИ
ТАНЦА



Ч тобы избежать путаницы, сударь, я разделю танец на два вида: первый — танец механический, или технический, второй — танец пантомимический, или действенный.

Первый — говорит только глазам и очаровывает их симметрией движений, блеском па, разнообразием темпов, элевацией [15] тела, равновесием, твердостью, изяществом поз, благородством положений и личной грацией. Все это представляет только материальную сторону танца.

Второй — обычно называемый «действенным танцем» является, если мне будет позволено так выразиться, душой первого; он придает ему жизнь,



Ж. Баллон [16], танцовщик. XVIII в.

выразительность и, обольщая глаз, пленяет сердце и наполняет его трепетным волнением; это то, что обосновывает искусство.

Когда танцовщику удается соединить блестящее знание ремесла с умом и выразительностью, ему по праву принадлежит звание художника; он одновременно и хороший танцовщик и превосходный актер. Признаюсь вам, что, к сожалению, такое сочетание встречается очень редко, потому что танцовщики отдают все свое внимание движениям ступней ног; не упражняя ум и душу, они пренебрегают языком страстей, оживленным и выразительным действием, коим должен обладать жест; но, смешивая действие с движением, они впадают в ошибки и постоянно заблуждаются.

На обязанности актера-мима лежит передача душе зрителя волнующих его чувств и страстей при помощи правдивой выразительности движений, жестов и лица. У такого актера нет иного языка, кроме жестов, иных фраз, кроме одушевленных черт лица, иной силы, кроме его глаз. Все эти носители страстей, если только они движутся могуществом души, неминуемо производят сильнейшее впечатление и вызывают трепетное волнение. Но нельзя заинтересовать



Ж. А. Ватто. Равнодушный. 1716-1717 гг.

и растрогать публику и внушить ей иллюзию при помощи ничего не говорящих фраз, необходимо, чтобы последние обладали всей силой слова и выразительности природы: ибо пантомима, подобно красноречию, имеет свои ударения и повышения; ее язык более краток и сжат, нежели речь оратора. Это — стрела, пущенная чувством; она попадает прямо в сердце.

Больше того, каждая страсть имеет особый, ей присущий оттенок, свои тона, нюансы и градации. Я не буду их анализировать. Эта тема так тонка и неуловима, что я предоставляю ее тем, кто искусно сумеет подыскать выражения, способные дать правильное представление об этих мимолетных оттенках. Слова — торжественный и резкий, быстрый и медленный, мягкий и сильный — представляют собою крайне несовершенные определения. Это не более, как слабые и очень не точные наброски поразительных картин, начерченных с такой энергией Лекеном [17], Дюмениль [18], Клерон [19]. Если бы спросить этих знаменитых актеров, они не смогли бы дать отчет в тех удачных приемах, которые они черпают из души, чтобы выразить в правильных тонах обуревающие их страсти и чувства. Это ве-

личие интонации, эти оттенки, этот крик природы, вызывающие слезы у зрителя и переносящие его в сладостные и терзающие сердце иллюзии, в полной мере обуславливают достоинства актера.

Почему актер, величественный сегодня, терпит неудачу, выступая на следующий день в той же роли? Спросите его о причине слабости и холодности его декламации и игры, — он ответит вам, что был не в настроении, что усилия его были бесполезны и что душа его, казалось, отказывала ему в той энергии, которой он обладал накануне.

Нельзя ли рассматривать то, что образует безукоризненную интонацию, оттенок, свойственный характеру голоса, как инструмент с безграничным множеством струн, каковые, чтобы звучать верно и точно, должны быть настроены нашими чувствованиями на все тона и лады, способные выразить многообразные оттенки страстей? Эти струны, как бы они ни были хорошо расположены, будут издавать лишь фальшивые и диссонансирующие звуки, если их заставит звучать одно лишь искусство, и, наоборот, они будут повиноваться и воспроизводить все звуки, свойственные языку страсти, когда их

коснется душа и когда сердце определит все их вибрации.

Все это вовсе не метафора, это — наблюдение над устройством органа, производящего различные голосовые звуки. Мне, несомненно, скажут, что это сравнение не затрагивает актера пантомимы, раз он должен говорить без помощи голоса. Я отвечу, что его жесты, многообразная игра его лица, одушевленное выражение его глаз — это тоже речь, находящаяся в его распоряжении; добавлю ко всем этим средствам и те, которые доставляет пантомиме музыка. Музыка является ее органом и снабжает ее всеми оттенками, которые ей требуются.

Танцовщик, интересующийся только механической стороной своей профессии, тратит гораздо меньше трудов и исканий, чем тот, кто хочет соединить искусство с одновременным движением рук и ног. Если танцовщик одарен от природы, он сделает быстрые успехи. Он, так сказать, должен быть сформован грациями и создан таким, как Вестрис-отец [20] или Лепик [21]. Эти танцовщики довели свое искусство до такого совершенства, что их никем нельзя заменить и нет способа подражать им и идти по их следам.



О. Вестрис [22]. 1781 г.

Красоты роста и пропорций и изящества, вытекающего из этого счастливого целого, усиленного очарованием лица, недостаточно для успеха, если человек, обладающий этими достоинствами, не будет призван вкусом и склонностью к выполнению своего искусства

и к повседневным и тягостным заботам, которых оно властно от него требует. Полуталантливые люди ничего не достигают; они с трудом плетутся на своем поприще, и их усилия немощны. Встречаются меж ними и другие, которые чахнут в неизвестности, лишены дарований, вкуса, статного роста и умственного развития; их помещают в арьергарде балетов, и так как на декоративном фоне часто изображаются скалы и море, то их называют «береговой стражей».

Мне думается, я могу выставить как неоспоримую истину что человек рождается наделенным драгоценным зародышем, способным пробудить при своем развитии определенную склонность к какому-нибудь искусству или науке. Этот чудесный зародыш, которым провидение наделяет все существа, не развивается одинаково у всех людей. Встречается неблагодарная почва, на которой произрастают только терновник и чертополох, но встречается и превосходная почва, обеспечивающая заботливым и трудолюбивым возделывателям ее самую обильную жатву.

Таков образ человека вообще: разнообразие его вкусов и склонностей уподобляется раз-

личным господствующим особенностям природы и особому составу каждой горсти земли.

Физические способности человека, каковы бы они ни были, развиваются только путем непрерывного движения: мускулы, рычаги и шарниры, составляющие пружины нашей машины, требуют всесторонних упражнений во избежание утраты их подвижности, игры и эластичности.

Точно так же и моральные и интеллектуальные способности нуждаются в помощи просвещения и совершенствуются не иначе, как чрез постоянное применение их и упорный труд.

Для человека, от рождения привыкшего обрабатывать землю, тяжелые работы и напряженное положение тела становятся привычными. Беспреданно повторяемые в одном и том же направлении движения делаются для него навыком, которому он машинально повинуются; по мере того как он становится сильнее, мускулы его отвердевают, он лишается ловкости и гибкости, столь необходимых для разнообразных движений рук. Вот человек крепкий и дюжий, человек навыка — машина.

Ум, в свою очередь, не может расти, если он погребен в невежестве, и тогда идеи туманны

и неопределенны, интеллектуальные способности суживаются и становятся невосприимчивыми к великим идеям. В таком состоянии человек гибнет, он не думает, а жует жвачку.

Но среди стольких неспособных существ выделяются, как я уже говорил, особенно облагодетельствованные природой, для которых учение — не что иное, как игра, и которые постепенно доводят науки и искусства до последней степени совершенства.

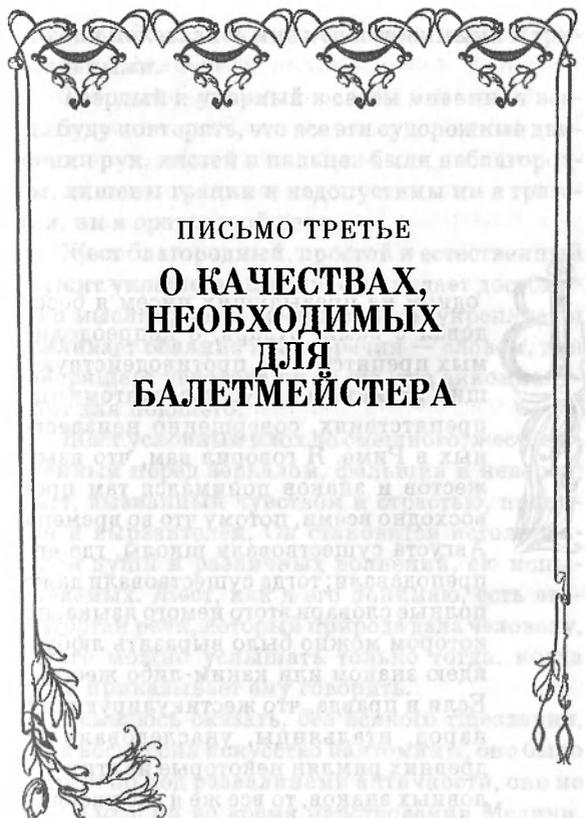
Отыскивая причины такого различия, замечаешь, что не все наши органы в равной мере приспособлены к упражнению. Вот отсюда-то и возникает в каждом индивидууме склонность или тяготение к тому или иному занятию. Как в физической, так и в духовной области он всегда отдает предпочтение одним занятиям перед другими, но во всех случаях упражнения увеличивают силу органа или способности, которая и развивается за счет другой, остающейся в пренебрежении. Это — неизменный закон экономии энергии. Вот почему ноги танцовщика и руки учителя фехтования обладают такой подвижностью и проворностью. Вот почему кисти рук некоторых художников приобретают благодаря повторности движения такую ловкость,

что человек умелый в одном искусстве не может внезапно перейти к другому, предварительно не изучив его и не приобретя в нем навыка. Вот почему глубокомысленный математик, все подвергающий анализу, вовсе не блещет творениями фантазии, между тем, как поэт, у которого постоянно работает воображение, часто заблуждается в своих рассуждениях. По той же причине актер, упражняющий только свою память, обладает столь ограниченным умом вне своих ролей, а танцовщик, ограничивающийся в своих занятиях механикой движения ног, так беден мыслями и так скупо однообразен в сочинении своих па.

Невосприимчивость учеников и медленность их успехов могут быть прежде всего приписаны рутине учителей и недостаточной ясности, с которой они разъясняют основные правила. Отказавшись от старинных рубрик, они сократили бы длинноты и внесли бы бесконечно больше точности в свои уроки. Тогда ученики перестали бы испытывать отвращение; они не теряли бы больше драгоценного времени на разгадывание того, что им показывают под густым покровом привычек и невежества. Я знаю, существует лишь один основной принцип, но

мне не безызвестно, что способ его объяснения допускает множество видоизменений.

Если художник-портретист, рисуя голову, хочет достигнуть полного сходства, не следует ли ему изучить черты и характер данного лица, не следует ли ему поместить голову, которую он рисует, в наиболее выгодное положение и выбрать наиболее благоприятное освещение и силу света. А если великий художник вынужден потратить столько забот, чтобы придать голове надлежащее выражение, характер и грацию, то сколько стараний должны приложить учителя, чтобы в свою очередь, изучить, как устроены головы их учеников, каковы вкусы, склонности и способности каждого из них. Но в большинстве случаев учителя — рутинеры, и это большое несчастье.



ПИСЬМО ТРЕТЬЕ
**О КАЧЕСТВАХ,
НЕОБХОДИМЫХ
ДЛЯ
БАЛЕТМЕЙСТЕРА**



В одном из предыдущих писем я беседовал с вами, сударь, о непреодолимых препятствиях, противодействующих развитию искусства пантомимы, препятствиях, совершенно неизвестных в Риме. Я говорил вам, что язык жестов и знаков понимался там превосходно всеми, потому что во времена Августа существовали школы, где его преподавали; тогда существовали даже полные словари этого немого языка, на котором можно было выразить любую идею знаком или каким-либо жестом. Если и правда, что жестикулирующий народ, итальянцы, унаследовали от древних римлян некоторые из этих условных знаков, то все же я вас уверяю,

что они показались мне непостижимыми и тривиальными.

Твердый и упорный в своем мнении, я всегда буду повторять, что все эти судорожные движения рук, кистей и пальцев были неблагородны, лишены грации и недопустимы ни в трагедии, ни в ораторской речи.

Жест благородный, простой и естественный служит украшением речи: он придает достоинство мыслям, энергию фразам, он укрепляет и усиливает обаяние красноречия — словом, для говорящего человека он то же, что аккомпанемент для поющего.

Жест условный плох до смешного; жест, выученный перед зеркалом, фальшив и неверен; жест, вызванный чувством и страстью, правилен и выразителен. Он становится истолкователем души и различных волнений, ею испытываемых. Жест, как я его понимаю, есть второй орган речи, который природа дала человеку, но его можно услышать только тогда, когда душа приказывает ему говорить.

Осмелюсь сказать, без всякого тщеславия, что я воскресил искусство пантомимы; оно было погребено под развалинами античности, оно не появилось ни во время царствования Медичи,

ни при Людовике XIV. Доберваль [23], мой ученик, человек, преисполненный художественного вкуса, объявил себя ревностным защитником моей доктрины и не пострадал из-за нее. Он сочинил для оперы «Сильвия» «*pas de deux*», полное действия и интереса; этот отдельно стоящий отрывок показал сцену-диалог, продиктованную страстью и отмеченную всеми чувствами, какие только может внушить любовь. Это «*pas de deux*», украшенное талантом г-жи Аллар [24], танцовщицы, присоединившей к обаянию исполнения блестящую выразительность, самую правдивую и одушевленную, имело справедливо заслуженный успех. Таким образом, Доберваль был первым, осмелившимся бороться против общепринятого мнения, преодолеть старинные предрассудки, восторжествовать над ветхими правилами в опере, разбить маски, ввести более правдивый костюм и проявить себя в интересных очертаниях природы.

Вестрис-отец получил от французского двора разрешение проводить по три месяца в году при дворе герцога Вюртембергского; у этого государя была прекраснейшая многочисленная и отлично обученная балетная труппа. Наблюдавшееся в ней редкое по технике совершен-



Ж. Доберваль и М. Аллар в балете «Сильвия». 1766 г.

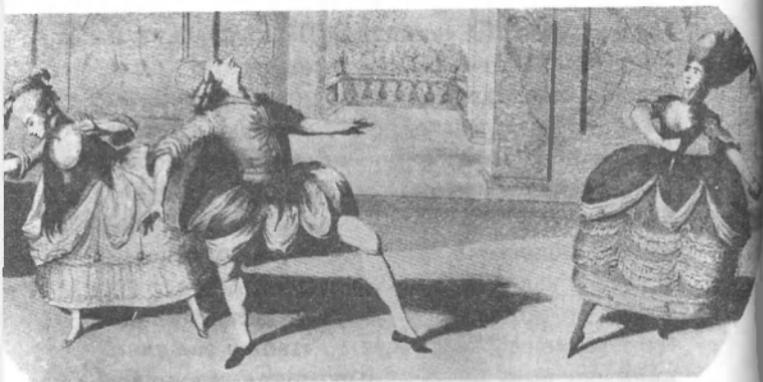
ство исполнения окончательно закрепило способности Вестриса. Этот прекрасный танцовщик совсем не упражнялся в пантомимическом искусстве, тогда еще неизвестном в опере. Удивленный моей манерой и играть и новизной моего жанра, он почувствовал себя способным передавать и живописать страсти. Я заставил его последовательно сыграть роли: Ринальдо в балете «Армида», Адмета в «Альцесте», Язона в «Медее», Даная в «Данаидах»,

Плутона в «Прозерпине», Геркулеса в балете того же названия, Орфея и т. д. Он исполнил эти различные роли с редким совершенством, и, ободренный успехами, достигнутыми в этом новом жанре, он поставил в Опере мой балет «Медея и Язон». Эта трагическая сцена была встречена восторженно, и действенный танец впервые вызвал слезы у зрителей. Вестрис, покинув Штутгарт, направился в Вену и поставил там «Медею»; после этого он был в Варшаве и опять ставил там «Медею»; распростирая мои творения и мой жанр, он увеличил свою славу и повсюду получил самые блестящие награды.

Балет светлейшего герцога распался; тридцать рядовых танцовщиков внезапно превратились в тридцать балетмейстеров. Обогащенные моими партитурами, моими программами и моими рисунками костюмов, они рассеялись по Италии, Германии, Англии, Испании и Португалии. Повсюду они ставили мои балеты, выдавая себя за моих учеников; копируя меня, они нередко калечили меня и воспроизводили крайне несовершенно творенья моей фантазии. Я создал в сотрудничестве с природой трех учеников; они обладают в противоположных жанрах весьма



Л.-Р. Боке. «Медея и Язон». Железо — эскиз костюма



Д. Бойдель. Язон и Медея. Гравюра. 1782 г.

крупными талантами; я скажу о них, когда наступит время, и, воздавая должное истине, я не смогу не похвалить их.

После того, что я вам сказал, сударь, вы не будете особенно удивлены, узнав, что в настоящее время существует слишком большое количество так называемых балетмейстеров; они с трудом плетутся по дорогам, которые проложены незначительным числом заслуженных мастеров, но, чтобы добиться имени и справедливых похвал, необходимо творить самостоятельно.

Разве возможно преуспевать в искусстве, основных правил которого не знаешь? Может ли это искусство, дитя вкуса и воображения, выполняться теми, у кого нет ни вкуса, ни воображения? Они меньше всего знакомы с тем, что им следовало бы знать лучше всего; все эти скверные копиисты портят и пятнают самые дорогие произведения. Для искусств они являются тем же, чем гусеница для цветов: они уничтожают и лишают их одновременно формы, свежести и блеска. Если бы эти мнимые балетмейстеры потрудились прочесть, что писал об их искусстве Апулей [25]; если бы они могли понять и уяснить себе длинные перечни качеств и знаний, требуемых от балетмейстера, они бы испугались своего невежества, бросили бы профессию, созданную не для них, которую они ежедневно бесчестят своими чудовищными произведениями; если бы они ограничились только чистой техникой искусства, мы обогатились бы хорошими рядовыми танцовщиками и балет принял бы иную, более мудрую форму, более величественный характер. Он являл бы более приятные картины, более выдержанный интерес, более естественные ситуации, лучше начертанные группы, менее

оскорбительные контрасты и более живое, выразительное и благородное действие.

Просмотрим как можно быстрее занятия балетмейстера, обязанности, которые он должен выполнять, правила, коим он должен следовать, и принципы, которые ему надлежит усвоить.

Он должен знать танец, иметь за собой многолетний опыт танцовщика, знать неисчислимые способы сочетания темпов; ведь это они устанавливают то бесконечное многообразие, которое придает блеск исполнению. Если же балетмейстер не знает танца или лишь поверхностно знаком с ним, то он не сумеет т о р и т ь. Как сможет он, будучи столь невежественным, поставить первым артистам *pas de trois, de cinq et de sept*? Куда он забредет, пытаясь сочинить нарастание па, необходимое для завершения финала большого балета? Если у него нет никаких знаний в области планировки и рисунка, необходимых для образования многообразных фигур, которые балет должен беспрестанно показывать, каким образом сумеет он без путаницы и замешательства быстро нарушить первый уже определившийся рисунок, чтобы вместо него показать другой? Если эти сочетания ему неизвестны, все будет длинно, растя-

нуто, спутано и явит утомленному взору только бесформенную массу, собранную в кучу рутинной и невежеством.

Балетмейстер должен знать, что в танце имеется только семь основных па: столь малое число, без сомнения, удивит его, но его изумление пройдет, если он узнает, что музыка имеет всего лишь семь нот, а живопись семь цветов, но смешение этих нот и цветов открывает живописи безграничное разнообразие разных по оттенкам тонов и полутонов, музыке — неисчислимое разнообразие гармонических и мелодических сочетаний; точно так же семь па танца образуют путем удачных соединений массу темпов, полутемпов, сцеплений и движений.

Эти средства, находящиеся в распоряжении балетмейстера, оказались бы недостаточными, если бы вкус не распределял их, соблюдая порядок и экономию. Балетмейстер должен быть живописцем. Но как удастся ему создать великие картины, если у него нет ни карандашей, ни красок?

Еще недостаточно, если балетмейстер в совершенстве знает танец; надо, чтобы он обладал умением сочетать движения рук с движениями ног; вкус и грация устанавливают в них

округленность, направляют и определяют постановку корпуса и ее соотношение с постановкой головы. Эти контрасты положений и противоположений составляют обаяние танца и накладывают печать совершенства на технику исполнения. Эта интимная гармония движений всей машины не может явиться как результат школьных правил; ученик, осмелюсь так выразиться — это глыба, которую правила обтесывают; они создают первый набросок, но, повторяю, только вкус завершает и придает фигуре очертания и грацию, которыми она должна обладать, чтобы быть действительно прекрасной.

Я кончаю, сударь, и, поговорив с вами о ремесле, я поведу беседу об искусстве, т. е. о выразительности и о той одушевленной пантомиме, которая является душой и разумом танца.



ПИСЬМО ЧЕТВЕРТОЕ
**ПРОДОЛЖЕНИЕ
ПРЕДЫДУЩЕГО**



Мое предыдущее письмо, сударь, дало лишь легкий набросок того, что балетмейстеры должны были бы знать и изучать: я говорю это о тех, которые творят. А слишком большая толпа полуталантов, бессильная что-нибудь измыслить, копирует произведения тех, которые обладают подлинными достоинствами. Если бы они копировали их точно, беда была бы не велика; но они их искажают и показывают грубый шарж на них; хуже того, они добавляют от себя и замечают хорошие черты, которые они могли бы удержать, дурными, более им свойственными.

Читая программу балета или увидев его два или три раза на сцене, нельзя уловить черты, характеры, формы, детали и целое. Красоты этого искусства мимолетны и преходящи: ими восхищаешься, когда они показываются, но они ускользают, как только хочешь их уловить.

Мне хотелось бы привести вам большое число балетмейстеров, соединяющих с углубленным знанием искусства вкус, воображение и талант. Я назову в порядке старшинства Доберваля, Лепика, Галле, Гарделя [26]; их отменные таланты и их успехи вполне заслуживают моего похвального слова; оно выразит уважение, которое я питаю к их заслугам.

Мне неизвестно, что некоторые молодые люди, преисполненные усердия и деятельности, но являющиеся новичками в искусстве великих композиций, идут по стопам великих мастеров; я не знаю всех их произведений и остерегусь судить о достоинствах балета или картины на основании программы.

Подобные описания нередко оказываются ложными. Чтобы здраво судить о балете или о картине, надо их видеть; это единственное средство, позволяющее знатоку судить о предметах этих искусств.

То, что я напишу, сударь, может служить руководством для балетмейстеров, сделавших лишь несколько шагов на поприще, на котором они собираются работать; размышления, укрепленные временем и освященные опытом шестидесятилетнего труда, чрезмерное, быть может количество сочинений, благоприятные для развития моих замыслов обстоятельства, воплощение их в целом ряде сюжетов, большие танцевальные ансамбли, обширные театры, затраты, соответствующие величию сюжетов, поставленных мною на сцене, успехи, достигнутые в созданном мною жанре, — все это, говорю я, вплоть до моих ошибок, может служить руководством для балетмейстеров, и я надеюсь, что мои наблюдения покажутся правильными и полезными даже для тех, кто легко может обойтись без них или не имеет в них надобности.

Углубив знания техники танца, балетмейстер должен посвятить весь свой досуг изучению истории и мифологии, проникнуться всеми красотами поэзии, прочесть Гомера, Вергилия, Ариосто, Тассо и, наконец, узнать правила, установленные поэтикой. Недостаточно прочесть, необходимо запечатлеть в памяти все



Л.-Р. Боке. «Пирр и Поликсена».
Поликсена — эскиз костюма

основные черты, пригодные для пантомимического действия; дабы преуспеть в этом — необходимо заносить их в три тетради: одну для исторических сюжетов, другую — для мифологических сюжетов, третью — для литературно-поэтических сюжетов; в этом кратком сборнике репертуара балетмейстер найдет сюжеты разнообразных и интересных балетов.

Общение с художниками и анализ их творений являются источниками просвещения, которыми не должен пренебрегать балетмейстер; они усовершенствуют его вкус, улучшат его произведения и помогут развиваться его мыслям. Размышляя над произведениями гения, он обнаружит ту невидимую нить, которая связывает все искусства, и узнает, что произведения искусств должны заимствовать черты у прекрасной природы; и, только подражая ей, эти произведения становятся одновременно мудрыми и интересными.

Выбрав в своем репертуаре сюжет, балетмейстер должен тщательно разобраться в нем, прежде чем ставить его на сцене; верное чутье побудит его отбросить те части, которые могут замедлить развитие сюжета, и все лишнее, что внесло бы путаницу или медлительность в пан-

томимическое действие, ибо это действие должно быть живым и одушевленным, так как оно является истолкователем страсти.

Отбросив все лишнее, балетмейстер установит число главных актеров, требуемое сюжетом фабулы; если это число больше четырех, то благоразумнее совершенно отказаться от такого плана, не приемлемого для искусства, которое может передать его лишь в весьма несовершенном виде; ибо чем больше актеров в балете-пантомиме, тем он менее понятен, чем больше затемняется действие, тем непонятнее становится сюжет.

Говоря, что балетмейстер должен удалять все лишнее и все, что ослабило бы цельность и гармонию его картин, я вовсе не советую ему прибавлять и подставлять что-либо и прибегать к помощи эпизодов. Удачные эпизоды — редки, и в целом они гораздо больше портят сюжеты, нежели украшают их. Они допустимы лишь в маленьких балетах, взятых из мифологии. Но и здесь они должны казаться вытекающими из основного сюжета, должны переплетаться между собой так, чтобы их нельзя было отсечь, не ослабляя интереса, но из исторических сюжетов эпизоды должны быть изгнаны.

Для того чтобы сочинение больших балетов удалось полностью, необходимо, чтобы балетмейстер взвесил все возможное и все невозможное и учел свои средства и препятствия; обдумав все это, он не потребует от своего искусства большего содействия, чем оно может ему оказать, и его сочинения станут осмысленными и упорядоченными.

Если балетмейстер жертвует большими массами ради подробностей, основным интересом — ради аксессуаров, если он прерывает развитие действия незначашими танцами, если он заменяет выразительные жесты ничего не говорящими пируэтами, а отражения страсти в чертах лица — антраша, если он забывает, что публике необходимо показать интересный сюжет, а отнюдь не скучный дивертисмент, составленный из мертвенных танцев, — все будет потеряно, действие исчезнет, ничто не окажется на своем месте, нить будет порвана, цепь разбита, канва разодрана на части, и это чудовищное произведение, лишенное порядка и интереса, будет свидетельствовать лишь о неспособности, невежестве и дурном вкусе автора.

Во всех искусствах, повторяю я, существует предельная черта, которую художники не

могут переступить; если же они упорствуют в желании перейти мудрые границы, установленные природой, они сбиваются с пути и встречаются в своих скитаниях только химеру, отданную на произвол разнузданной фантазии.

Несомненно, благоприятным для успешного развития действенного танца является то обстоятельство, что существуют все же балетмейстеры, которых исправляют мало-помалу ошибки и неудачи; прислушиваясь к голосу публики и опыта, они выбирают менее расплывчатые и более известные сюжеты, они отказываются от романтики и сочиняют менее фантастические и более благородные и разумные произведения; они не пытаются больше растягивать на пять актов сюжет, основа которого не допускает более трех актов. Подобная растянутость ослабляет действие, последнее перестает развиваться, плетется и парализуется излишними вставками. Балетмейстеру, не впадающему в эти ошибки, к несчастью, слишком распространенные, обеспечен наибольший успех; его произведения становятся образцами, они доставляют ему похвалы, рукоплескания и вполне заслуженную славу.

Установив, что самые обширные сюжеты можно развивать с помощью четырех главных

персонажей, я не притязал на исключение вторых ролей, например, наперсников [27]; еще менее я хотел изгнать действующие и выразительные хоры; по примеру греков их можно использовать в некоторых случаях, либо для сохранения непрерывности действия, либо для соучастия в том действии, которое развивается перед ними. Эти хоры произведут несомненно большое впечатление, если их поручить вторым актерам и корифеям [28], но эти актеры и корифеи все испортят, если они не обучены пантомиме и искусству выразительных жестов. Нужен особый талант, чтобы умело пользоваться ими и чтобы устранять их, когда они становятся ненужными, ибо они не могут быть свидетелями происходящих тайных сцен, образующих завязку действия и подготовляющих его развязку. Но для достижения этой цели необходимо, чтобы балетмейстер приучал свою душу к живому чувству, свое лицо — к восприятию различных, от души исходящих ощущений, а жесты — к правдивой передаче этих ощущений. Если же его сердце холодно, если его душа застыла, если его лицо неподвижно и не поддается игре страстей, если его глаза устремлены в одну точку и недвижимы, если тело его

окаменело и неестественно натянуто, а сочленения, приводящие его в движение, лишены легкости игры, если, наконец, голова не движется грациозно и постановка корпуса не контрастирует с различными позициями, то может ли такой балетмейстер служить образцом для танцовщиков? Он должен обладать знанием и уметь исполнять, разъяснять и воздействовать. Если он лишен всех этих качеств, только что перечисленных мною, он будет влачить свое существование и чахнуть в неизвестности; его произведения будут копией его качеств, они будут холодны и однообразны, как и он сам. Такой балетмейстер, сударь, должен покинуть сцену и избрать занятие, требующее лишь навыка механических движений.

Широко распространено ошибочное мнение, будто балетмейстер может сочинять балеты сидя и письменно или устно указывать па, фигуры, группы, действие, выражение и жесты. Нет более утомительной в физическом и умственном отношении профессии, нежели профессия балетмейстера: он должен и ставить, и сочинять па, и показывать их; если артисты их не воспринимают сразу, то он обязан начинать сначала несколько раз подряд; когда же па усвоены,

он должен заняться их сочетанием, дабы достичь рисунка или фигуры, им задуманных. Но когда он переходит от симметричных форм к изображению так называемых неправильных форм, то сочетания становятся еще труднее.

Ограничусь приведением двух примеров, согласных с принципами композиции, установленными мною.

Если балетмейстер хочет поставить танец 24 борцов, он должен совершенно отказаться от симметрии фигур, движений, позиций, поз и групп; чтобы придать этому действию правдивый характер, он должен сочинить отдельно двенадцать различных *pas de deux*; этот утомительный труд отнимет у него несколько дней; когда все эти *pas de deux* сочинены и частично разучены исполнителями, их соединяют для образования ансамбля. Эта обширная картина отмечена разнообразием и сходством; в каждое мгновение она являет новые группы и может произвести впечатление и понравиться, если только она будет исполняться с силой, неустрашимостью и нервностью, требуемыми этим жанром*.

* Я сочинил это па в Штутгарте, в первом акте балета «Альцеста»; оно составляло часть празднества, устроенного Адметом в честь Геркулеса и Ликомеда.

Вторым примером я беру Елисейские поля, сюжет тем более трудный для хорошего воспроизведения, что он изображает только тени. Балетмейстер должен прочесть и продумать шестую книгу Энеиды Вергилия [29]; он найдет в ней множество красот, но они носят лишь описательный и исторический характер и, составляя очарование поэзии, не могут дать того же в танце. Эти тени счастливы, ни одна страсть не тревожит их покоя. Но может ли танец выразить что-нибудь, если страсти не снабжают его своим голосом? У этих теней имеются воспоминания, сладостные мысли. Но как изобразить их? Посещая эти волшебные места, Вергилий замечает, что некоторые тени танцуют, это дает балетмейстеру право использовать чары своего искусства.

Среди блаженных теней представлены все возрасты и звания: герои, героини, поэты, философы и ораторы будут действовать, юноши и дети — танцевать; фантазия живописца должна создать обширную картину; если он удовольствуется аллеей из деревьев, заканчивающейся обыкновенно маленькой горой, то балетмейстер окажется не в состоянии распределить все эти персонажи на столь тесном фоне, ибо ему нужны беседки, аллеи, холмики, скамейки,

созданные природой, воды, ниспадающие с разных высот. Все это можно сделать, разбив рамку, тогда этот план легко выполнить; балетмейстер сможет разместить на более или менее возвышенных площадках группы в удачных сочетаниях; просеки будут предназначаться для прогулок, ровные части сцены для танца, а холмы на фоне — для размещения детей в разных планах с сохранением постепенного понижения, рассчитанного с точным соблюдением законов оптики и перспективы.

Так как в этой прекрасной местности не существует никакой симметрии, то и балетмейстер свободен от применения ее в своей композиции. Многообразный пейзаж должен явить, так сказать, новую природу: иные деревья, иные растения, иные цветы, чем те, к которым мы привыкли; все должно быть окутано дымкою и нарисовано в полутонах. Танец, в свою очередь, должен приспособиться к этому разнообразию, он должен быть составлен из отдельных и неравных по числу групп; они будут соединяться, чтобы образовать массы, которые вновь разделятся для создания новых картин. Музыка этого балета должна развернуть все чары гармонии; легкие движения, мастерски выполненные



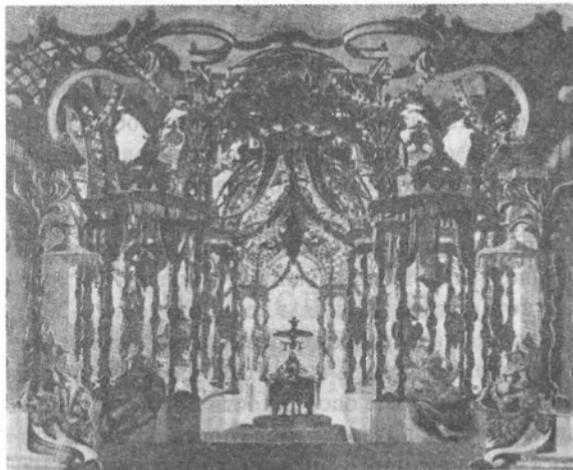
Л.-Р. Бокс. «Орфей и Эвридика».
Харон — эскиз костюма

паузы дадут балетмейстеру возможность поставить свои картины.

Нельзя отказаться от разнообразия в костюме, так как действующие лица разнообразны до бесконечности.

Если художник-декоратор, музыкант и балетмейстер совещаются между собой и понимают друг друга (к сожалению, подобное явление неизвестно), то они могут показать публике действительно новое и интересное зрелище. Но этот балет нельзя поставить удачно, если балетмейстер не имеет в своем распоряжении площадки, платформ и холмов во время всех репетиций; недостаточно разметить эти места белым и черным; для точной работы необходимо, чтобы все было на месте, в таком виде, чтобы он мог соединять группы, размещать персонажи и придавать каждому из них присущие ему характер, позы и движения*. Наконец, чтобы рассчитать это произведение, требуется много изысканий и немало времени, и в две репетиции, как это принято в опере, «Елисейские поля» из «Кастора и Поллукса» поставить невозможно.

* Я поставил этот балет в Вене. Декорации были написаны по эскизам Сервандони [30] и Пийе мой.

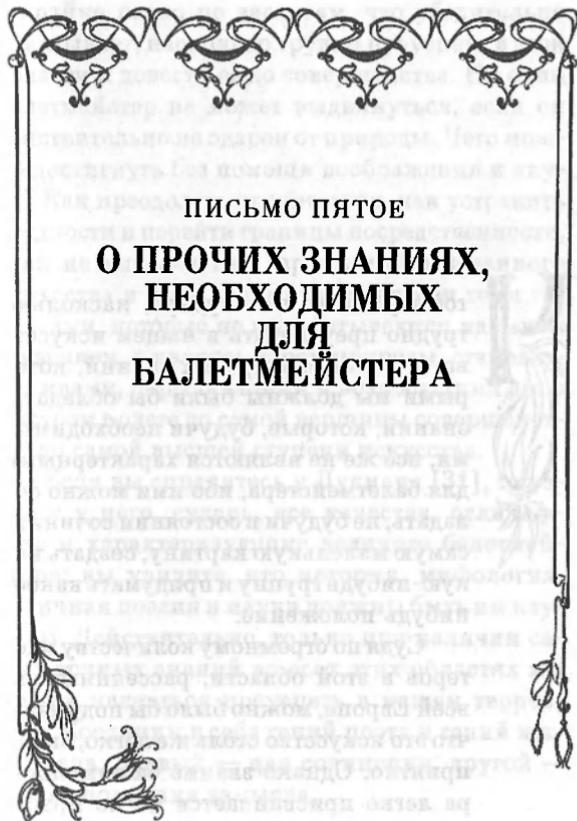


Ж.-Н. Сервандони. Китайский храм. 1750 г.

Если техническая часть танцев доставляет балетмейстеру столько невзгод и хлопот, если она требует такого расчета, сколько же трудов и забот потребует искусство жеста и выразительности? Это повторение движений, эта оживленная живопись страстей, это действие, управляемое душой, это волнение всей машины, наконец, все эти разнообразные переходы, не должны ли они довести его до состояния,

граничащего с безумием? Если на сцене находятся Агамемнон, Клитемнестра, Ахилл и Ифигения, то приходится разучивать четыре роли. У каждого актера свои особые интересы и намерения; каждый из них должен быть отличен по характеру буруевающей его страсти. Балетмейстер должен проникнуться внутренней ситуацией этих четырех персонажей. Должен всех их изобразить, показать им жесты, которые они должны воспроизвести, а взор его должен загораться соразмерно чувствам, испытываемым каждым из них; он должен уловить осанку и все особенности возраста и пола этих четырех актеров: горячность Ахилла, гордость Агамемнона, смятение, горе и взрывы материнской любви, покорность и непорочность Ифигении, идущей на жертвенную смерть.

Из этого наброска, сударь, вы должны убедиться, что балетмейстер, непрестанно волнующийся, не может творить, сидя с карандашом в руке. Живописец должен нарисовать не прихотливый набросок, а историческую картину; все в ней должно быть величественно, выразительно и торжественно и наполнять зрителей той живой иллюзией, которая вынуждает принять подражание за самую природу.



ПИСЬМО ПЯТОЕ

**О ПРОЧИХ ЗНАНИЯХ,
НЕОБХОДИМЫХ
ДЛЯ
БАЛЕТМЕЙСТЕРА**



Чтобы убедить вас, сударь, насколько трудно преуспевать в нашем искусстве, я дам очерк прочих знаний, которыми мы должны были бы обладать; знаний, которые, будучи необходимыми, все же не являются характерными для балетмейстера, ибо ими можно обладать, не будучи в состоянии сочинить самую маленькую картину, создать какую-нибудь группу и придумать какое-нибудь положение.

Судя по огромному количеству мастеров в этой области, рассеянных по всей Европе, можно было бы подумать, что это искусство столь же легко, сколь приятно. Однако звание балетмейстера легко присваивается не по праву,

и крайне редко по заслугам, что убедительно доказывает, насколько трудно преуспеть в этой области и довести ее до совершенства. Ни один балетмейстер не может выдвинуться, если он действительно не одарен от природы. Чего можно достигнуть без помощи воображения и вкуса? Как преодолеть препятствия, как устранить трудности и перейти границы посредственности, если не унаследован зародыш определенного искусства и если художник не одарен теми талантами, которые не вырабатываются навыком и учением, а являясь даром природы, становятся силами, окрыляющими и возносящими его в быстром полете до самой вершины совершенства, до самой высшей ступени искусства.

Если вы справитесь у Лукиана [31], то узнаете у него, сударь, все качества, отличающие и характеризующие великого балетмейстера; вы увидите, что история, мифология, античная поэзия и науки должны быть им изучены. Действительно, только при наличии самых точных знаний во всех этих областях мы можем надеяться преуспеть в нашем творчестве. Соединим в себе гений поэта и гений живописца: первый — для сочинения, другой — для выполнения замысла.



Ж. Доберваль, М. Гимар и М. Аллар.
Крестьянский танец. Гравюра. 1779 г.

Некоторые познания в геометрии также могут оказаться очень полезными: они приведут к отчетливости в фигурах, к порядку в сочетаниях и к четкости в формах; сокращая длины, они придают исполнению большую точность.

Балет своего рода машина, более или менее сложная, различные эффекты которой поражают и изумляют зрителя лишь тогда, когда они выполняются быстро и многообразно; сочетание и последовательность фигур, движения,

быстро следующие одно за другим, формы, вращающиеся в противоположных направлениях, смешение различных переплетений, стройность и гармония, господствующая в темпах и в разворачивании тела, — все это не обрисовывает ли пред вами образ искусно построенной машины?

Наоборот, балеты, в которых царит беспорядок и неясность, ход развития которых неровен, фигуры коих спутаны, — не похожи ли они на те плохо слаженные механизмы, которые, будучи загромождены бесчисленным количеством колес и рычагов, обманывают ожидание художника и надежды публики, так как они сделаны неточно и с нарушением пропорций.

В наших произведениях нередко встречаются чудесные явления. Многие из них требуют применения машин, например, у Овидия мало сюжетов, которые можно было бы передать на сцене без смены декораций, без полетов, превращений и т. п. Поэтому балетмейстер должен отказаться от подобного рода сюжетов, если только он сам не машинист. К несчастью, в провинции встречаешь только театральных рабочих, возведенных на эту должность нелепой протекцией. Их таланты заключаются



Л.-Р. Боке. Эскиз костюма. Ок. 1760 г.

в умении подымать люстры и толчками спускать плохо оборудованную машину Славы*. Театры Италии не блещут машинами; немецкие театры, построенные по тому же плану, также лишены этой волшебной части зрелища, так что балетмейстер, работающий в этих театрах,

* Gloire — театральная машина, окруженная яркими лучами света. На ней размещались актеры, изображавшие богов.

попадает в весьма затруднительное положение, если у него нет некоторых познаний в области механики, если он не умеет ясно излагать свои замыслы и строить для этой цели небольшие модели, которые для рабочих всегда понятнее, нежели самые ясные и точные слова.

Наибольшие возможности в этой области встречаешь в театрах Парижа и Лондона. Англичане весьма изобретательны; их театральные машины проще, чем наши, а эффекты их столь же стремительны, как и искусны. Все работы, необходимые для выполнения трюка, отличаются у них изумительной законченностью и топкостью; чистота, тщательность и точность, соблюдаемые ими во всех мелочах, несомненно, способствуют скорости и отчетливости. Совершенство машинной техники проявляется главным образом в их пантомимах, в тривиальном, безвкусном, неинтересном жанре с плоской интригой. Можно сказать, что это зрелище, требующее огромных затрат, создается для зрителей, взор которых ничем нельзя оскорбить: оно имело бы посредственный успех в наших театрах, где любят вольную шутку лишь тогда, когда она пристойна, тонка, изящна и не оскорбляет нравы и вкус.

Балетмейстер, желающий подняться над обычным уровнем, должен изучать живописцев и следовать им в различных приемах сочинения и мастерства. Его искусство выполняет те же задачи, как в отношении сходства, смешения красок, светотени, так и в отношении приемов группировки и драпировки фигур и расстановки их в изящных позах и, наконец, в наделении их характером, пламенностью и выразительностью. Итак, сможет ли балетмейстер преуспеть, если он не объединит в себе все части и качества, образующие великого живописца?

Исходя из этого положения, я смею думать, что изучение анатомии внесет большую ясность в наставления, даваемые балетмейстером своим ученикам; благодаря ей он легко распознает недочеты телосложения и укоренившиеся привычкой недостатки, столь часто задерживающие развитие учеников. Зная причину зла, он легко искоренит его: руководствуясь в своих уроках и наставлениях мудрым и точным изучением, преподаватели никогда не впадут в ошибку. Недостаточно внимательному отношению учителей к изучению телосложения учеников (которое бывает столь же различным,

как несхожи их лица) мы обязаны тем великим множеством плохих танцовщиков, которое, несомненно, было бы меньшим, если бы учителя сумели указать каждому из них свойственный ему жанр.

Г-н Буржела [32], шталмейстер короля, глава Лионской Академии, которым дорожат иностранцы так же, как и его страна, не ограничивался тренировкой лошадей; в течение большей части своей жизни он усердно изучал их природу, он узнал их до мельчайших фибр. Не думайте, что болезни этих животных были единственным предметом его занятий анатомией: он заставил, так сказать, природу раскрыть ему те тайны, которые она до тех пор скрывала; подробное ознакомление с согласованными движениями ног лошади при всех ее аллюрах, так же как и вскрытие источника, принципа и способов всех движений, доступных животному, привели его к применению единственного, простого и легкого метода, стремящегося к тому, чтобы требовать от лошади только правильные, естественные и возможные для нее темпы, единственные, исполнение которых не будет в тягость животному и не выведет его из повиновения.

Живописец изучает анатомию не для того, чтобы рисовать скелеты. Он срисовывает обнаженные мышцы Микеланджело вовсе не для того, чтобы поместить эти отвратительные фигуры на свою картину. Между тем такое изучение безусловно приносит ему пользу при изображении пропорций человека и при зарисовке всех его движений и положений.

Если нагота должна чувствоваться под покровом, то также необходимо, чтобы и кости ощущались под мясом; очень существенно различие места, которое должна занимать каждая часть тела; тело человека должно находиться под покровом, мышцы под кожей, а скелет под мясом, дабы фигура оказалась нарисованной правдиво, согласно природе и в продуманных пропорциях искусства.

Рисунок настолько полезен для балета, что те, кто сочиняет их, не может не отнестись к нему серьезно. Он усиливает приятность в формах, придает новизну и изящество фигурам, сладострастие группам, грацию постановке корпуса, точность и правильность позам. Небрежный рисунок влечет за собой грубейшие ошибки композиции. В таких случаях расположение голов мало привлекательно и плохо



Д. Мартин. Эскиз костюма для балетного спектакля.
Гравюра. 1779 г.

контрастирует с постановкой корпуса: руки не устанавливаются в непринужденных положениях, все кажется тяжелым, все возвещает об усилиях, все лишено цельности и гармонии.

Балетмейстер, совершенно не знающий музыки, будет плохо фразировать мотивы; он не уловит их духа и характера; он не сможет согласовать движения танца с движениями ритма, с тонкостью и точностью слуха, безусловно необходимыми; разве что он наделен той восприимчивостью органа, которую обычно дает природа, а не искусство, и которая во многом превосходит восприимчивость, приобретаемую старанием и упражнением.

Удачный выбор мотивов — столь же существенная часть танца, как подбор слов и оборотов речи для красноречия: движение и характер музыки закрепляют и определяют движения танцовщика. Если мелодии мотивов однообразны и лишены вкуса, то и балет оформится по их образцу: он будет холоден и вял.

Тесное соотношение между музыкой и танцем таково, что не приходится сомневаться, сударь, что балетмейстер извлечет определенную выгоду из ознакомления с этим искусством на практике; он сможет посвятить в свои замыслы

музыканта, а если он присоединит к знанию еще и вкус, то он сам сочинит мотивы или укажет композитору основные черты, характерные для действия; если эти черты будут многообразны и выразительны, то и танец в свою очередь не преминет стать таковым. Хорошо сочиненная музыка должна живописать, должна говорить; танец, подражая звукам, будет эхом, повторяющим все, что выскажет музыка. Но если музыка нема, если она ничего не говорит танцовщику, то он не сможет ей вторить, и в таком случае всякое чувство, всякая выразительность окажутся изгнанными из исполнения.

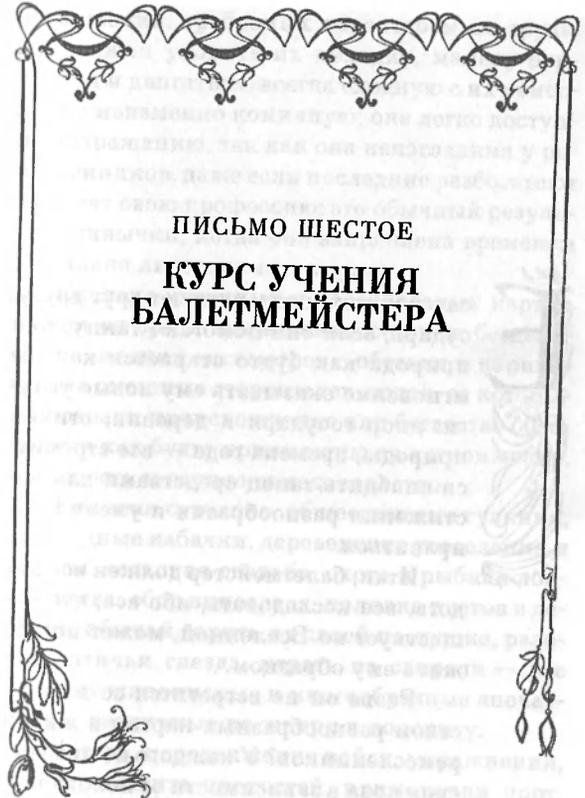
Раз ничто не безразлично для гения, то ничто не должно быть безразличным и для балетмейстера. Он может отличаться в своем искусстве не иначе, как изучая те искусства, о которых я только что говорил. Требовать, чтобы он владел всеми искусствами в совершенстве, доступном только тем, кто целиком отдается каждому из них, значило бы требовать невозможное, но если балетмейстер не владеет ими практически, то он должен почувствовать их дух.

Я требую только общих познаний, только общей осведомленности в каждой из наук, которые, вследствие связи, существующей между

ними, могут способствовать украшению и славе нашего искусства.

Все искусства протягивают друг другу руку и являют подобие многочисленной семьи, стремящейся прославить себя: польза, приносимая ими обществу, возбуждает их соревнование, слава же является их целью, и они оказывают друг другу взаимные услуги, чтобы достичь ее. Каждое из них выбирает противоположный путь, и у каждого из них имеются различные начала, но тем не менее существуют некоторые разительные черты, известное сходство, которые возвещают о тесном единении и потребности, ощущаемой ими друг в друге для того, чтобы возвыситься, украсить и увековечить себя.

Это взаимоотношение искусств, эта гармония, царящая среди них, позволяет вывести заключение, сударь, что балетмейстер, обладающий наиболее обширными познаниями и наиболее одаренный гением и воображением, вложит больше всего огня, правдивости, внутреннего смысла и интереса в свои произведения.



ПИСЬМО ШЕСТОЕ
**КУРС УЧЕНИЯ
БАЛЕТМЕЙСТЕРА**



Если искусства содействуют друг другу, сударь, если они помогают танцу, то и природа как будто старается каждое мгновение оказывать ему новые услуги: двор государя и деревня, стихии природы, времена года — все стремится снабдить танец средствами для достижения разнообразия и умения понравиться.

Итак, балетмейстер должен все видеть, все исследовать, ибо все, что существует во Вселенной, может послужить ему образцом.

Разве он не встретится со множеством разнообразных картин в жизни ремесленников? У каждого из них есть своя поза в зависимости от положений

и движений, требуемых характером их труда. Он должен уловить их походку, манеру держаться и двигаться, всегда сходную с их ремеслом, и неизменно комичную; она легко доступна подражанию, так как она неизгладима у ремесленников, даже если последние разбогатеют и бросят свою профессию; это обычный результат привычки, когда она закреплена временем и усилена лишениями и трудом.

Сколько странных и своеобразных картин найдет он среди множества любезных бездельников, мелких «птиметров», обезьян и карикатур, на смешные стороны тех людей, за которыми возраст, происхождение или богатство обеспечили как будто привилегию на легкомыслие, ветреность и глупое самодовольство.

Уличная суতোлка, общественные гуляния, загородные кабачки, деревенские увеселения и работы, сельская свадьба, охота и рыбная ловля, жатва, сбор винограда, поливка цветов в деревне, обычай дарить их своей пастушке, разорять птичьи гнезда, играть на свирели — все дает ему живописные и многообразные впечатления, различные по жанру и колориту.

Лагерь, передвижение войск, упражнения, атака и защита крепостей, приморский порт,



Н. Ланкре. Сцена из оперы-балета. 1735–1740 гг.

рейд, прибытие и отплытие корабля — вот образы, которые должны привлекать наши взоры и доводить наше искусство до совершенства, если только выполнение согласуется с природой.

Не могут ли шедевры Расина [33], Корнеля [34], Вольтера [35] и Крепильона [35] служить образцами для танца в благородном жан-



Кабачок. Сцена из балета. 1753 г.

ре? И не являют ли нам шедевры Мольера [36], Реньяра [37] и многих других прославленных авторов картины не менее возвышенного жанра? Я вижу, как балетные танцоры возмущены этим предложением, я слышу, как они называют меня сумасшедшим. Переложить трагедии и комедии на танец. Что за безумие! Возможно

ли это? Да, без сомнения. Уплотните действие «Скупого», удалите из этой пьесы спокойный диалог, сблизьте события, соберите воедино все разбросанные картины этих драм, и все удастся как нельзя лучше.

Вы ясно передадите сцену «кольца», где Скупой обыскивает Лафлеша, сцену, где Фрозина беседует с ним о его возлюбленной; вы изобразите отчаяние и гнев Гарпагона такими же живыми красками, какие использованы были Мольером. Все, что пригодно для живописи, годится и для танца; пусть мне докажут, что пьесы названных мною авторов лишены характеров, интереса и сильных ситуаций и что способный художник, следуя этим шедеврам, создаст лишь холодные и неприятные картины, — тогда я соглашусь, что выдвинутое мною положение не что иное, как парадокс. Но если эти пьесы могут породить множество превосходных картин, то я прав, и не моя вина, если нет пантомимических живописцев и если гений не в ладах с нашими танцовщиками.

Не сделались ли Батилл, Пилад и Гилас преемниками комедиантов, когда последние были изгнаны из Рима? Не начали ли они представлять в виде пантомим сцены луч-

ших пьес того времени? Ободренные успехом, они пытались играть отдельные акты, и успешность этого предприятия побудила их, наконец, поставить целые пьесы, которые были встречены всеобщим одобрением.

Но, возражат мне, эти пьесы были общеизвестны: они служили, так сказать, программой для зрителя, отлично помнившего их и без труда следовавшего за игрой актера, угадывая наперед ее смысл. Разве мы не обладали бы тем же преимуществом, если бы переложили на танцы наиболее известные пьесы нашего театра? Разве мы менее одарены, нежели танцовщики Рима? И разве то, что делали во времена Августа, не может быть сделано в настоящее время? Согласиться с этим — значило бы обесценить вкусы и людей нашего века.

Но возвратимся к моей теме: необходимо, чтобы балетмейстер знал красоты и несовершенства природы. Изучение их всегда подскажет ему правильный выбор, а так как эти картины могут быть последовательно историческими, поэтическими, критическими, аллегорическими и нравоучительными, то он будет вынужден выбрать образцы среди любого звания, сословия и общественного положения. Если он прославится,

то заставит, подобно художнику и поэту, при помощи волшебства и чар своего искусства, ненавидеть и наказывать пороки, вознаграждать и ценить добродетели.

Если балетмейстер должен изучать природу и уметь выбирать ее прекрасные явления и если выбор сюжетов, которые он собирается танцевально изобразить, в значительной мере способствует успеху его произведения, то только при условии, если он сумеет искусно и талантливо украсить, расположить и распределить их живописным и благородным образом.

Если он хочет, например, изобразить ревность и все проявления гнева и отчаяния, за ней следующие, пусть он выберет своим образцом человека, природная жестокость и грубость которого исправлены воспитанием: носильщик был бы в своем роде образцом достаточно верным, но не столь же прекрасным; палка в его руках дополнила бы недостаток выразительности, и это подражание, хотя и близкое к природе, возмутило бы человечество и изобразило бы лишь отгалкивающую картину его несовершенств. К тому же поступки ревнивого крючника были бы менее живописны, нежели поступки человека, обладающего возвышенными

чувствами. Первый отомстит немедленно и даст почувствовать свою тяжелую руку, второй, наоборот, будет бороться с мыслью о столь низкой и бесчестной мести; эта внутренняя борьба бешенства и душевного величия придаст силу и энергию его походке, его жестам, позам, лицу, взглядам; все будет служить характеристике его страсти, все будет раскрывать состояние его сердца; сделанные над самим собою усилия, дабы умерить мучающие его волнения, лишь дадут этим волнениям возможность проявляться с большей силой и живостью; чем больше будет стеснена его страсть, чем сосредоточеннее, тем сильнее будет впечатление.

Грубый деревенский мужик лишь на одно мгновение являет собой материал для живописца, так как вслед за выполнением мести он всегда испытывает низменную и пошлую радость. Человек благородного происхождения, напротив, доставит ему массу материала: он выражает свою страсть и свое смятение самыми различными способами и всегда выражает их столь же пылко, сколь и благородно. Сколько противоположений, сколько контрастов в его жестах! Сколько повышений и понижений в его страстных порывах, сколько различных оттенков

и переходов в его лице! Сколько живости в его взгляде, какая выразительность, какая энергия в его молчании! Мгновения, когда он обнаруживает свое заблуждение, доставляют еще более разнообразные картины, более увлекательные, более нежные и приятные по краскам. Таковы все те черты, которые должен уловить балетмейстер.

Прославленные творцы балетов, так же как и знаменитые поэты и художники, всегда унижают себя, когда употребляют свое время и дарование на сочинения низменного и тривиального жанра. Великие люди должны творить только величественные произведения, предоставив низкие стороны полуталантам, мелким людям, чье существование отмечает лишь смешное.

Природа не всегда дает нам совершенные образцы, поэтому необходимо владеть искусством исправлять их, помещать их в приятном распорядке, в выгодном освещении, в удачных ситуациях, которые, скрывая от взоров их недостатки, придают им изящество и обаяние, необходимые для того, чтобы они были истинно прекрасными.

Главная трудность, как я уже говорил, заключается в том, чтобы украшать природу, не

искажая ее, чтобы уметь сохранять все ее черты и обладать способностью смягчать их и придавать им силы. Уловить мгновение — вот величайшая тайна живописца, передать его правдиво — вот чудо искусства. Природа! Природа! Явись она — и наши произведения станут прекрасными; откажемся от искусства, если оно не заимствует черты природы, если оно не облачается в ее простоту. Искусство очаровывает только тогда, когда оно переряжается, и торжествует по-настоящему только в том случае, когда его не узнают и принимают за самую природу.

Я полагаю, сударь, что балетмейстер, не знающий танца в совершенстве, способен сочинять лишь посредственные произведения. Я понимаю под танцем лишь серьезное содержание: оно составляет главную основу балета. Кто не знает его принципов, владеет лишь малыми средствами; ему придется отказаться от величественного, отбросить историю, мифы, национальные жанры и заняться единственно теми крестьянскими балетами, которые заиграли и надоели уже со времени Фосано [38], превосходного комического танцора, принесшего во Францию страстное увлечение прыжками. Я сравниваю величественно прекрасный

танец с речью: смешанные и испорченные жанры, вытекающие из него, — с теми наречиями, которые понимаются с трудом и которые все более видоизменяются, по мере удаления от столыцы, где господствует чистый, правильный язык.

Сочетание красок, их оттенки и эффекты, производимые ими при свете, должны также обратить на себя внимание балетмейстера. Только на опыте я почувствовал рельеф, придаваемый этими эффектами фигурам, четкость форм, расширяемую ими, и изящество, сообщаемое ими группам. В балете «Ревность», или «Празднество в гареме» я следовал распределению света, соблюдаемому живописцами в картинах; сильные и основные цвета располагались на первом плане и определяли собой его выдвинутые вперед части; затем следовали менее живые и менее яркие краски. Нежные и дымчатые я приберег для заднего плана; та же градация была соблюдена и в распределении актеров по росту. Исполнение выиграло от этого удачного распределения, все было согласно, все было спокойно; ничто не сталкивалось, ничто не уничтожало друг друга; эта гармония очаровывала взор, охватывавший все части без вся-

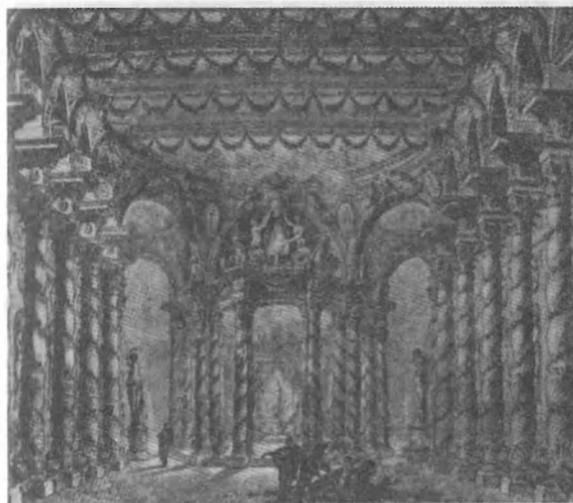
кого утомления. Мой балет имел большой успех также благодаря тому обстоятельству, что в другом балете, озаглавленном мною «Китайский Балет»*, вновь поставленном в Лионе, плохое распределение красок и их резкое сочетание оскорбляло взор. Все фигуры рябили в глазах и казались спутанными, хотя они были вырисованы точно — словом, ничто не создавало впечатления, которое должно было бы быть достигнуто. Костюмы, так сказать, убили произведение, потому что они были выполнены в тех же тонах, как и декорация: все было богато, все блистало красками, все сверкало равномерно, ни одна часть не была принесена в жертву, и это равенство предметов уничтожало впечатление от картины; она была лишена контрастов, и взгляд утомленного зрителя не различал отдельных форм. Множество танцовщиков, влачивших за собой блеск м и ш у р ы и странный набор красок, ослепляли взоры, не удовлетворяя их. Распределение костюмов было таково, что с того момента, как актер переставал двигаться,

* Этот балет был поставлен впоследствии в Париже и Лондоне в костюмах, преисполненных вкуса, сочинения г-на Боке, рисовальщика Королевской Академии Музыки.



Эскиз декорации к балету «Китайский сирота». 1791 г.

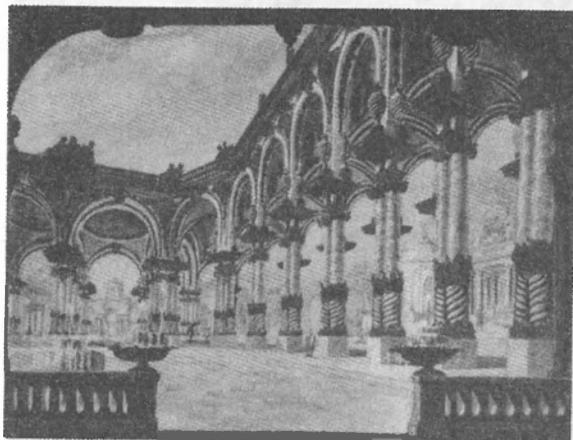
его не было видно; между тем этот балет был поставлен со всей возможной тщательностью. Красота театра придавала ему изящество и чистоту, которой он был лишен в Париже, в театре, выстроенном Моннэ [39]. Но потому ли, что костюмы и декорации не были согласованы, или потому, что избранный мною новый жанр лучше прежнего, но я вынужден признать, что из



Симметричная пышная декорация. 1760–1770 гг.

всех моих балетов именно этот произвел наименьшее впечатление.

Распределение костюмов по краскам и по росту актеров не применяется в театре, и это не единственная область, коей там пренебрегают, но такое пренебрежение кажется мне непростительным в некоторых случаях, особенно в опере, — в театре вымысла, в театре, где живопись



Асимметричная декорация. 1745 г.

должна развернуть все свои сокровища, в театре, который, будучи лишен сильного действия и живого интереса, должен поэтому изобиловать картинами разных жанров или, по крайней мере, стремиться к этому.

Декорация, какого бы рода она ни была, есть большая картина, на фоне которой размещаются фигуры. Актрисы и актеры, танцовщики и танцовщицы являются персонажами, которые должны придать ей вид и приукрасить ее.

Но для того чтобы эта картина нравилась и не оскорбляла взор, необходимо, чтобы правильные пропорции блистали равномерно в различных ее частях.

Если при декорации, изображающей золотой и лазурный храм или дворец, актеры одеты в голубые и золотые одежды, то они уничтожают впечатление от декорации, а декорация в свою очередь лишает одежды того блеска, который они имели бы на более спокойном фоне. Такое распределение красок заставит потускнеть картину; в целом создастся лишь одноцветная живопись, и этот монотонный вид вскоре утомит глаз и заразит действие своим однообразием и холодностью.

Краски покровов и одежд должны резко выделяться на декорации. Я сравниваю последнюю с красивым фоном: если он неспокоен, если он негармоничен, если краски его слишком живы и слишком яркие, то он уничтожит обаяние картины и лишит фигуры необходимого рельефа: ничто не будет выделяться, потому что ничто не использовано искусно, и пестрота, проистекающая из дурного сочетания красок, напомнит лишь безвкусно и бестолково размалеванные картинки для вырезания.

При декорациях, обладающих прекрасной простотой и не испещренных красками, допустимы богатые и блестящие костюмы, в том числе с яркими и сочными цветами.

Для декораций, сделанных со вкусом и изобретательностью, как например китайский дворец или площадь в Константинополе, празднично украшенных (причудливый жанр, в котором композиция не подчиняется строгому закону и предоставляет полный простор гению, причем заслуги его увеличиваются пропорционально своеобразию, проявленному художником), для декораций такого рода, говорю я, которые сверкают красками, изобилуют материями, расшитыми серебром и золотом, нужны костюмы, согласованные с общим характером убранства, но они должны быть просты и отличаться оттенками, всецело противоположными тем, которые преобладают в декорациях. Если это правило не соблюдено точно, то все разрушится за отсутствием теней и контрастов: в театре все должно быть согласовано и гармонично.

Когда декорация будет сделана для костюма, а костюм — для декорации, то полнота очарования спектакля будет достигнута.

Люди со вкусом, а особенно художники, почувствуют справедливость и важность этих соображений.

Соразмерность в росте актеров должна быть не менее строго выдержана и в тех случаях, когда танец составляет часть декораций. Олимп или Парнас принадлежат к числу тех постановок, которые не могут увлечь или понравиться, если живописец и балетмейстер не сговорятся друг с другом относительно пропорций, распределения и положений участвующих.

В зрелище, столь богатом ресурсами, как наша Опера [40], не смешно ли и не возмутительно ли, что соразмерность в росте актеров не соблюдается, тогда как о ней заботятся в тех частях живописной картины, которые являются лишь придатками ее? Разве, например, Юпитер на высотах Олимпа или Аполлон на вершине Парнаса не должны были бы, находясь вдали, казаться меньше ростом, чем Музы и Божества, которые располагаются под ними, ближе к зрителю? Если для создания иллюзии живописец подчиняется правилам перспективы, то почему же балетмейстер, который сам является или должен был бы являться художником-живописцем, освобождает себя от соблюдения этих правил?

Как могут понравиться картины, если они неправдоподобны, если они лишены пропорции и если они грешат против законов, почерпнутых в природе путем сравнения предметов? Соразмерность роста должна быть соблюдена в неподвижных и спокойных картинах танца; она менее необходима в тех картинах, которые видоизменяются и слагаются во время самого танца. Я понимаю под неподвижными картинами все, что образует группу в отдалении, все, что зависит от декорации и что составляет, согласуясь с ней, сложное построение.

Но как же, спросите вы меня, соблюдать эту соразмерность, если Аполлона танцует Вестрис? Следует ли лишать балет этого украшения и жертвовать всем очарованием ради цельности одного мгновения? Без сомнения, нет, но для спокойной картины можно взять Аполлона, соразмерного с различными частями машины, молодого человека лет пятнадцати, которого оденут так же, как и настоящего Аполлона. Он спустится с Парнаса, а затем при помощи боковых декораций его подменят как бы ловким приемом фокусника и поставят на его место изящную фигуру и превосходный талант Вестриса.

После повторных опытов я убедился в восхитительном впечатлении, которое производит соблюдение соразмерности роста актеров. Первый удачный опыт был сделан мною в балете охотников, и этот замысел, может быть, неожиданный для балета, возник под впечатлением, которое произвела на меня грубая ошибка г-на Сервандони, ошибка, обусловленная невнимательностью и отнюдь не умаляющая заслуг этого художника; это произошло, кажется, при представлении «Волшебного леса», прекрасного зрелища, извлеченного из Тассо. Направо, далеко в глубине сцены, стоял мост; по нему проезжало большое число всадников; каждый из них своим видом и ростом походил на великана и, казалось, был больше, чем весь мост; искусственные лошади были меньше людей, и эти неправильные пропорции оскорбляли даже самый неопытный взор. Этот мост мог иметь правильное соотношение с декорацией, но он не был пропорционален живым людям, которые должны были переходить через него. Следовательно, надо было их удалить либо заменить их людьми меньшего роста, например, детьми, посаженными на лошадей, соразмерных с их ростом и с мостом, который в данном случае должен был

бы определять работу декоратора. Эти дети произвели бы самое правдивое впечатление.

Я попытался в сцене охоты исполнить то, чего мне не хватало в зрелище Сервандони. Декорация изображала лес, дороги которого шли параллельно зрителю. Вид замыкался мостом, позади которого виднелся весьма далекий пейзаж. Я разделил этот выход на шесть разрядов, отличных по росту участвующих; каждый разряд состоял из трех охотников и трех охотниц, что в целом составляло тридцать шесть танцовщиков и танцовщиц; актеры первого разряда, самые высокие по росту, пересекали дорогу, наиболее близкую к зрителю, актеры второго разряда следовали за ними, пробегая по следующей дороге, а актеры третьего разряда, в свою очередь, сменяли их, проходя по третьей дороге, и так далее, пока, наконец, последняя группа, составленная из маленьких детей, не заканчивала это шествие, переходя через мост. Понижение роста было настолько точно соблюдено, что получался обман зрения; то, что было достигнуто благодаря искусству и соблюдению пропорций, казалось правдивым и естественным. Вымысел был столь удачен, что публика приписывала понижение роста удалению предметов и

воображала, что те же охотники и охотницы двигались по различным лесным дорогам. Музыка имела ту же градацию в звуках и затихала по мере того, как охота углублялась в лес, который был обширен и нарисован с большим вкусом.

Я не смогу вам высказать ту радость, которую мне доставил этот замысел, выполнение коего превзошло все мои ожидания и заслужило единодушное одобрение.

Такова, сударь, иллюзия, создаваемая театром, когда все части его согласованы и когда художники избирают природу своим путеводителем и образцом.

Я полагаю, что почти выполняю задание этого письма, если помогу вам сделать наблюдение над согласованием красок. «Ревность или «Празднество в гареме» показало вам план распределения, которое должно царить в кадрилих [41] балетов; но так как обычно принято одевать танцовщиков одинаково, то я сделал опыт, который мне удался и который снимает с единообразия костюмов обычный налет суровости и монотонности. Он заключался в точном распределении того же цвета, подразделенного на все оттенки от темно-синего до светло-голубого, от ярко-красного до бледно-розового, от

фиолетового до светло-лилового; это распределение придает игру и четкость фигурам: все выделяется и уходит вглубь, сохраняя правильные пропорции, все получает, наконец, рельефность и приятно выделяется на фоне задника.

Если при декорации, изображающей адскую пещеру, балетмейстер захочет, чтобы при поднятии занавеса показали сразу это ужасное место и мучения Данаид, Иксиона, Тантала, Сизифа и различные деяния адских божеств; если он, одним словом, захочет сразу раскрыть взору движение и ужас адских мучений, как может ему удасться эта мгновенная композиция, если он не владеет искусством распределять предметы и ставить их на должные места, если у него нет способности уловить основной замысел живописца и подчинить собственные замыслы приготовленной для него сценической картине? Темные, светящиеся скалы, частью мрачные, частью пылающие огнем. Явственный ужас должен царить в могиле, все должно быть отвратительно-ужасно, одним словом, все должно возвещать место действия и муки и страдания тех, кто его населяет. Жители ада (в том виде, как их обычно изображают на сцене), одеты во все цвета пламени; фон их одежд — то черного, то

пунцового или огненного цвета; они заимствуют, одним словом, краски, использованные в декорации. Балетмейстер же должен направить свое внимание на то, чтобы на темных частях декорации разместились наиболее светлые и блестящие одежды, а на всех светлых массах самые темные и наименее яркие костюмы. Из этого удачного подбора родится гармония, декорация будет служить, если я осмелюсь так выразиться, средством отенения для балета: этот последний, в свою очередь, усилит обаяние живописи и придаст ей все силы, могущие очаровывать и волновать зрителя иллюзией.

ПИСЬМО СЕДЬМОЕ

О ВЫБОРЕ СЮЖЕТОВ



Опираясь на знание дела и на повторные опыты, я могу вас уверить, сударь, что сюжеты, почерпнутые из истории, могут дать пантомимному искусству богатейшие образы и величайшие средства выразительности. Трагический жанр имеет то преимущество, что в нем все выражено сильно, что страсти в нем цельны и проявляются со всем им присущим блеском. Этот преисполненный энергии жанр снабжает балетмейстера великими событиями и прекрасными характерами, возможностью обрисовывать ситуации, измышлять группы, схватывать происшествия, живописать театральные эффекты. Развязка мощного действия дает ему образец для обширной захватывающей картины.

Не следует думать, однако, что я отдаю исключительное предпочтение трагическому жанру: я испробовал все жанры. Разнообразие должно быть девизом балетмейстера. Мое воображение не вынуждает меня отдавать безусловное предпочтение предметам, носящим печальный или страшный характер. Юнг [42] никогда не станет моим единственным образцом. Если я предпочитал порой трагические сюжеты, то лишь из признательности. Этот жанр обогатил меня великими средствами действия и выразительности; разнообразная игра страстей сообщила жестам и лицу то живое и одушевленное красноречие, которое упорно скрывали от меня нежные и томные сюжеты; я живописал сильными красками, накладывая их смелой кистью восторженного воображения. Если бы я захотел утомить вас, сударь, то я перечислил бы вам заглавия сочиненных мною балетов. И вы бы увидели, что из ста балетов всего тридцать — истинно трагических.

Весьма странно, почему до сих пор оставалось неизвестным, что из всех жанров трагический жанр наиболее пригоден для выразительного танца. Он раскрывает большие картины, благородные ситуации, удачные театральные эффекты, и, кроме того, так как у героев страсти



Л.-Р. Боке. «Амур и Психея».
Три грации — эскиз костюмов

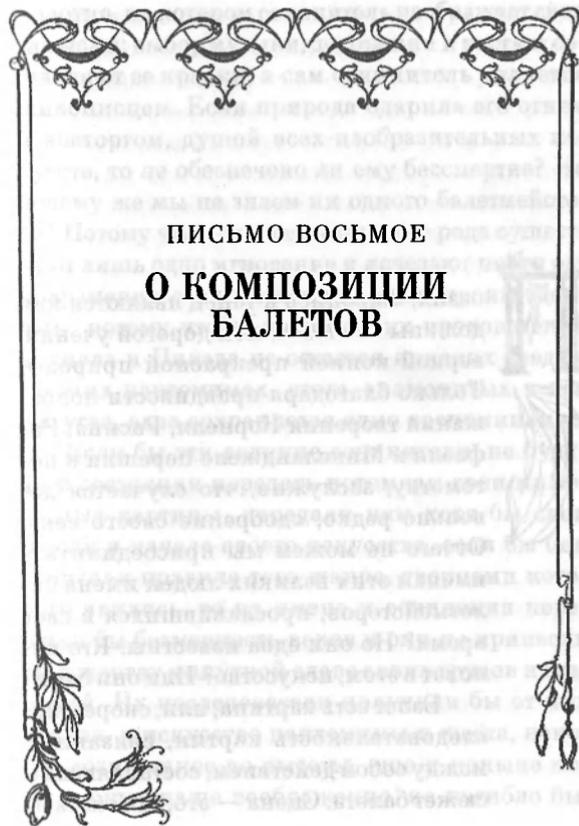
более мощны и определенны, нежели у простых смертных, то изображение их становится легче, действие пантомимы пламеннее, правдивее и понятнее. В поэзии и мифологии балетмейстер черпает великолепные сюжеты, рисунок коих в большинстве случаев уже готов: ему остается только наложить краски и светотени.

Кроме того, мифология снабжает его мелкими сюжетами, пригодными для приятного действия. *Pas de deux* или *pas de trois* — это красивые станковые картины; они совершенно не требуют широкой рамки, но и не могут развернуться без помощи эпизодов. Одного акта достаточно для экспозиции, для завязки и развязки, и сюжет такого рода требует не больше одной декорации. Этому жанру нужны только легкие тона, могущие передавать любовь; он, без сомнения, приобретет больше интереса, если в действие будет вовлечена ревность. Контрасты создают обаяние искусства. Задача балетмейстера — отыскать и выбрать в мифологии контрастирующие черты.

Танец, в собственном смысле слова, первоначально являлся не чем иным, как наивным выражением радости; но когда возникло желание придать этой примитивной выразительности большую силу впечатления, то его снабдили правилами,

принципами и закономерным развитием. Я считал возможным увеличить его содержание, заставив его изображать различные чувства, волнующие душу. Поэтому я объявил войну укоренившимся обычаям и долго боролся с древней фалангой предассудков. Выйти победителем было трудно, но после борьбы я достиг полной победы.

Ободренный успехом, который имели мои первые опыты, я предпринял в 1751 году постановку великолепного сюжета «Суд Париса». Этот миф снабдил мое сочинение двумя актами, преисполненными действия и выразительности. Тем не менее я поставил его в трех актах. Последний акт изображал праздник, целиком предоставленный танцу, развернувшемуся во всей своей красе. Успех этого представления превзошел мои ожидания. Но, будучи менее снисходительным, чем публика, я строго судил себя; отдавая всегда предпочтение качеству перед количеством, и твердо убежденный, что в действенном балете длины уничтожают впечатление; я был очень огорчен, что не присоединил свой дивертисмент к концу второго акта; сократив длины, я не погасил бы огня, зажженного действием и выражением, и не ослабил бы яркости впечатлений, испытанных зрителем.



ПИСЬМО ВОСЬМОЕ
О КОМПОЗИЦИИ
БАЛЕТОВ



Поэзия, живопись и танец являются или должны являться, мой дорогой ученик, верной копией прекрасной природы. Только благодаря правдивости подражания творения Корнеля, Расина, Рафаэля и Микеланджело перешли к потомству, заслужив, что случается довольно редко, одобрение своего века. Отчего не можем мы присоединить к именам этих великих людей имена балетмейстеров, прославившихся в свое время? Но они едва известны. Кто виноват в этом, искусство? Или они сами?

Балет есть картина, или, скорее, последовательность картин, связанных между собой действием, составляющим сюжет балета. Сцена — это, так сказать,

полотно, на котором сочинитель изображает свои замыслы: выбор музыки, декорации и костюм составляют ее краски, а сам сочинитель является живописцем. Если природа одарила его огнем и восторгом, душой всех изобразительных искусств, то не обеспечено ли ему бессмертие? Но почему же мы не знаем ни одного балетмейстера? Потому что произведения этого рода существуют лишь одно мгновение и исчезают почти одновременно с впечатлением, ими произведенным, потому что от величайших произведений Батилла и Пилада не остается никаких следов. Об этих пантомимах, столь знаменитых в век Августа, едва сохраняется одно воспоминание.

Если бы эти великие сочинители, не будучи в состоянии передать потомкам свои мимолетные картины, передали нам хотя бы свои мысли и начала своего искусства, если бы они записали правила того жанра, творцами которого явились, то их имена и сочинения пережили бы безмерность веков и они не принесли бы в жертву минутной славе своих трудов и стараний. Их последователи получили бы от них начала, и искусство пантомимы и жеста, некогда вознесенное до высоты, еще и поныне поражающее наше воображение, не погибло бы.

После утраты этого искусства никто не старался отыскать его, или, так сказать, снова сотворить его. Испугавшись затруднений подобного предприятия, мои предшественники отказались от него, и, вместо того, чтобы прославиться какой-нибудь удачной попыткой, они допустили существование разлада между танцем в тесном смысле слова и пантомимой, разлада, который, казалось, останется навеки.

Будучи отважнее их, хотя и не имея таких дарований, я осмелился разгадать искусство сочинения действенных балетов и, присоединив действие к танцу, придать ему характеры и идеи. Я осмелился проложить новый путь. Благосклонность публики поощряла меня; она поддержала меня в минуты сомнения, готового поколебать уверенность; мои успехи, кажется, позволяют мне удовлетворить вашу любознательность к искусству, которым вы дорожите и которому я посвятил все свое время.

От царствования Августа до наших дней балеты были лишь слабым наброском того, чем они еще могут стать. Это искусство, дитя гения и вкуса, может украшаться и изменяться до бесконечности. История, мифология и живопись соединяются, чтобы извлечь его из мрака, в кото-

ром оно погребено, и я удивляюсь, что сочинители пренебрегали столь мощными средствами.

Программы балетов, которые ставились примерно сто лет тому назад при различных европейских дворах, могут внушить подозрение, что это искусство, которое еще ничего не значило, не делало успехов, а все более и более ослабевало. Правда, подобные предания всегда подозрительны. С балетами дело обстоит так же, как и с праздниками: ничего нет прекраснее и пленительнее их на бумаге и подчас ничего печальнее и несообразнее в исполнении.

Я думаю, сударь, что искусство действенного танца осталось в младенчестве оттого только, что его воздействие ограничили эффектами фейерверка, предназначенного для увеселения глаз. Несмотря на то, что оно наравне с лучшими драмами может трогать и пленять зрителя прелестью сочувствия и иллюзии, никто не подозревал, что оно способно растрогать душу.

Если наши балеты слабы, однообразны, вялы; если они лишены замысла, выразительности и характера, то в этом виновно не столько искусство, сколько художник. Разве он не знает, что танец, соединенный с пантомимой, есть искусство подражания? Я склонен этому



Эскиз декорации к балету. Ок. 1780 г.

поверить, так как большая часть сочинителей ограничивается рабским копированием известного числа па и фигур, которые давным-давно надоели публике, так что если бы балеты «Фавстона» или другой какой-либо оперы были возобновлены современным сочинителем, то они так мало отличались бы от созданных в настоящее время, что можно было бы подумать, что это одно и то же.

В самом деле, очень трудно, чтобы не сказать невозможно, найти изобретательность в планах, изящество в формах, легкость в груп-

пах, точность и отчетливость в распределении фигур; едва известно искусство переряжать старое и придавать ему новый вид.

Следовало бы, чтобы балетмейстеры внимательно рассматривали картины великих живописцев: это изучение, несомненно, приблизило бы их к природе; они избегали бы тогда той симметрии в фигурах, которая, повторяя предметы, являет на одном полотне две одинаковые картины.

Сказать, что я вообще порицаю все симметричные фигуры, что я стремлюсь совершенно вывести их из употребления, значило бы неправильно истолковать мои мысли.

Злоупотребление даже лучшими вещами всегда вредно: я порицаю только слишком частое употребление одинаковых фигур; ошибочность такого употребления почувствуют мои собратья, когда они будут стараться точно копировать природу и изображать на сцене различные страсти с теми оттенками и красками, какие требуются для каждой из них в отдельности.

Симметричные фигуры, идущие справа налево, терпимы, по-моему, только в выходах (corps d'entrée), которые лишены выразительности и которые, не выражая ничего, служат

для того только, чтобы дать передохнуть первым танцовщикам; они могут иметь место в общем балете, заканчивающем праздник; их можно допустить еще в технических па, в pas de quatre, de six и т. д., хотя, по-моему, и в таких танцах нелепо жертвовать выразительностью и чувством ради ловкости корпуса и проворства ног. Но в сценах действия симметрия должна уступить место природе. Пример, как бы слаб он ни был, поможет понять меня и, быть может, подкрепит мое мнение.

Толпа нимф, неожиданно увидевшая толпу молодых фавнов, обращается в бегство с такой же стремительностью, как и испугом; фавны же преследуют нимф с той поспешностью, которая обычно появляется при надежде на наслаждение; они останавливаются, чтобы увидеть, какое впечатление они производят на нимф, которые также перестают бежать, смотрят на фавнов со страхом, стараются узнать их намерения и бегством достичь убежища, которое защитило бы их от угрожающей им опасности; обе толпы соединяются: нимфы сопротивляются, защищаются и ускользают с проворством, равным их легкости.

Вот что я называю сценой действия, где танец должен горячо и энергично говорить, и где

нельзя применить симметричные размеренные фигуры, не исказив истины, не нарушив правдоподобия, не ослабив действия и не охладив интереса. Вот, говорю я, сцена, которая должна явить прекрасный беспорядок и где искусство сочинителя должно проявиться лишь для украшения природы.

Балетмейстер, не имеющий догадки и вкуса, обработает этот танец машинально и разрушит его впечатление, так как он не поймет его. Он разместит по нескольким параллельным линиям ряды нимф и фавнов: он потребует, чтобы все нимфы стояли в одинаковом положении и чтобы руки фавнов были подняты на равную высоту. В своем распределении он остережется поставить пять нимф по правую и семь нимф по левую сторону. Это нарушило бы старые правила оперы, но зато он создаст из сцены действия, которая должна быть полна огня, холодное и размеренное упражнение.

Брюзгливые критики, недостаточно сведущие в искусстве для того, чтобы судить о его воздействии, скажут, что в этой сцене следует показать только две картины: желание фавнов и страх нимф. Но сколько различных оттенков в этом страхе и в этом желании: сколько

противоположений, сколько усилений и ослаблений следует соблюсти, чтобы из этих двух чувств возникло множество картин, одна оживленнее другой.

Страсти, будучи одинаковыми у всех людей, различаются только по мере чувствительности последних: они действуют сильнее или слабее на одних, нежели на других, и прорываются наружу с большей или меньшей силой и стремительностью. Установив это положение, которое природа ежедневно подтверждает, надо разнообразить положения, вносить оттенки в выражение, и тогда пантомимное действие каждого персонажа перестанет быть однообразным. Тот окажется верным подражателем и отличным художником, кто внесет разнообразие в выражение голов и придаст некоторым фавнам свирепость, одним — меньше запальчивости, другим — более нежный вид, третьим, наконец, нечто сладострастное, что успокаивало бы или усиливало испуг нимф. Рисунок этой картины, естественно, предопределяет композицию другой; я вижу нимф, колеблющихся между удовольствием и страхом, я вижу других, живописующих мне своими разнообразными положениями различные переживания, которы-

ми волнуется их душа: эти более горды, чем их подруги, а у тех страх перемешан с любопытством, что придает большую прелесть картине; такое разнообразие тем более пленительно, что оно отображает природу. Итак, согласитесь, сударь, что симметрия должна быть навсегда изгнана из действенного танца.

Я спрошу у всех, кто не отделался от привычных предрассудков: найдут ли они симметрию в стаде, убегающем от смертоносных волчьих зубов, или у крестьян, бросающих свои поля и деревушки, дабы избежать жестокости преследующего их неприятеля? Конечно, нет, но искусство состоит в умении скрывать искусство. Я вовсе не проповедую беспорядок и замешательство; напротив, я хочу, чтобы правильность была в самой неправильности, я хочу видеть замысловатые группы, сильные, но всегда естественные положения, способ сочинения, который скрывал бы от глаз труд сочинителя. Что же касается фигур, они могут нравиться только тогда, когда представлены быстро и нарисованы со вкусом и изяществом.



ПИСЬМО ДЕВЯТОЕ
О ПРАВИЛАХ
СОЧИНЕНИЯ
БАЛЕТОВ



Не могу воздержаться, сударь, от порицания тех балетмейстеров, которые со смешным упорством требуют, чтобы танцовщики и танцовщицы следовали их примеру и соразмеряли свои движения и положения, глядя на них. Не помешает ли столь странное требование развитию естественной грации исполнителей и не заглушит ли оно свойственное им чувство выразительности?

Это правило кажется мне тем более опасным, что редко удастся найти балетмейстеров, обладающих просвещенным и верным вкусом; среди них так мало актеров, которые владели бы искусством выражать жестами душевные переживания. Столь трудно, говорю я,



Д. Мартин. Костюм для балетного спектакля. 1779 г.

отыскать среди них Батиллов и Пиладов, что я не могу не осудить всех тех, которые в силу самомнения требуют, чтобы им подражали; если они сами чувствуют вяло, то и выражения их слабы; их жесты будут холодны, их лица бесхарактерны, их положения бесстрастны. Не введешь ли танцовщиков в заблуждение, показывая им посредственные образы? Не погубишь ли свое произведение, заставляя неуклюже выполнять его? Да и можно ли дать твердые правила пантомимному действию? Разве жесты не являются творением души и верными истолкователями ее порывов?

Рассудительный балетмейстер должен в этом случае сделать то, что делает большинство поэтов, которые, не имея ни дарований, ни голоса, пригодного для декламации, заставляют читать свою пьесу и всецело полагаются на умение актеров сыграть ее. Они присутствуют, скажете вы, на репетициях: согласен, но они дают не правила, а советы. «Мне кажется, эта сцена передана слабо; вы не вкладываете достаточной выразительности в такую-то другую, вы играете недостаточно живо, а в картине, вытекающей из этого положения, я желал бы еще чего-нибудь другого». Вот что говорит поэт, следуя его при-

меру: «Балетмейстер должен повторять сцену действия до тех пор, пока, наконец, исполнители не достигнут мгновения, когда проявится естественность, врожденная всем людям; мгновение драгоценное, появляющееся всегда с такой же силою, как и правдивостью, если только оно вызвано чувством».

Хорошо сочиненный балет есть живая картина страстей, нравов, обычаев, обрядов и костюмов всех народов; следовательно, он должен быть пантомимным во всех жанрах и говорить душе, обращаясь к глазам. Но если он лишен выразительности, потрясающих картин, сильных положений, то он останется холодным, однообразным зрелищем. Этот вид сочинений не терпит посредственности: подобно живописи он требует совершенства, которого трудно достигнуть, так как он подчинен точному подражанию природе; не легко, чтобы не сказать невозможно, уловить обманчивую истину, которая скрывает от зрителя иллюзию и в один миг переносит его в то место, где должно было бы происходить событие, приводящее его душу в то самое состояние, в котором она была бы, если бы он видел реальное действие, представляемое искусством только в подражании.



Д. Мартин. «Флора и Зефир».



Костюмы для балетного спектакля. 1750 г.

Какой точностью нужно обладать, чтобы не оказаться выше или ниже того предмета, которому хотят подражать. Слишком украшать свой образец столь же опасно, как и обезобразивать его: оба недостатка одинаково мешают достижению сходства; один преувеличивает, другой принижает природу.

Являясь сценическими представлениями, балеты должны объединять отдельные части драмы. Сюжеты, изображаемые танцевально, в большинстве случаев лишены смысла и представляют собой лишь беспорядочное нагромождение плохо скроенных и неприятно развернутых сцен. Вообще необходимо подчиняться определенным правилам. Любой балетный сюжет должен иметь свою экспозицию, завязку и развязку. Успех этого вида зрелища отчасти зависит от удачного выбора сюжетов и их разработки.

Несомненно, искусство пантомимы более ограничено в наши дни, нежели в царствование Августа. Есть множество вещей, которые не могут быть выражены вразумительно посредством жестов. Все, что называется спокойным диалогом, не подходит для пантомимы. Если сочинитель не умеет удалить из своего сюжета то,

что ему кажется холодным и однообразным, его балет не произведет никакого впечатления. Если зрелище г-на Сервандони не имело успеха, то это произошло не из-за недостатка жестов, ибо руки его актеров не оставались в бездействии; тем не менее пантомимные представления его были холодны, как лед: полтора часа движений и жестов едва доставляли одно интересное для живописца мгновение.

Диана и Актеон, Диана и Эндимион, Аполлон и Дафна, Титон и Аврора, Адис и Галатея, так же как и все сюжеты подобного рода, не могут снабдить действенный балет интригой без помощи истинно поэтического гения. Телемах на острове Калипсо являет более широкий план и составит сюжет прекрасного балета, если только сочинитель сумеет удалить из поэмы все, что не пригодно для живописца, если он заставит Ментора появиться кстати и уведет его со сцены в тот момент, когда он может охладить действие.

Если вольности, ежедневно допускаемые в театральных произведениях, не могут простирались до того, чтобы заставить танцевать Ментора в балете «Телемак», то это более чем достаточная причина для того, чтобы сочинитель

пользовался этим персонажем с большой осторожностью. Не танцуя, он становится чуждым балету. Его выразительность, лишенная прелестей, которые танец придает жестам и положениям, кажется менее одушевленной, менее горячей и, следовательно, менее интересной. Великим талантам позволено делать нововведения, нарушать обычные правила и пролагать новые пути, когда они ведут искусства к совершенствованию.

В танцевальном представлении Ментор может и должен действовать танцуя: это не нарушит ни истины, ни правдоподобия, если только сочинитель сумеет создать танец и выразительность, подходящие по своему жанру к его характеру, возрасту и должности. Думаю, сударь, что я отважился бы на это предпрятие и из двух зол избегнул бы худшего, т. е. скуки, которой не место на сцене.

Весьма важный недостаток — это желание соединять противоположные жанры и смешивать возвышенное (*le sérieux*) с комическим, благородное с низким, учтивое с шутовским. Эти грубые, но общие для многих балетмейстеров ошибки вскрывают посредственность ума: они обнаруживают дурной вкус и невежество

сочинителя. Характер и жанр балета не должны искажаться противоположными по жанру и характеру эпизодами: метаморфозы, превращения и перемены, обычно применяемые в английских пантомимах танцовщиками на канате, не могут быть использованы в благородных сюжетах: повторение по два и по три раза тех же явлений составляет другой недостаток; эти повторения сцен охлаждают действие и делают сюжет скучным.

Разнообразие является, несомненно, одной из существенных частей балета; события и картины, им вызываемые, должны быстро следовать друг за другом; если действие не развивается быстро, если явления растянуты, если пламя не перебрасывается равномерно повсюду, если оно не усиливается по мере того, как развертывается интрига, то план плохо задуман и плохо составлен; он грешит против театраль-ных правил, и исполнение не несет с собою иных впечатлений, кроме скуки.

Поверите ли вы, сударь, что я видел четыре одинаковых сцены в одном сюжете: я видел, что мебель составляла изложение, завязку и развязку одного большого балета; я видел, наконец, присоединение шутовских событий

к благороднейшему и сладострастному действию, которое, однако, происходило в местности, почитаемой всей Азией. Не оскорбляют ли подобные бессмыслицы хорошего вкуса? Что касается меня, то я не особенно удивился бы этому, если бы не знал достоинства сочинителя; это меня почти убедило, что в столице зрители снисходительнее, чем где бы то ни было.

Всякий сложный и пространный балет, изображающий неотчетливо и запутанно представляемое им действие, интригу которого я не могу разгадать иначе как с программой в руках всякий балет, плана коего я не почувствую и который не вскрыет мне изложения, завязки и развязки, останется, по моему мнению, только простым танцевальным дивертисментом, более или менее хорошо исполненным, который весьма мало затронет меня, ибо он будет лишен действия и интереса.

Но танец в наши дни прекрасен; он может, скажут мне, пленять и нравиться даже при отсутствии ума, коим вы хотели бы видеть его украшенным. Я соглашусь, что техническое исполнение этого искусства доведено до высшей степени совершенства, прибавлю также, что подчас оно грациозно и благородно, но все это

составляет только часть тех достоинств, которыми оно должно обладать.

Непринужденность и блистательность в сочетаниях па, равновесие, устойчивость, быстрота, легкость, точность и положение рук и ног — вот что я называю техникой танца.

Если гений не управляет всеми этими движениями, а чувство и выразительность не придадут им силы, способной меня тронуть и заинтересовать, то я хвалю проворство, восхищаюсь человеком-машиной, воздаю должное его силе и подвижности: но он не заставляет меня испытать волнение, он не трогает меня и вызывает во мне не больше переживаний, чем слова, размещенные следующим образом: Плаха... а... злодеяние... не... постыдно. Между тем эти слова, размещенные поэтом, составляют следующий прекрасный стих графа Эссекс [43]: «Постыдно злодеяние, а не плаха».

Из этого сравнения следует сделать вывод, что танец содержит в себе все, что необходимо для прекрасного языка, и что знать один только его алфавит еще недостаточно. Пусть гениальный человек разместит буквы, образует и свяжет слова, — тогда танец перестанет быть

немым, он заговорит сильно и энергично; тогда балеты разделят с лучшими театральными произведениями славу и умение волновать и трогать, вызывать слезы, веселить, пленять и нравиться в менее серьезных жанрах. Танец, украшенный чувством и руководимый талантом, добьется, наконец, вместе с похвалами и одобрений, которые вся Европа расточает живописи и поэзии, славных почестей, коими награждаются эти искусства.



ПИСЬМО ДЕСЯТОЕ
**О РАСПРЕДЕЛЕНИИ
ГЛАВНЫХ
И ВТОРОСТЕПЕННЫХ
ЧАСТЕЙ**



Если великие страсти приличествуют трагедии, то не менее нужны они и пантомимному жанру. Наше искусство подчинено некоторым образом правилам перспективы: мелкие подробности теряются в отдалении. В танцевальных картинах необходимы резкие черты, сильные характеры, смелые массы, противоположения и контрасты столь же разительные, как и искусно примененные. Искусный мастер должен одним взглядом предугадать общее впечатление всего состава и никогда не жертвовать целым ради частности.

Не забывая о главных действующих лицах, он должен думать о большинстве участников. Если он сосредото-

чивает все свое внимание на первых танцовщиках и танцовщицах, действие станет холодным, развитие сцен замедлится и исполнение не произведет никакого впечатления.

Главными действующими лицами трагедии «Меропа» являются Меропа, Полифонт, Эгист, Нарбас; хотя остальным актерам поручены менее важные роли, они тем не менее способствуют общему действию и развитию драмы, которая прервалась и остановилась бы, если бы один из этих персонажей отсутствовал на представлении этой пьесы.

Театр не терпит ничего лишнего, следовательно, надлежит изгонять со сцены все, что может расхолодить действие, и вводить лишь определенное число лиц, необходимое для исполнения драмы.

Пьесой такого рода и должен быть действенный балет: он должен быть разделен на сцены и акты; каждая сцена должна иметь, так же как и акт, начало, середину и конец, т. е. изложение, завязку и развязку.

Я сказал, что из-за главных действующих лиц балета не следует забывать о второстепенных; я даже думаю, что легче заставить играть роль Геркулеса и Омфалы, Вакха и Ариадны,

Аякса и Одиссея и пр., нежели роли двадцати четырех лиц, составляющих их свиту. Если последние ничего не говорят на сцене, значит, они лишние и их нужно удалить, а если они говорят, то необходимо, чтобы их разговор всегда соответствовал речам первых актеров.

Следовательно, затруднение заключается не в том, чтобы придать первенствующий и отличный характер Аяксу и Одиссею, так как они уже обладают им и являются героями явления, а в том, чтобы достойным образом ввести фигурантов, раздать им более или менее сильные роли, приобщить их к поступкам наших двух героев, искусно разместить в этом балете женщин, заставив некоторых из них разделить участь Аякса, а наибольшее число склонить в пользу Одиссея. Торжество последнего, смерть его соперника представляют для художника множество картин, одна другой живописнее и привлекательнее, контрасты и краски коих должны произвести живейшее впечатление. Из сказанного мною не трудно понять, что в балете-пантомиме всегда должно быть действие и что танцовщик должен занять место [главного] актера, покидающего сцену только для того, чтобы в свою очередь заполнить ее



Момус — бог насмешки. Эскиз костюма. 1752 г.

не симметричными фигурами и размеренными па, но живой и одушевленной выразительностью, поддерживающей внимание зрителя к сюжету, изложенному предшествовавшими актерами.

Но вследствие печального влияния привычки или невежества, осмысленных балетов очень мало: актеры танцуют для того только, чтобы танцевать: они воображают, что все заключается в движении ног, в высоких прыжках и что требование, предъявляемое к балету людьми со вкусом, удовлетворено, если балет загроможден исполнителями, которые ничего не исполняют, которые путаются, сталкиваются и изображают лишь холодные и путаные картины, нарисованные без вкуса, не изящно сгруппированные, лишённые гармонии и той выразительности, дочки чувства, которая одна только может украсить искусство и вдохнуть в него жизнь.

Однако, приходится признать, что и в такого рода сочинениях иногда встречаются отдельные красоты и некоторые искры гения, но очень немногие из них образуют нечто целое и совокупное. Погрешности картины будут заключаться либо в композиции, либо в красках; если она и нарисована правильно, то все же она будет лишена вкуса, изящества и точности подражания.

Не делайте, однако, из того, что я сказал, вывода, будто фигуранты и фигурантки должны играть роли столь же подчеркнутые, как роли актеров на первых ролях; но так как действие балета становится холодным, если оно не является общим, то вовлечение их в действие должно осуществляться искусно и осмотрительно, ибо всегда важно, чтобы лица, которым поручены главные роли, сохраняли преобладание и силу превосходства над окружающими их предметами. Искусство сочинителя заключается, следовательно, в умении сблизить и объединить все свои мысли в одной точке так, чтобы на ней сосредоточилась вся работа ума и гения. При наличии такого таланта, все характеры будут явственно видны и не будут поглощены и затушеваны предметами, созданными лишь для того, чтобы усилить и оттенить их.

Балетмейстер должен стараться снабдить каждого танцовщика действием, выразительностью и особым характером: все они должны идти к одной цели разными путями и правдивостью жестов и подражания единодушно и согласно способствовать изображению того действия, которое начертано им заранее сочинителем. Если в балете царит однообразие, если в нем



Д. Мартин. «Китайский» танцовщик. 1750 г.



Д. Мартин. «Китайская» танцовщица. 1750 г.

не вскрыто многообразие выражения, формы, позы и характера, встречаемое в природе, если едва уловимые, но правдивые оттенки, живописующие одинаковые страсти разнородными чертами и различными по яркости красками, расположены неискусно и распределены без вкуса и понимания, то картина окажется всего лишь посредственной копией превосходного подлинника; а так как в ней нет никакой правдивости, то она не имеет ни силы, ни права трогать и волновать нас.

В балете «Диана и Эндимион», который я видел в Париже несколько лет тому назад, мне не понравилось не столько механическое исполнение, сколько плохое распределение всего плана. Что за неудачная мысль воспользоваться для действия моментом, когда Диана дает Эндимиону доказательства своей нежности! Возможно ли простить автору, что он вывел рядом с богиней крестьян и сделал их свидетелями ее слабости и страсти? Можно ли так грубо нарушать правдоподобие? Согласно мифу, Диана видела Эндимиона лишь тогда, когда ночь начинала свой бег, когда все смертные погружены в сон. Это исключает возможность появления свиты. Один только Амур мог бы принимать

участие в действии. Но крестьяне, нимфы, Диана на охоте! Какая вольность, какая нелепость, или, лучше сказать, какое невежество! Ясно, что автор имел лишь смутное и несовершенное понятие о мифе, что он спутал миф об Актеоне, где Диана купается с нимфами, со сказанием об Эндимионе. Завязка этого балета крайне странная: нимфы играли роль Целомудрия, они хотели убить Амура и пастуха, но Диана, не столь добродетельная и охваченная страстью, противилась их ярости и отражала их удары. В наказание за избыток добродетели Амур наделил их чувствительностью; от ненависти они быстро перешли к нежности, и бог соединил их с крестьянами. Вы видите, сударь, что такой план создан вопреки всем правилам и что развитие ложно и лишено изобретательности. Я понимаю, что сочинитель пожертвовал всем ради эффекта и что он прельстился сценой стрел, висящих в воздухе и готовых пронзить Амура, но эта сцена неуместна. К тому же не было ни малейшего правдоподобия в картине. Нимф наделили характером и яростью вакханок, растерзавших Орфея. Диана казалась не столько любовницей, сколько фурией. Эндимион, мало признательный и мало чувствительный к сцене,

разыгрававшейся ради него, казался не нежным, а равнодушным. Амур был только робким мальчиком, который пугается шума и убегает в страхе — таковы неудавшиеся характеры, ослабившие картину, лишившие ее впечатляющей силы и свидетельствующие о беспомощности сочинителя.

Пусть балетмейстеры, желающие составить себе правильное представление о своем искусстве, внимательно обратят свой взгляд на сражения Александра, написанные Лебреном [44], и на сражения Людовика XIV, написанные Ван дер Мейленом [45]; они увидят, что не только оба героя, являющиеся главными персонажами в картине, привлекают к себе восхищенный взор. Удивительное множество сражающихся, побежденных и победителей приятно развлекает зрителя и единодушно способствует красоте и совершенству этих шедевров: каждая голова имеет свое выражение, свой особый характер; каждая поза полна силы и энергии; группы, повержение на землю и низвержение живописны и полны изобретательности; все говорит, все заинтересовывает, потому что все правдиво, потому что подражание природе выполнено верно; потому, одним словом, что все способствует

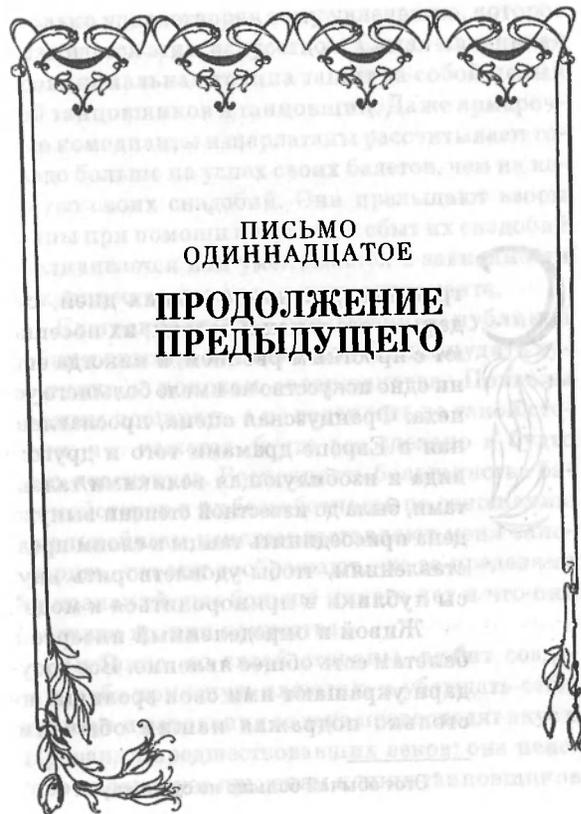
созданию общего впечатления. Но если на эти картины набросят покров, который скроет от взора осады, сражения, трофеи и триумфы, оставив на виду только двух героев, тогда интерес ослабнет, останутся только портреты двух великих государей.

Картины требуют действия, подробностей, известное число персонажей, характеры, позы и жесты коих должны быть столь же правдивы и естественны, как и выразительны. Если просвещенный зритель не распознает с первого взгляда замысла живописца, если историческое деяние, избранное последним, не предстанет быстро в воображении зрителя, то это значит, что распределение плана ошибочно, что момент выбран неудачно и что композиция неясна и полна дурного вкуса.

Это различие между картиной и портретом должно было бы соблюдаться и в танце. Балет, как я его понимаю и каким он должен был бы быть, с полным правом носит название балета. Напротив, балеты однообразные, невыразительные, которые являются лишь несовершенными и холодными копиями природы, должны называться не иначе как скучными и бездушными дивертисментами.

Балет есть подобие хорошо сочиненной картины, а быть может, и сама эта картина. Вы мне скажете, быть может, что живописцу нужно только одно событие и одно мгновение для сюжета его картины, а что балет есть непрерывное действие, сцепление множества обстоятельств. Я согласен с этим, но для большей правильности моего сравнения я сравню действительный балет с Люксембургской галереей, написанной Рубенсом. Каждая картина изображает одну сцену. Эта сцена естественно приводит к другой; переходя от сцены к сцене, доходишь до развязки и читаешь без усилий и беспрепятственно историю государя, память о котором запечатлена любовью и признательностью в сердцах французов.

Я определенно считаю, сударь, что для живописца и балетмейстера столь же трудно создать поэму и драму в живописи или в танце, как поэту сочинить их, ибо если нет гения, то ничего нельзя достигнуть. Нельзя рисовать одними ногами. До тех пор пока голова танцовщиков не будет руководить их ногами, они всегда будут заблуждаться и их исполнение будет машинальным; и какое же это было бы искусство, если бы танец ограничивался вычеркиванием нескольких па с холодной правильностью?



ПИСЬМО
ОДИННАДЦАТОЕ

**ПРОДОЛЖЕНИЕ
ПРЕДЫДУЩЕГО**



страстное увлечение наших дней, сударь — это танец и балеты; их посещают с яростным рвением, и никогда еще ни одно искусство не имело большего успеха. Французская сцена, прославленная в Европе драмами того и другого вида и изобилующая великими талантами, была до известной степени вынуждена присоединить танцы к своим представлениям, чтобы удовлетворить вкусы публики и приноровиться к моде*.

Живой и определенный интерес к балетам есть общее явление. Все государи украшают ими свои зрелища, не столько подражая нашим обычаям,

* Этот обычай больше не существует.

сколько удовлетворяя тому увлечению, которое вызывается этим искусством. Самая маленькая провинциальная труппа тащит за собой целый рой танцовщиков и танцовщиц. Даже ярмарочные комедианты и шарлатаны рассчитывают гораздо больше на успех своих балетов, чем на качество своих снадобий. Они прельщают взоры толпы при помощи антраша, а сбыт их снадобий увеличивается или уменьшается в зависимости от количества номеров их дивертисмента.

Благосклонность, оказываемая публикой робким опытам, должна была бы принудить художника к поискам совершенства. Похвалы должны поощрять, а не ослеплять до такой степени, что кажется, будто все сделано и будто цель достигнута. Беспечность большинства балетмейстеров и их беззаботность по отношению к дальнейшим успехам заставляют меня заподозрить, что они воображают, что за пределами их познаний уже больше ничего нет и что они достигли границ искусства.

Публика, со своей стороны, любит создавать себе приятную иллюзию и убеждать себя, что вкус и дарования ее века превосходят вкус и дарования предшествовавших веков; она неистово аплодирует прыжкам наших танцовщиков

и жеманству танцовщиц. Я не говорю о той части публики, которая составляет ее душу и пружину, о тех благоразумных людях, которые, будучи свободными от привычных предрассудков, сегуют на испорченность вкуса, которые слушают спокойно, смотрят со вниманием, обдумывают, прежде чем судить, и тогда только рукоплещут, когда предметы растрогают и взволнуют и приведут их в восхищение; рукоплескания, расточаемые случайно и неосмотрительно, часто губят молодых людей, посвящающих себя сцене. Я знаю, что рукоплескания питают искусства, но они перестают быть полезными, если ими награждают не к стати; слишком обильная пища, вместо пользы, разрушает и ослабляет здоровье. Новички в театре подобны детям, которых безвозвратно губит слишком слепая и слишком нежная любовь родителей. Недостатки и несовершенства обнаруживаются по мере того, как исчезает иллюзия и уменьшается увлечение новизной.

Живопись и танец имеют перед прочими искусствами то преимущество, что они существуют для всех стран, для всех наций, что их язык понятен всем и что они повсюду производят равное впечатление.



Ж. Баллон, танцовщик. Гравюра. 1700 г.

Если наше искусство, несмотря на свое не-совершенство, прельщает и пленяет зрителя, если танец, лишенный выразительности, все же вызывает иногда смятение и волнение и ввергает нашу душу в приятное замешательство, то какую силу и какую власть имел бы он над нашими ощущениями, если бы его движения управлялись умом, а его картины рисовались чувством. Нет сомнения, что балеты станут соперниками живописи, когда исполнители их не будут походить на кукол, а сочинители их будут более образованы.

Прекрасная картина есть лишь копия природы; прекрасный балет есть сама природа, украшенная всеми прелестями искусства. Если простые картинки увлекают меня, если очарование живописи меня восхищает, если я расстроган, смотря на картину, если прельщенная душа моя живо потрясена этим очарованием, если краски и кисть в руках искусного художника овладевают моими ощущениями настолько, что показывают мне природу, заставляют ее говорить, понимать ее и отвечать ей, — какова же будет моя чувствительность, что станет со мной и какое чувство я испытаю при виде изображения еще более правдивого, при

виде действия, переданного подобными мне людьми? Какую власть будут иметь над моим воображением живые и разнообразные картины? Ничто не интересует так сильно человечество, как само человечество. Да, сударь, стыдно, что танец отказывается от власти, которую он может иметь над душой и старается только угождать глазам.

«А вы, молодые люди, желающие сочинять балеты и думающие, что для этого достаточно поучиться года два у талантливого человека, начните с приобретения таланта. Вы хотите сочинять балеты из истории, а сами не знаете ее, из произведений поэтов — но вы их не читали. Изучайте их: пусть ваши балеты станут поэмами; учитесь искусству делать хороший выбор. Никогда не предпринимайте больших начинаний, не продумав их подробный план; записывайте ваши мысли, перечитывайте их сотню раз, разделите вашу драму на сцены, пусть каждая из них будет интересна и последовательно доведена до удачной развязки без замешательства, без лишних придатков; заботливо избегайте длиннот; они охлаждают действие и замедляют его ход; помните, что ситуации и картины составляют самые прекрасные моменты

композиции; заставьте танцевать ваших фигурантов и фигуранток, но пусть они говорят и живописуют танцую, пусть они станут пантомимами, и пусть страсти преобразуют их каждое мгновение. Если их жесты и лица всегда созвучны с их душой, то вытекающая из этого выразительность будет выражением чувства и оживит ваше творение. Никогда не ходите на репетицию с головой полной образов, но лишней здоровой смысла. Проникнитесь вашим сюжетом; воображение, живо потрясенное предметом, который вы хотите изобразить, снабдит вас соответствующими штрихами, па и жестами. В ваших картинах будет огонь и энергия; они преисполнятся правдивости, если вы сами будете потрясены и полны вашими образами. Вознесите любовь к вашему искусству до энтузиазма. В театральных сочинениях достигаешь успеха лишь тогда, когда сердце трепещет, душа сильно волнуется и воображение пылает.

Если же вы, напротив, холодны, если ваша кровь спокойно течет в жилах, если сердце ваше подобно льду, а душа ваша нечувствительна, то откажитесь от театра, оставьте искусство, которое создано не для вас. Примитесь за такое ре-

месло, где не нужны волнения души, где гений бесполезен, где требуются только руки и ноги».

Если бы эти наставления, сударь, нашли своих последователей, то они освободили бы сцену от бесчисленного множества плохих танцовщиков и плохих балетмейстеров и обогатили бы кузницы и мастерские ремесленников огромным числом рабочих, более полезных для удовлетворения запросов общества, нежели для его увеселения и забав.



то скажете вы, сударь, по поводу тех заглавий, которыми постоянно украшают плохие дивертисменты, обрекающие нас на скуку, сменяющуюся холодом и отвращением. Все они называются «балеты пантомимы», хотя по существу они ничего не выражают. Большинству танцовщиков или сочинителей следовало бы усвоить прием, которым пользовались живописцы в эпоху невежества: на место маски они помещали свитки бумаги, исходившие из уст действующих лиц, и надписи на этих свитках обозначали действие, выражение и ситуацию, которые каждый из них должен был изобразить. Только такая полезная предосторожность,

разъяснявшая зрителю замысел и несовершенное произведение живописца, могла бы сейчас объяснить значение механических и неопределенных движений наших пантомимов. По крайней мере смысл диалога в «pas de deux», размышления сольных выходов, беседы фигурантов и фигуранток были бы объяснены. Букет, грабли, клетка, рыли (vielle) или гитара — вот приблизительно то, что составляет интригу наших великолепных балетов, — вот великие и обширные сюжеты, порожденные воображением наших сочинителей. Согласитесь, сударь, что нужно обладать весьма высоким и отменным талантом, чтобы достойным образом обрабатывать подобные сюжеты. Маленькое, неловко отчужденное на подъеме ноги па служит изложением, завязкой и развязкой этих шедевров; это означает: «хотите танцевать со мной?» Затем следует танец.

Таковы замысловатые драмы, которыми нас награждают авторы; это называют остроумно изобретенным балетом, пантомимическим танцем*.

* Не надо забывать, что эти письма были написаны в ту эпоху, когда искусство было далеко от совершенства, достигнутого им впоследствии.

Фоссано, самый приятный и самый остроумный из комических танцовщиков, вскружил голову питомцам Терпсихоры; даже не видя его, все захотели ему подражать. Благородный жанр принесли в жертву пошлости, иго правил сбросили; презрели и отвергли все начала. Началось увлечение прыжками, турдефорсами; танцовщики перестали танцевать и вообразили себя пантомимами: как будто можно быть признанным таковым, когда не обладаешь выразительностью, когда не умеешь живописать, когда грубый шарж совершенно искажает танец, когда танец ограничивается уродливыми кривляниями, когда маска бессмысленно гримасничает, когда, наконец, действие, которое должно сопровождаться и подкрепляться изяществом, превращается в ряд повторных эффектов, неприятных для зрителя, так как он сам страдает от тягостной и вымученной работы исполнителя. Таков жанр, сударь, господствующий ныне в театре, и надо признать, что мы богаты сюжетами подобного рода. Это неистовое желание подражать тому, что неподражаемо, губит и впредь будет губить бесконечное число танцовщиков и балетмейстеров. Безупречное подражание требует, чтобы мы обла-

дали тем же вкусом, теми же данными, тем же телосложением, теми же способностями и теми же органами, каковые присущи подлиннику, которому мы намереваемся подражать. Но весьма редко можно встретить два существа во всем похожие друг на друга, — столь же редко удастся найти двух людей, способность, жанр и манеры коих были бы в точности сходны. Присоединение прыжка к благородному танцу, введенное танцовщиками, изменило его характер и лишило его благородства; подобное смешение обесценивает его и препятствует, как я докажу впоследствии, живой выразительности и одушевленности действия, которыми он мог бы быть наделен, если бы он освободился от всего лишнего, причисляемого им к числу своих совершенств. Давно уже вошло в обычай давать наименование балета фигурным танцам, которые следовало бы называть дивертисментом; некогда это наименование применялось ко всем ослепительным празднествам при различных дворах Европы. Изучение всех этих празднеств убеждает меня, что такое название приписывалось им ошибочно: я ни разу не встретил в них действительного танца; вследствие отсутствия выразительности у танцовщиков, применялись

пространные рассказы (récits) для того, чтобы оповестить зрителя о том, что будет представлено. Это весьма ясное и очень убедительное доказательство как их невежества, так и безмолвия и беспомощности их движений. Уже начиная с третьего века стали замечать однообразие этого искусства и небрежность художников. Сам св. Августин, говоря о балетах, заявляет, что приходилось помещать на краю сцены человека, объяснявшего громким голосом изображаемое действие. А разве рассказы (recit), диалоги и монологи эпохи Людовика XIV не служили равным образом разъяснением танцу, который едва мог лепетать? Его слабые и нечленораздельные звуки нуждались в поддержке со стороны музыки и в объяснениях при помощи поэзии; это, несомненно, похоже на театрального герольда или глашатая, о котором я только что говорил. В самом деле, достойно удивления, сударь, что славная эпоха торжества изящных искусств, соревнования и успехов художников не явилась в то же время эпохой революции в области танца и балета; и что наши балетмейстеры, не менее ободренные и не менее возбужденные в то время успехами, которые сулила им эпоха, когда все, казалось, возвышало гений



Д. Мартин. Костюм для балетного спектакля. 1750 г.

и способствовало его развитию, тем не менее, остались в состоянии бессилия и позорной посредственности. Вы знаете, что язык живописи, поэзии и скульптуры уже в то время был красноречив и энергичен. Музыка, находившаяся еще в колыбели, начинала уже изъясняться с благородством; между тем танец был лишен жизни и действия. Если балет может считаться братом других искусств, то лишь при условии, что он соединяет в себе их совершенство: но нет возможности присудить ему это славное звание при том жалком состоянии, в котором он находится; согласитесь со мной, сударь, что этот брат, который должен бы являться гордостью семьи весьма жалок, лишен вкуса, ума и воображения и ни в каком отношении не заслуживает признания.

Нам старательно переданы имена знаменитых людей, отличавшихся в те времена, нам известны даже имена прыгунов, блиставших своей ловкостью и подвижностью, но мы имеем очень слабое представление о тех лицах, которые сочиняли балеты. Какое же представление мы можем создать себе об их дарованиях? Я смотрю на все произведения подобного рода, сочинявшиеся при различных дворах Европы,

как на несовершенные тени того, чем они являются в настоящее время и чем они могут стать когда-нибудь в будущем. Я думаю, что такое название напрасно присвоено пышным зрелищам, ослепительным празднествам, соединявшим воедино великолепие декораций, чудесную технику машин, богатство одежд, роскошь пышных костюмов, прелесть поэзии, музыки и декламации, привлекательность голоса, блеск фейерверков и иллюминаций, утехы танца и дивертисментов, увлечение опасными прыжками и турдефорсами: каждая из этих отдельных частей создает зрелище, достойное самых великих королей. Благодаря своему разнообразию эти празднества были особенно приятны, так как каждый зритель мог наслаждаться тем, что соответствовало его вкусу и настроению, но я не вижу во всем этом того, что я должен найти в балете. Свободный от предрассудков моей профессии и от восторженности, я смотрю на это сложное зрелище, как на спектакль, преисполненный разнообразия и великолепия, или как на тесное единение любезных искусств; все они занимают в нем равное положение, в программах обнаруживаются равные притязания; я тем не менее не понимаю, как может танец дать свое

наименование этим дивертисментам, раз в нем нет действия, раз он ничего не говорит и не имеет никакого преимущества перед другими искусствами, которые единодушно способствуют прелестям, изяществу и чудесности этих представлений.

Балет, согласно Плутарху [46], есть немой разговор, говорящая и одушевленная живопись, которая выражается движениями, фигурами и жестами. Его фигуры бесчисленны, ибо существует, говорит автор, бесконечное число вещей, которые балет может выразить. Фриних [47], один из самых древних трагических авторов, говорит, что балет снабжал его столькими различными чертами и фигурами, сколько в море волн во время больших зимних приливов.

Следовательно, хорошо сделанный балет может обойтись без помощи слов: я заметил даже, что последние охлаждают действие и ослабляют интерес. Когда танцовщики, одушевленные чувством, будут преобразаться в тысячу различных форм, проявляя многообразные оттенки страстей, когда они станут Протеями и их лица и взгляды будут отражать все движения их души, когда их руки выйдут из того



Д. Мартин. Костюм для балетного спектакля. 1750 г.

узкого круга, который предписан им школой и, пробегая столь же изящно, как и правдиво, более значительное пространство, они станут описывать при помощи правильных позиций последовательное движение страстей, когда, наконец, они присоединят ум и гений к их искусству, то рассказы (*récit*) сделаются ненужными; все заговорит, каждое движение станет выразительным, каждая поза будет живописать чувство, каждый жест раскрывать намерение, каждый взгляд вещать о новой страсти: все станет обя-зательно, потому что все будет правдиво и подра-жание будет заимствовано из природы.

Если я отказываю в названии «балета» всем этим празднествам, если большинство танцев в опере, сколь бы приятными они мне ни казались, не наделены чертами, присущими балету, то это скорее вина поэта, нежели знамени-тых балетмейстеров, которые их сочиняли.

Согласно Аристотелю, балет любого жанра должен иметь, так же как и поэзия, две различ-ные части, которые он называет частью коли-чественной и частью качественной. Нет ничего чувствующего, что бы не имело своей материи, формы и образа, следовательно, балет переста-ет существовать, если он не содержит в себе этих

важнейших частей, характеризующих и опре-деляющих все существа как одушевленные, так и неодушевленные... Его материя — это сюжет, который он хочет изобразить, форма — изобре-тательный оборот, придаваемый сюжету, а об-раз создается из разных частей его составляю-щих; итак, форма образует качественные части, а содержание — количественные. Таким образом вы видите, что балеты оказываются под-чиненными в некотором роде правилам поэзии, однако, они отличаются от трагедии и комедии тем, что не подчинены единству времени, места и действия; тем не менее все они, безусловно, требуют единства рисунка для того, чтобы все сцены сближались и устремлялись к одной и той же цели. Балет есть, следовательно, брат поэмы: он не терпит принуждения узких правил драмы и тех оков, которые гений налагает на себя в произведениях, укрепленных красотою стиля; такие правила целиком уничтожили бы композицию балета и лишили бы его многообра-зия, которое составляет его прелесть.

Может быть, сударь, было бы полезно для авторов ослабить свое иго и уменьшить свои мучения, если бы только они мудро воздерживались от злоупотребления свободой и избегали

западней, которые свобода расставляет воображению, опасных западней, от которых самые знаменитые английские поэты не смогли себя уберечь. Это различие между драмой и поэмой не противоречит тому, что я вам говорил в других письмах, так как оба эти поэтические жанра равно должны иметь изложение, завязку и развязку.

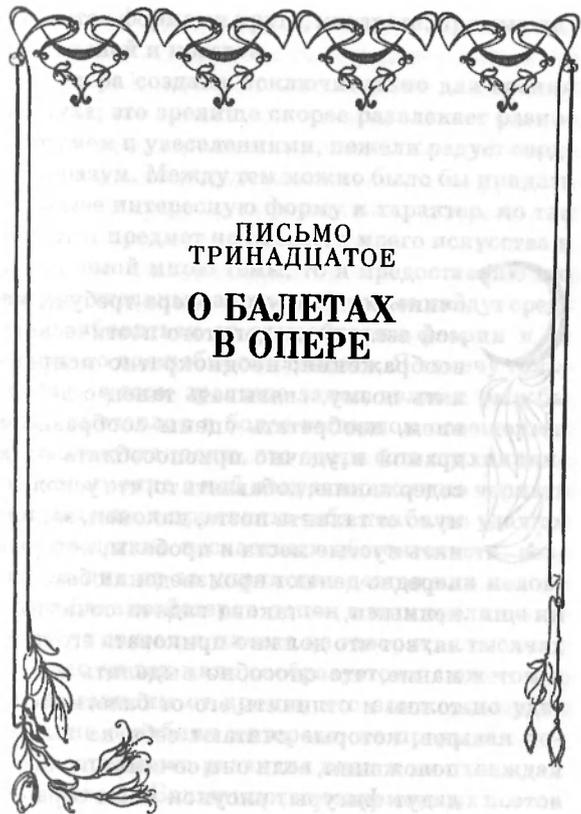
Сближая все мои мысли, соединяя то, что сказано древними о балете, раскрывая глаза на мое искусство, изучая его трудности, созерцая то, чем оно было некогда, чем оно является сейчас и чем оно может стать, если разум придет ему на помощь, я не могу лишиться себя зрения настолько, чтобы согласиться, что танец, лишенный действия, правил, ума и интереса, образует балет или танцевальную поэму. Утверждение, что в опере вовсе нет балетов, было бы ложно. Акт «Цветов», акт «Эглэ» в «Лирических талантах», «пролог греческих и римских празднеств», турецкий акт из «Галантной Европы», один из актов «Кастора и Полукса» и множество других, где танец является или может легко стать действенным, образуют собой приятные и очень интересные балеты. Но те, ничего не говорящие фигурные танцы, которые не изображают



М. Салле. Ок. 1730 г.

никакого сюжета и не имеют никакого характера, которые не обрисовывают осмысленной и последовательной интриги, которые не составляют части драмы, которые, так сказать, сваливаются с неба, являются, на мой взгляд, не чем иным, как простыми танцевальными дивертисментами, в которых обнаруживаются лишь размеренные движения и технические трудности искусства. Все это относится только к материалу; это золото, если хотите, но ценность его всегда будет незначительна, если разум не обрабатывает его и не придаст ему тысячу новых форм. Искусная рука художника сможет придать неизмеримую ценность самым низким предметам и одним смелым штрихом наложить на дешевую глину отпечаток бессмертия.

Сделаем вывод, сударь, что на деле существует мало осмысленных балетов, что танец — это прекрасная статуя, красиво вылепленная, что она блестит контурами, изящными положениями, благородством своих поз, но что ей недостает души... Знатоки взирают на нее тем же взором, как Пигмалион, когда он созерцал свое творение; они преисполнены тех же желаний и страстно жаждут, чтобы чувство оживило ее, чтобы гений осветил ее, а разум научил бы ее изъясняться.



ПИСЬМО
ТРИНАДЦАТОЕ
О БАЛЕТАХ
В ОПЕРЕ



Сочинение балетов в опере требует, на мой взгляд, плодovitого поэтического воображения; неоднократно исправлять поэму, связывать танец с действием, изобретать сцены сообразно с драмой и удачно приспособлять их к содержанию, добавлять то, что ускользнуло от таланта поэта, наконец, заполнять пустые места и пробелы, которые нередко делают произведения безжизненными, — такова задача сочинителя; вот что должно приковать его внимание, что способно выделить его из толпы и отличить его от балетмейстеров, которые считают себя на высоте положения, если они сочинят па и создадут фигуры, рисунок коих ограни-

чивается формами круга, квадрата, прямых линий, цепей и крестов.

Опера создана исключительно для зрения и слуха; это зрелище скорее развлекает разнообразием и увеселениями, нежели радует сердце и разум. Между тем можно было бы придать ей более интересную форму и характер, но так как этот предмет не касается моего искусства и излагаемой мною темы, то я предоставляю его изобретательным авторам, которые найдут средства избавиться от однообразия феерии и от скучного волшебного элемента. Я замечу только, что в этом зрелище танец должен был быть выставлен в более выгодном освещении. Я только установлю, что опера есть стихия танца, что именно в ней искусство должно черпать новые силы и проявлять себя наиболее удачно, но вследствие несчастных обстоятельств, возникающих из-за упрямства поэтов или неловкости балетмейстеров, танец в этом зрелище ни с чем не связан и ничего не говорит, в тысячах случаев он так мало соотносится с сюжетом и так независим от драмы, что его можно удалить, не ослабляя интереса, не прерывая последовательного развития сцен и не охлаждая их действия. Большинство современных поэтов

пользуются балетом как причудливым украшением, которое не может ни поддержать произведение, ни придать ему ценности. И по существу они правы, так как сочинители не почувствовали, что балеты должны быть связаны с сюжетом, и считали их придатками, выдуманными для заполнения пустых антрактов. Но они должны были бы заметить, что эти чуждые действию добавления и эпизоды вредят произведению; эти противоречивые, разъединенные предметы, этот хаос несвязных вещей рассеивает внимание и скорее утомляет, нежели удовлетворяет воображение, поэтому план автора теряется, нить ускользает, основа обрывается, действие улетучивается, интерес уменьшается и удовольствие пропадает. До тех пор пока балеты в опере не будут тесно связаны с драмой и не будут способствовать ее изложению, завязке и развязке, они останутся холодными и неприятными. На мой взгляд, каждый балет должен дать сцену, которая тесно сцепляла бы и связывала первый акт со вторым, второй с третьим и т. д. Эти сцены, совершенно необходимые для развития драматического действия, были бы живыми и одушевленными: танцовщики были бы вынуждены забыть свои приемы и обрести

душу для правдивой и точной передачи этих сцен; они были бы вынуждены некоторым образом позабыть о своих ногах и ступнях и pamiętać о лице и жестах: каждый отдельный балет являлся бы дополнением акта и удачно заканчивал бы его. Эти сюжеты, почерпнутые из самой сущности драмы, сочинялись бы поэтом; музыканту поручалось бы их переложение на музыку, а танцовщикам — их передача при помощи жестов и энергичное разъяснение их. Таким путем исчезла бы пустота, все лишнее длинноты и холод в танцах оперы: все ожило бы и заблестало, все направлялось бы к цели в согласованном шествии, все захватывало бы в силу остроумия и являлось бы в самом выгодном свете, все, наконец, создавало бы иллюзию и было бы интересным, так как все было бы согласовано, а так как все части занимали бы надлежащее место, то они помогали бы и взаимно усиливали бы друг друга.

Я всегда сожалел, сударь, что Рамо не соединил своего гения с дарованием Кино. Оба они, наделенные творческим дарованием и гением, были созданы друг для друга; но предрассудки и суждения знатоков без знаний, этих полуученых, которые ничего не знают, но которые

увлекают за собой толпу, оттолкнули Рамо и заставили его отказаться от великих замыслов. Прибавьте к этому неприятности, которые причиняют директора оперы каждому автору. Они считают лишенными вкуса тех людей, которые не являются такими же варварами, как они. Они объявляют невеждами тех, кто не приемлет ветхих законов оперного зрелища и древних правил, передаваемых от отца к сыну. Балетмейстеру не разрешается изменить темп старинного мотива; тщетно убеждаешь их, что у наших предшественников исполнение было простым и что медленные мотивы согласовались со спокойствием и равнодушием их исполнения. Напрасные старания! Они сами знают старинные темпы и умеют отбивать такт; но не имея ничего, кроме слуха, они и не хотят уступить доводам, которые приводит им более развитое искусство. Они рассматривают все с точки зрения, на которой они застыли, и не могут постичь безграничный путь, пройденный подлинными талантами. Между тем, танец, ободренный, приветствуемый и покровительствуемый, освободился с некоторых пор от оков, которые налагала на него музыка. Г-н Лани [48] не только заставил исполнять старые мотивы с подлин-

ным вкусом, но присоединил новые мотивы к старым операм и заменил простые однообразные напевы музыки Люлли [49] музыкальными произведениями, полными выразительности и разнообразия.

В этом отношении итальянцы оказались мудрее нас. Сохраняя приверженность к своей старинной музыке, особенно к Метастазियो [50], они поручали и поручают переложение его сочинений на музыку даровитым капельмейстерам. Дворы Германии, Испании, Португалии и Англии сохранили к этому поэту прежнее уважение; музыка видоизменяется до бесконечности, но слова, оставаясь теми же, каждый раз кажутся новыми; каждый композитор сообщает этому поэту новую выразительность, новое изящество; какое-нибудь чувство, упущенное одним композитором, украшается другим; какая-нибудь мысль, слабо выраженная у одного музыканта, передана сильно у другого; прекрасный стих, обесцвеченный Грауном*, передан пламенно Гассе**. Несомненно, что была

* При дворе прусского короля.

** Капельмейстер польского короля, курфюрста Саксонского.

бы очевидная польза не только для танца, но также и для других искусств, способствующих очарованию и совершенству оперы, если бы знаменитый Рамо [51] мог, не оскорбляя Несторова века и той толпы людей, которая ничего не видит выше Люлли, переложить на музыку шедевры отца и создателя лирической поэзии. Этот человек, обладавший необъятным гением, создал все охватывающие произведения: все в них прекрасно, все величественно, все гармонично: каждый художник, проникаясь намерениями этого автора, может создать разнообразные шедевры. Мастера музыки и балетов, певцы, танцовщики и хористы — все одинаково могут быть причастны к его славе. Нельзя сказать, что во всех операх Кино танец получил надлежащее место и является действенным, но было бы легко сделать то, чем пренебрег поэт, и закончить то, что у него является только наброском.

Несмотря на восхищение, с которым долгое время относились к Люлли, я скажу, что его танцевальная музыка холодна, отличается вялостью и лишена характера: ведь сочинялась она в те времена, когда танец был спокоен и когда танцовщики не знали, что такое выразительность.



Л.-Р. Боке. «Эней и Дидона». Мавр — эскиз костюма

Тогда все обстояло как нельзя лучше: музыка подходила к танцу и танец к музыке; но то, что сочеталось тогда, не может вступать в союз в настоящее время; число па умножилось, движения стали быстрыми и поспешно следуют друг за другом; сочетания и смешения темпов бесчисленны, трудности, блистательность, быстрота, паузы, колебания, позы, разнообразие позиций — все это, говорю я, не может больше согласоваться с той спокойной музыкой и однообразной мелодией, которые господствуют в сочинениях старинных мастеров. Танец, исполняемый на некоторые мотивы Люлли, производит на меня впечатление, подобное тому, которое я испытываю при виде сцены двух докторов в «Браке поневоле» Мольера. Этот контраст крайней подвижности и непоколебимой флегматичности производит на меня такое же впечатление; таким резким противоположностям в сущности не место на сцене: они разрушают гармонию и уничтожают целостность картины.

Музыка для танца — то же, что слова для музыки; это сравнение означает лишь, что танцевальная музыка есть и должна быть той поэмой, которая определяет и устанавливает дви-

жение и действие танцовщика: последний должен ее передать и сделать понятной при помощи энергии и живости жестов и живой, одушевленной выразительности лица, следовательно, действенный танец есть то орудие, которое должно передать и наглядно объяснить мысли, вложенные в музыку.

Опера без слов была бы крайне смешна; об этом можно было судить по сцене Антония Каракаллы в пьеске «Новинка»; разве игра певцов была бы сколько-либо понятна без предшествующего этой сцене диалога? Итак, сударь, танец без музыки не более выразителен, чем пение без слов: это своего рода безумие; все движения его экстравагантны и не имеют никакого смысла. Делать смелые и блистательные па, проноситься по сцене с быстротой и легкостью под звуки холодной и монотонной мелодии, — вот что я называю танцем без музыки. Танец обязан всеми своими успехами многообразному и гармоническому творчеству Рамо, остроумным событиям и речам, господствующим в его музыке; танец пробудился, он вышел из летаргии, в которую был погружен, в тот момент, когда этот творец ученой, но тем не менее приятной и сладостной музыки появился на сцене.

Как много он мог бы создать, если бы в опере существовал обычай советоваться друг с другом, если бы поэт и балетмейстер сообщали ему свои замыслы, если бы ему в тщательном наброске показывали танцевальное действие страстей, которые танец должен последовательно живописать в осмысленном сюжете, и картины, которые он должен передать в определенных ситуациях. Тогда характер поэмы был бы передан музыкой, она изображала бы замысел поэта, она заговорила бы и стала выразительной, и танцовщик был бы вынужден улавливать ее особенность и в свою очередь применяться к ней и живописать. Эта гармония, которая царит в двух столь близких искусствах, производила бы крайне захватывающее и восхитительное впечатление; но в силу злостного самолюбия художники старательно избегают друг друга, вместо того чтобы советоваться между собою. Как может удасться столь сложное зрелище, как опера, если те, кто стоят во главе различных, столь существенных для оперы частей, творят, не поверяя друг другу своих замыслов?

Поэт воображает, что его искусство возвышает его над искусством музыканта, а последний считает для себя унижительным посовето-

ваться с балетмейстером, который не считается с рисовальщиком; художник-декоратор говорит только с подчиненными ему живописцами; наконец, машинист, нередко презираемый живописцем, единовластно распоряжается театральными эффектами. Если бы поэт хоть немного снизошел до других, он определил бы общий тон и все изменилось бы. Но он прислушивается лишь к собственному вдохновению, презирая другие искусства, он имеет о них лишь слабое представление, он не знает, какое впечатление может произвести каждое из них, взятое в отдельности, и что может произойти от сочетания их. Следуя его примеру, музыкант берет текст, невнимательно просматривает его и сочиняет, полагаясь на плодовитость своего таланта, ничего не выражающую музыку, потому что он не понял смысла того, что он мельком прочел, или потому что он жертвует истинной выразительностью, которую он должен был бы придать тексту ради блеска своего искусства, ради ласкающей слух гармонии. Он сочиняет увертюру, не имеющую никакого отношения к последующему действию. Да ему и все равно в конце концов; разве он не уверен в успехе, если его музыка достаточно шумная?

Меньше всего труда он затрачивает на сочинение танцевальных мотивов. В этом отношении он следует старым образцам, его руководителями являются его предшественники. Он не прилагает ни малейшего усилия, чтобы внести разнообразие в подобные произведения и обновить их характер. Его прельщает монотонная мелодия, которой ему следовало бы всячески избегать, мелодия, усыпляющая танец и зрителя, так как ему легче уловить ее и так как для рабского подражания старинным мотивам не нужны ни вкус, ни талант, ни возвышенный гений.

Не будучи знаком с драматическим произведением, художник-декоратор часто делает ошибки, он не советуется с автором, но осуществляет свои собственные мысли, нередко превратные и поэтому нарушающие правдоподобие, которое должно быть присуще декорациям, и точность обозначения места действия. Как может он преуспеть, если он не знает места, где должно происходить действие? Между тем ему следовало бы приниматься за работу лишь после подробного изучения самого действия и места действия. Без этого исчезает правдоподобие, бытовой колорит и живописность.

У каждого народа существуют свои отличные от других законы, привычки, обычаи, моды и обряды. Каждая нация имеет свои особые вкусы, свою архитектуру, свои способы культивирования искусства, следовательно, задачей искусного живописца является уловить это многообразие; его кисть должна быть верна: если она не охватывает всех стран, то перестает быть правдивой и теряет право на успех.

Рисовальщик костюмов ни с кем не советуется. Он нередко жертвует костюмом древнего народа ради моды дня, либо ради каприза танцовщицы или имеющей успех певицы.

Балетмейстер ни о чем не осведомлен; его снабжают партитурой, и он сочиняет танцы на указанную ему музыку; он ставит отдельные па, а костюм определяет затем название и характер танца.

Машинисту поручают представить картины живописца в перспективном порядке и в соответствующем многообразном освещении. Его первой заботой является точная установка частей декорации, дабы они образовали вполне понятное и согласованное целое. Его дарование состоит в умении быстро показать и незамедлительно убрать декорации. Если он не

умеет удачно распределить освещение, то он ослабляет творение живописца и уничтожает эффект декорации. Та часть картины, которая должна была бы быть освещенной, становится черной и темной; другая, требующая затемнения, оказывается освещенной и сверкающей. Хорошее освещение сцены, выделяющее отдельное явление, заключается вовсе не в большом количестве ламп, расположенных случайно или же симметрично. Талант машиниста состоит в умении распределить освещение по частям или неравным массам так, чтобы места, требующие яркого освещения, не вредили местам со слабым освещением и не влияли бы на те части, где оно вовсе не нужно. Как живописец вынужден пользоваться оттенками и нюансами, чтобы сохранить в своей картине перспективу, так и осветитель обязан был бы, мне кажется, посоветоваться с ним для того, чтобы сохранить те же оттенки и то же понижение света. Нет ничего хуже декорации, написанной в одном и том же тоне, в одних и тех же оттенках; в ней нет ни перспективы, ни дали. Точно так же, если части декорации, разделенной лишь для того, чтобы образовать целое, окажутся освещенными с одинаковой силой, то согласованность про-

падет, массы и контрасты будут отсутствовать и картина не произведет впечатления.

Разрешите мне, сударь, сделать отступление; хотя оно и не затрагивает моего искусства, но, быть может, оно окажется полезным для Оперы.

Танец как бы дает знак машинисту приготовиться к смене декораций; вы ведь знаете, что едва кончается дивертисмент, место действия меняется. Как же заполняют промежуток между актами, промежуток, крайне необходимый для театральных перестановок, для отдыха актеров и переодеваний танцовщиков и хористов? Что делает оркестр? Он разрушает впечатление, навеянное на меня предыдущей сценой: он играет паспье [52], он выбирает ригодон [53] или веселый тамбурин [54], в то время как я растроган и сильно потрясен только что происшедшим передо мной серьезным действием; он нарушает очарование сладостного момента; он изгоняет из сердца образы, растрогавшие меня; он заглушает и умерщвляет чувство, коим наслаждалось мое сердце. Это далеко не все, и вы увидите еще большую нелепость; трогательное действие было показано лишь в наброске — следующий акт должен закончить его и завершить

впечатление. И вот от этой веселой и пошлой музыки он внезапно переходит к печальной и похоронной ритурнели [55]. Какой оскорбительный контраст! Если автору удастся возбудить во мне утраченное сочувствие, то это осуществится с крайней медлительностью; мое сердце долгое время будет колебаться между только что пережитым развлечением и скорбью, к которой его хотят вернуть. Ловушка, куда меня вторично увлекает вымысел, кажется мне слишком грубой: я пытаюсь избежать ее, защищаюсь машинально и против воли. Теперь искусство должно употребить неслыханные усилия, чтобы овладеть мною и снова победить меня. Вы согласитесь со мной, что этот старый прием, все еще излюбленный нашими музыкантами, нарушает всякое правдоподобие. Напрасно они считают, что торжествуют надо мной столь безусловно, что могут по своему усмотрению и в любое мгновение вызывать в моей душе все эти различные потрясения. Сперва я был расположен поддаться впечатлению являемых моему взору предметов. Но затем это первое впечатление целиком разрушается и новое ощущение, вызванное во мне, настолько отлично и настолько не похоже на прежнее, что я не смо-

гу вернуться к нему, не испытывая крайней муки, особенно, когда все фибры мои естественно имеют больше склонности и тяготения раскрываться в направлении последнего испытанного нами впечатления. Одним словом, сударь, это внезапное падение, этот резкий переход от патетического к игровому, от диатонического к гармоническому, от хроматического к гармоническому, к гавоту [56] или подобию уличной песни кажется мне не меньшим диссонансом, чем мотив, который начинается в одной тональности и кончается в другой*. Смею думать, что подобные нелепости всегда будут возмущать тех, кто приходит в театр испытать радостное волнение, ибо не заметить их могут

* Трио парок в «Ипполите и Арисии», которое в Опере шло не в том виде, как оно было сочинено — дает пример такого рода. Второго рода пример мы наблюдаем в землетрясении, сочиненном для второго акта «Галантной Индии», которое оркестр не мог исполнить в 1785 году и впечатление от которого, тем не менее, было изумительно при опыте и попытке, сделанных талантливыми музыкантами в присутствии г-на Рамо. Если бы эти музыкальные отрывки не превосходили сил исполнителей, неужели вы думаете, что последовавший за этим тамбурин был бы уместен? Не лучше ли было бы, если бы композитор постарался связать антрактами сюжет, сохранить создавшееся впечатление и привести зрителя в желательное настроение?

лишь чудачки, посещающие театр из тщеславия, которые, держа огромные лорнеты, предпочитают выставлять на показ свои смешные стороны, нежели наслаждаться зрелищем, доставляемым объединенными искусствами.

Пусть поэты спустятся с священных высот, пусть художники, которым поручены различные части, составляющие оперу, действуют в единении и оказывают друг другу взаимную помощь, тогда это зрелище будет иметь наибольший успех. Объединенные таланты будут везде преуспевать. Лишь низкая зависть и постыдное нежелание понять друг друга могут запятнать искусство, унижить его ревнителей и воспрепятствовать созданию безупречного произведения, требующего стольких деталей и различных красок, как Опера.

Я всегда рассматривал оперу как большую картину, которая должна показывать чудесное и величественное, присущее разным жанрам живописи; сюжет ее должен быть начертан поэтом, а краски должны наложить испытанные в противоположных жанрах живописцы, которые, движимые честолюбием и благородным стремлением понравиться, должны завершить создание шедевра созвучно и вдумчиво, как

подобаает подлинным талантам. Прежде всего успех зависит от поэта; он сочиняет, размещает, рисует и придает картине соразмерно со своим дарованием большую или меньшую красоту, больше или меньше действия, а следовательно, больше или меньше интереса. Его фантазии приходят на помощь художники, т. е. — композитор, балетмейстер, художник-декоратор, рисовальщик костюмов и машинист — все пятеро должны в равной степени способствовать совершенству и красоте произведения, точно следуя первоначальному замыслу поэта, который, в свою очередь, должен заботливо следить за всем. Глаз мастера необходим. Он должен входить во все подробности. В опере нет несущественных и мелких деталей; кажущееся незначительным возмущает, оскорбляет и вызывает неудовольствие, если оно не передано точно и четко. Это зрелище не терпит посредственности, оно очаровывает лишь тогда, когда оно совершенно во всех своих частях. Согласитесь, сударь, что автор, предоставляющий свой труд на попечение пяти лиц, которых он никогда не видит, которые едва знакомы между собой и избегают друг друга, похож на тех отцов, которые вверяют воспитание своих сыновей чужим

людям и, в силу легкомыслия или высокомерия, считают для себя унижительным лично следить за их успехами. Что же получается в результате столь ложных предрассудков? Прелестный от природы ребенок становится угрюмым и неприятным. На этом примере отцов и детей уясняется судьба поэта и его произведения.

Быть может, вы скажете мне, что я требую от поэта универсальности. Нет, сударь, но поэт должен обладать умом, вкусом и разнообразными знаниями. Я разделяю точку зрения писателя, сказавшего, что великие произведения живописи, музыки и танца, которые не производят никакого впечатления на необразованного, но здорового человека, — либо плохи, либо посредственны.

Разве поэт не может почувствовать, не будучи музыкантом, передает ли определенный музыкальный штрих его мысль и не ослабляет ли другой ее выразительности и не усиливается ли в ином случае страсть, а также энергия и изящество чувства? Не будучи художником-декоратором, разве он не может учесть, что декорация, долженствующая изображать африканский лес, похожа на парк Фонтенебло? Что другая декорация, которая должна была бы

изобразить рейд в Америке, напоминает рейд Тулона? А та, которая должна показать дворец японского императора, слишком приближается к Версальскому дворцу, а та, наконец, вместо садов Семирамиды, раскрывает вид садов Марли? Точно так же, не будучи танцовщиком и балетмейстером, он может заметить царящую в балете путаницу и недостаточную выразительность исполнителей. Он сможет, говорю я, почувствовать, передано ли его действие пламенно, достаточно ли потрясают картины, правдива ли пантомима и соответствует ли характер танца характеру изображаемого народа и нации. Далее, разве не сможет он почувствовать недостаток, обнаруживающийся в одеждах, по причине небрежности или ложного вкуса, который удаляется от правдоподобия при передаче бытового колорита и тем самым разрушает иллюзию? Наконец, разве он должен быть машинистом для того, чтобы заметить, что одна из машин движется недостаточно быстро? Ведь нет ничего проще, чем осудить ее медлительность или восхищаться ее скоростью и точностью. А в остальном, исправление машин и несогласованности их работы, препятствующей достижению эффектов, их игре и действенности, является уже делом машиниста.

Композитор должен был бы знать танец или, по крайней мере, темпы и возможности движения, свойственные каждому жанру, каждому характеру и каждой страсти, чтобы уметь приоровить музыкальный рисунок ко всем ситуациям, последовательно изображаемым танцовщиком. Но не заботясь об изучении основных элементов этого искусства и его теории, он избегает балетмейстера и воображает, что его искусство возвеличивает его и дает ему преимущество перед танцем. Я не хочу оспаривать у него преимущества, хотя почестей и предпочтения заслуживает только превосходство таланта, а не его природные особенности.

Большинство композиторов следуют, повторяю, старым традициям оперы; они сочиняют п а с п ъ е [57], потому что г-жа Прево [58] изящно пробежала их; мюзет [59], так как г-жа Саллэ [60] и г-н Дюмулан [61] танцевали их грациозно и сладострастно; тамбурины, ибо в этом жанре отличалась г-жа Камарго [62], наконец, шаконну [63] и пассакайль [64], так как знаменитый Дюпрэ [65] был как бы прикован к этим движениям, которые соответствовали его вкусу, жанру и благородству его фигуры. Но этих превосходных артистов теперь больше нет.

Они заменены другими исполнителями, частично превосшедшими их, но в некоторых случаях они оказались незаменимыми. Мадемуазель Лани [66] превзошла всех танцовщиц, блиставших красотой, точностью и смелостью исполнения, это была первая мировая танцовщица. Но наивная выразительность мадемуазель Саллэ не забыта; ее изящество живет и в настоящее время, а жеманничанье танцовщиц, подвизающихся в ее жанре, не смогло затмить благородства, гармонической простоты, нежных, сладострастных, но всегда пристойных движений этой прелестной танцовщицы. Никто еще не сделался преемником г-на Дюмулан; он танцевал *pas de deux* с совершенством, которого трудно достичь; всегда нежный, всегда грациозный, то мотылек, то эфир, то непостоянный, то преданный и верный, всегда одушевленный новым чувством, он переживал все картины нежности с искренней страстью. Г-н Вестрис заменил знаменитого Дюпрэ, и это достаточно говорит в его пользу. У нас был также г-н Лани, превосходство коего вызывает восхищение и ставит его выше похвал, которые я бы мог расточать ему. Есть у нас танцовщики и танцовщицы, которых следовало бы



М. Салле — «Французская Терпсихора». Ок. 1730 г.

упомануть, если бы это не удаляло меня слишком далеко от моей цели. Наконец, мы владеем ногами и техникой исполнения, отсутствовавшей у наших предшественников; это должно



Н. Ланкре. Танцовщица Камарго. Ок. 1730 г.

было бы заставить музыкантов сочинять более разнообразные движения, не предназначая их для тех, кто существует лишь в воспоминании публики и жанр коих почти исчез. Танец наших

дней обновился; крайне необходимо, чтобы обновилась и музыка.

Я сказал, что большинство балетов в опере были холодны, хотя и хорошо начерчены и исполнены; разве вина падает только на сочинителя? Разве он был бы в состоянии ежедневно изобретать новые планы и ставить действенный танец в конце всех актов оперы? Нет, без сомнения; выполнение такой задачи слишком трудно, к тому же такой проект не мог бы быть осуществлен без бесчисленных противоречий, разве что поэты согласились бы пойти навстречу и работать согласно с балетмейстером над всеми задачами, касающимися танца.

Посмотрим, что делает обычно балетмейстер в этом спектакле, и разберем поручаемую ему работу. Ему дают часть репетитора; он раскрывает его и читает. Пролог: *passee-pied* — для Игр и Радостей, Гавот — для Смехов, Ригодон — для Приятных снов. В первом акте: четкий мотив (*air marqué*) для воинов, вторая танцевальная ария (*air*) для них же, мюзет — для жриц. Во втором акте: лур [67] — для народов, тамбурины и ригодон — для матросов. В третьем акте: четкий мотив (*air marqué*) для демонов, живой мотив (*air vif*) для них же. В четвертом акте: вы-

ход Греков и Шаконна; кроме того, Ветры, Тритоны, Наяды, Часы, Знаки Зодиака, Вакханки, Зефиры, Ундины и Зловещие Сны и т. д. до бесконечности. Теперь балетмейстер отлично осведомлен, ему поручено выполнение великолепного и крайне изобретательного плана! Чего требует поэт? Чтобы все персонажи балета танцевали, их и заставляю танцевать. Из этого заблуждения возникают нелепые претензии.

«Сударь, — говорит балетмейстеру первый танцовщик, — я заменяю такого-то и должен исполнять такую-то танцевальную арию (*air*)». По той же причине г-жа такая-то оставляет за собой паспье, другой — мюзет, такой-то — шаконну, этот — тамбурины, тот — лур; и это мнимое право, этот спор об амплуа и жанрах навязывает каждой опере двадцать сольных выходов, которые танцуются в одеждах, противоположных по вкусу и жанру, но не отличаются друг от друга ни характером, ни духом, ни сочетанием па, ни позами; это однообразие простирается из машинального подражания. Г-н Вестрис — первый танцовщик, он танцует только в последнем акте — таково правило; в конце концов оно согласно с пословицей, предлагающей приберегать все лучшее к концу. Что делают

другие танцовщики того же жанра? Они калечат оригинал, они шаржируют его и заимствуют лишь его недостатки, потому что легче уловить смешное, чем подражать совершенному. Так поступали придворные Александра, которые, не имея возможности равняться с ним в доблести и героических добродетелях, держали голову набок, подражая природному недостатку этого государя. Таким образом, возникают холодные копии, размножающие самыми различными способами подлинник и беспрестанно обезображивающие его. Танцовщики другого жанра также нелепы и скучны; они хотят усвоить точность, веселость г-на Лани и его умение образовывать новые сочетания па, что делает их невыносимыми. Все женщины хотят танцевать, как г-жа Лани, и все они смешны с такой претензией. Все хотят копировать, никто не желает обладать своим собственным обликом. Человек избегает самого себя, он боится показать свои собственные черты, заимствует чужие, и он покраснел бы, если бы оказался самим собой. Оттого-то удовольствие от восхищения несколькими хорошими оригиналами приобретается ценою скуки, нагоняемой зрелищем множества предшествующих ему пло-

хих копий. Что означает к тому же множество сольных выходов, которые ни к чему не относятся и ни на что не походят? Что обозначают все эти бездушные тела, которые неизящно прохаживаются, развертываются безвкусно, пируют неловко и неуверенно и повторяются в каждом акте другими лицами с одинаковой холодностью? Можем ли мы называть монологами такого рода выходы, лишённые интереса и выражения? Несомненно, не можем, потому что монолог связан с действием, он развивается соответственно с данным явлением, он живописует, описывает, повествует. Но, спросите вы меня, как же можно заставить рассказывать сольный выход? Это очень легко, и я вам ясно докажу это.

Два пастуха, например, влюбленные в одну пастушку, умоляют ее принять решение и сделать выбор. Темира — таково имя пастушки — колеблется и сомневается, она не осмеливается назвать своего победителя, но уступая настойчивым просьбам, она подчиняется любви и отдает предпочтение Аристею; она убегает в лес, дабы скрыть свое поражение, но победитель следует за ней, чтобы насладиться своей победой. Отвергнутый Тирпис живописует свое смятение и свое горе; ревность и злоба овладевают

его сердцем; он предается им целиком, и своим уходом он дает мне понять, что хочет отомстить и убить своего соперника. Последний является мгновение спустя; все его движения рисуют облик счастья, его жесты, его позы, его лицо, его взгляды — все дает картину чувства и сладострастия. Доведенный до отчаяния, Тирцис ищет своего соперника и замечает его в то мгновение, когда он выражает самую сладостную и самую чистую радость. Вот простые, но естественные контрасты: счастье одного увеличивает страдания другого. Доведенный до отчаяния, Тирцис не знает другого средства, кроме мести, он нападает на Аристея с яростью и пылом, которые порождают ревность и обида за презрение. Аристей защищается. Но, потому ли, что излишек счастья ослабляет мужество, или потому что удовлетворенный амур является сыном мира, он изнемогает под натиском Тирциса. Нападая друг на друга, они пускают в ход пастушьи посохи, и гирлянды, сплетенные Амуром и предназначенные для наслаждения, становятся орудием их ярости; в эту минуту все приносится в жертву мщению; даже букет, которым Темира украсила счастливого Аристея, не избегает гнева оскорб-

ленного любовника. Между тем показывается Темира; она видит, что ее возлюбленный опутан гирляндой, которой она украсила его; она видит его поверженным к ногам Тирциса. Какое волнение! Какой страх! Она трепещет от опасения потерять возлюбленного; все возмущает ее испуг, все характеризует ее страсть; ее попытки освободить любовника подсказаны ей разгневанной любовью.

Охваченная яростью, она поднимает копье, брошенное на охоте, она бросается на Тирциса и наносит ему несколько ударов. При этой трогательной картине действие становится всеобщим: пастухи и пастушки сбегаются со всех сторон. Темира в отчаянии, что совершила столь низкий поступок, она хочет наказать себя и пронзить свое сердце; пастушки препятствуют такому жестокому намерению. Аристей, колеблясь между любовью и дружбой, то летит к Темире, умоляет, убеждает и закликает ее сохранить жизнь, то бежит к Тирцису, спешно оказывает ему помощь и приглашает пастухов позаботиться о нем. Обезоруженная и потрясенная горем, Темира делает над собой усилие, чтобы приблизиться к Тирцису, она обнимает его колени и проявляет все признаки искреннего

раскаяния; последний, по-прежнему нежный, по-прежнему страстно влюбленный, как будто благословляет удар, который лишает его жизни. Растроганные пастушки уводят Темиру из этого места страдания и жалобы; она падает им на руки без чувств. Пастухи со своей стороны уносят Тирциса, он близок к смерти, он живописует страдание, испытываемое и доставляемое ему разлукой с Темирой и невозможностью умереть у нее на руках. Аристей, нежный друг, но верный возлюбленный, выражает свое смятение самыми различными способами. Он переживает мучительную борьбу. Он хочет следовать за Темирой, но не хочет покинуть Тирциса. Он хочет и утешить возлюбленную, и помочь другу. Наконец, это волнение прерывается, эта жестокая неопределенность исчезает, и после минутного раздумья в его сердце берет верх дружба; он покидает в конце концов Темиру и бежит к Тирцису.

Этот план может показаться плохим при чтении, но он произведет большое впечатление на сцене: в нем нет ни одного мгновения, которое не смог бы уловить живописец; ситуации и многочисленные картины, ими раскрываемые, наделены постоянно обновляющимся колори-

том, действием и интересом; сольные выходы Тирциса и Аристeya преисполнены страстности: они живописуют, они выражают, они являются подлинными монологами. Два *pas de trois* являют образец диалогизированной в двух различных жанрах сцены, а действенный балет, заканчивающий этот маленький роман, всегда будет живо интересовать всех, у кого есть сердце и глаза, если, конечно, сами исполнители наделены душой и умением выражать чувства живо и одушевленно.

Вы понимаете, сударь, что для изображения действия с многообразными страстями и с такими же внезапными переходами, как в только что обрисованной мною программе, крайне необходимо, чтобы музыка отказалась от скудных ритмов и модуляций, применяемых ею в танцевальных ариях.

Механическое и необдуманное сочетание звуков бесполезно для танцовщика и непригодно для оживленного действия; недостаточно попросту собрать ноты, следуя школьным правилам. Гармоническая последовательность звуков должна в данном случае подражать звукам природы, а правильная интонация создавать подобие диалога.

раскаяния; последний, по-прежнему нежный, по-прежнему страстно влюбленный, как будто благословляет удар, который лишает его жизни. Растроганные пастушки уводят Темиру из этого места страдания и жалобы; она падает им на руки без чувств. Пастухи со своей стороны уносят Тирциса, он близок к смерти, он живописует страдание, испытываемое и доставляемое ему разлукой с Темирой и невозможностью умереть у нее на руках. Аристей, нежный друг, но верный возлюбленный, выражает свое смятение самыми различными способами. Он переживает мучительную борьбу. Он хочет следовать за Темирой, но не хочет покинуть Тирциса. Он хочет и утешить возлюбленную, и помочь другу. Наконец, это волнение прерывается, эта жестокая неопределенность исчезает, и после минутного раздумья в его сердце берет верх дружба; он покидает в конце концов Темиру и бежит к Тирцису.

Этот план может показаться плохим при чтении, но он произведет большое впечатление на сцене: в нем нет ни одного мгновения, которое не смог бы уловить живописец; ситуации и многочисленные картины, ими раскрываемые, наделены постоянно обновляющимся колори-

том, действием и интересом; сольные выходы Тирциса и Аристeya преисполнены страстности: они живописуют, они выражают, они являются подлинными монологами. Два *pas de trois* являют образец диалогизированной в двух различных жанрах сцены, а действенный балет, заканчивающий этот маленький роман, всегда будет живо интересовать всех, у кого есть сердце и глаза, если, конечно, сами исполнители наделены душой и умением выражать чувства живо и одушевленно.

Вы понимаете, сударь, что для изображения действия с многообразными страстями и с такими же внезапными переходами, как в только что обрисованной мною программе, крайне необходимо, чтобы музыка отказалась от скудных ритмов и модуляций, применяемых ею в танцевальных ариях.

Механическое и необдуманное сочетание звуков бесполезно для танцовщика и непригодно для оживленного действия; недостаточно попросту собрать ноты, следуя школьным правилам. Гармоническая последовательность звуков должна в данном случае подражать звукам природы, а правильная интонация создавать подобие диалога.

Я не осуждаю огульно, сударь, сольные выходы в опере. Я восхищаюсь подчас разбросанными в них красотами, но все же я хотел бы видеть поменьше сольных номеров. И излишнее изобилие нагоняет скуку. Я желал бы также побольше разнообразия в исполнении, ибо нет ничего более смешного, чем пастухи в Тампэ (Темрэ), танцующие словно божества Олимпа. В виду того, что одежды и характеры в этом зрелище неисчислимы, я выразил бы пожелание, чтобы танец не оставался все время одним и тем же. Подобное неприятное однообразие, несомненно, исчезло, если бы танцовщики изучали характер человека, которого они должны изображать, если бы они улавливали его нравы, обычаи и привычки. Только поставив себя на место героя или персонажа, роль которого играешь, можно достичь совершенства в изображении и передаче его облика. Никто больше меня не воздает должное сольным выходам, танцуемым первыми артистами. Они обнаруживают в них все технические красоты гармоничных движений тела. Пожелание, чтобы эти артисты, которым суждено прославиться, присоединяли к телесному изяществу душевные движения, стремление восхищаться ими, когда

они появятся в более привлекательном облике, нежелание видеть в них всего лишь прекрасные машины, удачно налаженные и соразмерно сделанные, — все это, я полагаю, не есть выражение презрения к их исполнению, не есть уничтожение их дарования и порицание их жанра — это всего лишь призыв, приглашающий их украшать и облагораживать искусство.

Перейдем к одежде. Разнообразие и правдивость в костюме такое же редкое явление, как в музыке, в балетах и в простом танце. Упорное однообразие одинаково проявляется во всех частях оперы, оно единовластно господствует в этом зрелище. Грек, Римлянин, Пастух, Охотник, Воин, Фавн, Сильван, Игры, Радости, Смех, Тритоны, Ветры, Огни, Сны, Первосвященники и Жрецы — все одежды этих персонажей выкроены по одному образцу и отличаются друг от друга лишь по цвету и по украшениям, которые избираются случайно, скорее с расточительностью, нежели со вкусом. Повсюду блещет мишура; крестьянин, матрос и герой наделены ею с одинаковым изобилием. Чем больше одежда снабжена безвкусными украшениями, блестками, газом, сетками, тем больше она ценится актерами и лишенным вкуса

зрителем. Наиболее диковинное зрелище является собой в опере отряд воинов, которые только что сражались и одержали победу. Следует ли за ними весь ужас резни? Оживлены ли их лица? Грозны ли еще их взгляды? В беспорядке и растрепаны ли их волосы? Нет, сударь, отнюдь нет; они одеты безукоризненно нарядно и скорее похожи на изнеженных мужчин, только что принявших ванну, нежели на воинов, спасшихся от неприятеля. Что осталось от истины? Где же правдоподобие? Как может возникнуть иллюзия? Разве не оскорбительно столь ложное и плохо переданное действие? Я согласен, что соблюдение приличий в театре необходимо, но прежде всего необходима правдивость и естественность, сила, мощь в картинах и мудрый беспорядок повсюду, где только он требуется по ходу действия. Что сказать о тугих тоннелэ [68], которые в некоторых танцевальных положениях выкидывают, так сказать, бедро на плечи и затушевывают все контуры? Я изгнал бы применение всякого рода симметричных распределений в одеждах, прием явно холодный, свидетельствующий об искусстве, лишенном всякого вкуса и изящества. Я предпочел бы простые и легкие покровы, контрастирую-

щие по окраске и распределенные так, что можно было бы увидеть стан танцовщика. Я хотел бы, чтобы их делали легкими, но чтобы при этом не жалели материи. Красивые складки, красивые массы — вот чего я требую. Если бы концы этих покровов развевались и принимали новую форму, по мере того как исполнение ускоряется и оживляется все казалось бы легким и воздушным. При прыжке, при быстром па, при беге покровы колыхались бы различно: вот что приблизило бы нас к живописи и тем самым к природе. Вот что придает прелесть и изящество позам и положениям, позволяет танцовщику создавать впечатление легкости, недостижимое, если он закован в готическую оперную броню. Смешные панье [69] наших танцовщиц равным образом препятствовали свободе, быстроте, проворному и одушевленному движению танца. К тому же панье лишали стан изящества и надлежащих правильных пропорций, они уменьшали привлекательность движений рук, они, так сказать, хоронили грацию, они до такой степени мешали и стесняли танцовщицу, что она больше заботилась о движении своего панье, чем о движениях рук и ног. Каждый актер должен быть свободен, даже роль и персонажи,

которые он изображает, не должны связывать его. Если его воображение рассеивается, если мода на смешные костюмы стесняет его настолько, что он удручен своей одеждой и чувствует ее тяжесть, забывает о своей роли и изнемогает в конце концов под мучающим его бременем, то разве он может обладать непринужденностью и пламенностью? Поэтому он должен отречься от моды, обедняющей искусство и мешающей проявлению дарования. Г-жа Клерон, неподражаемая актриса, созданная для того, чтобы уничтожить обычаи, допущенные рутиной, упразднила панье, упразднила их сразу и беспощадно. Истинный талант умеет освобождаться от законов рутины. Тот же вкус, который вознес искусство этой великой актрисы на столь высокую степень совершенства, заставил ее почувствовать всю нелепость этих старинных театральных костюмов. Пытаясь передать в своей игре природу и подражать ей, она вполне правильно решила, что по отношению к костюму нужно следовать природе. Вовсе не каприз руководил г-жой Клерон, когда она сбросила с себя смешной и стеснительный наряд; она изучила все области своего искусства и стремилась приблизить их к совершенству. Разум, наход-

чивость, здравый смысл и природа руководили ею в этом преобразовании; она искала совета у древних и уяснила себе, что Медея, Электра, Ариана вовсе не обладали внешним обликом, тоном, походкой и одеждой наших прелестниц. Она поняла, что, удаляясь от наших обычаев, она приближается к античности, что ее живая и одушевленная игра приобретет еще большую пламенность и живость, если она избавится от тяжести и освободится от оков, налагаемых нелепою одеждой; наконец, она убедилась, что публика не будет судить о ее таланте по необъятной величине ее панье. Без сомнения, только величайший талант может в одно мгновение обновить и изменить форму предметов, к которым нас приучила скорее привычка, нежели вкус и размышление. Г-н Шассэ [70], изумительный актер, умевший вкладывать жизнь в холодные сцены и выражать жестом самые незаметные мысли, стряхнул с себя подобным же образом тоннелэ или тугие корзинки, которые лишали актера непринужденности и превращали его, так сказать, в плохо слаженную машину. Точно так же он изгнал каски и симметричные одежды. Он заменил напыщенные тоннелэ красиво развернутыми покровами, а античные



Р. Гиллар (по эскизу Д. Мартина). Медea. 1750 г.



Р. Гиллар (по эскизу Д. Мартина). Фурия. 1750 г.

султаны — перьями, размещенными со вкусом и изяществом. Украшением служили ему простота, изящество и живописность.

Г-н Лекэн, превосходный трагик, последовал примеру г-на Шассэ. Он пошел дальше. Он вышел из гробницы Нина в «Семирамиде» г-на Вольтера, засучив рукава, с окровавленными руками, всклооченными волосами и блуждающими глазами. Это мощное, но натуральное изображение потрясло, взволновало и наполнило смятением и ужасом душу зрителя; минутой спустя волнение сменилось размышлением и критическим раздумьем, но уже было поздно, впечатление было уже создано, стрела выпущена, и актер попал в цель; рукоплескания явились наградой за удачное и смелое начинание, которое, несомненно, потерпело бы неудачу, если бы за него осмелился взяться второстепенный и не столь любимый актер.

Г-н Бокэ [71], которому поручены заботы о рисунке и сценическом облике костюмов в Опере, исправил недостатки, царившие в этой столь существенной для создания иллюзии области. Остается только пожелать, чтобы этим вдохновенным людям была предоставлена свобода действия и чтобы никто не препятствовал осуще-

ствлению замысла, стремящегося достичь совершенства.

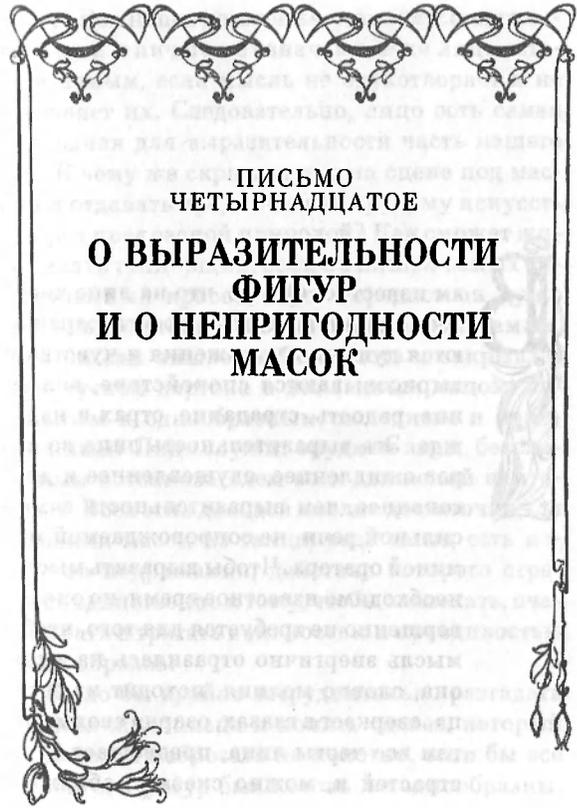
Что касается декораций, сударь, то я не буду говорить о них. Они не так уже плохи в Опере. Они могли бы даже быть прекрасными, так как художники, работающие в этой области, действительно обладают достоинствами, но интрига и плохо понятые задачи часто ограничивают творческое вдохновение живописцев и заглушают их таланты. К тому же все, что появляется в этой области в Опере, никогда не носит имени автора. Вследствие этого нет соревнования, а следовательно, нет декораций, которые не оставляли бы желать лучшего.

Закончу это письмо рассуждением, кажущимся мне весьма простым. В этом зрелище танец настолько перегружен вымышленными характерами, химерическими персонажами, фантастическими существами, что он не может изображать их в различных очертаниях и красках. Поменьше феерии, поменьше чудес, побольше истины, побольше естественности, и танец предстанет в более ярком освещении. Я был бы поставлен в большое затруднение необходимостью придать, например, смысл танцу кометы, танцу знаков зодиака, часов и т. д.

Истолкователи Софокла, Еврипида [72] и Аристофана [73] все же утверждают, что танцы египтян изображали небесное движение и гармонию Вселенной: они танцевали в кругу вокруг алтаря, который они считали за солнце, и фигура, которую они вырисовывали, держась за руки, означала зодиак или круг созвездий, но эти движения и фигуры, как и множество других вещей, которым приписывали неизменно одно и то же значение, были условны. Поэтому я полагаю, сударь, что нам легче было бы изображать то, что более близко к нам и похоже на нас и что подобное подражание было бы прекраснее и больше бы захватывало. Но я уже говорил, что найти способ выявить человека на оперной сцене является задачей поэта. Разве это невозможно? То, что удалось один раз, может повторяться неоднократно с равным успехом. Плач Андромахи, любовь Юнии и Британика, нежность Меропы к Эгисту, покорность Ифигении, материнская любовь Клитемнестры растрогают зрителя, несомненно, сильнее, нежели все наше волшебство в Опере. Синяя Борода и Мальчик-с-Пальчик умиляют только детей, но общечеловеческие картины сильно захватывают душу, потрясают ее и приводят ее в

восторг. Мифические божества не особенно заинтересовывают нас, потому что мы знаем, что их могущество и разум есть достояние поэта. Никто не беспокоится за исход дела; все уверены, что они достигнут намеченной цели, и их могущество уменьшается по мере того, как возрастает наша уверенность в этом. Сердце и разум никогда нельзя увлечь таким зрелищем. Редко (чтобы не сказать никогда) покидаешь Оперу, преисполненный смятения, очарованный волнением и смущением, испытываемыми от трагедии или трогательной комедии. Настроение, в которое они нас ввергают, долго сопровождало бы нас, если бы веселые образы пьесок, разыгрываемых в конце спектакля, не успокаивали нашу чувствительность и не осушали наши слезы.

Взгляд на искусство в наше время. В искусстве, как и в жизни, мы видим, что все идет к тому, чтобы стать более простым, более естественным, более близким к природе. Это не значит, что искусство должно быть примитивным, нет, оно должно быть глубоким, оно должно быть истинным. Оно должно быть таким, чтобы оно могло тронуть душу человека, чтобы оно могло дать ему то, чего ему не хватает в жизни. Оно должно быть таким, чтобы оно могло стать для человека источником радости, источником силы, источником вдохновения. Оно должно быть таким, чтобы оно могло стать для человека источником жизни.



ПИСЬМО
ЧЕТЫРНАДЦАТОЕ
**О ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ
ФИГУР
И О НЕПРИГОДНОСТИ
МАСОК**



Вам известно, сударь, что на лице человека запечатлеваются страсти, отражаются душевные движения и чувства и вырисовываются спокойствие, волнение, радость, страдание, страх и надежда. Эта выразительность лица во сто раз оживленнее, одушевленнее и драгоценнее, чем выразительность самой сильной речи, не сопровождаемой мимикой оратора. Чтобы выразить мысль, необходимо известное время, но оно совершенно не требуется для того, чтобы мысль энергично отразилась на лице; она, словно молния, исходит из сердца, сверкает в глазах, озаряя своим светом все черты лица, предвещает бурю страстей и, можно сказать, обнажает

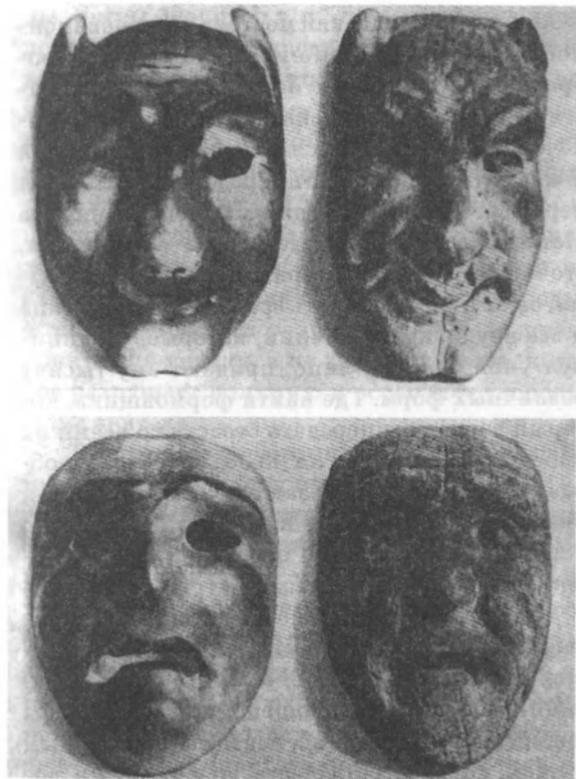
душу. Все наши движения становятся автоматичными и ничего не означают, если лицо остается немым, если мысль не одухотворяет и не оживляет их. Следовательно, лицо есть самая пригодная для выразительности часть нашего «я». К чему же скрывать его на сцене под маской и отдавать предпочтение грубому искусству пред прекрасной природой? Как сможет живописать танцовщик, если он лишен самых существенных красок? Как передаст он душе зрителя волнение, испытываемое им самим, если он сам лишает себя средств и закрывает себя куском картона и накладным лицом, печальным и однообразным, холодным и неподвижным? Лицо служит орудием игры, бессловесным истолкователем всех движений пантомимы. Всех этих доводов вполне достаточно для изгнания масок из танца; ведь танец есть искусство подражания, действие которого стремится единственно к тому, чтобы завлекать, очаровывать и трогать наивностью и правдивостью своих образов.

Было бы крайне затруднительно разгадать замысел живописца и понять сюжет, который он пожелал набросать на полотно, если бы все головы его фигур были столь же однообразны,

как в *Опере** и если бы черты и характер их не отличались друг от друга. Я не смог бы, повторяю, понять, что побуждает одного поднимать руки, а другого держаться за рукоятку шпаги, невозможно было бы различить, распознать чувство, заставляющее одного поднять голову и руки, а другого отступить; я напрасно бы искал ответа, всматриваясь в лица; они оставались бы немыми, и взоры их, лишённые огня, страсти и энергии, ничего бы мне не сказали.

Но разве публике легче уловить идею и замысел танцовщика, если он беспрестанно скрывает свое лицо за посторонним телом, если он зарывает дух в материю и заменяет многообразные очертания природы плохо вырисованным и отвратительно раскрашенным гипсом? Разве страсти смогут прорваться через завесу, опущенную между художником и публикой? Удастся ли ему запечатлеть хотя бы на одном из этих искусственных лиц бесчисленные выражения страстей? Сможет ли он изменить форму маски? Ведь любая маска холодна или смешна, серьезна или комична, печальна или гротескна.

* Применение масок в *Опере* было уничтожено лишь после многократных усилий, проявленных лицами со вкусом, особенно г-ном Новерром. *Прим. издателя (1807 г.)*.



Маски, надевавшиеся танцовщиками

Формовщик придает ей постоянное и неизменное выражение. Если ему легко удастся изображение уродливых безобразных и фантастических фигур, то успех его будет менее обеспечен, если он отрешится от шаржа и попытается подражать прекрасной природе. Как только он перестает изображать гримасы, исполнение его становится холодным, его формы — ледяными, его маски — бесхарактерными и безжизненными, он не в силах уловить все тонкости черт лица и все неуловимые оттенки, которые, «группируя», так сказать, лицо, придают ему тысячу различных форм. Где найти формовщика, который взялся бы передать страсти со всеми их переходами? Может ли необъятное разнообразие, нередко ускользающее от живописи и являющееся пробным камнем для великого живописца, быть точно передано ремесленником, изготавливающим маски?

Тот, кто дорожит маской, кто в силу привычки привязан к ней, кто считает, что искусству грозит вырождение, если иго старых традиций Оперы будет сброшено, тот скажет, дабы подкрепить свое мнение, подсказанное дурным вкусом, что в театре существуют персонажи, которые гребуют масок, например Фурии, Трито-

ны, Ветры, Фавны и т. п. Это возражение нелепо; оно основано на предрассудке, который легко опровергнуть и уничтожить. Во-первых, я докажу, что маски, коими пользуются для такого рода персонажей, плохо формованы и совершенно лишены правдоподобия, во-вторых, — что роли этих персонажей нетрудно передать и без помощи масок. Я подтверждаю затем это мнение живыми примерами, с которыми нельзя не считаться, если являешься сыном природы, если тебя простота очаровывает и если предпочитаешь истину, а не грубое ремесло, которое разрушает иллюзию и ослабляет удовольствие зрителя.

Только что названные мною характеры вымышлены и являются порождением воображения; они были созданы и рождены поэтами; живописцы придали им затем реальность различными штрихами и атрибутами, которые видоизменялись по мере того, как искусства совершенствовались и светоч вкуса озарял художников. Теперь уже больше не рисуют и не танцуют Ветров с мехом в руках, ветряными мельницами на голове и в одежде из перьев для обозначения их легкости; теперь уже не станут рисовать и танцевать Мир с прической,

изображающей Олимпийскую гору, в платье, изображающем географическую карту; теперь одежды не станут украшать надписями и писать большими буквами на груди и в области сердца «Галлия», на животе — «Германия», на ноге — «Италия», на менее благородной части тела — «Неизвестная страна в Австралии», на руке — «Испания» и т. д.

Никто уже не станет изображать Музыку, надевая исчерченное нотными линейками платье, с нотами в $\frac{1}{8}$ и в $\frac{1}{32}$ и делать прическу в форме музыкальных ключей *g-re-sol*, *C-sol-ut* и *F-ut-fa*; теперь не заставят танцевать Ложь, снабдив ее деревянной ногой, платьем, украшенным масками и с потайным фонарем в руках. Эти грубые аллегории уже не соответствуют духу нашего времени, а так как по поводу этих химерических существ советоваться с природой невозможно, то обратимся по крайней мере к художникам. Они изображают Ветры, Фурий и Демонов в человеческих обликах; у Фавнов и Тритонов верхняя часть тела человеческая, а нижняя — козлиная или рыбья.

У Тритонов маски зеленые и серебристые, у Демонов огненные и серебристые, у Фавнов черновато-коричневые, у Ветров щеки вздуты,

словно у того, кто усиленно дует, — таковы наши маски. Сравним их с шедеврами живописи и посмотрим, похожи ли они на них. Я вижу на самых достопримечательных картинах Тритонов, лица которых вовсе не зеленые, вижу Фавнов и Сатиров с красноватым и смуглым цветом лица, но темно-коричневая краска вовсе не наложена равномерно на все черты их лица. Я ищу огненные и серебристые лица, но напрасно. У Демонов красноватый цвет лица, и эту окраску придает им стихия, в коей они обитают. Я чувствую природу и вижу ее повсюду; она вовсе не пропадает под густым слоем краски и под тяжестью большой кисти; я различаю форму всех черт лица, я нахожу их, если хотите, отвратительными, шаржированными; все кажется мне преувеличенным, но все является мне человека не в том виде, в каком он существует, а в каком он мог бы предстать, не нарушая правдоподобия. Да и кроме того, разве разница между человеком и этими существами, порожденными фантазией поэта, не необходима? Разве не должны обитатели стихии отличаться от человеческого облика? Маски Ветров больше всего похожи на образы, созданные живописцами, и, если маска в театре нужна, то без

сомнения именно эта. Я допустил бы ее по двум причинам: во-первых, трудно держать щеки вздутыми продолжительное время; во-вторых, эта роль мало выразительна. Ветер ничего не говорит, он быстро крутится, у него много движения и мало действия, это вихрь па, безвкусовых, зачастую уродливых, которые изумляют, не доставляя удовлетворения, поражают, но не интересуют нас, поэтому маска ничего не скрывает. Я нахожу, сударь, этот жанр столь холодным и скучным, что готов разрешить танцовщику надевать несколько масок, если он надеется таким путем доставить удовольствие любителям масок. За исключением Борея в замечательном балете «Цветов», все остальные «Ветры» кажутся мне столь же утомительными, как и ненужными.

Уничтожив маски, нельзя ли было бы побудить танцовщиков одеваться более живописно и правдоподобно? Они могли бы учесть, что на большом расстоянии они выглядят иначе, и придать своим лицам надлежащий облик с помощью нескольких легких оттенков и несколько искусно наложенных штрихов. Это предложение можно отвергнуть, только не зная того, что может создать природа, когда чары



Эскиз костюма
с пометками Фридриха II Великого. 1745 г.

искусства помогают ей и украшают ее. Осудить меня, говорю я, можно, лишь не подозревая о чарующем впечатлении, достигаемом таким приемом, и об интересных превращениях, осуществляемых без искажения природы, без ослабления ее черт и без вынуждения ее к гримасе. Один пример подтвердит эту истину; он поможет убедить людей со вкусом и толпу недоверчивых невежд, обычно наполняющих театр.

Гаррик, знаменитый английский актер, является тем образцом, который я хочу предложить вашему вниманию. Более прекрасного образца, более совершенного и более достойного восхищения найти невозможно. Его можно рассматривать как Протея наших дней, ибо он охватывал все жанры и передавал их с совершенством и правдивостью, заслужившими не только рукоплескания и одобрение его нации, но вызвавшими также восхищение и похвалу со стороны всех иностранцев. Он был так естествен, в его выражении было столько правды, его жесты, лицо, его взгляд были так красноречивы и убедительны, что его игра была понятна даже тем, кто совершенно не знал английского языка. За его игрой можно было следить без всякого труда. Он волновал в патетических мес-

тах, а в трагических заставлял испытывать последовательное нарастание мощных страстей, и, я смею сказать, он выворачивал нутро зрителя, разрывал его сердце, терзал его душу и заставлял его обливаться кровавыми слезами. В высокой комедии он восхищал и очаровывал, в менее возвышенном жанре он забавлял и так искусно создавал свою сценическую внешность, что нередко его не узнавали люди, близко его знавшие. Вы знаете, какое необъятное количество характеров имеется в английском театре. Он играл их все с одинаковым совершенством. Для каждой роли у него было особое лицо. Он умел несколькими удачными мазками кисти, распределенными на тех местах, где лицо должно быть «собрано», создавать портреты в полном соответствии с характером; возраст, положение, характер и род занятий тех персонажей, которых он должен был изображать, предопределяли выбор его кисти и красок. Не думайте, однако, что этот великий актер мог кривляться, быть пошлым и вульгарным. Точно подражая природе, он умел выбирать в ней все прекрасное, он всегда показывал ее в удачных мгновениях и в выгодном освещении, он сохранял пристойность, которую требует театр

от ролей, наименее приспособленных для того, чтобы казаться изящными и привлекательными, он никогда не оказывался ни выше, ни ниже изображаемого персонажа, он улавливал точную меру подражания, которой почти всегда недостает комедиантам; Гаррик обладал редким талантом, тем счастливым тактом, который характеризует великого актера и ведет его к истине, талантом, тем более достойным уважения, что он ограждает актера от заблуждений и ошибок в выборе красок для изображаемой им картины; ибо часто холодность принимают за прстойность, однообразие — за осмысленность, напыщенность — за благородство, манерничанье — за изящество, крик — за нутро, обилие жестов — за игру, тупоумие — за наивность, лишнюю оттенков, развязность — за пылкость, судороги лица — за яркую выразительность души. Совершенно не то было у Гаррика; он изучал свои роли и еще больше страсти. Глубоко преданный своей профессии, он уходил в себя и скрывался от всех в те дни, когда играл ответственные роли. Его гений возвышался до государя, которого он должен был изображать, он усваивал все его добродетели и слабости, улавливал его характер и вкусы, он преобра-

жался; то был уже не Гаррик, к которому обращались и которого слушали; когда совершалось превращение, актер исчезал и появлялся герой; он принимал снова свой прежний естественный вид, лишь исполнив все обязательства своей профессии. Вы поймете, сударь, что его свобода была ограничена, что душа его всегда испытывала волнение, что его воображение беспрестанно работало, что на три четверти своей жизни он был погружен в состояние мучительного восторга, который сильно вредил его здоровью, так как он терзался и проникался печальной и несчастной ситуацией за сутки до изображения ее на сцене и избавления от нее. Напротив, не было человека веселее Гаррика в те дни, когда он должен был играть поэта, ремесленника, простолюдина или птиметра. Подобный жанр господствует также и в Англии, но в ином виде, нежели у нас; жанр, несколько видоизмененный, если хотите, но изображение смешного и дерзостного остается то же. В таких ролях, говорю я, его лицо сияло наивностью, всегда отражая его душу, черты его лица ежеминутно вскрывали новые чувства, обрисованные с величайшей правдивостью. Не будучи пристрастным, Гаррика можно действительно

считать английским Росцием, так как он умел соединять с дикцией, речью, пылкостью, естественностью, умом и утонченностью ту редкостную пантомиму и ту выразительность немой игры, которые характеризуют великого актера и безупречного комедианта. Я скажу еще одно слово по поводу этого знаменитого актера; оно покажет превосходство его талантов. Я видел его игру в трагедии, текст которой он слегка исправил, ибо он отличался не только в комедии, но и являлся одним из самых приятных поэтов своей нации; я видел, как он играл тирана, который умирает, терзаясь угрызениями совести в ужасе от чудовищности содеянных им преступлений. Последний акт был целиком посвящен изображению раскаяния и страданий; человечность торжествовала над убийствами и варварством; прислушавшись к ее голосу, тиран возненавидел свои преступления, они становились постепенно его судьями и палачами, смерть отражалась на его лице с каждым мгновением; его глаза тускнели, голос едва подчинялся ему, когда он силился выразить свою мысль; его жесты, не теряя выразительности, обличали приближение последних минут, ноги подкашивались, черты лица вытягивались, его бледное и влажное чело

носило отпечаток муки и раскаяния, наконец, он падал на землю. В это мгновение его преступления вырисовывались перед ним в отвратительных образах. Испуганный отгалкивающими картинами своих злодеяний, он боролся со смертью, природа, казалось, делала последние усилия. Эта сцена вызывала трепет; он скреб землю, он как бы рыл себе могилу, но час наступал, и, в самом деле, можно было видеть приближение смерти; все живописало это мгновение, приводящее к вечному равенству, наконец, он испускал дух; предсмертная икота и судорожное подергивание лица завершали эту ужасную картину.

Вот что я видел, сударь, и что должны были бы увидеть актеры. Если бы они подражали этому великому актеру, не трудно было бы уничтожить маски, потому что тогда лица заговорили бы и оживились и обнаружился бы талант, способные придать им выражение столь же продуманное и искусное, как оно удавалось самому Гаррику.

Многие люди настаивают на том, что маски служат для двух целей: во-первых, они способствуют единообразию, во-вторых, скрывают судорожные движения и гримасы, вызываемые усилиями преодолеть трудность упражнения.

Спрашивается, прежде всего, ценно ли подобное единообразие. Что касается меня, то я смотрю на это совсем иначе. Я нахожу, что единообразие искажает истину и нарушает правдоподобие. Разве природа единообразна в своих творениях? Где тот народ на земле, который бы она наделила точным сходством? Разве все, что существует во Вселенной, не различается по краскам, оттенкам и формам? Разве на одном и том же дереве вырастают два одинаковых листка, два схожих цветка и два равных плода? Без сомнения, нет. Многообразие явлений природы безгранично, их многообразие необъятно и непостижимо. Если близнецы встречаются редко, если общность в чертах лица и сходство изумляет нас и кажется прихотью природы, каково же должно быть мое изумление, если я увижу в Опере двенадцать человек, и у всех одно лишь лицо, и как велико будет мое удивление, когда у Греков, у Римлян, у Пастухов, у Матросов, у Игр, у Смехов, у Радостей, у Священнослужителей и у Жрецов окажется одно и то же лицо! Какая нелепость! Особенно в зрелище, где все видоизменяется, где все находится в движении, где места действия чередуются, где народы сменяют друг друга, где каждое мгнове-

ние встречаются различные одежды, между тем как лица танцовщиков остаются неизменными. Нет разнообразия в чертах, нет выражения, нет характера — все вяло, и природа стонет под мертвенной и неприятной маской. Почему позволяют драматическим актерам и хористам иметь свое лицо, в то время как его отнимают у артистов, которым оно гораздо более необходимо, так как они не пользуются словом и голосом? Сколь нелепо появление бога Пана и группы сопровождающих его Фавнов и Сильванов с белыми лицами, в то время как у другой группы надеты коричневые маски; у танцующих Демонов — маски огненного цвета, а у тех, которые стоят рядом с ними, маски синеватые и бледные. Когда Морские боги, Тритоны, Реки и Ундины поют, их лица похожи на наши, но когда их заставляют танцевать, то лица у них светло-зеленые, не приемлемые даже для маскарада, устроенного ради переодеваний. Итак, пресловутое единообразие совершенно не выдерживает критики. Если оно необходимо, тогда замаскируйте всех. Но если оно не нужно, то разбейте маски, так как доводы, в силу которых маски оказываются под запретом для драматических актеров, требуют удаления их

и с лица танцовщиков. Вы видите, сударь, что эти странные облики только отталкивают от себя друзей истины, простоты и естественности.

Но перейдем, сударь, к судорожному подергиванию лица. Доводы в защиту их столь слабы, что, собственно говоря, не заслуживают возражения. Подергивания, судороги и гримасы возникают не столько в силу привычки, сколько вследствие сильного напряжения, необходимого для прыжка, напряжения, которое вызывает разнообразные гримасы, с о к р а щ а я все мышцы на лице, и по которым я узнаю в исполнителе скорее каторжника, чем танцовщика или художника. Каждый танцовщик, черты лица которого искажаются вследствие напряжения и лицо которого непрестанно подергивается, — просто плохой танцовщик, не постигший элементарной основы своего искусства и преданный лишь грубейшей стороне танца, дух коего от него сокрыт. Такой человек рожден для опасных прыжков. Его театр — это арена с трамплином*, раз он

* Доски, особое положение коих придает им большую упругость. Это облегчает исполнение опасных прыжков канатным плясунам. (Прим. автора). «Опасный прыжок» (saut perilleux) обозначает сальто-мортале акробата. (Прим. перев.).

пожертвовал подражанием, гением и прелестями своего искусства ради унижительной рутины, раз он пользуется только техникой своего дарования, вместо того чтобы живописать и переживать, раз лицо его выражает только муку и усилие, вместо того чтобы казаться непринужденным и свободным; такой человек — просто увалень, вымученное исполнение которого всегда неприятно. Разве есть что-либо более пленительное, сударь, нежели изящество, порожденное легкостью? Трудности могут нравиться лишь тогда, когда их не замечаешь и когда они обретают тот благородный и непринужденный облик, который скрывает усилие и обнаруживает одну только легкость. В наши дни у танцовщиц техника исполнения сравнительно лучше, нежели у мужчин; они выполняют все, что только можно выполнить. Но почему, спрашивается, танцовщицы сохраняют приятное выражение лица во время самых напряженных моментов исполнения? Почему мускулы лица не сокращаются, когда все тело сотрясается от сильных толчков и повторных усилий? Почему, спрашиваю я, женщины, от природы менее нервные, менее мускулистые и менее сильные, нежели мужчины, сохраняют страстное

и трогательное выражение лица, живое и одушевленное и всегда экспрессивное даже тогда, когда все мускулы, содействующие движениям, насильственно и неестественно сокращены?

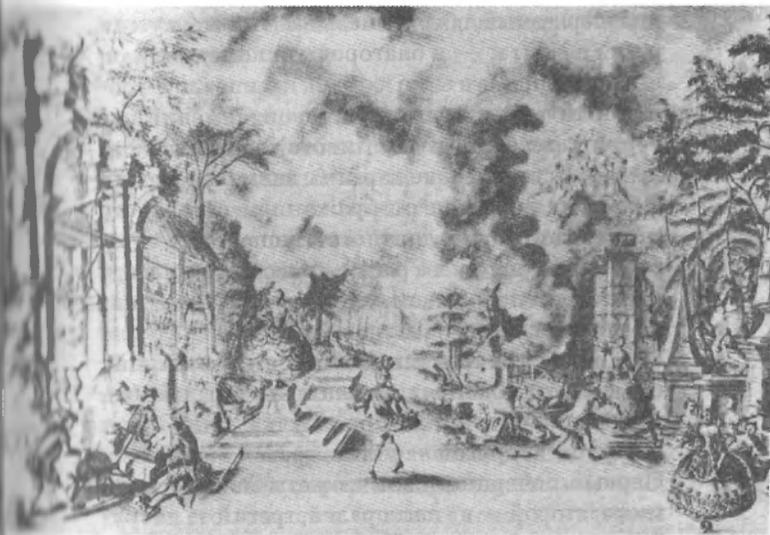
Откуда является у них умение скрывать усилие, напряжение тела и неприятные ощущения и способность заменять гримасу, порожденную напряжением, тонкостью трогательной и деликатной выразительности? Это объясняется тем, что они обращают особое внимание на подобные упражнения; они знают, что судорожное движение обезображивает лицо и изменяет его выражение; они понимают, что душа обнаруживается в лице, что она отражается в глазах, что она оживляет черты лица, наконец, они убеждены, как я вам говорил, что лицо есть та часть нас самих, на которой сосредоточивается вся выразительность, что оно является верным зеркалом наших чувств и наших душевных движений. Поэтому танцовщицы вкладывают больше души, больше выразительности и больше участия в свое исполнение, чем мужчины. Прилагая те же старания, что и танцовщицы, мы перестанем казаться неприятными и отвратительными, мы отделаемся от привычных судорог и подергиваний и сможем обой-

тись без маски, которая в данном случае не уничтожает, а только усугубляет зло. В самом деле, что можно посоветовать маске: она всегда останется угрюмой и холодной, невзирая на добрый совет. Освободите лицо от этого чуждого тела, уничтожьте этот обычай скрывать душевную игру, препятствующий обнаружению души на чертах лица; тогда можно будет судить о танцовщике и оценивать его выразительность. Тот, кто присоединит к трудностям и изяществу искусства живую и одушевленную пантомиму и редкостную выразительность чувства, приобретет вместе со званием превосходного танцовщика славу хорошего актера; похвалы внушат ему бодрость, суждения и советы знатоков помогут ему достигнуть совершенства в искусстве. Тогда ему скажут: «Ваше лицо было слишком холодно в такой-то сцене, в другой ваши взоры не были достаточно одушевлены, чувства, которые вам следовало изобразить, были пережиты вами лишь в слабой степени, и поэтому они не смогли проявиться с должной силой и энергией, в ваших жестах и позах чувствовалась недостаточная пламенность вашей игры. Сыграйте в следующий раз с большим увлечением! Проникнитесь ситуацией, которую

вам следует передать, и никогда не забывайте, что для того, чтобы искусно живописать, необходимо чувствовать самому и чувствовать сильно!» Такие советы, сударь, привели бы танец к такому же расцвету, какой наблюдался в пантомиме у древних, и создали бы ему пышную славу, которой он никогда не добьется, пока прищипка будет преобладать над хорошим вкусом.

Поэтому разрешите мне отдать предпочтение живым и одушевленным лицам. Их многообразная выразительность отличает нас друг от друга, определяет нашу сущность и спасает нас от всеобщей путаницы, которая водворилась бы во Вселенной, если бы все были похожи друг на друга так же, как в Опере.

Вы неоднократно говорили мне, что для уничтожения масок было бы необходимо, чтобы все танцовщики обладали сценическими лицами. Я придерживаюсь такого же взгляда и считаю печальное, холодное и неодушевленное лицо не более чем маской, но так как в танце существуют три разных жанра, приспособленных к различным лицам и различному росту, то все танцовщики, тщательно проверившие и определившие себя, смогут найти свое место в общем ряду. Задача у всех одинаковая; высту-



Эскиз к балетному спектаклю. 1752 г.

пая в любом из жанров, они должны подражать и быть мимами, следовательно, вопрос лишь в том, чтобы заставить танец говорить более или менее возвышенным языком, сообразно с достоинством сюжета и с характером жанра.

Серьезный и героический танец по существу своему близок к трагедии, смешанный или

полусерьезный, обычно называемый полухарактерным — к благородной комедии, или, иначе говоря к высокому комизму; гротескный танец заимствует свои комедийные черты у веселого и шутливого и комического жанра. Исторические картины знаменитого Ван Лоо [74] являются отображением серьезного танца, картины галантного Бушэ [75] — отображением полухарактерного танца, а картины неподражаемого Тенирса [76] — танца комического.

Дарования трех танцовщиков, избирающих один из этих жанров должны быть различны, так же как их рост, лицо и выучка. Один будет благороден, другой — учтив, третий — забавен. Первый почерпнет свои сюжеты из истории и мифа, второй — из пасторалей, третий — из грубой сельской жизни. Но кто бессилен придать характерное выражение своему лицу, тот должен покинуть сцену навсегда.

Не менее необходимо, чтобы эти три различных типа танцовщиков обладали умом, вкусом и воображением, подобно трем великим живописцам, работающим в противоположных жанрах. Они должны уловить правдивость и верность подражания, которые сближают ко-

пию с оригиналом и вскрывают подлинник в подражании.

Серьезному жанру приличествует, несомненно, благородный и изящный рост. Тем, кто посвящает себя этому жанру, приходится преодолевать наибольшие трудности и бороться с наибольшими препятствиями для достижения совершенства. Им с трудом удастся создать красивый рисунок тела: чем шире простираются части последнего, тем труднее их округлить и изящно развернуть. У маленьких детей все очаровывает и все пленяет; их жесты, их позы полны изящества, их очертания восхитительны. Если это обаяние уменьшается, если ребенок перестает нравиться, если его руки кажутся менее хорошо вырисованными, если голова его лишается прелести, очаровавшей зрителя, то это значит, что он растет и что его члены, удлинняясь, теряют свою миловидность и что красоты, собранные на небольшом пространстве, впечатляют сильнее, чем если они разбросаны. Глаз охотно созерцает, но не любит доискиваться.

Для полухарактерного и страстного танца, без сомнения, подходит средний рост; он может объединять все красоты изящной фигуры.

Высота безразлична, если красивые пропорции одинаково соблюдены во всех частях тела и передают безыскусственное изящество и выразительность, присущие сельским жителям.

Рост комического танцовщика довольствуется меньшими совершенствами; укороченное тело придает больше изящества, миловидности и наивности.

Лица должны отличаться друг от друга так же, как и рост. Благородное лицо, крупные черты, гордая осанка, величественный взгляд — вот маска серьезного танцовщика.

Менее крупные черты, приятное и интересное лицо, лицо, созданное для сладострастия и нежности, образует облик, соответствующий полухарактерному или пасторальному жанру.

Для комических танцовщиков годится только неизменно забавное и оживленное жизнерадостностью и весельем лицо. Они должны подражать простодушию и искреннему веселью жизнерадостной природы.

Итак, сударь, для того чтобы обойтись без маски и иметь успех, нужно лишь изучать самого себя. Будем чаще обращаться к зеркалу. Это великий наставник, который всегда разоблачит



Д. Мартин. Аполлон. 1750 г.

наши недостатки и укажет нам средства сгладить или уничтожить их, если только мы предстанем перед ним, освободившись от болезненного самолюбия и всех смешных предрассудков. Осмысленное выражение более необходимо для лица, нежели красота. Все лица, которые воодушевлены чувством, не будучи правильными, нравятся более, нежели красивые, но невыразительные и безжизненные лица. К тому же сцена создает преимущество для актера: освещение обычно выделяет черты лица, а одухотворенные лица всегда выигрывают, появляясь на сцене. В конце концов, сударь, все танцовщики, не обладающие безукоризненным ростом, умом, и фигурой, наделены видимыми и отталкивающими недостатками, должны отказаться от театра и избрать, как я уже говорил, ремесло, не требующее безупречных телосложения и лица. Напротив, кто благодетельствован природой и кто сильно и определенно тяготеет к танцу, кто как бы призван служить этому искусству, тот должен научиться находить свое место и выбирать действительно подходящий к нему жанр. Без этой предосторожности нет преуспевания, нет совершенства. Мольер не имел бы успеха, если бы стремился стать Корнелем или Расином.

Если Превиль [77] не брался за роли королей, то это происходило потому, что забавная и жизнерадостная его фигура вызвала бы смех, вместо того чтобы казаться величественной; если он отличается на сцене, то потому что он сумел выбрать амплуа, для которого он был создан. По той же причине Лани посвятил себя комическому танцу, потому что этот жанр был создан для него, или вернее, он был создан для этого жанра. Он был бы не на месте и не сделался бы превосходным танцовщиком, если бы избрал жанр знаменитого Дюпрэ и т. д.

Наконец, Сарразэн [78] не нашел бы в самом себе средств, необходимых для изображения простаков и характерных ролей, связанных с этим амплуа. Возвышенность его души, внушающая уважение выразительность его лица, его голос, предназначенный передавать патетические моменты и вызывать у публики слезы, не подошли бы к низким характеристикам, которые не требуют особого таланта и совершенства. Следуя его примеру, г-н Вестри сбросил бурлескный жанр, дабы посвятить себя благородному и величественному танцу, тому жанру, в котором он явил наисовершеннейшие образцы.

Для того чтобы возвысить танец до недостигнутой им степени величия, до которой он легко может подняться, следовало бы, чтобы балетмейстеры соблюдали в своем преподавании те же приемы, которыми пользуются живописцы. Они начинают с того, что заставляют учеников рисовать овал; затем они переходят к отдельным частям лица и, наконец, объединяют их, чтобы создать голову; так же поступают они и по отношению к другим частям тела. Когда ученик научится слагать цельный облик фигуры, преподаватель указывает ему, как ее оживить, придавая ей силу и характер; он учит его распознавать движения природы; он разъясняет ему способ распределения штрихов, оживляющих лицо, запечатлевая на нем страсти и чувства, коими проникнута душа.

Подобно живописцу, балетмейстер должен показать своему ученику сперва отдельные па, способ соединения их, позиции рук и постановку корпуса (*oppositions des bras, les effacements du corps*) и положение головы, а затем он должен показать, как придать всему этому выразительность и содержание, пользуясь выражением лица. Для того чтобы преуспеть в этом, недостаточно поставить учащемуся «*entrée*»,

в которых он должен передать различные страсти. Недостаточно заставить его передавать все эти страсти с неослабленной силой. Следует объяснить ему, кроме того, последовательность их движений, их нарастание и снижение и различное их воздействие на черты лица. Такое преподавание вынудило бы танец заговорить, а танцовщика — осмыслить свои поступки. Учась танцу, он научился бы живописать и присоединил бы к нашему искусству достоинства, которые заставили бы относиться к нему с большим уважением.

Но при настоящем положении вещей хорошая живопись производит на меня более сильное впечатление, нежели балет; я нахожу в ней известный план и осмысленность, отчетливую цельность, правдоподобный костюм и соответствие историческому событию, жизненность фигур, поразительные и многообразные выражения голов и выразительность повсюду; избретательное искусство вскрывает мне природу. В балете же я вижу лишь плохо сложенные и неприятно вырисованные картины. Таково мое мнение, и если бы по намеченному мною пути следовали в точности, то во имя преклонения пред природой маски были бы разбиты,

идол свержен и танец произвел бы настолько потрясающее впечатление, что за ним признали бы такое же место, какое занимают живопись и поэзия*.

Если бы наши балетмейстеры были изобретательными творцами, если бы наши танцовщицы были превосходными актерами, не трудно было бы разделить танец на амплу и усвоить обычай, принятый в комедиях. Сделавшись поэмами, балеты потребовали бы так же, как и драматические произведения, определенного числа персонажей; тогда перестали бы говорить, что один танцовщик отличается в *chaconne*, другой блещет в *loure*, что такая-то танцовщица восхитительна в *tambourins*, другая незаменима в *passe-pieds*, а эта превыше всех в *musette*; но тогда можно было бы сказать, и это было бы очень лестной похвалой, что такой-то танцовщик неподражаемо исполняет нежные и сладострастные роли, что другой превосходен в роли тирана и во всех ролях, требующих силь-

* После опубликования этого труда мне суждено было увидеть исчезновение масок, против которых я так сильно восставал. Эта реформа является немалой услугой, оказанной мною, как я осмеливаюсь полагать, моему искусству. Это является для меня самой лучшей и достойной наградой.

ной игры, что такая-то танцовщица очаровывает в ролях возлюбленных, а другая ни с кем несравнима в изображении ярости и что третья исключительно правдиво передает сцены досады.

Я понимаю, что такой порядок не сможет установиться, если сочинители замкнутся в одном только жанре и танцовщицы не откажутся от неистового увлечения механическими движениями рук и ног.

Особенность прекрасного танца такова, что необходимо заменить тупоумие осмысленностью, акробатические трюки — умом, напряженность усилий — выразительностью, прыжки — образностью, жеманничанье — изяществом, культуру ног — чувством, а бессмысленные маски — многообразным выражением лица.

Прошло более двух тысяч лет, скажут защитники масок, с тех пор как последние введены в употребление. Но и люди заблуждаются на этот счет также две тысячи лет. Это заблуждение прощительно для древних, но недопустимо в наши дни.

Некогда зрелища предназначались столько же для народа, сколько для знати. На них допускались все, бедные и богатые. Следовательно, требовались обширные помещения, чтобы

вместить бесчисленное количество зрителей, которые не получили бы удовольствия, ради которого они явились, если бы актеры не прибегали к помощи огромных масок, к накладному животу, накладным икрам и высоким котурнам.

Но в настоящее время, когда наши театральные залы сузились и не занимают большого пространства, когда двери закрыты для незаплативших за вход, нет необходимости приспособляться к условиям отдаленной сцены. Актер и танцовщик должны появляться на сцену, сохраняя естественные пропорции. Маска более не нужна им; она лишь скрывает душевные переживания, она препятствует развитию и совершенствованию их искусства.

Но все же, возразят мне, маски были созданы для танца. Что же это доказало бы? Ведь это недостоверно, сударь, и очевидно, что они были изобретены для комедии и трагедии. Для того чтобы быть увереннее, рассмотрим, если это возможно, их происхождение.

Согласно Квинтилиану, Орфей и Лин упоминали о них в своих произведениях. Но как же они применялись в те времена в театре? Это не было еще известно в то время. Феспид [79], явившийся после Орфея и Лина, писал:

Феспид у черни взял обычай древний сей,

В местечки первый он его занес с полей.

В телеге развозил актеров он убогих

И новым зрелищем прохожих тешил многих.

А действующих лиц в хор ввел уже Эсхил,

И масками он их приличными снабдил.

В комедиях теперь играли уж актеры,

С подмостков здесь велись публично разговоры.

Вот маски, но разве они предназначались для танцовщиков? Авторы совершенно не разъясняют этого вопроса и говорят лишь об актерах.

Позднее Софокл и Еврипид ничего нового не ввели. Они только усовершенствовали трагедию и лишь изменили форму масок Эсхила, поскольку они были им нужны для различных характеров, выступавших в их пьесах.

Приблизительно в это же время появился Кратет [80]. По примеру сицилийских поэтов Эпихарма [81] и Формида он создал для комедии более пристойный и более закономерный театр. История ничего не говорит о том, что сделали они с масками. Быть может, они установили разницу между комическими и трагическими масками.

* *Буало*. Поэтическое искусство (*L'art poétique*) / Пер. С. С. Нестеровой, под ред. П. С. Когана. СПб., 1914. Цитата из III песни. С. 67-74.

Я справляюсь еще у Аристофана и Менандра [82], но они ничему не научают меня. Я только отмечаю, что первый из них высмеял в комедии «Облака» Сократа и заставил вылепить маску, которая вызывала хохот черни и, без сомнения, показывала в карикатурном виде черты лица этого великого философа.

Перехожу к римлянам. Плавт и Теренций совершенно не говорят о масках, предназначенных для мимов. Я нахожу в древних рукописях, на камнях и медалях, на заглавных листах комедий Теренция такие же уродливые маски, как и в Афинах.

Росций и Эзоп [83] поражают меня, но они актеры, а не танцовщики. Напрасно я пытаюсь определить время появления масок в Риме. Бесплодные поиски... Правда, Диомед говорит, что некий Росций Галл первый воспользовался маской, чтобы скрыть болезнь глаз. Но он не говорит, когда жил этот Росций. То, что сначала служило для прикрытия недостатка, впоследствии сделалось совершенно необходимым, ввиду огромных размеров театра, а потому в Риме, так же как и в Афинах, стали применять громадные маски. Большие косые прорезы для глаз, широкий разинутый рот, отвислые губы,

бугры на лбу, оттопыренные щеки — таковы были маски у древних.

К этим маскам присоединяли еще нечто вроде трубы или рупора, шумно доносившего до самого отдаленного зрителя звуки речи. Рупор был инкрустирован медью. Затем стали пользоваться одним из видов мрамора, которому Плиний дает название *calcophonos*, или «медный звон», потому что он издавал звук, похожий на звон этого металла.

У древних существовали еще маски с двумя личинами. На правой стороне профиль был веселый, на левой — печальный и сердитый. Сообразуясь с обстоятельствами и ситуацией, актер показывал ту сторону лица, выражение коей соответствовало изображаемому им действию.

Наконец, выделявали также и сатирические маски. Актеру разрешалось высмеивать граждан. Скульпторы, коим поручалось изготовление масок, придавали им сходство с теми лицами, которые подвергались осмеянию.

Эти громадные, очень тяжелые маски были выточены из дерева. Они закрывали всю голову и покоились на плечах; я предоставляю вам продумать, сударь, возможно ли предположить, чтобы столь тяжелые предметы были созданы

для употребления в танце; прибавьте к этому еще наряд, накладные икры, живот и ляжки, а также ходули, и вы убедитесь в невероятности предположения, что этот смешной наряд был изобретен для искусства, которое является символом свободы, избегает оков, налагаемых стеснительной модой, и перестает проявляться, как только лишается свободы.

Этот костюм был настолько стеснителен и неудобен, что декламирующий актер не делал никаких движений. Декламация нередко была поделена между двумя лицами: один жестикулировал в то время, как другой декламировал.

Приходится предположить, что древние не имели никакого понятия о танце, сколько-нибудь похожем на танец наших дней, ибо как можно согласовать наше живое и блистательное исполнение с тяжелым облачением греков и римлян?

Правда, Лукиан говорит, что маски мимов были менее уродливы, чем актерские маски, что их наряд был опрятен и удобен. Но были ли маски менее велики? Мог ли танцовщик меньше заботиться о том, чтобы раздуть и утолщать себя? Мог ли он меньше считаться с удаленностью от зрителя, чем актер? Было бы не-

цено прийти к подобному заключению. Актеры казались бы тогда великанами, а танцовщики — шимгеями.

Вот, сударь, единственное место, на основании которого можно подумать, что мимы пользовались масками. Но ни среди античных, ни среди современных авторов, писавших на эту тему, нет ни одного, кто бы убедил меня, что эти громадные фигуры предназначались для танца.

Наконец, театр французской комедии [84] отверг этот обычай, подчинясь не легкомыслию, а разумных доводам. Пришлось признать, что эти бездушные и несовершенные отражения прекрасной природы препятствуют правдоподобию и совершенству комедии.

Опера — зрелище, наиболее близкое к греческим представлениям, допустило применение масок только в танце — убедительное доказательство того, что это искусство никогда не считали способным заговорить. Если бы существовало предположение, что танец может изображать, то, наверное, остереглись бы надеть на него маску и тем самым лишить его средств, наиболее годных для бессловесной речи, усиливающих живое выражение душевных волнений и проявляющихся при помощи внешних знаков.

Если и впредь будут продолжать танцевать так, как теперь танцуют, если балеты будут применяться в Опере для того, чтобы дать запыхавшимся актерам время передохнуть, если они будут интересовать зрителя не больше, чем однообразные антракты в комедии, то без всяких опасений можно сохранить употребление этих мрачных личин, так как нет смысла отдавать предпочтение мертвым и бездушным лицам актеров. Но если искусство будет совершенствоваться, если танцовщики постараются подражать и живописать, тогда необходимо отбросить стеснения, отвергнуть маски и разбить их формы. Природа не может соединиться с грубейшим ремеслом; все, что ее омрачает, что ее унижает, должно быть изгнано просвещенным артистом.

У древних были руки, а у нас имеются ноги. Присоединим же, мой дорогой ученик, к красоте нашего технического исполнения живую и одушевленную выразительность мимов, уничтожим маски, обречем душу, и тогда мы станем первыми танцовщиками в мире.



ПИСЬМО
ПЯТНАДЦАТОЕ
**О КОМПОЗИЦИИ
КОРДЕБАЛЕТА**



Размеры сцены должны предопределять количество фигурантов и фигуранток. А так как сцена бывает то длиннее, то короче, то сочинитель должен считаться с ее величиной. Двадцать четыре фигуранта и восемь корифеев образуют кордебалет, вполне достаточный не только для самых вместительных театров, но и для планировки почти всегда симметричных по рисунку дивертисментов, присоединяемых к опере и к действенным балетам. Если прибавить к этому числу еще солистов, обычно появляющихся в финале балета, то будет ясно, что этого числа более чем достаточно для выполнения всех возможных рисунков. Я думаю, что большее

число танцовщиков внесло бы замешательство и скорее препятствовало бы, нежели способствовало осуществлению замыслов сочинителя. Прибавлю, что в некоторых случаях он должен использовать все свои ресурсы, например при изображении Елисейских полей, античной Вакханалии или Вакханалии в аду, если только он хочет обрисовать все виды мучений и ужасных пыток, на которые обречены Иксион, Сизиф, Данаиды, Тантал и др. Он должен также использовать все свои средства в жанре, диаметрально противоположном только что описанному, например в триумфальном въезде Александра в Вавилон, Ярмарка в Каире, Ярмарка в Лантерн, в Кэрмессах или Фламандских Ярмарках, разнообразные изображения которых он найдет в серии картин Тенирса.

Кордебалет Оперы — самый многочисленный по составу из всех других театров, в котором фигуранты превосходят фигуранток, талантами и умственным развитием. «Pas de seize», исполненное мужчинами на четкие мотивы (*airs marqués*), образуют прекрасный ансамбль и сочинены превосходно, но этот ансамбль и эта точность совершенно исчезают, когда начинается общий танец, исполняемый представителями

обоего пола; в нем нет правильности, и гармония движений отсутствует в нем; установка по прямым и поперечным линиям не соблюдается, нет точности в образовании па, нет определенности рисунка в позах; соразмерность между развертыванием ног и поднятием рук нарушена; та же небрежность господствует в *Passes* и в группах. Хорошо сочиненный балет, который должен был бы производить прекрасное впечатление, в действительности преисполнен неприятных погрешностей в деталях и целом.

Виноваты ли в этом фигуранты? Или сам сочинитель? Прежде чем ответить на эти оба вопроса, я скажу, что многочисленный по составу кордебалет подобен отряду пехоты, тщательно обученному маршировке, умеющему перестраиваться различным образом и научившемуся точным ружейным приемам и т. д. Такой небольшой отряд приковывает и пленяет взор правильностью, быстротой, стройностью, простотой и согласованностью своих темпов и движений.

Это правдивое сравнение дает мне возможность ответить на оба вопроса.

Порядок, точность и дисциплина, которые должны соблюдаться во всех тех случаях, когда



А. Карре. Сцена из балетного спектакля. 1790 г.

управляет командир, введены в войсках и совершенно отсутствуют в рядах танцовщиков Оперы. Отсюда следует, что достигнуть совершенства исполнения невозможно.

Если движения войск отчетливы, то лишь потому, что они просты и легки для выполнения.

Если танцевальные па, фигуры и темпы плохо исполняются, если целое негармонично и спутано, то только потому, что балетмейстер, не учитывая всех трудностей, ставит слишком замысловатые танцы, а так как темпы и па слишком сложны, слишком ускорены и трудны, то фигурантки, особенно новички, не могут уловить их взглядом, и выполнить их мало тренированными ногами. В данном случае, следовательно, не прав балетмейстер.

Если бы балет состоял исключительно из первых танцовщиков и танцовщиц, исполнение было бы совершенно и сочинитель мог бы увлекаться трудными сочетаниями па и темпов, но надо делать строгое различие между талантами первых танцовщиков и фигурантов, между рвением первых и нерадивостью вторых.

Предположим, что кордебалет образует четыре кадрили по восьми человек каждая; это даст четыре поперечных линии. Первая, образуемая корифеями, будет исполняться правильно и четко, вторая — менее точно, третья — вяло и неточно, четвертая — бездарная и бестолковая, будет плестись с великим трудом, все спутает и все испортит.

Чтобы создавать балеты, которые в целом и в частности вызвали бы впечатление, еще не испытанное публикой, необходимо, чтобы балетмейстер вел свою работу, считаясь с наименее талантливыми актерами, которых он вынужден использовать; он должен работать с расчетом на самых слабых и ставить па, сообразуясь с их способностями и слабыми силами. Тогда все будет выполнено точно, равномерно развиваясь, тогда выявятся интересные картины, возникающие благодаря полной согласованности и упорядочности исполнения.

Я должен прибавить к этому замечание, тем более основательное, что оно подтверждается опытом и успехом. Танец танцовщиков, составляющих кордебалет, не имеет почти никакого сходства с танцами первого танцовщика. Движения фигурантов должны быть явственно и сильно выражены, они должны быть резко отделаны и отмечены одним штрихом, позы должны быть вырисованы с живой энергией, балет должен быть изображен не в виде миниатюры, а широкими, сильными мазками. Совершенство, законченность па, плавность темпов, смелость, ловкость и навык, скрывающий все усилия, все эти качества, говорю я, присущи

первым танцовщикам и не могут проявляться у лиц с посредственным дарованием.

Следующее сравнение прочно подкрепит мои наблюдения и правила. Мужественную, точную и законченную игру, обычную в исполнении оркестра в Опере, превосходный ансамбль, являющийся результатом могучей манеры игры, применяемой этим оркестром для достижения сильного впечатления, нельзя равнять с блистательной, подчас фантастичной игрой скрипачей, которые исполняют одни только сонаты и концерты; им предоставлена полная свобода украшать и отделять свое произведение, играть у самой кобылки, рассыпаться в вариациях, браться за всевозможные трудности и преодолевать их; скрипача виртуоза уместно сравнить с первым танцовщиком: у оркестра же есть предписанная ему тема, так же как и у кордебалета. Ни тот, ни другой не могут действовать произвольно, как им вздумается, их исполнение должно быть мужественным и нервным, соблюдать все тона и светотени, усиливающие прелесть исполнения, не прибавляя, однако, и не сокращая то, что написал композитор, или то, что начертил балетмейстер.

Уже сорок пять лет прошло с тех пор, как танец обогатился темпами и па, но он соблюдал экономию и не передал своих богатств танцевальной технике кордебалета, учтя бесполезность подобной траты. Но двадцать или двадцать два года тому назад это правило, установленное мудростью и целесообразностью, было нарушено. Чему же следует приписать это пагубное разрушение порядка, стройности и точности, которые должны царить в исполнении кордебалета? Единственно музыке, то есть странному выбору ее. Рамо определил мудрые границы, приличествующие музыкальному жанру, пригодному для танца; его мотивы были просты и благородны: избегая монотонности в ариях и ритмах, усвоенного его предшественниками, он придал им разнообразие, и, учитывая, что ноги не могут двигаться с такой быстротой, как пальцы, и что танцовщик не в состоянии сделать столько же па, сколько имеется нот в мелодии, он фразировал их с чуткой осмотрительностью. Госсек [85], Флокэ [86], Ле Бретон [87] следовали по стопам Рамо, они отдавали предпочтение певучей мелодии пред блистательной гармонией, потому что они знали предельные возможности танца. Затем появились Глюк [88],

Пиччини [89], Саккини [90], прекрасные таланты, применявшиеся к средствам танцовщиков. При сочинении музыки для танца они не создавали для них ни концертов, ни сонат, ни симфоний.

Некогда танец отличался благородством мудрой и преисполненной удачных сочетаний техники, интересной в силу законченности и прекрасных пропорций; он постепенно предлагал очарованному взору паузы и приятный отдых, во время которых разворачивалось изящество танцовщика — это искусно рассчитанное сочетание представляло прекрасные контрасты. Они являлись отражением неги и спокойствия, сменяющих грозную бурю.

Дюпре установил эти правила и принципы. Лани осуществлял их в диаметрально противоположном жанре; но Вестри-отец, расширив их и придав им большее разнообразие, приукрасил их.

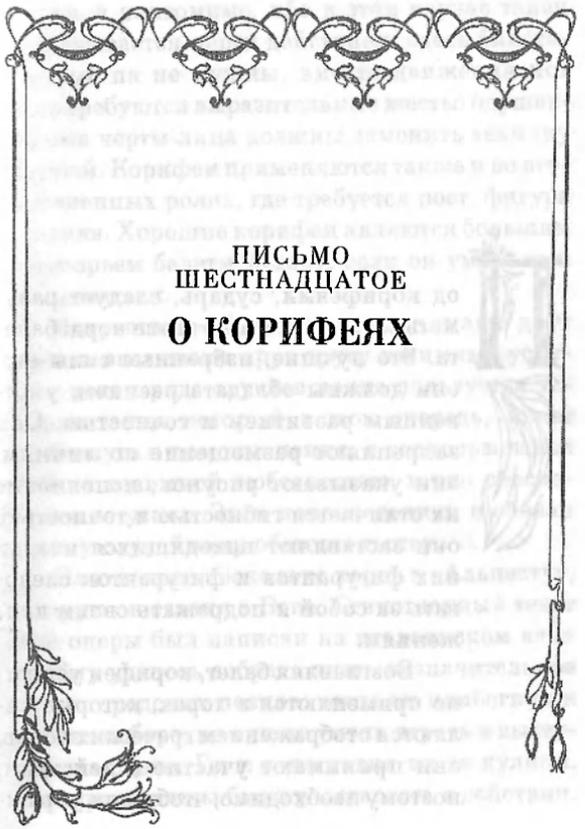
Доберваль превзошел Лани: он прибавил к искусному исполнению наивную грацию и правдивую выразительность, которые нельзя усвоить в школе, но которыми природа награждает своих любимцев, наконец, Лепик, этот Протей танца, собрал воедино все жанры;

легкость, гармония и плавность движений придавали ему божественный облик.

Эти исключительные люди вознесли свое искусство до последней степени совершенства, но эти драгоценные образцы были вскоре забыты: даже на меня, сударь, в настоящее время смотрят только как на старого надоедливого пустомелю, тем не менее, мне якобы подражают, но увы! Каким жалким образом!

Чтобы закончить мое письмо, я выставлю утверждение, что современный танец изображает лишь прыгающие темпы, ломанные па и ускоренное притаптывание, которые бесчестят прекрасное искусство и лишают его украшения. Мне скажут, что это составляет новый жанр, но я отвечу, что правила искусства, установленные вкусом и украшенные воображением, не предложены.

ПИСЬМО
ШЕСТНАДЦАТОЕ
О КОРИФЕЯХ





од корифеями, сударь, следует разуместь тех, кто стоит во главе кордебалета. Это лучшие, избранные силы его, они должны обладать рвением, умственным развитием и точностью. Они закрепляют размещение по линиям, они указывают рисунок; исполнение их отличается гибкостью и точностью; они заставляют находящихся позади них фигурантов и фигуранток следовать за собой и подражать своим движениям.

Возглавляя балет, корифеи успешно применяются в хорах, которые являются отображением греческих хоров; они принимают участие в действии; поэтому необходимо, чтобы они упраж-

нялись в пантомиме, ибо в этом случае танец ступшевывается перед действием: здесь блистательные па не нужны; вместо движения ног здесь требуются выразительные жесты: одушевленные черты лица должны заменить технику ступней. Корифеи применяются также и во второстепенных ролях, где требуется рост, фигура и осанка. Хорошие корифеи являются большим подспорьем балетмейстеру, если он умеет ими пользоваться.

Искусства — братья: они понимают друг друга и оказывают друг другу взаимные услуги; в целом ряде случаев пение пользуется услугами танца, который, в свою очередь, может прибегнуть к помощи пения; я воспользовался этой их взаимной любезностью, и оно обеспечило мне успех. Этим нововведением я обязан одному случайному обстоятельству.

Глюк ввел несколько хоров в «Альцесту», которую он ставил в Вене. Стихотворный текст этой оперы был написан на итальянском языке. Ему удалось собрать лишь незначительное число городских певцов: тогда он прибегнул к певчим собора, но они не умели играть и выступать на сцене. Глюк поставил их за кулисы. Эти хоры должны были участвовать в действии.

От них требовалось движение, жесты и выразительность. Но это значило требовать невозможного. Разве можно заставить статуи двигаться? Живой и нетерпеливый, Глюк вышел из себя, бросил парик на пол, стал петь и жестикулировать — напрасные старания! У статуй есть уши, но они не слышат, есть глаза, но они не видят. Когда я пришел, я застал этого талантливую и пылкого человека в полном смятении от гнева и досады: он посмотрел на меня, ни говоря ни слова; затем, прервав молчание, он сказал мне, пользуясь энергичными выражениями, которых я не передаю: «Освободите меня, мой друг, из затруднительного положения, в которое я попал, будьте милостивы, заставьте эти автоматы двигаться. Вот действие: будьте для них образцом, я буду вашим переводчиком». Я попросил его не заставлять их петь больше двух стихов зараз. Потратив без всякой пользы целых два часа и использовав все средства выразительности, я заявил Глюку, что воспользоваться такими истуканами невозможно, что они все испортят, и посоветовал ему совершенно отказаться от участия хора. «Но они мне необходимы, я не могу обойтись без них!» — воскликнул он. Его огорчение осенило меня

мыслью: я предложил ему поместить певцов за кулисами, так, чтобы публика не могла их заметить, и обещал заменить их избранными силами моего кордебалета, заставив последних выполнять все жесты, соответствующие выражению песни хора, и устроить все дело так, что публика будет убеждена, будто одни и те же лица и поют, и действуют на сцене. Глюк едва не задушил меня от радости: он нашел мой проект превосходным, а исполнение его создало самую полную иллюзию. Этот удачный опыт побудил меня использовать его в целях моего искусства и повторять его при случае в некоторых сценах моих балетов.

Один или два примера докажут, что было бы полезно при известных обстоятельствах следовать по указанному мною пути. Немногочисленные скрытые хоры усилили бы грозный ужас действия и придали бы ему силу и энергию. Я вовсе не требую стихов; нужны лишь отрывистые слова, крики отчаяния и скорби, восклицания, способные усилить ужас душераздирающих картин той или иной сцены. В момент ужасного избиения сыновей Египта, которых умерщвляют их молодые жены-Данаиды, повинувшись варварской воле их отца, Дана

(это действие происходит в брачную ночь в темноте), когда показывается встревоженный и жестокий тиран, предшествуемый рабами, сопровождающими его на место побоища с зажженными факелами; когда он слышит жалобные крики и горестные стоны умирающих (издаваемые скрытым хором); когда, упоенный радостью, он приказывает раскрыть завесы, скрывающие от зрителей это кровавое деяние; когда он добивает кинжалом свои жертвы, смертельно раненные, тщетно взывающие к его милосердию, — какое чудесное впечатление должна произвести подобная картина! Когда эти завесы закроются, и Данай, довольный своими злодеяниями, дает волю жестокой радости, обуревающей его злобную душу, когда после его ухода наступает день и на заре слышатся неясные и жуткие крики, вызванные угрызениями совести, раскаянием и страданием (крики, приносимые женским хором), в это мгновение снова распахиваются завесы и Данаиды с распущенными волосами, окровавленными руками, вооруженные кинжалами, бегут от места злодеяния; когда они показываются, преследуемые призраками, — тенями их мужей, фуриями, олицетворениями угрызений совести и мщения,

когда терзаемые всеми этими видениями, Данаиды чувствуют, что земля колеблется и разверзается под их трепещущими ногами, когда они видят появление Смерти, вооруженной косяк в сопровождении Парок; когда они трепещут и падают ниц; когда, наконец, Смерть (в союзе с Атропос) обрывает нить их жизни и демоны влекут и низвергают их в глубину ада, — нет возможности, чтобы зритель мог выдержать видение стольких душераздирающих картин, не будучи потрясен ими живейшим образом.

В то мгновение, когда Данаиды низвергнуты в ад, появляется Гипермнестра и мечется среди еще разверстых бездн, но они мгновенно смыкаются, она бросается на колени и, так сказать, скребет землю, как бы желая снова раскрыть ее, но усилия, слезы и отчаяние ее излишни. В этот момент показывается свирепый Данай. Состояние, в котором он находит свою дочь, убеждает его, что она удовлетворила его ненависть и пресекла жизнь своего супруга; он прижимает ее к своей груди и утешает. Гипермнестра притворяется; она боится, чтобы устроенное ею бегство ее мужа, Линкея, не раскрылось. В этот миг опасений, притворства и страха телохранители Данаия приводят беглеца. Он

бросается в объятия своей супруги, и она покрывает его лобзаниями, но жестокий Данай, обманутый в своем мщении, приказывает заковать в цепи обоих супругов и разлучить их. Они мужественно борются с телохранителями, снова соединяются и обмениваются нежнейшими словами прощания. Данай выражает в этой сцене все чувства, внушенные ему страхом и ненавистью. Линкей угрожает ему, усиливает его гнев и не страшится его бешенства. Данай приказывает разлучить их и вести на казнь.

Эта сцена, обрисованная сильными и смелыми красками трагедии, явила потрясающую ситуацию. Взятие под стражу и мужество Линкея создали резкий контраст; лобзания двух любящих супругов, гнев свирепого, боязливо-го и кровожадного отца вскрыли противоположность характеров, интересов и чувств. Вот каким образом, сударь, я закончил четвертый акт этого трагического балета.

Декорация пятого акта изображала площадь, посреди которой возвышался костер; впереди и позади обоих супругов, одетых в жертвенные одежды и украшенных цветами, шествовали солдаты; толпы народа собрались на площади. Безропотная покорность Гипермнестры и Линкея,



Л.-Р. Боке. «Гипермнестра». Данай — эскиз костюма

стойкость их и постоянство, их лобзания и прощание покорили народ и расположили его в их пользу. Солдаты, заранее подкупленные друзьями Линкея, стали на сторону Невинности.

Тиран, тревожимый беспокойством и нетерпением, пожелал узнать, исполнены ли его приказания. Он появился и, недовольный медлительностью, мешавшей осуществлению его желаний, отдал приказ зажечь костер. В это мгновение народ поднимает восстание, испуская негодующие крики, что выполнялось скрытыми хорами, войска, подчиняясь невольному движению, слагают оружие; Данай, охваченный страхом и гневом, бросается к Гипермнестре, схватывает ее и заносит над ней свой нож, чтоб вонзить его в ее грудь при первой попытке прийти к ней на помощь. Линкей, испуганный опасностью, угрожающей его супруге, бросается к ногам тирана и со слезами умоляет его. Удар отсрочен, друзья Линкея подходят украдкой, один из них схватывает руку Данаю и обезоруживает его, между тем как другой наносит ему смертельный удар, предназначавшийся для Гипермнестры. Король шатается и падает замертво, Линкей и Гипермнестра бросаются к его окровавленному телу, смерть уже отража-

ется в его чертах, судорожные движения предвещают наступление последних минут жизни: напрасно дети заклиniają и умоляют его бросить на них милостивый взгляд. Данай, по-прежнему свирепый, с ужасом отвращает от них свои взоры; или же, случайно взглянув на них, он упрекает их за свою смерть, как бы убеждая их, что он не расстанется со своею ненавистью и что он испускает дух, сожалея, что не может искупить своих преступлений в их крови.

Этой картиной, сударь, я заканчивал этот воистину грозный сюжет, которым снабдила меня мифология.

Это зрелище произвело столь сильное впечатление на часть публики, что, увидев Данаид, Призраки, Смерть и Парок, она обратилась в бегство. Два итальянских поэта, находящиеся на службе у государей, подошли ко мне с приветствиями, растроганные, с глазами, влажными от слез, они сказали мне: «Вы — Шекспир вашего искусства, но вы жестоки, и, чтобы осушить наши слезы, вам следовало бы закончить ваш балет красивым контрдансом». Этот странный совет, преподанный двумя умными, но сильно взволнованными людьми, убедил меня, что я не мог быть удостоен более лестной похвалы.

Я сказал им: «Вы только что видели „Похищение Прозерпины и Данаид“. Пойдите и отдохните на „Ярмарке в Каире“. Характеры этого балета разнообразны: они возместят вам ту скорбь, которую я заставил вас испытать». Перехожу ко второму примеру.

В последнем акте «Смерти Агамемнона» я использовал пение хора, скрытого от взглядов публики. Орест приходит, заранее предупрежденный о возвращении своего отца в Микены. Он узнает от Электры об ужасном убийстве отца, совершенном Эгистом. Преисполненный отчаяния, Орест жаждет мести. Он спускается в гробницу своих предков, намереваясь украсить могилу Агамемнона ветвями кипариса и лавра, покрыть ее цветами, оросить слезами и совершить возлияние.

Траурное шествие возвещает прибытие Эгиста и Клитемнестры. Этот убийца, желая скрыть свое преступление, надевает личину скорби и отчаяния. В свою очередь Клитемнестра пользуется средством, которым лживость снабжает преступные души для того, чтобы обмануть народ и рассеять его подозрения. Она приносит жертву тени усопшего мужа; жертвенник, треножник, обреченные на заклятие жертвы, жре-

цы и жертвоприносители возвещают об этой мрачной церемонии. По знаку, данному первосвященником, весь народ падает на колени, так же как и Клитемнестра, Эгист и их свита; смиренно преклоняясь и опустив глаза, они нарушают эту набожную позу лишь для того, чтобы поднять руки к небу, но в это мгновение бог Грома мечет молнии; двери гробницы с грохотом распахиваются, и она охватывается пламенем. Орест, преследуемый Евменидами и движимый ими, прокладывает себе дорогу через пламя и ищет глазами и руками убийцу своего отца; он замечает его, устремляется к нему и, вооруженный мстительным клинком фурий, вонзает его в грудь убийцы. Клитемнестра, желая закрыть своим телом любовника, принимает удары, которые гнев Ореста предназначал Эгисту. Именно в этот момент действующий хор приходит в движение, содрогаясь от ужаса и страха. Хор певцов произносит слова: «Какой ужас! Какое страшное преступление!.. О Боги!» и т. д. Орест, придя в себя и на время успокоившись, открывает глаза и, заметив закрытую покровом умирающую женщину, которой оказывает помощь Электра и которую окружает толпа женщин, пытающихся поддержать ее, шатаясь,

приближается к ней и дрожащей рукой поднимает вуаль, скрывающую черты ее лица; он узнает свою мать и отшатывается от нее, потрясенный своим преступлением. Его выражение говорит: «О Боги! Какое преступление!..» Электра своей игрой отвечает ему: «Жестокий брат, это моя мать!!» А хор повторяет: «Чудовище, это твоя мать!! Трепещи, содрогайся! О, страшное преступление! Бежим, покинем эти места!!» Это действие, усиленное оркестром, поддерживаемое живой пантомимой, оживляемое пением хора, произвело огромное, самое грозное впечатление.

Орест, отданный во власть фурий, терзается всеми муками, которые фурии заставляют его испытать. Эта сцена являет группы и положения, из которых возникают ужасные картины. Электра прибегает и спешит на помощь своему брату; в это мгновение он падает на ступени гробницы; Электра бросается к умирающему, фурии и их свита (считается, что она их не замечает) образуют последнюю группу этого действия.

Я как бы слышу возражение большинства балетмейстеров, если только они прочтут мое письмо, что это действие мрачно, что танец должен изображать лишь смеющиеся картины, что печальные сюжеты должны быть, безусловно,



Р. Гиллар. «Язон и Медея».
Эскиз костюма к балету. 1755 г.

исключены и что искусство требует только веселья и жизнерадостности.

Но я спрошу их, можно ли считать сюжет Медеи веселым и являет ли женщина, жестокая и ревнивая, отравляющая свою соперницу, сжигающая своего отца, закалывающая своих собственных детей и сжигающая дворец Креона — смеющуюся и отрадную картину? Между тем этот балет имел самый блестящий успех в Париже и во всех театрах Европы.

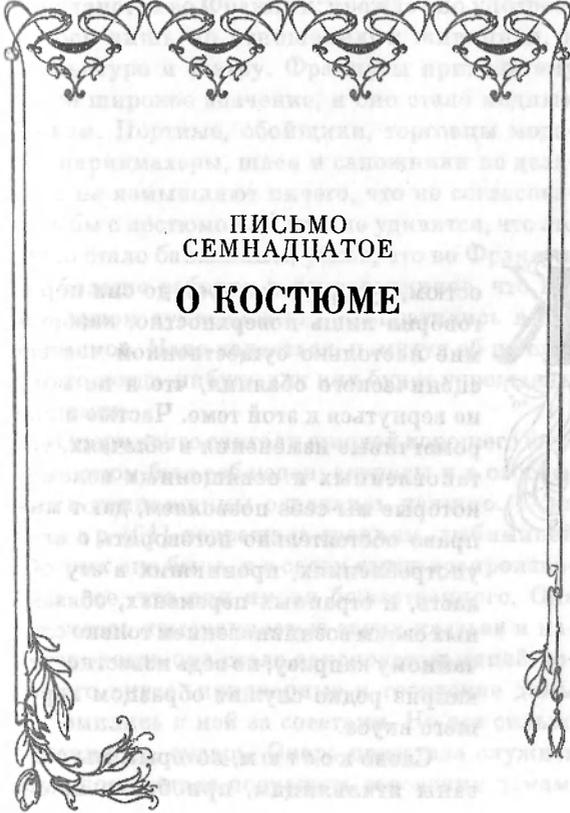
Сочинитель балетов и живописец вправе избирать по собственному усмотрению все великие картины, предоставленные им для изображения природой, равно как и все то приятное, серьезное и трагическое, что можно найти в священных книгах поэзии, мифологии и истории. Пользуясь привилегией, дарованной гением и подтвержденной фантазией, живопись изобразила чуму св. Рока, избиение младенцев, Варфоломеевскую ночь, и нет сомнения, что когда-нибудь она смело решится изобразить нам убийства, совершенные во время нашей революции.

Балетмейстер должен быть таким же живописцем и целиком пользоваться той же привилегией.

Но довольно говорить, довольно писать для людей, которые, может быть, не поймут меня.

Не будем касаться их привычных навыков: пусть они продолжают писать о д н о ц в е т н ы е к а р т и н ы и по-прежнему пользуются транспарантами, печальными свидетельствами их посредственности; пусть они продолжают копировать и искажать странные произведения б у л ь в а р н ы х [театров], а также тех уважаемых художников, которые следуют по указанному мною пути. На самых редких деревьях, на самых великолепных цветах водятся насекомые, которые истребляют их.

Я стараюсь уничтожить их, когда они покусаются на цветы моего сада. Цветоводство составляет утеху мудреца; изучая расцветание, свежесть и сияющие краски цветов, наблюдая затем разрушение их формы и уменьшение их красоты, он узнает в этом постепенном видоизменении отображение своего рождения, своей жизни и своей смерти.



ПИСЬМО
СЕМНАДЦАТОЕ
О КОСТЮМЕ



Костюм, сударь, о котором до сих пор я говорил лишь поверхностно, кажется мне настолько существенной частью сценического обаяния, что я не могу не вернуться к этой теме. Частые и опрометчивые изменения в обычаях, установленных и освященных веками, которые мы себе позволяем, дают мне право обстоятельно поговорить о злоупотреблениях, проникших в эту область, и странных переменах, обязанных своим возникновением только случайному капризу; но ведь известно, что каприз редко служит образцом хорошего вкуса.

Слово костюм, которым мы обязаны итальянцам, приобрело право

гражданства во Франции; прежде оно употреблялось лишь по отношению к живописи, к скульптуре и театру. Французы придали ему самое широкое значение, и оно стало модным словом. Портные, обойщики, торговцы модами, парикмахеры, швеи и сапожники не делают и не измышляют ничего, что не согласовалось бы с костюмом. Никто не удивится, что это слово стало банальным, узнав, что во Франции нет больше рабочих и ремесленников, что все они чудом сумасбродства превратились в художников. Надо надеяться, памятуя об их славе, что когда-нибудь для них будут учреждены академии.

Оперу долго считали школой хорошего вкуса; костюм был соблюден; актрисы и в особенности танцовщицы одевались изящно. Г-жа Гимар [91] подражала грациям, любимицей которых она была, и в своем танце воспроизвела все, что они имели божественного. Она славилась изысканностью своих платьев и нарядов; когда она стала законодательницей хорошего вкуса, придворные и городские дамы устремились к ней за советами. Но все сильно изменилось, сударь. Опера перестала служить образцом и стала подражать городским дамам.

Г-жа Т. [92] первая водрузила знамя непристойности; она уничтожила юбки и рукава, она отвергла все материи, недостаточно прозрачные; легкий газ, еще более легкий креп составляли ее одеяние, которое развевалось от дыхания зефира во все стороны в угоду любителям прекрасной природы. Это скандальное одеяние было принято всеми молодыми женщинами; женщины же почтенного возраста критиковали его: одни — из чувства стыдливости, другие же — в силу необходимости скрывать прелести, увядшие от времени.

К несчастью, этот костюм проник в Оперу, в особенности в балет. Блестящая сцена этого великолепного зрелища превратилась в сцену скандала и бесстыдства.

Городские дамы меняют свой облик и свой костюм ежемесячно; можно подумать, что они стыдятся быть француженками. Они то черкешенки, то египтянки; несколько недель спустя они берут костюм гаремных женщин и затем бросают его, избрав костюм лакедемонянок. Уступая беспримерному капризу, они отказались от своих волос, этого великолепного украшения, одетого природой на их головы, дабы увенчать их чело и служить диадемой красоты. Этот



П. Лиор. Эскиз костюма к балетному спектаклю. 1760 г.

простой и благородный убор некоторое время был заменен нелепыми париками. Женщины, которые сегодня были брюнетками, становились блондинками на следующий день, после чего они делались шатенками, а несколькими днями позже отдавали предпочтение рыжим волосам. Это скопление чужих, неприятных и плохо причесанных волос создавало резкий контраст с бровями и ресницами, сохранявшими цвет, указанный природой. Эти парики перекинулись из города в Оперу. Обитатели Парижа, приняв эти экстравагантные маascarady, появлялись сегодня в облике Тита, завтра — Каракаллы, послезавтра — Брута. Танцовщики Оперы переняли модные костюмы и стали носить всевозможные парики.

Я должен сознаться, что последние не только весьма удобны для танцовщиков, но и гораздо больше годятся для подражания прическе греков, римлян и т. д., чем причесанные и напудренные волосы.

В 1762 году я объявил войну огромным парикам Оперы, потому что они были смешны и препятствовали правдивости и пропорции, которая должна существовать между головой и бюстом; но я не изгонял париков, могущих



Костюм к балетному спектаклю. XVIII в.

установить таковые, наоборот, я применял их постоянно во всех характерах, требующих правдивости и сходства.

Нет зрелища в Европе, которое могло бы соединить столько различных талантов, как Опера. Все изящные искусства стараются оказать ей помощь и наделить ее своим обаянием. Опера обольщает чувства, и создание ее делает великую честь гению и блестящему воображению французов. Это зрелище было бы, несомненно, самым удивительным и самым совершенным в Европе, если бы по отношению ко всем частям ее проявлялась большая тщательность и если бы, наконец, каприз перестал преобладать над хорошим вкусом. Надо надеяться, что когда-нибудь последний восторжествует над модой и сумасбродством.

Из любви к правде я должен признаться, к моему огорчению, что во время моего пребывания в Париже мне не удалось подчинить ни одного из первых танцовщиков мудрым законам костюма.

Я не мог добиться изгнания серебра и золота при представлении балета «Гораци и». В силу глупого обычая Горации оказались обвешанными золотом, а Куриации — серебром! Камилла,

эта гордая римлянка, была одета так же элегантно, как Клеопатра, выходящая из своей золоченой лодки, чтобы покори́ть сердце Антония, в то время как народ принимает ее за мать Амура. Как ни невероятно, но я не мог добиться, чтобы на головы Горациев и Куриациев надели каски и заставили их убрать прическу. У них было по пяти буклей с каждой стороны, набело напудренных, и очень высокий тупей, носивший неподходящее название «греческого тупея». Я напрасно убеждал их, что они не греки и не могут быть таковыми в представлении, сюжет которого извлечен, так сказать, из колыбели римской истории. Все мои мольбы и доводы потерпели крушение. Я мог бы прибавить к этому факту тысячу других обстоятельств, столь же прискорбных для искусства, как и для художников, но так как история глупости не может интересовать умных людей, то я возвращаюсь к костюму, как самой интересной части сценического представления. Он является верным изображением всех наций и составляет очарование театральных представлений. Без костюма нет иллюзии, нет интереса, нет удовольствия.

Законы костюма распространяются на все части сцены, на все показанные на ней предметы,

на всех актеров, которым поручены роли, на статистов и немых персонажей, которые должны украшать ее. Единство костюма должно существовать с соблюдением переходов и видоизменений не только в одежде, но и во всех одушевленных и неодушевленных предметах сцены.

Если костюм неправдив до конца, он должен быть, по крайней мере, правдоподобен. Если отношение к костюму первых персонажей, которых следует считать главными фигурами обширной картины, недостаточно строго (обычно из любезности к ним), то, по крайней мере, необходимо, чтобы все окружающие их вещи и близкие к ним предметы носили подлинный характер той далекой страны, которую автор перенес на сцену. Без этой предосторожности впечатление не создается, цель не будет достигнута и представление, лишненное этой убеждающей правдивости, не сможет увлечь зрителя к иллюзии: оно произведет на него лишь посредственное впечатление.

Публика похожа на детей: ей свойственны детское непостоянство и легкомыслие; всегда преисполненная любопытства, она любит, чтоб перед ней проходили новые предметы; чем непривычнее предлагаемые ей игрушки, тем боль-

ше она их ценит. Вообще, мы привыкли расхваливать старину и то, что приходит к нам издалека, любясь безграничной перспективой, мы охотно восхищаемся неясной далью. Чем отдаленнее предметы, тем больше они увеличиваются в зеркале нашего воображения: отсюда множество призрачных успехов, которые в действительности не обладают иными достоинствами, кроме пышности костюма, великолепия и нескольких гигантских театральных эффектов. После подобных размышлений приходится признать, что у нас нет больше Корнеля, Расина, Вольтера и Кребильона.

Под костюмом надо понимать все, что способствует тому, чтобы при помощи верного подражания доставить глазу наслаждение иллюзией и перенести зрителей при помощи чарующей силы изящных искусств в ту страну и к той нации, чей образ рисуется перед нами на сцене. Законы костюма отнюдь не ограничиваются одеждой. Декорации, заменяющие в драматических представлениях полотно картины, должны быть приновлены к персонажам, размещаемым среди них поэтом и балетмейстером. Вне такого созвучия нет цельности, все лишено гармонии, ничто не помогает друг другу, все

отталкивается, разрушается, и все, я сказал бы, становится чужеродным.

Кроме того, под костюмом следует понимать характер, нравы, обычаи, законы, религию, вкусы и гений нации; ее привычки, оружие, одевания, постройки, растения, сады, животные, произведения ее искусств и ее промышленности и т. д.

Необходимые или чисто декоративные аксессуары украшают сценические картины, но необходимо изучать многообразную форму этих аксессуаров. Вазы, сундучки, флаги, знамена, инструменты, щиты, носилки, колесницы, оружие, курильницы, треножники и т. д. — все это отнюдь не должно походить на то, что доставляют наши фабрики и наши изобретательные художники.

Какой театр может похвалиться, что он выполнил хотя бы один раз требования, налагаемые костюмом? Я постоянно наблюдал обратное и уверен, что лишь государь, друг искусств и покровитель талантов, или же художественный театр могут создать эту большую и обширную картину, которая объединила бы все виды красоты.

Большое театральное представление требует участия многих искусств; но роковым образом каждый художник усваивает вкус и приемы



М.-Т. Сублины, танцовщица. XVIII в.

работы, которые вырождаются у него в привычку. Разве это достойно гения, этого творящего духа, который должен порождать столько различных предметов? Живописец, работающий в области театральной архитектуры, будет цепляться за правила: он не захочет выйти за пределы ордеров, принятых в искусстве. Если действие происходит у перувианцев и он должен изобразить храм Солнца, то он, без сомнения, выберет коринфский стиль. И вот зритель оказывается у себя дома, благодаря беспомощности художника, а человек со вкусом, который желает быть перенесенным за две тысячи лье от Парижа, изумлен, видя себя в церкви св. Женевьевы. Если понадобится древний, чужеземный лес, взращенный столетиями веков, художник-пейзажист обратит свои взоры лишь на окружающие его предметы, он выберет в своем портфеле готовые этюды и приведет нас в один из лесов, лежащих неподалеку от его жилища. Когда он захочет показать нам великолепные сады гарема, убранные для праздника, которое его величество желает дать своим султаншам, мы встречаем там наши деревья, наши растения, наши цветы, наши фрукты и нашу симметрию и мы удивлены, узнав в этом

произведении сад Тюльери или Трианона. Ризовальщик костюмов допускает из любезности непростительную снисходительность: правдивость костюма он приносит в жертву фантазиям актеров, танцовщиков и танцовщиц, и, не находя в костюмах одежды иноземной нации, мы видим в них лишь странности и вычурности большого маскарада.

Музыкант, не признающий иного жанра и костюма, кроме своего собственного, пользуется излюбленными модуляциями, однообразной гармонической структурой и привычными мелодиями. Его гений не увесет его за тысячи лье от его клавесина, и он сочинит, замыкая свою фантазию в своем кабинете, очень хорошую музыку по всем правилам своего искусства, но она будет грешить против вкуса и правдоподобия, она не будет ни характерной, ни выразительной.

Балетмейстер, более привыкший обращаться к ногам, нежели к разуму, более знакомый с движениями ног, чем страстей, заставит все народы земли действовать и танцевать в одном и том же стиле, в одном и том же духе; французский танец станет, следовательно, танцем всех национальностей, и в его исполнении

не обнаружатся ни характерные признаки, ни определенность жанра. В то время как одежды будут разнообразны по покрою, характеру и краскам, танец останется по-прежнему все тем же. Это однообразие движений, поз и па будет создавать такое же впечатление. Между тем, только путем подражания можно заставить танец изображать разнообразные характеры. Воображение балетмейстера должно переноситься к отличным от нас народностям. Если он не может показать нам истинное, то пусть, по крайней мере, он покажет нам правдоподобное.

Теперь мне остается вам сказать, сударь, несколько слов о правдоподобию (*convenance*), ибо оно является, так сказать, дочерью вкуса и костюма.

Я понимаю под правдоподобию созвучие и гармонию, необходимые для всех частей балета, для образования мудрого целого и ясной цельности. Это правдоподобие, коим часто пренебрегают, указывает каждому актеру ту долю интереса, который он должен проявить к действию, и те страсти, которые его волнуют соответственно его возрасту, амплу или его достоинству. Правдоподобие это должно служить

компасом для балетмейстера, руководить им при выборе сцен и декораций, построек, садов и аксессуаров. Одеть Аполлона в меха и усеять цветами одежду Геркулеса значило бы нарушить правдоподобие. Столь же нелепо было бы изобразить охваченную ревностью Венеру сильными тонами и мощными красками, которые должны выражать ревность Медеи, обманутой Язном, или Армиды, покинутой Рено.

Нелепо смешивать костюм, принятый в живописи, с костюмом, свойственным театру.

В живописи предметы наделены движением только того мгновения, которое избрано художником. Нагота, благоприятствующая этому искусству и изучаемая подробно там, где природа показывает наибольшие совершенства, не может быть принята театром; все драпировки художника связывают и сковывают предметы; эти драпировки, искусно наброшенные и со смыслом размещенные, имеют движение одного только мгновения. Наоборот, танец должен представлять в каждое мгновение новые очертания, новые группы, новые картины. Ведь он составляет искусство, в котором правильное чутье предугадывает впечатление от подбора красок, так что пять главных персонажей,

вынужденных менять место и последовательно образовывать различные картины, должны быть одеты таким образом, чтобы составлять группы, связанные между собою подбором и созвучием цветов. Если эти краски подобраны неудачно, они как бы становятся враждебными друг другу: они сталкиваются, ударяют и разрушают друг друга; нагота должна быть использована в театре лишь в пределах пристойности и со вкусом.

Пленники Геркулеса и Агамемнона могут быть с босыми ногами, т. е. в чулках с пальцами (*bas doigtés*), но этот добросовестный костюм станет слишком суровым и даже несносным, если он будет регулярно применяться и для Геркулеса, и для Агамемнона. К тому же танец, являясь искусством движений, должен быть освобожден от всех оков, препятствующих его исполнению.

С прискорбием признаюсь, что ныне перешли границу, разделяющую истину от лжи, пристойность от непристойности, хороший вкус от сумасбродства. Наши танцовщицы переняли костюм лакедемонянок; они почти обнажены: легкий газ заменяет им юбки, а бесконечные пируэты приподнимают эти воздушные



Л.-Р. Боке. «Смерть Геркулеса». Иола-пленница — эскиз костюма

вуали и открывают те формы, которые стыдливость и порядочность всегда заботливо скрывали. Одежда мужчин также непристойна; подобие короткой юбочки лишь наполовину скрывает ляжки, но ноги, руки и корпус имитируют н а г о т у. Если бы они не были изящно одеты, мне казалось бы, что я вижу булочников или пивоваров, занятых своим ремеслом. В другой раз я поговорю о существующем в настоящее время танце. Тогда вы увидите, что он отлично согласуется со смешным и фантастическим рядом танцовщика. Вкус и гений погасили свои светочи. Грации не руководствуются более пристойностью. Надо надеяться, что рас судок когда-нибудь восстановит свои права и что пристыженные тем, что мы были данниками сумасбродства, мы свергнем его власть, а искусства, утомленные шумом его погремущек, обратят, наконец, свой слух к звукам правды и мудрым урокам природы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Гаррик*, Давид (1716–1779) — знаменитый английский актер французского происхождения (его дед после отмены Нантского эдикта бежал в Англию). Очень рано обнаружилось сценические способности Гаррика, но практические соображения отца побудили отправить Давида в Лиссабон, к дяде-винооторговцу. Эти занятия пришлось не по сердцу Гаррику. Он скоро вернулся в Англию, но и дальнейшие старания капитана Гаррика направить сына на «солидный» путь остались бесплодными. В 1741 г. Гаррик выступил в Лондоне на маленькой сцене театра Гудманфильдс. Дебют его в роли шекспировского «Ричарда III» сразу принес ему известность. Сценическая реформа Гаррика, сущность которой состояла в уничтожении ходульности и искусственности и замене их жизненной правдой, увенчалась полным успехом. Гаррику восторженно рукоплескали как в трагических, так и в чисто

комических ролях. Талант его поражал столько же разнообразием, сколько силой. Он скоро получил ангажемент на знаменитую сцену дрюриленского театра, где гениально создал роли Лира, Гамлета, Макбета, Отелло, потом перешел на не менее знаменитую ковентгарденскую сцену, а в 1747 г. становится директором Дрюриленского театра. Тридцатилетний период управления этой сценой был временем ее полного процветания. Предприняв путешествие на материк, Гаррик был в Париже, в салонах которого вызывал всеобщее восхищение, объехал почти всю Италию и едва не попал в Петербург, куда приглашала его на несколько представлений императрица Екатерина II. В 1776 г. Гаррик сошел окончательно со сцены. Три года, прожитые им после того, были все-таки посвящены театру: он присутствовал на репетициях выдающихся пьес, давал советы актерам, помогал неимущим из них. Умер Гаррик в 1779 г. и похоронен в Вестминстерском аббатстве, около статуи Шекспира. Великий как актер, Гаррик снискал в истории театра славу великого актера и реформатора английской сцены, указавший на художественную правду как на первый и основной закон сценического творчества. Новерр познакомился с Гарриком во время своих гастролей в Лондоне в 1755 г. Выдающаяся мимическая игра Гаррика укрепила Новерра в мыслях о необходимости создания выразительной танцевальной пантомимы.

² *Квинтилиан* (Quintilianus) Марк Фабий (ок. 35 — ок. 96), римский оратор и теоретик ораторского искусства. Автор трактата «Об образовании оратора» (самый подробный сохранившийся курс античной риторики с экскурсом в историю греческой и римской литературы) и «Наставлений оратору» (труд зрелых лет Квинтилиана и венец его преподавательской деятельности в XII книгах). Эти произведения рассматривались теоретиками театра начала XVIII в. как школа не только ораторской, но и сценической речи (декламация как «красноречие тела и голоса»).

³ *Остеология* (от греч. *остéон* — кость) — раздел анатомии, изучающий строение, развитие и изменения костного скелета. В одной из глав своих «Писем о танце» Новерр дает изложение анатомии человеческого тела, на которой он и строит свою теорию танцевальных движений.

⁴ *Афиней* (Athenaios) — греческий эрудит из Накратиса в Египте, III в. н. э. Написал произведение под названием «Софисты на пиру» («*Δελτιοσοφισταί*») в 30 книгах, из которых сохранилось только 15. Оно выдержано в форме разговора, который в доме состоятельного римлянина Ларенсия ведут на пиру 29 представителей различных профессий: философы, филологи, врачи, ораторы и музыканты. Предметом его являются самые разные темы, часто совершенно не значащие, зато свидетельствующие о незаурядной эрудиции автора. Афиней в полной

мере использовал огромные книжные хранилища Александрийской библиотеки, и, хотя сам часто не добирался до первоисточника, но черпая информацию из произведений более ранних эрудитов, например, Дидима или Памфилия, он передал нам множество сведений, бесценных для исследователей античности. Мы обязаны ему бесчисленными отрывками, большими или меньшими, из утраченных греческих сочинений, в особенности из памятников средней и новой комедии, а также трагедий, ранней и александрийской поэзии, историографии, филологии и т. д.

⁵ *Св. Августин* (Augustinus), полное имя Аврелий Августин (354–430) — учитель церкви (Doctor ecclesiae — почетное звание, присвоенное церковью выдающимся и святым христианским богословам). Его прозрения оказали влияние не только на католическую и протестантскую теологию, но и на всю западную культуру. Августин известен как «учитель благодати», основоположник философии истории, автор многих богословских трудов, а также эстетических трактатов «De pulchro et apto» и «De musica». Эстетические воззрения Св. Августина были весьма популярны в первой половине XVIII в.

⁶ *Пилад* — знаменитый мим-трагик времен Августа, родом из Киликии. Пилад считается основателем римской пантомимы. Лучшим учеником Пилада был Гилас. Из древних надписей видно, что Пилад выступал, кроме Рима, и в других городах Италии.

По свидетельству Светония, Август однажды выслал Пилада из города за оскорбление вельможи, но в угоду народу скоро позволил ему вернуться.

⁷ *Батилл* (Bathyllos) — уроженец Александрии (в Египте), вольноотпущенник и фаворит Мецената в Риме, первый ввел особого рода мимические представления и, благодаря таланту, стал любимцем римского народа. Соперником его по искусству был килиец Пилад. Батилл отличался искусством шутиливой пантомимы.

⁸ *Гилас* — пантомим в эпоху Августа, лучший ученик Пилада.

⁹ *Антраша*, *entrechat* (франц.) от итальянского *intrecciata* (переплетённый, скрещённый) — вертикальный прыжок с двух ног, во время которого ноги, разводясь несколько раз, быстро скрещиваются. Антраша демонстрирует техническую виртуозность и элевацию исполнителя. В первой трети XVIII в. Мари Камарго и Мари Салле первыми из балерин начали исполнять антраша, ранее подвластные только мужчинам.

¹⁰ *Кабриоль* (франц. *cabriole* — «вставший на дыбы, пружинящий» от *cabri* — «козленок»; *итал.* сарга — «коза») — один из сложных прыжков в классическом и характерном танцах. Виртуозный танцевальный прыжок, при котором одна нога, поднятая на взлете назад, вперед или в сторону, удерживается на заданной высоте, а другая, отделяясь от пола, ударяет ранее отведенную ногу (1 или 2 раза). В прыжке

танцовщик принимает ту или иную позу. Иногда прыжок совершается с заранее подготовленной позы. М. Камарго первой из женщин стала исполнять кабриоли, ранее считавшиеся принадлежностью техники исключительно мужского танца.

¹¹ *Пируэт* (франц. *pirouette* — юла, вертушка) — полный оборот (или несколько оборотов) танцовщика на месте на полупальцах или на пальцах одной ноги. Два или три оборота — это соответственно два или три пируэта и т. д. В женском же танце все виды вращений носят название «тур». Отдельные пируэты могут соединяться между собой танцевальными шагами (па).

¹² *Росций Квинт* (Quintus Roscius) (около 130 до н. э. — ок. 62 до н. э.) — древнеримский комедийный актер. По рождению был рабом, позднее получил свободу и с нею *согномен* (фамилия римского гражданина) *Gallus*. Одаренный от природы прекрасным сложением и гибкостью членов, он сделался одним из лучших мимов и комиков своего времени. Написал книгу о театральном искусстве, которое он сравнивал с искусством красноречия. Как артист, он был любимец римской публики и пользовался расположением многих выдающихся людей. Росций учредил театральную школу, из которой вышло много талантливых актеров. У него учился декламации Цицерон. Росций выступал главным образом в комедиях и особенно был хорош в ролях, которые требовали живой жестикуляции. Вве-

денная Росцием маска затем укрепилась в римском театре.

¹³ *Сальтация* (лат. *saltatio*, греч. ὄρχησις) — искусство пантомимического жеста у древних. Существует легенда, что слово произошло от Сальта, жившего в Аркадии: он первым преподавал римлянам это искусство.

¹⁴ *Del'Épée*, Эпэ Шарль Мишель де, (1712–1789) — французский сурдопедагог. Получил богословское и юридическое образование. За отказ подписать клятву католического священника был отлучен от церкви. С 1760 г. занимался педагогической деятельностью. Обучая двух глухих девочек, опирался на теорию замещения утраченного органа чувств сохранным, которая была выдвинута Д. Дидро, а также на принцип природосообразности. В практике обучения применял жесты. В 1770 г. открыл в собственном доме в Париже училище (институт) — первое в мире специальное учебное заведение для глухих. Разработал систему обучения (т. н. мимический метод), основанную на использовании жестикулярно-мимической речи как средства познания и общения глухих. Свои взгляды на роль жестовой, письменной и устной речи в обучении глухих Эпэ изложил в книгах «Обучение глухонемых посредством методических знаков» (1776) и «Истинный способ обучения глухонемых, подтвержденный опытом» (1784).

¹⁵ *Элевация* (франц. *élévation* — подъем, возвышение) — природная способность танцовщика

исполнять высокие прыжки с перемещением в пространстве (пролетом) и фиксацией в воздухе той или иной позы.

¹⁶ *Баллон* (Ballon, Balon Жан (1676–1739) — французский артист и балетмейстер. В 1691 г. дебютировал в Королевской академии музыки. Выступал в многочисленных операх-балетах, лирических операх и в балетах-маскарадах. Был «суперинтендантом королевских балетов». Ж. Баллон обладал высоким легким прыжком, изящной манерой исполнения, искусством пантомимной игры в условном, насыщенном патетикой стиле.

¹⁷ *Лекен* (1728–1778), псевдоним французского трагического актера Анри-Луи Кена. До поступления на сцену был ремесленником. Играл во всех вольтеровских трагедиях, поставленных на сцене «Комеди Франсез». Вольтер признавал Лекена единственным трагическим актером в широком смысле этого слова. Лекен — демократический актер, движимый просветительской идеей, и его толкование классицизма — самое гражданственное и реалистичное для того времени. Лекен был естественнее и проще всех других классицистов. Его игру отличали суровая мощь, энергия, динамика страстей. Лекен первый из французских актеров оставил напыщенную декламацию, заговорил простым языком, обратил должное внимание на костюм и жест. Внешность Лекена была из самых обыкновенных, рост небольшой, но все это забывалось благодаря его удивительной игре.

¹⁸ *Дюмениль* Мария-Франсуаза (Marie-Françoise Dumesnil, 1713–1803) — французская трагическая актриса (1711–1803). В 1737–1776 гг. выступала в «Комеди Франсез» (Париж). Играла трагедийные роли в классицистической драматургии (П. Корнель, Ж. Расин, Вольтер), славилась исполнением ролей Федры, Клитемнестры, Меровпы, Семирамиды.

¹⁹ *Клерон* (настоящее имя и фамилия Клер Жозеф Ипполит Лерис де Латюд, Leris de La Tude, по сцене Кларон, 1723–1803) — французская актриса. В 1743–1766 гг. выступала в «Комеди Франсез» (Париж). Ее славу составили трагические роли Федры, Электры, Медеи, Ариадны, но она играла с успехом и в комедиях. Одаренная красивой сценической внешностью и сильным и приятным голосом, Клерон сделалась любимейшей артисткой своего времени. В 1765 г. Клерон оставила сцену. Искусство Клерон высоко ценили Д. Дидро, Вольтер, Д'Аламбер, Д. Гаррик.

²⁰ *Вестрис* (Vestris) Газтано Аполлино Бальтазара (1728–1808) — французский артист, балетмейстер и педагог. Итальянец по происхождению. Учился в Неаполе, затем в Париже — у Л. Дюпре. С 1748 г. (с перерывами) ведущий танцовщик Королевской академии музыки, с 1761 г. помощник балетмейстера, в 1770–1776 гг. — балетмейстер. Исполнительское искусство Вестриса представляет высший уровень танца и пантомимного мастерства эпохи балетного классицизма. Сохраняя маску и традиционный

костюм в операх и дивертисментах, он обходится без них в партиях героев действенных балетов, созданных Новерром, — «Медея и Язон», «Ринальдо и Армида», «Смерть Геркулеса» и др. Прекратил исполнительскую деятельность в 1782 г. Как балетмейстер Вестрис не был оригинален и следовал реформе Новерра, повторяя его постановки под собственным именем.

²¹ *Ле Пик* (Le Picq) Шарль (1749–1806) — французский артист балета и балетмейстер. Ученик и последователь Ж. Ж. Новерра, с которым работал в Штутгарте (1761–1764). В 1764–1765 гг. танцовщик и балетмейстер в театрах Венеции, Милана, Неаполя. Выступал в Королевской академии музыки в балетах Новерра «Капризы Галатеи» (1776) и «Апеллес и Кампаспа» (1778). Ле Пик — выдающийся танцовщик, владевший высокой техникой. Как балетмейстер пропагандировал постановки известных хореографов своего времени (Гарделя, Доберваля) и прежде всего — Новерра. В 1786–1798 гг. работал в Петербурге, где поставил ряд балетов Новерра. Способствовал изданию «Писем о танце» Новерра в России и Италии.

²² *Вестрис* (Vestris) Огюст (наст. имя — Мари Жан Огюстен, 1760–1842) — французский артист, сын и ученик Г. Вестриса. Дебютировал на сцене Королевской академии музыки в пасторали Дефонтена-Лавалле «Пятидесятилетие». Известность получил в 13 лет, исполнив партию Амура, созданную

для него отцом в балете «Эндимион» (1773). Выступал в поставленных Ж. Ж. Новерром балетах, пасторалях и балетных номерах в операх. В 1780–1781 гг. гастролировал с отцом в Лондоне. В 1781–1788 гг. танцевал в Королевской академии музыки. В этот период он стал, по определению Новерра, «самым удивительным танцовщиком Европы», унаследовав от отца титул «бога танца».

²³ *Доберваль* (Dauberval, D'Auberval, настоящая фамилия — Берше) Жан (1742–1806) — французский артист и балетмейстер, ученик и последователь Ж. Ж. Новерра. Дебютировал в парижской Опере в 1761 г. В 1762–1764 гг. выступал в Штутгарте. С 1770 г. солист парижской Оперы. Виртуозный танцовщик полухарактерного жанра. В 1783 г. после конфликта с дирекцией покинул парижскую Опери. В 1783–1792 гг. (с перерывами) ставил балеты и танцевал в Бордо и в Лондоне. Лучший балет Доберваля «Тщетная предосторожность» сохранился в репертуаре до настоящего времени. В творчестве Доберваля отразились демократические тенденции предреволюционной эпохи. Он впервые обратился к реальным персонажам, вывел на сцену представителей третьего сословия. В своих постановках Доберваль развил и продолжил реформу Новерра, стремился к соединению танца с пантомимой, широко использовал народный и бытовой танец.

²⁴ *Аллар* (Allard) Мари (1742–1802) — французская артистка. Выступала в театрах Марселя и Лиона.

С 1756 г. солистка балета «Комеди Франсез». В 1761–1774 и 1776–1781 гг. в парижской Опере. Аллар танцевала во многих балетах, в том числе «Безделушке» Моцарта и «Медее и Язоне» Родольфа, поставленных Ж. Ж. Новерром. Новерр писал, что Аллар — «настоящая танцовщица и превосходная мимистка, с большим вкусом составляла свои анте».

²⁵ *Апулей* Луций (ок. 125 — ок. 170) — римский писатель, оратор, философ. Происходил из состоятельной римской семьи, издавна осевшей в Африке. Учился сначала в Карфагене, а затем в Афинах, где основательно познакомился с греческой литературой, в особенности же с философией Платона; откуда он переселился в Рим, где занимался некоторое время адвокатурой. Все свое состояние, наследованное от отца, он потратил главным образом на путешествия, во время которых был посвящен в различные мистерии. Это был пылкий, неутомимо деятельный и остроумный человек, но решительная склонность к мистицизму, даже к магии, и чересчур высокое о себе мнение помешали ему развить вполне свои дарования и побороть те недостатки, которые принадлежали его времени и родине.

²⁶ *Гардель* (Gardel) Максимильен Лепольд Филипп Жозеф (1741–1787) — французский артист и балетмейстер. С 1755 г. учился в академии музыки (Париж). Дебютировал в 1760 г. сольной чаконной в опере «Дарданус» Рамо и вскоре занял ведущее положение в труппе Королевской академии музы-

ки. Танцовщик эпохи классицизма, Гардель отличался в героических партиях. Переходя от пантомимы к танцу, Гардель отказывался от выразительности и эмоциональности, преследуя лишь точность и изящество пластики. Гардель отменил маску и устарелую форму балетного костюма на французской сцене. В 1773–1781 гг. помощник балетмейстера парижской Оперы, в 1781–1787 гг. балетмейстер. Балеты-пантомимы, созданные Гарделем, были аналогами репертуарных опер и драм и не отличались оригинальностью. Также известен Гардель Пьер Габриэль (1758–1840) — французский артист и балетмейстер, брат и ученик М. Гарделя. В 1781–1782 гг. выступал на сцене лондонского Королевского балета в труппе Ж. Ж. Новерра, затем вернулся в Париж. В 1788–1827 гг. главный балетмейстер Королевской академии музыки, в 1799–1815 гг. директор ее балетной школы. Начав с традиционных дивертисментов в операх, П. Гардель поставил в 1790 г. балеты «Телемак на острове Калипсо» и «Психея» Миллера. В этих постановках балетмейстер предвосхитил формы стиля ампир и утверждал их позже в балетах на мифологические сюжеты. В 1792–1793 гг. ставил революционные зрелища, сотрудничая с художником Л. Давидом и композиторами Ф. Госсекком и Э. Мегюлем.

²⁷ *Наперник* — в трагедиях XVII–XVIII вв. сценическое амплуа (кормилица, гувернер, секретарь, компаньонка или иное приближенное лицо к герою

или героине). Роль наперсника имеет вспомогательный характер: отвечая на вопросы наперсника, герой рассказывает о своих мыслях, чувствах, поступках.

²⁸ *Корифей* (от греч. κορυφαίος — глава, предводитель) — танцовщик (танцовщица) кордебалета, выступающий в первой линии и исполняющий отдельные небольшие танцы. В современной балетной терминологии употребляется редко.

²⁹ *Виргилий* (Публий Виргилий Марон) — знаменитейший поэт Августовского века. Род. в 70 г. до н. э. близ Мантуи, получил первое воспитание в Кремонне; шестнадцати лет получил тогу зрелости. Дальнейшее образование Виргилий получил в Милане, Неаполе и Риме; там он изучал греческую литературу и философию. После смерти Цезаря Виргилий вернулся в Мантую и там изучал Теокрита. В Риме, куда Виргилий часто приезжал, он сошелся с Меценатом и окружавшими его поэтами. В 37 г. до н. э. закончены были «*Vuocolica*» — первое зрелое произведение Виргилия, и он взялся по просьбе Мецената за «*Georgica*». В 29 г. до н. э. после многих предварительных работ Виргилий приступил к «*Энеиде*» и, проработав над ней несколько лет в Италии, отправился в Грецию и Азию, чтобы изучить на месте театр действия своей поэмы и придать своему труду больше жизненной правды. Виргилий умер в Брундузии в 19 г. до н. э. по дороге в Рим. Перед смертью он просил, чтобы его незаконченная и, по его мнению, несовершенная эпопея была сожжена.

«*Энеида*» — незаконченный патриотический эпос, состоит из 12 книг, написанных между 29–19 гг. до н. э. После смерти Виргилия «*Энеида*» была издана его друзьями Варием и Плотием без всяких изменений, но с некоторыми сокращениями.

³⁰ *Сервандони* (Servandoni), Джованни Никколо (1695–1766) — итальянский архитектор, живописец, театральный художник, машинист сцены. С 1724 г. жил в Париже, где с 1728 г. занимал должность первого художника-декоратора Королевской академии музыки. Создавал декорационное оформление опер: «*Пирам и Фисба*» Ребеля и Франкёра (1724), «*Прозерпина*» (1727), «*Тезей*» (1729), «*Фазтон*» (1730) Люлли, «*Галантная Индия*» Рамо (1735) и др. Был видным представителем классицистического направления в театрально-декорационном искусстве первой половине XVIII в. Сервандони воспроизводил на сцене помпезные, монументальные, строгие здания, гармонировавшие со стилем французской драматургии этого времени. Развивая декорационные принципы художника К. Библиены, Сервандони создавал систему классически простых, лишенных орнаментов арок, пересекающих сцену по диагонали, верх зданий терялся в колосниках. В 1738–1742 и 1753–1758 гг. Сервандони работал в помещении «Зала театральных машин» в королевском дворце Тюильри, где устраивал своеобразные «декоративные спектакли» на мифологические темы, состоявшие из демонстрации под музыку часто сменяющихся декораций:

«Пандора» (1739), «Сошествие Энея в ад» (1740), «Геро и Леандра» (1742), «Награжденное постоянство» (1757) и др. В 40-х гг. XVIII в. был декоратором в театрах Лиссабона, Бордо, Брюсселя, Дрездена.

³¹ Лукиан Самосатский — величайший из греческих софистов, «Вольтер древности», родился около 125 г. Изучив греческий язык, он сделался судебным оратором в Антиохии, административном центре Сирии. В качестве странствующего ритора Лукиан Самосатский исходил Малую Азию, Грецию, Македонию, Италию и Галлию, произнося речи в торжественных случаях чаще всего в Олимпии. Пустая риторика его не удовлетворяла, он отвернулся от нее и занялся философией. Поселясь в Афинах, Лукиан Самосатский стал проводить свои новые воззрения в шутивных сатирических диалогах. Достигнув старости, он снова сделался рецитатором. Умер Лукиан Самосатский в Египте. Сочинений с его именем сохранилось 82, в том числе несколько подложных. Все они небольших размеров и большей частью составлены в диалогической форме. Лишь о немногих из его произведений можно определенно сказать, когда они написаны.

³² Буржеля (Bourgelat) Клод (1712–1779) — один из основоположников ветеринарной науки и организатор первых в Европе ветеринарных школ (Лион — 1761 г., Альфор — 1765 г.). Ввел преподавание иппиатрики — науки лечить лошадей. В конце жизни был назначен главным директором королевской ве-

теринарной школы и избран членом Парижской и Берлинской АН. В 1777 г. опубликовал «Правила для французских королевских ветеринарных школ».

³³ Расин (Racine) Жан (1639–1699) — французский драматург, поэт, представитель классицизма. В трагедиях «Британник» (постановка 1669 г., издана 1670 г.), «Береника» (постановка 1670 г., издана 1671 г.), «Митридат» (постановка и издана 1673 г.), «Федра» (постановка и издана 1677 г.) масштабное поэтическое изображение трагической любви, конфликта между монархическим деспотизмом и его жертвами, противоборство страстей в человеческой душе, утверждение необходимости следовать требованиям нравственного долга.

³⁴ Корнель (Corneille) Пьер (1606–1684) — знаменитый французский драматург, «отец французской трагедии». Член Французской академии с 1647 г. Литературную деятельность начал с галантных стихов. Трагический конфликт страсти и долга в основе трагикомедии «Сид» (постановка и издана 1637 г.), первого образца классицистического театра. Тема государства как высшего начала жизни (воплощение разума и общенациональных интересов), торжество героической воли в трагедиях «Гораций» (постановка 1640 г.), «Цинна» (постановка 1640–1641 гг.). Разочарование в абсолютизме в трагедиях «Мученик Полиевкт» (1643), «Смерть Помпея» (1644). Следы эстетики барокко в «Родогуне» (1647) и других трагедиях Корнеля конца 40-х гг.

XVII в. В России трагедии Корнеля переводились и ставились в XVIII в. Особенно популярен Корнель был в годы борьбы с деспотизмом Екатерины II и во время декабристского движения.

³⁵ *Вольтер* (Voltaire), наст. имя Мари Франсуа Аруэ (1694–1778) — французский писатель и философ-просветитель, действ. иностранный почетный член Петербургской АН (1746). Лирика молодого Вольтера проникнута эпикурейскими мотивами, содержит выпады против абсолютизма. Зрелая проза разнообразна по темам и жанрам: философские повести «Макромегас» (1752), «Кандид, или Оптимизм» (1759), «Простодушный» (1767), трагедии в стиле классицизма «Брут» (1731), «Танкред» (издана в 1761), сатирические поэмы («Орлеанская девственница», 1735, издана в 1755). Деятельность Вольтера связана с борьбой против религиозной нетерпимости и мракобесия, критикой феодально-абсолютистской системы: «Философские письма» (1733), «Философский словарь» (1764–1769). Вольтер сыграл значительную роль в развитии мировой, в т. ч. русской, философской мысли, в идейной подготовке Французской революции конца XVIII в. С именем Вольтера связано распространение в России т. н. вольтерьянства (дух свободомыслия, пафос несправедления авторитетов, ирония).

³⁵ *Крепильон* Проспер (1674–1762) — известный французский драматург. Первые его трагедии не имели успеха. Избранный в 1731 г. в французскую

академию, он произнес вступительную речь в стихах. В 1735 г. Крепильон получил место цензора. Мадам де Помпадур старалась создать в Крепильоне соперника возрастающей славе Вольтера, оскорбившего фаворитку злыми эпитафиями. Крепильон обладал оригинальностью и широтой замысла, но любил изображать злодеев и злодейства с энергией, часто переходившей в жесткость.

³⁶ *Мольер* (Moliere) (наст. имя и фам. Жан Батист Поклен, 1622–1673) — французский комедиограф, актер, театральный деятель, реформатор сценического искусства. Служил при дворе Людовика XIV. Опираясь на традиции народного театра и достижения классицизма, создал жанр социально-бытовой комедии, в которой буффонада, плебейский юмор сочетались с изяществом и артистизмом. Высмеивая сословные предрассудки аристократов, ограниченность буржуа, ханжество дворян и церковников, видел в них извращение человеческой природы («Смешные жеманницы», «Мизантроп», «Скупой», «Ученые женщины», «Мещанин во дворянстве», «Мнимый больной»); с особой непримиримостью разоблачал лицемерие, создав бессмертный образ Тартюфа, комедия «Тартюф, или Обманщик» (1664). Постановка «Дон Жуана» в 1665 г. подверглась преследованиям за вольнодумство. Жизненность, художественная емкость образов Мольера оказали огромное влияние на развитие мировой, в т. ч. русской, драматургии и театра.

³⁷ *Реньяр* (Regnard) Жан Франсуа (1656–1709) — французский драматург. Выступив в эпоху, следовавшую за господством мольеровской комедии, Реньяр был многим обязан своему великому предшественнику. Реньяр часто впадал в карикатуру, прибегал к водевильным эффектам, стараясь во что бы то ни стало смешить зрителей; он не был способен, подобно Мольеру, создавать истинную «комедию нравов». Тем не менее, комедии Реньяра заключают в себе ценный материал для закулисной истории высшего французского общества конца XVII и начала XVIII вв. Благодаря прекрасному знанию сцены и ее условий, а также живости и бойкости слога, лучшие из комедий Реньяра смотрятся с удовольствием и теперь. Комедии положений «Любовные безумства» (1704), «Единственный наследник» (1708). Автобиографический роман «Провансалка» (1731).

³⁸ *Фоссано* или Фузано, Ринальди (Rinaldi) Антонио (? — после 1758) — итальянский артист, балетмейстер, педагог. В 1735–1738 гг. гастролировал в Петербурге в составе итальянской труппы Ф. Арайи. Постановщик и исполнитель балетных интермедий в первом в России спектакле оперы-серии «Сила судьбы и ненависти» Арайи (1736). В 1742–1758 гг. солист и балетмейстер придворной итальянской труппы. Создал балеты: «Имя великого более приличествует тому, кто великодушно прощает, нежели кто делает отмщение», «Брак Купидона и Психе», «Балет цветков» (1745), «Басня о Га-

латее, Полифеме и Ацисе», «Взятие золотого руна» (1751) и др. Постановки Фоссано были составной частью итальянской оперы, могли развивать действие или представляли собой связанные с оперой дивертисменты. Современники считали Фоссано выдающимся балетмейстером комических и бурлескных балетов. В России жанровая сфера, которую охватывало творчество балетмейстера, безгранично раздвинулась, включив в себя лирику и трагедию. Вместе с женой Фоссано преподавал в танцевальном училище и в 1747 г., после смерти Ж. Б. Ланде, возглавил его. С 1755 г. ставил балеты в Ораниенбаумском театре. 4 июля 1758 г. по челобитной балетмейстера Фоссано был отпущен со службы и уехал в Италию.

³⁹ *Монне* (Monnet) Жан (1710–1785) — французский драматург и театральный директор. С 1743 г. — директор Комической Оперы, с 1745 г. — директор театра в Лионе. В 1748 г. становится во главе французской труппы, отправляющейся в Лондон, с 1752 по 1757 опять заведует Комической Оперой. Он же издал ряд сборников старинных песен, начиная с XIII в.

⁴⁰ *Французская Опера* — Королевская Академия Музыки (L'Académie royale de musique) в Париже. Основана в 1669 г. под названием «Академия оперы» аббатом П. Перреном, Р. Камбером и маркизом де Сурдеаком, получившими от Людовика XIV концессию по организации «оперных академий» (т. е. музыкальных представлений) в Париже и других

³⁷ *Реньяр* (Regnard) Жан Франсуа (1656–1709) — французский драматург. Выступив в эпоху, следовавшую за господством мольеровской комедии, Реньяр был многим обязан своему великому предшественнику. Реньяр часто впадал в карикатуру, прибегал к водевильным эффектам, стараясь во что бы то ни стало смешить зрителей; он не был способен, подобно Мольеру, создавать истинную «комедию нравов». Тем не менее, комедии Реньяра заключают в себе ценный материал для закулисной истории высшего французского общества конца XVII и начала XVIII вв. Благодаря прекрасному знанию сцены и ее условий, а также живости и бойкости слога, лучшие из комедий Реньяра смотрятся с удовольствием и теперь. Комедии положений «Любовные безумства» (1704), «Единственный наследник» (1708). Автобиографический роман «Провансалка» (1731).

³⁸ *Фоссано* или Фузано, Ринальди (Rinaldi) Антонио (? — после 1758) — итальянский артист, балетмейстер, педагог. В 1735–1738 гг. гастролировал в Петербурге в составе итальянской труппы Ф. Арайи. Постановщик и исполнитель балетных интермедий в первом в России спектакле оперы-серии «Сила судьбы и ненависти» Арайи (1736). В 1742–1758 гг. солист и балетмейстер придворной итальянской труппы. Создал балеты: «Имя великого более приличествует тому, кто великодушно прощает, нежели кто делает отмщение», «Брак Купидона и Психе», «Балет цветков» (1745), «Басня о Га-

латее, Полифеме и Ацисе», «Взятие золотого руна» (1751) и др. Постановки Фоссано были составной частью итальянской оперы, могли развивать действие или представляли собой связанные с оперой дивертисменты. Современники считали Фоссано выдающимся балетмейстером комических и бурлескных балетов. В России жанровая сфера, которую охватывало творчество балетмейстера, безгранично раздвинулась, включив в себя лирику и трагедию. Вместе с женой Фоссано преподавал в танцевальном училище и в 1747 г., после смерти Ж. Б. Ланде, возглавил его. С 1755 г. ставил балеты в Ораниенбаумском театре. 4 июля 1758 г. по челобитной балетмейстера Фоссано был отпущен со службы и уехал в Италию.

³⁹ *Монне* (Monnet) Жан (1710–1785) — французский драматург и театральный директор. С 1743 г. — директор Комической Оперы, с 1745 г. — директор театра в Лионе. В 1748 г. становится во главе французской труппы, отправляющейся в Лондон, с 1752 по 1757 опять заведует Комической Оперой. Он же издал ряд сборников старинных песен, начиная с XIII в.

⁴⁰ *Французская Опера* — Королевская Академия Музыки (L'Académie royale de musique) в Париже. Основана в 1669 г. под названием «Академия оперы» аббатом П. Перреном, Р. Камбером и маркизом де Сурдеаком, получившими от Людовика XIV концессию по организации «оперных академий» (т. е. музыкальных представлений) в Париже и других

городах. Академия музыки открылась в 1671 г. постановкой пасторали «Помона». В 1672 г. композитор Ж. Б. Люлли получил концессию на свое имя. Театр стал называться Королевская академия музыки. На премьере была показана опера-балет «Празднества Амура и Бахуса» Люлли. В дальнейшем неоднократно название менялось. В 1875 г. утвердилось современное название — Национальный оперный театр, или парижская Опера.

⁴¹ *Кадриль* (франц. quadrille, от исп. cuadrilla, буквально — группа их четырех человек, от *лат.* *quadrum* — четырехугольник) — с конца XVII и до конца XIX вв. была одним из самых популярных балльных танцев.

⁴² *Юнг* (Young) Эдуард (1683–1765) — английский поэт. Получил юридическое образование в Оксфордском университете. В раннем творчестве придерживался принципов классицизма, исчерпанность которых раскрыл в трактате «Мысли об оригинальном творчестве» (1759). Литературную славу Юнгу принесла религиозно-дидактическая поэма в 9 книгах «Жалоба, или Ночные размышления о жизни, смерти и бессмертии» (1742–1745), написанная белым стихом и содержащая скорбные размышления о горестях и бренности жизни, суетности и тщете человеческих стремлений. Классический образец литературы сентиментализма.

⁴³ *Граф Эссекс* — герой трагедии Тома Корнеля «Граф Эссекс» (1678), сюжетом которой является па-

дение могущественного фаворита королевы Елизаветы Английской.

⁴⁴ *Лебрен* (Le Brun) Шарль (1619–1690) — французский живописец и декоратор. Лебрен был одним из создателей т. н. стиля Людовика XIV. После обучения у Симона Вуэ Лебрен, будучи еще очень юным, стал придворным живописцем. Его собственный художественный стиль сформировался во время работы в мастерской Никола Пуссена в Италии в 1642–1646 гг. По возвращении во Францию Лебрен создал декоративные живописные панно для Отеля Ламбер в Париже и замка Во-ле-Виконт и с 1660 г. начал работать при дворе. В 1648 г. он стал одним из основателей Королевской академии живописи и скульптуры, а в 1663 г. — первым директором Королевской мануфактуры гобеленов и мебели, руководил работами по украшению Версаля. Стиль Лебрена был взят за образец многими художниками этого времени.

⁴⁵ *Ван дер Мелен* (ван дер Мейлен) Адам-Франс (1632–1690) — фламандский живописец, который специализировался в батальных сценах. Учился у Питера Снайерса, придворного живописца-баталиста из Брюсселя, и в 1651 г. стал членом Брюссельской гильдии живописцев. В течение первых 15 лет карьеры, так называемого брюссельского периода, он рисовал небольшие жанровые сцены и исторические картины. Приблизительно в 1666 г. художник был вызван в Париж министром финансов Жаном

Колбертом по требованию Чарльза Ле Бруина занять пост «живописца сражений Людовика XIV». Ван дер Мейлен сопровождал Людовика XIV во всех военных походах. Он также сделал много эскизов gobelенов для Парижской фабрики gobelенов. В 1673 г. он был принят во французскую Академию.

⁴⁶ *Плутарх* (ок. 46 — ок. 120) — древнегреческий писатель, автор морально-философских и историко-биографических сочинений, родился в богатой семье в Херонее (в Беотии), получил высшее образование в Афинах. Из огромного литературного наследия Плутарха, составлявшего около 250 сочинений, сохранилось не более трети произведений, большая часть которых объединена под общим названием «Моралий». Другая группа «Сравнительные жизнеописания» включает 23 пары биографий выдающихся государственных деятелей Древней Греции и Рима.

⁴⁷ *Фриних* (Phrynichos) (конец VI и начало V в. до н. э.) — древнегреческий драматург. Принимал деятельное участие в персидских войнах. Самая ранняя его — трагедия, известная нам под названием «Алкеста», история молодой жены царя Адмета. В трагедии «Взятие Милета» рассказывается о подавлении восстания ионийцев и разрушении Милета, в «Финикиянках» прославляется победа греков над персами при Саламине. Фриниху приписывают введение в трагедию женских ролей. Произведения Фриниха отличались красочностью хоровых партий, значительно превосходивших по объему речевые части.

⁴⁸ *Лани* (Lamy) Жан Бартеlemi (1718–1786) — французский артист, балетмейстер, педагог. В 1741–1776 гг. служил в Королевской академии музыки, с 1748 г. — главный балетмейстер. Работал также в Берлине, Турине и Лондоне. Ставил танцы и выступал в операх-балетах и лирических трагедиях. Создал новый, пастушеский, или «пейзанский» стиль исполнения.

⁴⁹ *Люлли* (Lully) Жан Батист (1632–1687) — французский композитор. С 1672 г. возглавлял Королевскую академию музыки (выступал в качестве композитора, дирижера, педагога, режиссера и балетмейстера). Автор многих балетов и divertissementов. Люлли был основоположником «лирической трагедии» во французском музыкальном театре и крупнейшим мастером оперы-балета. Сценические постановки балетов и опер Люлли, ставшие одной из вершин европейского музыкального театра, открыли историю классического европейского балета нового времени.

⁵⁰ *Метастазιο* (Metastasio) (наст. имя Пьетро Антонио Доменико Бонавентура Трапасси, 1698–1782) — итальянский поэт. В 1717 г. опубликовал сборник стихов, включавший трагедию «Юстин», написанную им в возрасте четырнадцати лет. В 1722 г. вице-король Неаполя заказал ему музыкальную пьесу «Сады Гесперид», представленную при дворе. Метастазιο был приглашен сменить Апостола Дзено на посту придворного поэта при дворе Карла VI.

В апреле 1730 г. он приехал в Вену, где и остался до конца своей жизни. Его основные работы написаны в период с 1730 по 1740 г. Помимо всего прочего, в этот период он написал одиннадцать мелодрам на классические сюжеты. Не признавая трагедии во французском стиле, Метастазιο разработал чисто итальянскую форму оперы. Она состояла в чередовании поддерживающего действие белого стиха, идущего речитативом, и лирических частей, развившихся впоследствии в арии.

⁵¹ *Рамо* (Rameau Жан Филипп (1683–1764) — французский композитор и музыкальный теоретик. В 1702–1706 и 1716–1723 гг. служил органистом в Клермон-Ферранском кафедральном соборе. В 1706–1716 гг. работал в Париже и Лионе. С 1723 г. и до конца своих дней Рамо жил в Париже, служил органистом в иезуитском колледже и в церкви Сен-Круа-де-ля-Бретонри. Наследие Рамо состоит из нескольких десятков книг и ряда статей по вопросам музыки и теории акустики, четырех томов клавирных пьес, нескольких мотетов и сольных кантат, 29 сценических сочинений — опер, опер-балетов и пасторалей.

⁵² *Пассепье* (passeried) — танец в трехдольном размере, отбиваемом на $\frac{3}{8}$ в один темп, вариант менуэта, развившийся из придворной стилизации бранля (старофранцузский круговой танец (хоровод) с быстрыми движениями, с пением и припевом, повторяющимся после каждой строфы). В XVII в. этот танец был весьма распространен.

⁵³ *Ригодон* (rigaudon, rigodon) — народный танец, популярный на юго-востоке Франции. Произшел от бранля (см. прим. 52). Рисунок танца — круг (хоровод), линии. Характер живой, веселый, темпераментный. Сопровождается игрой на скрипке, пением танцующих, часто исполнители отбивают такт деревянными башмаками. Музыкальный размер $\frac{2}{4}$. С конца XVII в. приобрел известность как торжественный придворный танец.

⁵⁴ *Тамбурин* (tambourin) — старинный танец Южной Франции и Испании, в быстром темпе в $\frac{2}{4}$. Этот танец сопровождается тамбурином, в который бьет танцующий (отсюда название).

⁵⁵ *Ритурнель* (франц. ritournelle, итал. ritornello, от ritorno — возвращение) — в вокальной музыке XVII–XVIII вв. короткие инструментальные разделы, выполняющие функции вступления, интермедии или коды. В танцевальной музыке — вступительный и заключительный отыгрыши в танце. В балете конца XVII — начале XVIII вв. инструментальное вступление к танцу.

⁵⁶ *Гавот* (gavotte) — старинный французский танец (первоначально народный хороводный). Музыкальный размер $\frac{2}{2}$ или $\frac{4}{4}$. Возник, вероятно, в XVI в., но вскоре был забыт. В XVII–XVIII вв. возродился и стал популярным придворным танцем, жеманным и манерным. Как правило, исполнялся одной парой.

⁵⁷ *Паспье* (passe-pied) — старинный французский танец, возникший, по-видимому, в Северной

Бретани. В народном быту музыка танца исполнялась на волынке или пелась. С середины XVII в. паспье стал придворным танцем. Музыкальный размер придворного паспье $3/4$ или $3/8$, начинается с затакта. Паспье близок к менуэту, но исполнялся в более быстром темпе. Включался в инструментальную сюиту между ее основными танцевальными частями.

⁵⁸ *Превó* (Prévost) Франсуаза (1680–1741) — французская артистка и педагог. В 1699–1730 гг. работала в парижской Опере (дебютировала в балете «Ати» Люлли). Выступала в операх-балетах и лирических трагедиях. Превó была одаренной актрисой. Ее танец отличался изяществом и грацией. Среди ее учениц — М. Камарго и М. Салле.

⁵⁹ *Мюзет* (франц. musette — «волынка» от старофранц. muse — «дудка») — французский старинный народный танец. Музыкальный размер $2/4$, $6/4$ или $6/8$. Темп быстрый. Исполнялся под аккомпанемент волынки, отсюда название. В XVIII в. вошел в придворные оперно-балетные дивертисменты.

⁶⁰ *Саллэ* (Sallé) Мари (1707–1756) — французская артистка и балетмейстер. С 1718 г. выступала в ярмарочных театрах Парижа и в Лондоне. В 1721 г., заменяя Ф. Превó, дебютировала в парижской Опере в опере-балете «Венецианские празднества» Кампра. В 1725–1734 гг. (с перерывами) работала в Лондоне, где поставила балет-пантомиму «Пигмалион» (1734), балет «Вакх и Ариадна», а также танцы в операх Генделя «Орест», «Альцина», «Ариодант»

и «Верный пастух», в которой специально для нее был создан пролог «Терпсихора». На сцене парижской Оперы исполняла главные партии в операх, операх-балетах, лирических трагедиях. Еще до реформ Ж. Ж. Новерра пыталась связать танец с действием, использовать танцевальные движения и мимику для раскрытия содержания спектакля. Основное внимание уделяла не технике, а грации и осмысленности танца.

⁶¹ *Дюмулен* — французский танцовщик, постоянный партнер М. Салле.

⁶² *Камарго* (Camargo) Мари Анн (1710–1770) — французская артистка. Дебютировала в 1720 г. в брюссельском «Театре де ла Монне». Затем училась в Париже у Ф. Превó, по возвращении в Брюссель заняла положение прима-балерины. Позднее выступала в Руане. Дебютировала в Королевской академии музыки. В 1726 г. в дивертисменте «Характеры танца». Вскоре выдвинулась в число наиболее знаменитых танцовщиц своего времени. В 1735 г. оставила сцену, в 1740 г. вернулась в театр и вскоре заняла место первой танцовщицы. Камарго с особым блеском исполняла танцы в быстром темпе. Она ввела в женский танец сложные па, ранее исполнявшиеся только мужчинами. Усложнение техники танца потребовало изменений костюма. Камарго сначала облегчила тяжелые платья, а затем укоротила их. Камарго заменила и обувь, т. к. высокий каблук мешал выполнению пируэтов и заносок.

⁶³ *Шакона*, Чакона (*испан.* chasopa, *итал.* clас-сопа) — первоначально народный танец, известный в Испании с конца XVI в. Музыкальный размер $3/4$ или $3/2$, темп живой. Сопровождался пением и игрой на кастаньетах. Со временем чакона распространилась по Европе, стала медленным танцем величавого характера, как правило, в миноре, с акцентом на второй доле. В Италии чакона сближается с пассакалей. В XX в. чакона практически перестала отличаться от пассакальи.

⁶⁴ *Пассакалья* (*итал.* passacaglia, *испан.* pasacalle от *испан.* pasar — «проходить» и *calle* — «улица») — песня, позднее танец испанского происхождения, первоначально исполнявшийся на улице в сопровождении гитары при отъезде гостей с праздника (отсюда название). В XVII в. пассакалья получила распространение во многих европейских странах и, исчезнув из хореографической практики, стала одним из ведущих жанров инструментальной музыки. Ее определяющие черты — торжественно-траурный характер, медленный темп, трехдольный метр, минорный лад.

⁶⁵ *Дюпре* (Dupre) Луи (ок. 1697 — 1774) — французский артист, балетмейстер, педагог. Учился в школе при Королевской академии музыки. Начал выступать в детских ролях с 1701 г. В 1715–1722 и 1730–1751 гг. солист Королевской академии музыки, в 1722–1730 гг. работал в Варшаве, гастролировал в Лондоне, Дрездене. С особым успехом испол-

нял чаконы и пассакальи. Один из основоположников мужского сценического танца, Дюпре был грациозен, пластичен, обладал благородной манерой исполнения. Среди учеников Дюпре — Ж. Ж. Новерр, Г. Вестрис, М. Гардель.

⁶⁶ *Лани* (Lanu) Луиза Мадлен (1733–1777) — французская танцовщица. Выступала в парижской Опере, в операх-балетах и лирических трагедиях. Обладала виртуозной техникой, была элегантна, красива.

⁶⁷ *Лура* (Loure) — французский танец эпохи Барокко, известный также как медленная жига (английский старинный народный танец кельтского происхождения), название происходит от наименования одной из разновидностей старинных французских волюнок.

⁶⁸ *Тоннель* (tonnelet) — род коротенькой юбочки на каркасе, нижняя часть театральной одежды.

⁶⁹ *Панье* (panier) — каркас из ивовых прутьев или китового уса для придания пышности женской юбке. В России для обозначения такого каркаса укоренилось заимствованное из немецкого языка слово «фижмы», т. к. первые образцы этой конструкции пришли из Германии или Нидерландов в начале XVIII в.

⁷⁰ *Шассэ* (Chassé) — оперный певец, бас, превосходный актер. Выступал на сцене Оперы в 1721–1757 гг.

⁷¹ *Боке* (Voquet) Луи-Рене — французский художник XVIII в., рисовавший костюмы для постановок

балетных спектаклей Ж. Ж. Новерра. Рисунки его сохранились в большом количестве в библиотеке парижской Оперы.

⁷² *Еврипид* (ок. 480 до н. э. — 406 до н. э.) — древнегреческий поэт-драматург. Творчество Еврипида, сложившееся в годы кризиса афинской демократии, отличается резко критическим отношением к мифологическим, этическим и другим традиционным нормам. Еврипиду свойственно необычное для античной трагедии усиление бытового элемента, интерес к частным судьбам людей («Медея», «Ипполит»). Оказал влияние на Менандра, трагедии Сенеки Младшего, а через них — на европейскую драматургию.

⁷³ *Аристофан* (ок. 445 — ок. 385 до н. э.) — древнегреческий поэт-комедиограф, «отец комедии». Взгляды Аристофана на злободневные проблемы эпохи, резко выраженные в его творчестве, отвечали интересам крестьянства того времени. В комедиях Аристофана — отклики на актуальные события, выступления против военной политики, поношение реальных личностей, фантастические ситуации.

⁷⁴ *Ван-Лоо*, Ванлоо (наст. имя Шарль-Андре ван Лоо) Карл (1705–1765) — французский художник, по происхождению нидерландец. Писал исторические, религиозные и аллегорические картины, а также пейзажи и портреты, отличаясь сильным и гармоническим колоритом, свободным приемом кисти, приятным рисунком, но, вместе с тем, и манерностью и изысканностью, свойственными эпохе, в ко-

торой он жил. Ванлоо был принят в члены Французской академии художеств и был впоследствии ее ректором, носил титул первого королевского живописца. Большинство его картин находится во Франции, но они встречаются и в других странах Европы.

⁷⁵ *Буше* (Boucher) Франсуа (1703—1770) — французский живописец, рисовальщик, гравер и декоратор. Крупнейший представитель художественного стиля рококо. Был исключительно популярен. Создал многочисленные серии гравюр, иллюстрировал книги Мольера, Боккаччо, Овидия. Работал во всех видах декоративного и прикладного искусства: создавал декорации для опер и спектаклей, картоны для королевских шпалерных мануфактур, выполнял орнаментальные росписи изделий северского фарфора, расписывал веера, исполнял миниатюры и т. п. Творчество Буше-живописца исключительно многогранно: он обращался к аллегорическим и мифологическим сюжетам, изображал деревенские ярмарки и фешенебельную парижскую жизнь, писал жанровые сцены, пасторали, пейзажи, портреты. Активно привлекался к украшению резиденций короля и мадам де Помпадур, частных особняков Парижа. В последние годы жизни был директором Королевской академии живописи и скульптуры и «первым живописцем короля».

⁷⁶ *Тенирс* (Teniers) Давид младший (1610–1690) — фламандский художник, мастер бытового жанра.

Родился в Антверпене в семье живописца Д. Тенирса старшего. Учился у отца. Жил и работал в Антверпене; с 1649 г. — декан местной гильдии художников. Был другом П. П. Рубенса. В 1654 г. переехал в Брюссель, где служил при дворе испанских наместников художником и директором картинной галереи. Тенирс — мастер пейзажа, крестьянского праздника, группового портрета и экзотической пародии. Он был невероятно прославлен еще при жизни. Ему подражали. Он создал свыше семисот произведений.

⁷⁷ *Превиль* (Préville) (наст. имя и фамилия Пьер Луи Дюбюс, 1721–1799) — французский актер. Сценическую деятельность начал в 1738 г. в бродячей труппе. С 1753 г. первый комик театра «Комеди Франсез» (Париж). Исполнял роли комических слуг в произведениях Ж. Б. Мольера, А. Р. Лесажа, Ж. Ф. Реньяра, П. Мариво, Ф. Данкура и др. В истории мирового театра получил известность как создатель образа Фигаро в «Севильском цирюльнике» Бомарше (1775). В 1786 г. оставил сцену.

⁷⁸ *Сарразэн* (Sarrazin) Пьер (?–1762) — актер, в 1729 г. дебютирует в французской Комедии. Играет роли патетических стариков, тиранов, королей. Отличался исполнением героев в трагедиях Вольтера.

⁷⁹ *Феспид* (ок. 580 до н. э. — ?) — древнегреческий драматург, которого принято считать отцом аттической трагедии. Родом с о. Икария. Впервые наряду с хором ввел в драматическое представление актера-декламатора. Согласно некоторым античным ис-

точникам, эту роль Феспид исполнял и сам. Ему приписывается также введение полотняных масок. От произведений Феспиды ничего не сохранилось.

⁸⁰ *Кратет* (Κράτης) — афинский поэт, представитель особого направления в древней аттической комедии. Он первый оставил насмешки над отдельными личностями и стал создавать сюжеты и характеры, имевшие общее, а не частное, личное значение. Насчитывают 14 его комедий. Орывки сохранились от 9-ти. Они написаны живым, бойким слогом.

⁸¹ *Эпихарм* (Επίχαρμος, V в. до н. э.) — греческий драматический писатель, комедиограф. Родился на острове Кос, жил в Сицилии. Эпихарм считается создателем сицилийской комедии. По-видимому, в его творчестве впервые получил литературную обработку жанр фольклорных, бытовых и пародийно-мифологических сенок. Известно 35 названий пьес Эпихарма и свыше 200 фрагментов (всего он должен был написать 52 комедии).

⁸² *Менандр* (342–292 до н. э.) — древнегреческий поэт-комедиограф, главный представитель новой аттической комедии. В духе бытового правдоподобия изображал конфликты частной, семейной жизни. В отмеченных пафосом гуманности комедиях Менандр достигал тонкости индивидуальных характеристик.

⁸³ *Эвоп* Клавдий (Клюдий) — древнеримский актер, современник и друг Цицерона, который у него

учился ораторской дикции. Играл Эзоп Клавдий, главным образом, в трагедиях, но, по-видимому, выступал и в комедиях. В трагедии он считался таким же великим, каким в комедии был Росций. Эзоп Клавдий пользовался большой популярностью среди народа и общества: Помпей был его другом, народ награждал его так щедро, что после него осталось большое состояние, растраченное его сыном.

⁸⁴ *Французская Комедия «Комеди Франсез»* (Comédie-Française, официальное назв. — «Театр Франсе») — французский театр. Основан в 1680 г. по указу Людовика XIV, объединившему Театр Мольера и театр «Бургундский отель». В труппу театра вошли 27 актеров. Театром руководили назначаемые королем суперинтенданты, определявшие репертуар, состав труппы и т. д. Вскоре после создания «Комеди Франсез» завоевал славу крупнейшего театра Франции. На сцене театра ставились пьесы Корнеля, Расина, Мольера и Бомарше.

⁸⁵ *Госсек* (Gossec) Франсуа Жозеф (1734–1829) — французский композитор. Дирижер оркестра Национальной гвардии во время Великой французской революции, автор монументальных вокально-оркестровых композиций, опер, гимнов, маршей. Основатель Королевской школы пения и декламации (1784). Родоначальник французской симфонии.

⁸⁶ *Флоке* (Floquet) Этьен-Жозеф (1750–1785) — франц. композитор. Громадный успех имел его трехактный балет «Союз Любви и Искусств» (1773). Му-

зыка его, не особенно оригинальная, отличалась грациозностью и кокетливостью.

⁸⁷ *Ле Бретон*, Бертон (Bertoni) Пьер Монтан (1727–1780) — французский артист оперы (бас), композитор и дирижер. Дебютировал как певец в Париже в 1744 г., в 1746–1748 гг. выступал в Марселе. В 1755–1778 гг. Бертон дирижер театра «Гранд-Опера» (Париж). Автор опер «Эрозина», «Сильвия», «Теон» (совм. с Ж. Триалем), «Тиртей» (совм. с Ж. Лабордом) и др. Дополнил, частично аранжировал оперы Люлли («Беллерофонт»), Рамо («Кастор и Поллуке»), Кампра («Камилла») и др. композиторов; руководил их постановкой; прославился как интерпретатор опер Глюка.

⁸⁸ *Глюк* (Gluck) Кристоф Виллибальд (1714–1787) — австрийский композитор. Реформатор европейского музыкального театра, один из крупнейших представителей музыкального классицизма XVIII в. Написал 107 опер, часто включающих в себя танцевальные номера, а также несколько балетов-пантомим, явившихся важной вехой в истории балетного театра. В сотрудничестве с Г. Анджолини создал балеты: «Семирамида» (1765), «Александр» (1765), «Китайский сирота» (1774) и др. В постановках опер Глюка участвовали выдающиеся хореографы, в том числе Ж. Ж. Новерр. Произведения Глюка живут до сих пор.

⁸⁹ *Пиччини* (Piccini) Никколо (1728–1800) — знаменитый композитор, представитель неаполитанской

школы. Дебютировал в Неаполе с большим успехом. В 1776 г. Пиччини приехал в Париж, где им была написана на стихи Мармонтеля опера «Роланд». В то время оперы Глюка господствовали во Франции, его поклонники, боясь соперничества, старались вредить операм Пиччини. Образовались две партии — глюкисты и пиччинисты. В 1773 г. Пиччини стал во главе итальянской труппы в парижской большой опере, поставившей лучшие сочинения Пиччини. Опера Пиччини «Дидона» имела огромный успех. В 1791 г. Пиччини вернулся в Италию. Пиччини создал свыше 120 опер-серии и опер-буффа.

⁹⁰ *Саккини* (Sacchini) Антонио Мария Гаспаро (1730–1786) — итальянский композитор. Сын рыбака. Обучался в Неапольской консерватории игре на скрипке у Н. Фьоренца и композиции у Ф. Дуранте. Выступал как скрипач. В 1756 г. было поставлено его интермеццо «Фра Донато». После успеха оперы «Семирамида» (1762) Саккини посвятил себя сочинению оперной музыки. В 1758–1764 гг. Саккини — капельмейстер в Неаполе, а в 1769 г. заменил Т. Траэтту в должности директора женской консерватории в Венеции. С 1770 г. жил в Мюнхене и с 1772 г. — в Лондоне. В 1781 г. был приглашен в Париж. Здесь, вопреки своему желанию, Саккини стал соперником Пиччини на стороне Глюка. Для придворного театра Саккини должен был написать три оперы, две из них были переделаны из его старых сочинений — «Ринальдо» и «Химена», третьей опе-

рой была «Дардан». Самая известная опера Саккини — «Эдип в Колоне» (1786), являющаяся его лучшим произведением. Наряду с Н. Пиччинини, Саккини — один из выдающихся композиторов неаполитанской оперной школы.

⁹¹ *Гимар* (Guimard) Мари Мадлен (1743–1816) — французская танцовщица. В 1758–1761 гг. выступала в кордебалете «Комеди Франсез», в 1762–1780 гг. — в Королевской академии музыки. Танцовщица серьезного и полухарактерного жанров. Ее исполнению были свойственны легкость, простота и непосредственность. М. Гимар выступала во многих операх-балетах («Римские и греческие празднества», «Кастор и Поллукс» и др.), балетах Ж. Ж. Новерра, М. Гарделя и др.

⁹² *Г-жа Т.*, по всей видимости, Новерр имеет в виду мадам Терезию Тальен (1770–1835), считавшуюся «красивее капитолийской Венеры». Она была ярчайшей поклонницей-пропагандисткой новой моды, когда простое платье из абсолютно прозрачного индийского муслина одевалось на голое тело. С легкой руки Терезии Тальен и ей подобных решительно выступило на передний план то, что раньше считалось неприличным. мода эта господствовала в 1795–1799 гг.

СОДЕРЖАНИЕ

От издательства	5
<i>Письмо 1.</i> О возрождении искусства танца	31
<i>Письмо 2.</i> О разделении танца	47
<i>Письмо 3.</i> О качествах, необходимых для балетмейстера	61
<i>Письмо 4.</i> Продолжение предыдущего	73
<i>Письмо 5.</i> О прочих знаниях, необходимых для балетмейстера	91
<i>Письмо 6.</i> Курс учения балетмейстера	105
<i>Письмо 7.</i> О выборе сюжетов	131
<i>Письмо 8.</i> О композиции балетов	137
<i>Письмо 9.</i> О правилах сочинения балетов	149
<i>Письмо 10.</i> О распределении главных и второстепенных частей	163
<i>Письмо 11.</i> Продолжение предыдущего	177
<i>Письмо 12.</i> О недостатках наших первых балетов	187
<i>Письмо 13.</i> О балетах в опере	203
<i>Письмо 14.</i> О выразительности фигур и о непригодности масок	251
<i>Письмо 15.</i> О композиции кордебалета	293
<i>Письмо 16.</i> О корифеях	305
<i>Письмо 17.</i> О costume	323
Примечания	343

Жан Жорж НОВЕРР ПИСЬМА О ТАНЦЕ

Перевод с французского
под редакцией А. А. ГВОЗДЕВА

Издание второе,
исправленное

Генеральный директор А. Л. Кноп
Директор издательства О. В. Смирнова
Зав. редакцией балетной литературы Г. Д. Лебедева
Художественный редактор С. Ю. Малахов
Корректор Е. И. Васильева
Подготовка иллюстраций А. Ю. Лапшин
Выпускающие Н. К. Белякова, О. В. Шилкова

ЛР № 065466 от 21.10.97

Гигиенический сертификат 78.01.07.953.П.004172.04.07
от 26.04.2007 г., выдан ЦГСЭН в СПб

Издательство «ЛАНЬ»

lan@lubl.spb.ru

www.lanbook.com

192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.

Тел./факс: (812) 567-29-35, 567-05-97, 567-92-72;
print@lubl.spb.ru

Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»

www.m-planet.ru

192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.

Тел./факс: (812) 567-29-35, 567-05-97, 567-92-72;
apeterson@mail.ru; chief@m-planet.ru

Книги «Издательства ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»

можно приобрести

в оптовых книоторговых организациях:

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

ООО «Лань-Трейд»

192029, Санкт-Петербург, ул. Крупской, 13,

тел./факс: (812)567-54-93,

тел.: (812)567-85-78,

(812)567-14-45, 567-85-82, 567-85-91;

trade@lanpbl.spb.ru

www.lanpbl.spb.ru/price.htm

МОСКВА

ООО «Лань-пресс»

109263, Москва, 7-я ул. Текстильщиков, 6/19,

тел.: (495)178-65-85; (495)740-43-16;

lanpress@ultimanet.ru; lanpress@yandex.ru

КРАСНОДАР

ООО «Лань-Юг»

350072, Краснодар, ул. Жлобы, 1/1, тел.: (861)274-10-35;

lankrd98@mail.ru

Сдано в набор 01.07.07. Подписано в печать 20.11.07.

Бумага офсетная. Гарнитура Обыкновенная. Формат 60×90^{1/32}.

Печать офсетная. Усл. п. л. 12,00. Тираж 2000 экз.

Заказ № 5195



Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных диалитивов в ОАО «Издательско-
полиграфическое предприятие «Правда Севера».

163002, г. Архангельск, пр. Новгородский, 32.

Тел./факс (8182) 64-14-54, тел.: (8182) 65-37-65, 65-38-78,

www.ippps.ru, e-mail: zakaz@ippps.ru