

# *Жан Жорж Новерр «Письма о танце»*

## *ПРЕДИСЛОВИЕ*

Намереваясь писать об искусстве, являющемся неизменным предметом трудов моих и размышлений, я никак не мог предвидеть успеха, которого удостоены были и последствия мои «Письма о танце», и влияния, которое суждено было им приобрести. Вышедшие в свет в 1760 году, они благосклонно были встречены литераторами и людьми изящного вкуса, но в то же время возбудили неудовольствие и досаду со стороны тех, для кого главным образом предназначались; против них восстали почти все танцовщики, подвизавшиеся на сценах Европы, в особенности же артисты Театра парижской Оперы — этого наипервейшего и великолепнейшего из храмов Терпсихоры, жрецы которого, однако, более чем где-либо одержимы нетерпимостью и самомнением. Я был объявлен еретиком, ниспровергателем основ, во мне стали видеть человека опасного, ибо я посмел посягнуть на правила, освященные давностью.

Тому, кто до седых волос занимался каким-либо искусством, следуя тем правилам, которые преподаны были ему с детства, трудно переучиваться заново. Лениость и самомнение в равной мере оказываются здесь помехой. Так же трудно позабыть то, что знал, как и научиться тому, чего не знаешь. Людям преклонных лет свойственно испытывать горечь и отвращение при всяком перевороте, в какой бы области он ни свершался. Лишь последующим поколениям дано извлечь из него то, что может оказаться здесь полезным или привлекательным.

Я разбил уродливые маски, предал огню нелепые парики, изгнал стеснительные панье и еще более стеснительные тоннеле; на место рутины призвал изящный вкус; предложил костюм более благородный, правдивый и живописный; потребовал действия и движения в сценах, одушевления и выразительности в танце; я наглядно показал, какая глубокая пропасть лежит между механическим танцем ремесленника и гением артиста, возносящим искусство танца в один ряд с другими подражательными искусствами, — и тем самым навлек на себя неудовольствие всех тех, кто почитает и соблюдает старинные обычаи, какими бы нелепыми и варварскими они ни были. Вот почему в то время как со стороны всех прочих артистов я слышал одни лишь похвалы и слова одобрения, те, для кого я, собственно, писал, сделали меня предметом своей зависти и язвительной хулы.

Однако в любом искусстве наблюдения и принципы, почерпнутые у природы, в конце концов всегда побеждают: громогласно понося и оспаривая мои идеи, кое-кто между тем стал применять их на деле; мало-помалу с ними примирились; понемногу стали вводиться всякие новшества; и вскоре я увидел среди моих последователей артистов, вкус и воображение которых оказались выше чувств зависти и уязвленного самолюбия и помогли им с беспристрастием отнестись к самим себе.

Господин Боке, воспринявший мои взгляды и ставший моим единомышленником, мой ученик г-н Доберваль, без устали сражающийся с предрассудками, рутиной и дурным вкусом, и, наконец, сам г-н Вестрис, окончательно покоренный преподанными мною истинами после того, как увидел их воочию в Штутгарте, — все эти артисты, ставшие с тех пор столь знаменитыми, сдались перед очевидностью и встали под мои знамена. Вскоре свершены были преобразования в балетах Парижской Оперы в части костюмов, умножились жанры. И танец в этом театре, хотя и далекий еще от совершенства, сделался самым блистательным в Европе. Он вышел наконец из длительной поры младенчества и стал учиться языку чувств, на котором до того едва умел лепетать.

Если представить, каким был Театр Оперы в 1760 году и каким он стал в наши дни, трудно отрицать то влияние, которое оказали на него «Письма». Недаром они были переведены на итальянский, немецкий и английский языки. Моя слава балетмейстера, пре-

клонный возраст, мои многочисленные и блистательные успехи дают мне право заявить, что мной свершен в искусстве танца переворот, столь же значительный и столь же долговечный, как тот, который свершен был в музыке Глюком. И признание, которым удостоиваются ныне мои подражатели, есть самая высокая похвала тем принципам, кои были установлены в моем труде.

Однако «Письма» эти представляли собой лишь фронто́н того храма, который я задумал воздвигнуть в честь действительного танца, некогда нареченного греками пантомимой. Танец, если ограничиваться прямым значением этого слова, есть не что иное, как искусство изящно, точно и легко выполнять

Всевозможные па в соответствии с темпами и ритмами, заданными музыкой, так же как музыка есть не что иное, как искусство сочетать звуки и модуляции, способные усладить наш слух. Однако всякий музыкант, одарённый талантом, не замыкается в этом ограниченном круге — сфера его искусства неизмеримо шире: он изучает характер и язык чувств, а затем воплощает их в своих сочинениях.

Со своей стороны, и балетмейстер, устремляясь за пределы материальной формы своего искусства, ищет в тех же человеческих чувствах характеризующие их движения и жесты; согласуя танцевальные па, жесты и выражения лиц с чувствами, которые ему нужно изобразить, он может путем искусного сочетания всех этих средств достичь самых поразительных эффектов. Мы знаем, до какого высокого совершенства доводили древние мимы искусство волновать сердца с помощью жеста.

Позволю себе высказать в связи с этим соображение, которое представляется мне здесь вполне уместным, ибо оно вытекает из темы, мною затронутой. Отдаю ее на суд тех просвещенных лиц, для которых исследование наших чувств стало делом привычным.

Во время представления какой-либо театральной пьесы чувствительность каждого читателя подвергается со стороны этой пьесы воздействию, сила которого находится в прямой зависимости от способности данного зрителя испытывать волнение. Таким образом, между зрителем наименее чувствительным и наиболее чувствительным существует множество оттенков, каждый из которых свойствен одному какому-нибудь зрителю. Чувство, вложенное в диалог действующих лиц, оказывается либо выше, либо ниже меры чувствительности преобладающей части зрителей.

Человеку холодному и мало склонному к душевным волнениям чувство это, скорее всего покажется преувеличенным, между тем как зритель, легко поддающийся умилению и даже экзальтации, найдет, что оно выражено слабо и вяло. Из этого я заключаю, что эмоциональность поэта и чувствительность зрителя весьма редко совпадают, кроме разве тех случаев, когда чары поэтического выражения столь велики, что одинаково воздействуют на всех зрителей. Но в подобную возможность мне трудно поверить.

Пантомима, на мой взгляд, свободна от этого недостатка. Она только бегло обозначает посредством па, жестов, движений и выражений лиц состояние, в котором находится тот или иной персонаж, чувства, которые он при этом испытывает, и предоставляет зрителю самому придумать для них диалог, который покажется ему тем правдоподобнее, что он всегда будет соразмерен с испытываемым им самим волнением.

Это соображение заставило меня с особым вниманием наблюдать за тем, что происходит в зрительном зале во время представления и пантомимного балета, и театральной пьесы (при условии, что оба спектакля одинаковы по своим достоинствам). Мне всякий раз казалось, что воздействие пантомимы на зрителей носит более всеобщий и единообразный характер, и что эмоциональность его находится, смею сказать, в большем соответствии с теми чувствами, которые зрелище вызывает в зрительном зале.

Не думаю, чтобы вывод этот носил чисто умозрительный характер. Мне всегда представлялось, что он выражает реальную истицу, в которой нетрудно убедиться. Разумеется, существует множество вещей, на которые пантомима может только намекнуть. Но в человеческих страстях есть некая степень пылкости, которую невозможно выразить словами, вернее, для которой слов уже не хватает. Вот тогда-то и наступает торжество

действенного танца. Одно па, один жест, одно движение способны высказать то, что не может быть выражено никакими другими средствами; чем сильнее чувство, которое надлежит живописать, тем труднее выразить его словами. Восклицаний, которые суть как бы высшая точка человеческого языка страстей, становится недостаточно — и тогда их заменяют жестом.

Нетрудно уяснить из всех моих рассуждений, каково было мое отношение к танцу в ту пору, когда я стал заниматься, и насколько уже тогда взгляды мои на это искусство далеки были от господствовавших представлений. Но, подобно человеку, взбирающемуся на вершину горы, перед взором которого постепенно вырисовывается и раскрывается необъятный горизонт, чем дальше я продвигался вперед по избранному мной пути, тем яснее видел, какие новые перспективы с каждым шагом открывает мне этот путь; я постиг, что действенный танец "может быть объединен со всеми подражательными искусствами и сам стать одним из них.

С тех пор вместо того чтобы подбирать подходящие мелодии, дабы приспособить под них танцы, вместо того чтобы распределять па, составляя из них то, что называлось тогда балетом, я прежде всего искал в мифологии, истории или собственном своем воображении такой сюжет, который представлял бы не только удобный повод показывать различные танцы и празднества, но являл бы собой постепенно развивающееся действие, за которым следишь с нарастающим интересом. Составив таким образом программу, я вслед за тем принимался изучать жесты, движения и мимику, с помощью которых можно было бы передать страсти и чувства, подсказываемые мне сюжетом. И лишь завершив эту работу, я призывал к себе на помощь музыку. Я сообщал композитору различные подробности набросанной мной картины и требовал от него такой музыки, которая соответствовала бы каждой ситуации и каждому чувству. Вместо того чтобы придумывать па к написанным ранее мелодиям,— наподобие того, как пишутся куплеты на уже знакомые мотивы,— я сперва сочинял, если

можно выразиться, диалоги моего балета и только потом заказывал музыку применительно к каждой их фразе и каждой мысли.

Именно так мною подсказана Глюку характеристическая мелодия танца дикарей «Ифигении в Тавриде»: па, жесты, позы, выражения лиц отдельных персонажей, которые я обрисовал знаменитому композитору, определили характер этого превосходного музыкального отрывка.

И на этом я не остановился.

Поскольку пантомима в значительно большей степени предназначена для глаз, нежели глуха, я поставил себе цель сочетать ее с искусствами, более всего чарующими зрение. Предметом внимательного моего изучения стали живопись, архитектура, законы перспективы и оптика. Отныне я не сочинял одного балета, в котором законы этих искусств не соблюдались бы самым точным образом всякий раз, как для этого представлялся случай. Нетрудно понять, что мне приходилось при этом немало думать над каждым из искусств в отдельности и над общими ми, их соединяющими.

Мысли, рождавшиеся во время этих моих ни, я доверял бумаге. Они стали предметом ряда писем, которые составили обзор различных видов искусства, в той или иной ни связанных с искусством действенного танца.

Эта переписка позволила мне также коснуться некоторых актеров, своими талантами украсивших различные театры Европы.

Однако все эти, доверенные дружбе плоды размышлений, вероятно, так и остались бы неизвестными читателям и погибли бы для искусства, если бы одно обстоятельство — столь же лестное, сколь и непредвиденное — не позволило мне собрать ныне эти письма воедино, чтобы предать их гласности.

Бесстрашный мореплаватель пускается в путь наперекор всем грозам и бурям, дабы обнаружить неведомые земли, откуда привезет он драгоценные предметы, способные обогатить искусства и науки, торговлю и промышленность, — но неодолимые

препятствия останавливают его на полпути. Так и я, признаюсь, вынужден был прервать свое плавание. Все мои порывы и усилия оказались тщетными; я бессилен был перейти ту непреодолимую преграду, на коей начертано было: «Дальше нет тебе пути».

Я буду говорить здесь об этих препятствиях и докажу, что они непреодолимы. Подобно Геркулесовым столпам, преграждавшим некогда путь отважным мореплавателям, стоят они на пути действенного балета.

## ПИСЬМО ПЕРВОЕ



Поэзия, живопись, танец являются, сударь, и, но крайней мере, должны являться не чем иным, как точным подражанием прекрасной природе. Лишь благодаря правдивости отображения создания Корнелей и Расинов, Рафаэлей и Микеланджело сделались достоянием потомства снискав перед этим — что случается не так уж часто — одобрение современников. А почему не можем мы причислить к именам этих великих людей также имена прославленных в свое время сочинителей балетов? Увы, они почти неизвестны. Повинно ли в этом искусство? Или виноваты были они сами?

Балет представляет собою картину или, вернее, последовательный ряд картин, связанных в одно целое определенным действием. Сцена, если так можно выразиться, — это тот холст, на котором запечатлевает свои мысли балетмейстер; надлежащим подбором музыки, декораций и костюмов он сообщает картине ее колорит, ведь балетмейстер — тот же живописец. Если природа наделила его тем пылом и страстностью, которые являются душой всех подражательных искусств, что мешает ему достигнуть бессмертия? Почему не дошли до нас имена балетмейстеров? Потому что творения подобного рода существуют один лишь короткий миг и исчезают почти так же быстро, как и впечатления, ими порожденные, потому что от самых возвышенных созданий Батиллов и Пиладов не остается и следа. Предание хранит лишь смутное представление об этих мимах, столь прославивших себя во времена Августа.

Если бы великие эти артисты, не, будучи в силах передать потомству свои мимолетные творения, сообщили бы нам, по крайней мере, свои мысли или основные начала своего искусства; если бы они хоть начертали нам правила того жанра, создателями коего являлись, их имена и писания преодолели бы пропасть веков, и они не потратили бы труды свои и бессонные ночи ради ной лишь славы. Преемники их владели бы тогда основами их искусства, и мы не были бы свидетелями гибели пантомимы и выразительного жеста, доведенных некогда до высоты, и поныне поражающей нас.

С тех пор это искусство было утрачено, и никто не пытался открыть его вновь или создать к сказать, вторично. Страшась трудностей предприятия, мои предшественники отказались от подобной мысли, не сделав ни малейшее попытки в этом направлении, и сохранили разрыв, которому, казалось, суждено было утвердиться навеки, разрыв между танцем в тесном смысле и пантомимой.

Более отважный, чем они, хоть наделенный, может, и меньшим талантом, я осмелился разгадать тайну действенного балета и, объединив игру и танец, сообщить ему определенное лицо и вдохнуть в него мысль. Поощряемый снисходительностью зрителя, я дерзнул проложить новые пути. Публика не оставила меня в тяжелые минуты, когда самолюбие мое подвергалось жестокому испытанию; и одержанные мною с тех пор

победы, полагаю, дают мне право удовлетворить любознательность в отношении искусства, которое вы так высоко цените и которому я посвятил всю свою жизнь.

Со времен Августа и до наших дней балеты представляли собой лишь бледные наброски того, чем могут еще стать. Это порожденное гением и вкусом искусство способно принимать все более разнообразные формы, совершенствуясь до бесконечности. История, мифы, живопись—все искусства объединились для того, чтобы извлечь своего собрата из тьмы безвестности, в которой он пребывает; приходится лишь удивляться, как могли сочинители балетов доселе пренебрегать столь могучими союзниками. Программы балетов, представлявших сто лет назад при различных европейских дворах, наводят меня на мысль, что искусство балета за это время не только не развилось, а лишь все более и более хирело. Впрочем, к свидетельствам такого рода нужно относиться с большой осторожностью. С балетами дело обстоит не иначе, чем с другими видами праздничных зрелищ: нет ничего, что бы выглядело столь прекрасно и заманчиво на бумаге и не оказывалось бы зачастую столь вялым и нескладным в действительности. Как мне кажется, сударь, искусство это лишь потому только не вышло еще из пеленок, что его до сих пор полагали способным воздействовать на зрителя не более, чем какой-нибудь фейерверк, предназначенный лишь для услаждения глаз; и хотя балет, наряду с лучшими драматическими произведениями, обладает способностью увлекать, волновать и захватывать зрителя, очаровывая его подражанием действительности и заимствованными из жизни положениями,—никто еще не подозревал, что он может обращаться к душе. Если балеты наши слабы, однообразны и вялы, если в них не заложено никакой мысли, если они лишены выразительности и безлики, в этом, повторяю, вина не столько искусства, сколько

художника: неужели ему неизвестно, что сочетание танца с пантомимой есть искусство подражательное?

Я склонен был бы прийти именно к такому выводу, наблюдая, как подавляющее большинство героини ограничивается тем, что рабски копирует известное число па и фигур, которыми уже, несколько веков докучают публике, так что танцы в опере «Фаэтон» или любой другой, заново поставленные современным балетмейстером, приметно отличаются от тех, которые первоначально, что их свободно можно принять за прежние. Действительно, трудно, чтобы не сказать невозможно, обнаружить у этих балетмейстеров хоть крупицу таланта в замысле танца, отыскать хоть изящество в его рисунке, непринужденность в группировках, строгость и точность в переходах от одной фигуры к другой; единственно, чем они ещё в какой-то мере овладели—это умение скрывать под некой личиной все это старьё и придать ему известную видимость новизны.

Балетмейстерам почаще следовало бы обращаться к картинам великих живописцев. Изучение этих шедевров, несомненно, приблизило бы их к природе, и они старались бы, тогда как можно реже прибегать к симметрии в фигурах, которая, повторяя предметы, дает нам на одном и том же полотне как бы две сходные картины.

Однако сказать, что я вообще порицаю, все симметричные фигуры и призываю вовсе искоренить их применение, значило бы превратно истолковать мою мысль.

Злоупотребление самыми лучшими вещами на свете приносит вред; возражаю я лишь против слишком частого и назойливого повторения такого приема; в пагубности симметрии мои собратья по искусству убедятся, как только примутся в точности подражать природе и живописать на сцене чувства, применяя те краски и оттенки, которых потребует для своего изображения каждое из них.

Симметричное расположение фигур на обоих краях сцены терпимо, по-моему, лишь в выходах кордебалета, которые не преследуют никаких выразительных целей и, ничего не говоря зрителю, служат лишь для того, чтобы дать передышку первым танцовщикам. Их можно также применять в общем танце, завершающем изображение какого-нибудь праздника; на худой конец они могут сойти в виртуозных pas de quatre, pas de six и т. д., хотя, на мой взгляд, нелепо жертвовать выразительностью и чувством для того лишь,

чтобы щегольнуть гибкостью стана и проворством ног; но симметрия должна, безусловно, уступить место естественности во всех действенных сценах. Быть может, нижеследующий пример, сколь бы неудачен он ни был, придаст моей мысли большую вразумительность и поможет мне яснее выразить ее.

Представим себе нимф, неожиданно заметивших молодых фавнов и в страхе путившихся от них в бегство. Фавны бросаются за ними вдогонку с той стремительностью, которую рождает предвкушение наслаждения; порой они останавливаются, чтобы посмотреть, какое впечатление они произвели на нимф, и тогда те тотчас же прерывают свой бег; со страхом взирают они на фавнов, пытаюсь проникнуть в их намерения, чтобы в случае необходимости обеспечить себе бегством надежное убежище. Но вот фавны настигли нимф; те оказывают сопротивление, защищаются и наконец, из их рук, ускользают с ловкостью равной только их стремительности и т. д. Вот что я называю действенной сценой — танец должен здесь говорить языком одушевления и симметричные холодные фигуры лишь помешали бы естественности и правдоподобию этой сцены, ослабили бы ее выразительность и охладили бы интерес.

Балетмейстер, не обладающий ни выдумкой, ни вкусом поставит этот отрывок рутинно и тем самым лишит его всякого эффекта, ибо не проникнется духом. Нимф и фавнов он выстроит в несколько параллельных линий, придирчиво требуя от танцовщиц, чтобы они приняли совершенно одинаковые позы, а танцовщиков заставит поднять руки на одну и ту же высоту. Размещая действующих лиц на сцене, он ни за что на свете не поставит пять нимф справа, а семь — слева: ведь это значило бы погрешить против освященных годами традиций оперного театра; полную огня сцену он превратит в холодный, ничего не говорящий экзерсис.

Какой-нибудь брюзгливый критик, недостаточно сведущий в искусстве, чтобы разобраться в его многообразных возможностях, заявит, что сцена эта непременно должна представить нам две картины: темой одной будет вождление фавнов, темой другой — робость нимф. Но сколько оттенков можно придать и этой робости и этому вождлению! Сколько контрастов, сколько усиления и ослаблений красок нужно внести, чтобы, исходя из двух только чувств, создать множество картин, соперничающих друг с другом в оживленности!

Поскольку страсти у всего человечества одинаковы, различия в них у отдельных людей объясняются лишь различной мерой их чувствительности; на одних страсти действуют сильнее, других слабее, — поэтому-то они и проявляют с большей или меньшей бурностью и горячностью. Если согласиться с этим принципом, подтверждение которому мы находим на каждом шагу, следует разнообразить позы, придавать множество оттенков выражениям лиц, — и тогда игра одного персонажа уже не будет в точности повторять игру другого. Верный подражатель природы и искусный живописец не преминет внести разнообразие в выражения лиц: одних фавнов сделает хищными, у других несколько ослабит пыл, это придаст нежное выражение, а тем сладострастное, ослабляя или усиливая, таким образом, опасения нимф. набросок этой картины определит, естественно, и замысел другой: я представляю себе нимф, колеблющихся между желанием и страхом; мне рисуются другие, которые контрастом своих поз живописуют различные обуревающие их чувства; одни будут держаться более высокомерно, чем их подруги, у других к страху примешивается любопытство, что придаст картине оттенок игривости; такое разнообразие тем более покоряет, что оно является отображением природы. Согласитесь же со мною, сударь, что симметрию надлежит полностью изгнать из действенного танца.

Всем же, кто не избавился еще от предрассудка симметрии, я задам вопрос: обнаружат ли они симметрию в стаде овец, желающих избежать смертоносных клыков волка, или у крестьян, бросающих свои нивы и хижины, чтобы спастись от ярости преследующего их врага? Нет, конечно. Но ведь искусство заключается в умении скрыть искусство. Я никоим образом не проповедую нестройности и беспорядка. Напротив того, я хочу, чтобы

всамом беспорядке была некая гармония, я требую изобретательности в группировках поз, исполненных силы и выразительности, но остающихся естественными, другими словами, такой компоновки, которая скрывала бы от зрителя все усилия балетмейстера. Что касается фигур, то они могут понравиться только в том случае, когда быстро сменяют друг друга и отмечены печатью изящества.



## ПИСЬМО ВТОРОЕ



Не могу удержаться, сударь, от порицания тех балетмейстеров, которые с каким-то нелепым упорством побуждают фигурантов и фигуранток слепо подражать всем их движениям, жестам и позам; разве не препятствует странное это требование развитию природной грации исполни и не убивает в них то чувство выразительности которое присуще каждому из них?

Подобный метод кажется мне тем более опасным, что редко удается встретить балетмейстеров, наделённых способностью тонко чувствовать; так мало среди них людей, обладающих талантами лицедеёв да еще владеющих к тому же искусством живописать движения души при помощи, так мало, повторяю, среди нас Батиллов и Пиладов, что я поистине не могу удержаться от осуждения всякого, кто самонадеянно требует, ему подражали. Если балетмейстер сам не способен испытывать сильные чувства, он не способен выразить их — жесты его холодны, лицо невыразительно, позы лишены истинной страсти. Не вводит ли в заблуждение фигурантов тот, кто заставляет их копировать посредственный образец? Не напрасный ли это труд — заставлять другого неуклюже выполнять твой замысел? Да и возможно ли вообще преподавать твердые правила для пантомимного действия? Разве наши жесты не суть порождения души, разве они не правдивые истолкователи ее движений?

Разумный балетмейстер должен поступать так, как поступает в этом случае большинство театральных авторов: не обладая ни достаточным талантом, ни голосом, необходимым для декламации они поручают читать свои пьесы другим, полностью доверяясь разумению актеров. Они присутствуют на репетициях — скажете вы. Да, присутствуют, но при этом не столько указывают актёрам, сколько дают им советы: «Эта сцена, на мой взгляд, сыграна слабовато; в эту вы вложили достаточно воодушевления; в этом эпизодеследует играть с большим жаром, а в следующей картине, мне кажется, чего-то не хватает» — вот какова речь театрального автора. Подобно ему, балетмейстеру следует повторять действие каждой сцены вновь и вновь, пока не наступит момент, когда у исполнителей проявится та естественность, что заложена в каждом человеке; драгоценно это свойство выказывается всегда столь ж' сильно, сколь и правдиво, когда оно порожден! чувством.

Хорошо сочиненный балет должен являть собой живую картину страстей, нравов, обычаев, обрядов и бытовых особенностей какого-нибудь народа. Следовательно, о каком бы жанре балет.1 ни шла речь, он должен быть пантомимой и говорить с душой зрителя посредством его глаз; если балет лишен выразительности, если в нем нет ярких картин, сильных положений, он будет всего лишь зрелищем холодным и однообразным. Искусство балета не терпит посредственности; подобно живописи, оно требует совершенства, достигнуть которого тем затруднительнее, что целью его является точное

подражание природе; а между тем в высшей степени трудно, если не сказать невозможно, уловить ту особую пленительную правду, которая невольно рождает у зрителя иллюзию и в мгновение ока переносит его туда, где должна разыгрываться данная сцена; правду, которая приводит его душу в то самое состояние, в каком она пребывала бы, окажись он в действительности свидетелем события, подражание коему являет ему искусство. Каким чувством меры необходимо обладать, чтобы не преувеличить или преуменьшить того, чему стремишься подражать! Слишком приукрашать образец столь же опасно, и лишать его красоты. И то и другое в равной мере препятствует сходству — в первом случае природу делают излишне красивой, во втором — умиляют.

Поскольку балеты суть театральные представления, они должны состоять из тех же элементов, что и произведения драматические. Сюжеты, изображаемые у нас посредством танца, по большей части лишены всякого смысла и представляют собой лишь беспорядочное нагромождение сцен, столь же скверно сметанных одна с другой, как и неприглядно скомпонованных. Между тем здесь, как и везде, следует подчиняться определенным правилам. Всякий балетный сюжет должен иметь экспозицию, завязку и развязку. Успех этого рода зрелищ отчасти зависит от удачного выбора сюжета и правильного распределения сцен. В наши дни возможности искусства пантомимы, разумеется, более ограничены, чем это было во времена Августа. Есть множество вещей, которые невозможно сделать понятными при помощи жестов. Всеми тому, что называют спокойным диалогом, в пантомиме не может быть места. Если сочинитель танцев не сумеет отсечь от своего сюжета все, что покажется ему холодным и однообразным, балет его не произведет впечатления. Спектакль, поставленный г-ном Сервандони, потерпел неудачу вовсе не потому, что в нем было мало жестов, — напротив, руки актеров ни на минуту не оставались в бездействии, — а потому, что его мимические сцены были холодны как лед. За целых полтора часа, что шел этот спектакль, художник вряд ли нашел бы среди всех этих движений и жестов хоть одно мгновение, достойное быть запечатленным.

Такие сюжеты, как Диана и Актеон, Диана и Эндимион, Аполлон и Дафна, Тритон и Аврора, Ацис и Галатя, так же как многие другие подобного рода, не могут быть взяты за основу действенного балета, если балетмейстер не обладает подлинно поэтическим дарованием. Телемак на острове Калипсо открывает более широкие возможности и может стать сюжетом превосходного балета, если только сочинитель сумеет удалить из него все то, что не может служить живописцу; если у него достанет искусства выпустить на сцену Ментора именно в то мгновение, когда это необходимо, и убрать его за кулисы, как только этот персонаж рискует расхолодить зрителя.

Несмотря на все вольности, которые то и дело допускаются ныне в наших театральных зрелищах, никто еще не решился показать в балете «Телемак» Ментора танцующим, и этого обстоятельства более чем достаточно, чтобы сочинитель танцев выводил его на сцену с большой осторожностью. Поскольку Ментор не танцует, он тем самым становится чуждым балету; к тому же выражение его чувств лишено той приятности, какую танец придает жестам и позам, отчего игра его кажется менее оживленной, менее пылкой, а следовательно, и менее способна вызвать интерес. Большим талантам должно быть дозволено, обновлять общепринятые правила, выходя за их рамки и прокладывая новые пути, если только пути эти способны вести искусство к совершенствованию. Ментор в балетном спектакле может и должен танцевать, это отнюдь не будет противоречить ни истине, ни истине, ни правдоподобию — нужно только, чтобы сочинитель обладал достаточным искусством и сумел создать для него такой танец, выразительность которого соответствовала бы его характеру, возрасту и амплуа. Мне кажется, сударь, я отважился бы на мне удалось бы из двух зол избегнуть худшего — скуки, этого персонажа, которому никогда не следовало бы появляться на сцене.

Великую ошибку совершает тот, кто пытается сочетать противоположные друг другу жанры, смешивая воедино возвышенное и комическое, благородное и низкое, галантное и шутовское. Подобного рода грубые, но весьма частые ошибки свидетельствуют о недалеком уме сочинителя и лишь выставляют напоказ его дурной вкус и невежество. Нельзя нарушать характер и жанр балета, вводя в него эпизоды совершенно противоположного жанра и характера. Всяческие метаморфозы, превращения, переодевания, которые постоянно применяют в своих пантомимах английские канатные плясуны, недопустимы в сюжетах возвышенных. Другой ошибкой является повторение по два три раза одних и тех же положений — подобный прием лишь охлаждает действие и обедняет сюжет.

Одной из существенных сторон балета, бесспорно, является разнообразие; вводные эпизоды и вытекающие из них картины должны следовать друг за другом стремительно; если действие не щипается быстро, если сцены тянутся вяло, если пламя воодушевления не чувствуется равно во всех тих представления — и больше того! — не разгорается все сильнее по мере того, как развивается интрига, — значит план плохо построен, значит он грешит против театральных правил. Такой спектакль не вызовет у зрителя никаких других чувств, кроме скуки.

Мне довелось однажды видеть — поверите ли вы мне, сударь? — четыре схожие между собой сцены внутри одного сюжета; я видел, как в одном большом балете экспозиция, кульминация и развязка давались с помощью бутафории; я видел шутовские эпизоды, разыгранные рядом со сценами благородными и возбуждающими самые сладостные чувства. А между тем действие происходило в месте, священном для всей Азии. Разве подобная бессмыслица не есть оскорбление хорошего вкуса? И я удивился бы этому меньше, если бы мне не были известны высокие достоинства сочинителя того балета. Это почти окончательно утвердило меня во мнении, что в столице публика отличается большей снисходительностью, чем где бы то ни было.

Всякий сложный, запутанный балет, который не представит мне совершенно четко и внятно изображаемое в нем действие, сюжет которого я могу постигнуть лишь обратившись к либретто; всякий балет, в коем я не чувствую определенного плана и не могу обнаружить экспозиции, завязки и развязки, является, на мой взгляд, не чем иным, как простым танцевальным дивертисментом, более или менее хорошо исполненным; такой балет не способен глубоко затронуть меня, ибо он лишен собственного лица, действия и интереса.

Но — могут мне возразить — танец в наши дни достиг большого совершенства. Он имеет все основания нравиться и пленять, даже если в нем и недостает ума и чувства, которыми вы хотели бы его наделить. Готов согласиться, что механическая сторона танца доведена у нас до совершенства и опошляет желать ничего лучшего; скажу даже, что мне нередко случается встретить подлинную грацию и благородство, но все это лишь доля тех качеств, которыми должен обладать танец.

Отдельные па, непринужденность и блеск, с которыми они сменяют друг друга, быстрота, легкость, точность движений, равновесие и устойчивость, противоположения рук и ног — вот что я называю механической стороной танца. Если все эти движения не управляются разумом, если они подсказаны талантом, если нет в них чувства и выразительности, — тогда я рукоплещу ловкости, я восхищаюсь человеком-машиной, я воздаю должное его силе, его проворству, но он не вызовет у меня ровно никакого волнения; он не растрогает меня и произведет не больше впечатления, чем хотя бы нижеследующие слова:

*Порок... не отнюдь... позорит... плаха... нас.*

Между тем эти слова, расположенные в порядке, установленном поэтом, составят превосходную стихотворную строку из «Графа Эссекса».

*Порок позорит нас, отнюдь не плаха.*

Из этого сравнения явствует, что танец содержит в себе все необходимое, дабы стать красноречивейшим из языков, но мало еще знать один только его алфавит, чтобы на нем разговаривать. Явись одаренный человек, который расставит эти буквы, образует из них слова, свяжет их в единое целое,—и танец перестанет быть немым; он заговорит языком столь же сильным, сколь и выразительным, и балеты смогут разделить с лучшими театральными пьесами высокую честь волновать, умилять, исторгать слезы, а в жанрах мен' возвышенных — пленять, забавлять и развлекли. Тогда танец, преображенный чувством и ведомый талантом, обретет наконец право на все те почести и рукоплескания, коих повсюду в Европе удостаиваются поэзия и живопись.

### **ПИСЬМО ТРЕТЬЕ**



Если великие страсти подобают трагедии, то они не меньше нужны и пантомиме. Наше искусство некоторым образом подчинено законам перспективы: мелкие детали на расстоянии теряются.

В танцевальных картинах должны быть отчетливые линии, крупные сцены, энергические персонажи, смело распределенные группы, противоположения и контрасты столь же разительные, сколь и искусно скомпонованные.

Поистине достойно удивления, что балетмейстеры до сей поры словно бы не замечали, что трагедия есть жанр, наиболее пригодный для того, чтобы быть выраженным посредством танца. Здесь могут они почерпнуть величественные картины, благородные положения, эффектные развязки. К тому же, поскольку страсти, испытываемые героями, отличаются большей силой и определенностью, нежели страсти людей обыкновенных, им легче, и подражать, благодаря чему игра актеров приобретает характер более пылкий, правдивый и понятный.

Искусный балетмейстер с самого начала должен заранее представить себе эффект всего спектакля и никогда не жертвовать целым ради частности. Отнюдь не забывая о главных персонажах представления, он должен помнить и об остальных; если он сосредоточивает все свое внимание на одних только первых танцовщицах, действие становится холодным, стремительность сцен замедляется, и представление теряет весь свой эффект.

Так, в трагедии «Меропа» Меропа, Полифонт, Эгист, Нарб — это главные персонажи. Но другие ее участники, хотя роли их и не так значительны; не менее способствуют общему действию и развитию драмы, которое приостановилось и прервалось бы, если бы кто-нибудь из второстепенных персонажей во время представления вдруг не оказалось на сцене.

Театр не терпит ничего лишнего; поэтому необходимо изгонять со сцены решительно все, что может ослабить интерес, и выпускать на нее ровно, столько персонажей, сколько требуется для исполнения данной драмы.

Действенный балет должен представлять собой именно такого рода; он должен быть раз- па сцены и акты, каждая сцена, так же как и акт, должна иметь свое начало, середину и конец, другими словами, свою экспозицию, завязку и развязку.

Я говорил уже, что не следует ради главных персонажей забывать о второстепенных; полагаю, что обучить актеров, играющих возвышенные роли Геркулеса и Омфалы, Ариадны и Вакха, Аякса и Улисса, несравненно легче, нежели те две группы фигурантов, которые станут изображать их свиту. Если, находясь на сцене, они ничего не выражают, значит, они являются на ней лишними, и их нужно с нее удалить; если же они что-нибудь

выражают, то нужно, чтобы игра их находилась в каком-то соответствии с игрой главных персонажей.

Трудность заключается, следовательно, не в том, чтобы сообщить Аяксу или Улиссу их основные и отличительные черты, — черты эти ведь им и без того им свойственны, раз они являются главными героями, — а в том, чтобы суметь своевременно ввести на сцену фигурантов, дав каждому из них более или менее значительную роль, сочетать их игру с игрою главных героев; искусно ввести в этот балет женщин, заставить одну из них выражать сочувствие Аяксу, других склониться к Улиссу. Торжество Улисса и гибель его соперника представят балетмейстеру тему множества картин, одна другой живописнее и краше, контрасты и колорит которых способны будут произвести живейшее впечатление. Нетрудно понять из всего этого, что пантомимный балет всегда представляет собой действие и что фигуранты должны сменять на сцене актера лишь в том случае, если они в свою очередь способны привлечь к себе внимание, и не одними только симметричными фигурами и размеренными па, а живой, выразительной игрой, не позволяющей угаснуть интересу зрителя к сюжету, начало которого уже известно ему из предшествующих сцен.

То ли это пагубное следствие рутины, то ли невежества, но балетмейстеры не привыкли вкладывать в свои сочинения сколько-нибудь смысла. Танцуют ради того, чтобы танцевать. Воображают, будто все дело сводится к тому, чтобы попроворнее двигать ногами да повыше прыгать и что творение их будет полностью соответствовать тому понятию, которое имеют о балете люди хорошего вкуса, если насовать в него побольше исполнителей, равным счетом ничего не исполняющих, а только мешающих друг другу, то и дело сталкивающихся между собой, которые являют взорам картины холодные и сумбурные, начертанные без вкуса, сгруппированные без изящества, лишённые гармонии и той выразительности — дочери чувства, которая одна лишь способна украсить искусство, вдохнув в него жизнь.

Тем не менее, нельзя не признаться, что в подобного рода сочинениях порой встречаются отдельные красоты и блески таланта; но лишь немногие из них представляют собой нечто цельное и соразмерное. В такой картине неизменно обнаруживается какой-нибудь изъян — либо со стороны композиции, либо со стороны колорита. А если даже картина нарисована по всем правилам в ней может не оказаться ни вкуса, ни изящества, ни правдивости.

Из всего, что говорилось мной выше о фигурантах и фигурантках, отнюдь не следует, что их столь же значительны, как те, которые играют первыми актерами. Но поскольку действие балета движется крайне вяло, если в нем не участия все, я утверждаю, что их вовлекать в это действие, требуя от них, однако, не только искусства, но и чувства меры, .. исполнители главных партий должны все же сохранять свою преобладающую роль и выделяться среди тех, кто их окружает.

Искусство балетмейстера, следовательно, заключается в том, чтобы собрать и сосредоточить все свои мысли в некоем едином фокусе, дабы вся работа ума его и таланта устремлялась к этой точке. Главные характеры предстанут тогда в выгодном освещении и не будут принесены в жертву и оттеснены второстепенными персонажами, назначение которых лишь в том, чтобы получше выделить главных героев и подчеркнуть их значение.

Балетмейстер должен стараться, чтобы у каждого из танцующих актеров была своя роль, своя выразительность, свой характер; они должны идти одной и той же цели различными путями — все вместе, согласно, при помощи правдивых жестов и верного подражания природе способствовать изображению того действия, которое начертал для них сочинитель. Если в балете царит однообразие, если в нем невозможно обнаружить то богатство красок, выражений, форм, поз и характеров, какие мы встречаем в природе; если те едва уловимые, но правдивые оттенки, которые рисуют одинаковые чувства с помощью более или менее отчетливых штрихов и более или менее ярких красок, не будут рассчитаны с искусством распределены со вкусом и умом, — тогда картина представит,

лишь посредственную копию с превосходного оригинала; не будучи правдивой, она не будет обладать, ни силой, ни правом растрогать и взволновать нас.

Меня особенно неприятно поразило в балете «Диана и Эндимион», который довелось мне видеть несколько лет тому назад в Париже, не столько механическое исполнение, сколько скверная разработка плана. Что за нелепая мысль избрать временем действия мгновение, когда Диана дает Эндимиону доказательства своей нежности? Простительно ли балетмейстеру делать поселян свидетелями слабости и страсти богини и можно ли грубей погрешать против правдоподобия? Согласно мифу, свидания Дианы с Эндимионом происходили только по ночам, когда смертные погружены в сон; разве это не исключало всякие возможности каких-либо свидетелей? Здесь уместен был бы только бог любви. Но поселяне, нимфы, охотящаяся Диана — какая вольность, какая бессмыслица — или вернее невежество! Нетрудно понять, что автор имел весьма смутное и несовершенное представление об этом мифе; что он смешал воедино миф об Актеоне, в котором тот застаёт Диану купающейся со своими нимфами, с другим — об Эндимионе. Весьма странной была сама завязка балета: нимфы здесь олицетворяли здесь целомудрие и хотели растерзать Амура и Пастуха, но Диана, оказавшаяся менее добродетельной, чем они противилась их неистовству и, увлеченная страстью, бросалась им навстречу, защищая своего возлюбленного. Дабы покарать нимф за чрезмерную добродетельность, Амур делает их чувствительными к страсти нежной, и они внезапно переходят от ненависти к любви, после чего бог сочетает их с поселянами. Как видите сударь, план этот нарушает все правила, и развитие его столь же неискусно задумано, сколь и неправдоподобно. Я понимаю, что сочинитель решил всем пожертвовать здесь ради эффекта, что его прельстила сцена летящих стрел, готовых пронзить Амура, — но эта сцена совершенно неуместна. К тому же все лишено здесь правдоподобия нимфам приданы черты яростных вакханок, растерзавших Орфея, Диана более походит на фурию, нежели на влюбленную богиню, Эндимон, не проявляющий никакой признательности, не выказывающий никакого интереса к событиям, разыгравшимся из-за него, кажется не столько нежным, сколько равнодушным, Амур выглядят робким ребенком, которого перепугал шум и обратил в бегство страх. Таковы те неудачные персонажи, которые ослабили всю картину, лишили ее всякого эффекта и лишь обличили несостоятельность сочинителя.

Пусть балетмейстеры, желающие составить верное представление о нашем искусстве, обратят свои взоры на то, как изображены сражения Александра на картинах Лебрена или битвы Людовика XIV на полотнах ван дер Мейлена; они увидят, что не только изображения героев, являющихся главными персонажами каждой картины, притягивают к себе взгляды восхищенного зрителя. Взоры их привлечены также великим множеством изображенных здесь участников сражений — как победителей, так и побежденных, кои также способствуют красоте и совершенству этих шедевров; у каждого лица здесь особое выражение, особый характер; в каждой позе чувствуется сила и энергия; группы, изображающие поверженных и сражающихся, столь же живописны, сколь образительны; все здесь красноречиво, все вызывает интерес, потому что все здесь истинно, потому что перед нами — верное подражание природе, одним словом, потому что все содействует здесь общему эффекту. Набросьте теперь на такое полотно покрывало, которое скроет от наших глаз все эти осады, сражения, трофеи, победы, оставьте только главных героев, и интерес тотчас же ослабеет: останутся лишь портреты двух великих государей. Всякая картина требует действия, деталей и определенного количества персонажей, характеры, жесты и позы которых были бы в той же мере правдивыми и естественными, сколько и выразительными. Если просвещенный зритель не может с первого же взгляда постигнуть замысел художника, если историческое событие, изображенное перед ним, не запечатлется сразу же в его воображении, — значит, распределение ролей неудачно, момент выбран неправильно, а композиция страдает неясностью и отсутствием вкуса.

Эту разницу между картиной и портретом следовало бы иметь в виду в балете. Балет, как я его понимаю и каким он должен быть, по справедливости можно назвать балетом; и наоборот, те однообразные и невыразительные танцевальные представления, что являют нам вялые несовершенные пни природы, заслуживают лишь названия дивертисментов — тягучих и безжизненных.

Балет являет нам отображение хорошо скомпонованной картины, если не ее оригинал. Вы скажете, быть может, что художнику достаточно одной какой-нибудь характерной черты и лишь какой-нибудь одного мгновения, чтобы выразить содержание своей картины, в то время как балет является действием непрерывным и должен отразить множество мгновений. Я согласен с вами и, чтобы сравнение мое стало еще нагляднее, уподоблю действенный балет картинной галерее Люксембургского дворца, расписанной Рубенсом: каждая картина представляет здесь отдельную сцену; одна сцена естественно ведет к следующей; переходя от одной к другой, приходишь до развязки, и глаза без усилий и напряжения свободно читают историю жизни государя, чье имя навеки запечатлено любовью и признательностью в сердце всякого француза.

Я совершенно убежден, сударь, что живописцу или балетмейстеру ничуть не легче создать поэму или драму в живописи или танце, чем поэту написать свое произведение. Ибо у кого не достаёт таланта, у того ничего не получится: нельзя живописать ногами. Пока этими ногами не станет управлять голова, танцовщики не перестанут заблуждаться и исполнение их будет чисто механическим. А можно ли назвать искусством танца одно только правильное, но бездушное выделывание па?



## ПИСЬМО ЧЕТВЁРТОЕ



От танцев и балетов, сударь, нынче все без ума. Они возбуждают какие-то неистовые восторги, и никогда еще ни одно искусство не поощрялось столь пылкими рукоплесканиями. Даже на французской сцене, столь изобилующей крупными талантами, на которой более, чем где либо драматических спектаклей в обоих жанрах вынуждены теперь вводить в представления дабы угодить вкусам публики и приноровиться к новой моде.

Это пылкое увлечение балетами распространилось решительно повсюду. Все государи украшают свои празднества, и не столько ради того, чтобы следовать нашим обычаям, сколько стремясь творить страстный интерес, возбуждаемый этим видом искусства. Самая захудалая провинциальная труппа и та волочит за собой толпу танцовщиков и танцовщиц, да что тут говорить! — даже ярмарочные обманщики и шарлатаны нынче куда больше рассчитывают на свои танцевальные, нежели на свои зелья; они завораживают чернь с помощью антраша и находят сбыт, своим снадобьям смотря по тому, много ли номеров в их дивертисментах.

Снисходительность, с которой публика рукоплещет этим слабым подобиям танца, должна была, как мне кажется, побуждать художников к поискам совершенства. Похвалы призваны поощрять художника, а не ослеплять его до такой степени, чтобы он мог всерьез поверить, будто все уже совершил и ему не к чему больше стремиться. Самонадеянность, которой отличается большая часть балетмейстеров, их равнодушие к дальнейшему совершенствованию неволью наводят меня на мысль: не воображают ли они, будто им уже нечему больше учиться и они достигли в искусстве самого высокого предела?

Со своей стороны, публика охотно поддается иллюзии, будто нынешний век вкусами и талантами намного превзошел века предшествующие; она неистово рукоплещет высоким прыжкам наших танцовщиков и жеманным ужимкам наших танцовщиц. Я говорю не о той части публики, что составляет ее душу и избранный круг, не о здравомыслящих зрителях, свободных от предрассудков рутины, которые сетуют на падение вкусов; не о тех, кто слушает спокойно, глядит внимательно, судит обдуманно и аплодирует лишь тогда, когда артисты его трогают, волнуют и воодушевляют. Я разумею тех, чьи рукоплескания, расточаемые неумеренно и не по заслугам, нередко бывают, губительны для молодых людей, избравших поприщем своим театр. Рукоплескания суть питательные соки искусства, это известно мне, но они перестают приносить пользу, если ими награждают по всякому поводу: слишком обильная пища не укрепляет организма, а лишь расстраивает и ослабляет его. Начинающие артисты подобны тем детям, которых безвозвратно губит нежная и еле пая любовь родителей. А недостатки и несовершенства

начинают замечаться лишь по мере того как рассеиваются иллюзии и слабеют восторги, вызванные новизной.

Живопись и танец имеют перед другими искусствами то преимущество, что они принадлежат всем странам, всем народам; что язык их внятен повсеместно, и они повсюду способны возбуждать одни и те же ощущения.

Если наше искусство, сколь бы несовершенно оно ни было, все же так привлекает и прельщает зрителя, что он не в силах бывает оторваться от его созерцания, если танец, даже лишенный прелестной выразительности, порой так трогает, так волнует нас, повергая душу нашу в такое сладостное смятение,— какой же силой, какой властью над сердцами могло бы это искусство обладать, когда бы движения его управлялись разумом, а картины начертаны были чувством! Не подлежит сомнению, что балеты станут соперничать живописью, когда те, кто в них танцует, передут напоминать заводных кукол, а те, кто их сочиняет, будут делать свои творения более совершенными.

Прекрасная картина есть лишь копия природы; прекрасный балет—это сама природа, но природа, украшенная всеми чертами искусства. Если даже обыкновенное изображение рождает мне иллюзию, если я бываю так покорен волшебством живописи, если я растроган картиной и душа моя так живо поддается этому обману чувств; если краски и кисти в руке искусного живописца способны так играть моими чувствами, что я могу созерцать природу, которую он изобразил внимать ей, отзываться на ее зов,— каковы будут мои ощущения, если мне покажут еще более правдивое ее изображение, если я увижу действие, разыгранное людьми, подобными мне! Какую же власть над моим воображением обретут ожившие картины, непрерывно сменяющие одна другую! Ничто не может вызвать у человека большего интереса, чем сам человек. Да, сударь, поистине позорно, что танец не пользуется той властью, которую мог бы иметь над сердцами, а стремится лишь к тому, чтобы увеселять взоры. Совершенный балет и поныне существует только к нашему воображению — это некий феникс, которого никто еще не нашел.

Напрасно тешили себя надеждой те, кто мнил придать ему новую форму, рабски следуя при этом старым методам и обветшалым канонам Театра Оперы. Мы видим на наших сценах линии весьма несовершенные копии с тех копий, которые были сделаны до них. Довольно нам упражняться в па, давайте изучать чувства! Если мы приучим к ним душу, не так трудно будет выражать их—и тогда на лице нашем отразятся все волнения нашего сердца, проявляясь на тысячу разных ладов. Волнение это сообщит энергичность всем движениям нашего тела и пламенными красками станет рисовать то смятение, те бурные страсти, которые воцарятся внутри нас.

Танцу не хватает лишь прекрасного образца явиться талантливый человек, способный представить нам его, — и балеты станут иными. Пусть же явится он, наконец, тот, кто возродит истинный танец, реформатор, призванный искоренить ложные вкусы и порочные привычки, столь обедняющие это искусство,— но пусть явится он в столице! И если хочет действовать убеждением, пусть скорей раскроет молодым танцовщикам ослепленные их глаза. Пусть скажет им: «Дети Терпсихоры! Бросьте все эти кабриоли, антраша и всякие, замысловатые па! Оставьте жеманство и предайтесь чувству, безыскусственной грации и выразительности! Постарайтесь получше усвоить благородную мимику; никогда не забывайте, что она — душа вашего искусства. Вкладывайте в свои *pas de deux* побольше мысли и смысла. Пусть они представят собой вереницу сладостных движений, и пусть каждая поза будет продиктована вкусом. Прочь бездушные маски!

Эти несовершенные копии природы! Они скрывают ваши черты, они Затмевают если можно так сказать, вашу душу, они лишают вас того, что наиболее выразительно—лица. Отбросьте эти чудовищные парики и громадные прически — они нарушают истинные пропорции головы и тела;

Откажитесь от жестких и стесняющих панье — они мешают чарующей свободе движений, они обезображивают изящество поз, они стирают красот контуров, которой должен обладать корпус в разных его положениях.

Откажитесь от рабской рутины, удерживающей искусство в колыбели,— ищите все, что сродни вашему таланту; будьте самобытны; создайте для себя собственный стиль, основываясь на том, что вы изучили. Подражайте, но подражайте только природе—это превосходный образец она никогда не вводит в заблуждение тех, кто ей доверился.

А вы, юноши, что беретесь сочинять балеты, воображая, будто достаточно прослужить года два в кордебалете под началом талантливое человека, чтобы преуспеть в этом,— будьте, прежде всего, талантливы сами. Если вы лишены огня, острого, воображения, вкуса и знаний, — смеете ли вы притязать на то, чтобы стать живописцем? Вы хотите вдохновляться историей? — но вы не знаете её. Поэтами? — но и они вам незнакомы. Так изучите, прежде всего, и то и другое. Пусть балеты ваши станут поэмами. Учитесь выбирать свой сюжет. Никогда не приступайте к осуществлению того замысла, не составив предварительно туманного плана. Набросайте свои мысли на бумаге, перечитайте их сотни раз. Разбейте вашу драму на отдельные сцены; пусть каждая будет интересной и последовательно, плавно, без лит них отступлений ведет к удачной развязке. Тщательно избегайте длиннот: они охлаждают действие и замедляют его ход. Помните, что вырази тельные сцены и ситуации — самое важное в вашей композиции. Заставьте ваших фигурантов и фигуранток танцевать, но пусть танец их говорит, пусть, танцуя, они живописуют, пусть будут пантомимами, пусть чувства, то и дело преображаю! их. Если жесты и мимика каждого всегда будут соответствовать движению его души, они выразят подлинные чувства,— и творение ваше оживет. Никогда не являйтесь на репетицию с головой, забитой комбинациями фигур, но лишенной здравых мыслей; проникнитесь своим сюжетом; воображение ваше, живо затронутое тем, что вы намерены изобразить, подскажет вам подходящие рисунки танцев, па и жесты. В ваших картинах появятся тогда огонь и сила. Они исполнятся правды, если сами вы будете взволнованы и увлечены образами, которые собираетесь воплотить. Доведите вашу любовь к искусству до страстного одушевления! Преуспеть в театральном сочинении можно лишь тогда, когда сердце ваше обуреваемо волнением, душа ваша растрогана, а воображение объято пламенем.

Если же, напротив, в вас нет огня, если кровь спокойно течет в ваших жилах, а сердце подобно льду, если душа ваша бесчувственна,— откажитесь тогда от театра, оставьте искусство, оно — не для вас. Займитесь каким-нибудь ремеслом, где не требуется движения души, где нечего делать таланту, нужны лишь плечи да руки».

Когда бы, сударь, этим советам следовали, театр был бы избавлен от бесчисленного множества плохих танцовщиков и плохих балетмейстеров, а кузницы и мастерские пополнились бы изрядным числом работников, способных принести обществу, куда большую пользу, нежели та, которую они приносят ему теперь, служа его развлечениям и забавам.

## **ПИСЬМО ПЯТОЕ**



Чтобы дать вам ясное понятие сударь, как трудно достигнуть совершенства в нашем искусстве, я сейчас бегло обрисую вам те знания, которыми нам следовало бы обладать, — знания, наличия которых, однако, при всей их необходимости, все же еще недостаточно для того, чтобы судить о балетмейстере, ибо не всякий, обладающий ими, способен создать изящную композицию, хорошо расположить группу или придумать какое-либо драматическое положение.

Судя по чудовищному количеству балетмейстеров, подвигающихся по всей Европе, можно было подумать, что заниматься этим искусством столь же легко, сколь и приятно. Меж тем преуспеть, в нем и добиться здесь совершенства вовсе не так просто, и это явствует хотя бы из того, что пресловутое звание балетмейстера, столь охотно присваиваемое себе многими, лишь в очень редких случаях бывает ими заслужено. Не может преуспеть в искусстве тот, кого природа не одарила талантом. Чего достигнет он без помощи живой мысли, воображения и вкуса? Как преодолеть ему все препятствия, превозмочь все трудности и перейти границу посредственности, если в нем не заложены с самого начала соответствующие способности, если нет у него всех тех талантов, что не приобретаются никаким опытом, а являясь у подлинного артиста врожденными, придают ему крылья, возносящие его в стремительном полете к вершинам совершенства и славы.

Если вы обратитесь к Лукиану, сударь, вы прочтете у него, какими качествами должен отличаться великий балетмейстер; вы увидите, с каким прилежанием надлежит ему изучать историю, мифологию, поэтические творения древности и различные науки. Ибо только обладая отчетливыми

знаниями во всех этих областях, можем мы надеяться преуспеть в своих сочинениях. Сочетаем же к себе талант поэта с талантом живописца — первый для замыслов, второй для их осуществления.

Некоторое знакомство с геометрией также может принести здесь немалую пользу: наука эта внесет ясность в фигуры танцев, порядок в их комбинации, придаст четкость формам и, сокращая переходы от фигуры к фигуре, сообщит исполнению большой блеск.

Балет подобен более или менее сложному механизму, различные действия которого изумляют и поражают нас лишь в той мере, в какой они быстры и многообразны; все эти последовательные сопряжения одной фигуры с другой, все эти быстро сменяющиеся друг друга движения, вращающиеся в противоположных направлениях группы, сцепления и переходы, единство и гармония, царящие в темпах и движениях,— не являет ли нам все это образ искусно построенного механизма?

И, напротив, балеты, сопровождающиеся беспорядком и сумятицей, не подчиняющиеся определенному ритму, фигуры, которых лишены четкости, разве не напоминают они плохо слаженные машины, перегруженные колесиками и пружинами? Они обманывают чаяния артиста и ожидание публики, ибо грешат, как несоразмерностью, так и отсутствием точности.

В наших балетах значительную роль еще играют чудеса, и многие из них требуют применения театральных машин. Мало найдется, например, сюжетов из Овидия, которые можно было бы воплотить без помощи «чистых перемен», полетов, превращений и проч. Балетмейстеру, стало быть, лучше вовсе отказаться от такого рода сюжетов, если он сам не владеет искусством машиниста. В провинции, к сожалению, в этой роли обычно подвизаются рабочие сцены или театральные служители, постепенно возведенные на этот пост местными покровителями, а они только и умеют, что поднимать те люстры, со свечей которых на протяжении многих лет из вечера в вечер снимали нагар, да толчками опускать плохо слаженные театральные облака с мифологическими персонажами. В Италии театры не могут похвалиться машинами; в Германии, где театральные здания построены по тем же самым чертежам, также нет возможности показывать чудеса, так что балетмейстер,

попавший в один из этих театров, окажется в весьма затруднительном положении, если не будет обладать некоторыми познаниями в механике и не способен будет изложить свой замысел достаточно отчетливо, построив небольшую модель, которая всегда оказывается для рабочих понятнее, чем любые объяснения, какими бы ясными и точными они ни были.

Театры Лондона и Парижа в этом отношении водятся в лучшем положении, нежели все иные. Англичане изобретательны; их театральные машины проще наших, и потому все эффекты поражают здесь как своей быстротой, так и хитроумностью. Каждый механизм, связанный с действием машины, отличается законченностью и отчетливостью работы; чистота, точность, заботливость отделки в самых незначительных частях, несомненно, способствуют быстроте и безотказности их действия. Используются все эти шедевры механики главным образом в их пантомимах—жанре низком, лишенном всякого вкуса и интереса, и пошлой интригой. Нельзя не сказать, что подобные зрелища, обходящиеся непомерно дорого, рассчитаны лишь на глаза таких зрителей, которых ничто не способно оскорбить, и что на нашей сцене эти представления имели бы весьма посредственный успех, ибо у нас любят шутку только пристойную, тонкую, изящную и не оскорбляющую ни чувства нравственности, ни вкуса.

Сочинитель, желающий возвыситься над посредственностью, обязан изучать творения живописцев и следовать за каждым из них в особенностях его композиции и трактовке отдельных фигур. Ему надлежит разрешить те же задачи, что разрешали они: подобно им, он должен стремиться к сходству, к игре красок и светотени, он должен искусно расположить группы, задрапировать исполнителей, придать им те или иные изящные позы и сообщить каждому характерные черты, огонь и выразительность. Может ли преуспеть во всем этом балетмейстер, если он не совмещает в себе все те качества, что отличают великого живописца?

Я исхожу именно из этого принципа, когда беру на себя смелость полагать, что изучение анатомии придаст лишь большую ясность наставлениям, которые балетмейстер станет давать тем, кого пожелает обучать. Познания эти помогут ему без труда обнаружить изъяны их телосложения и глубоко укоренившиеся дурные привычки, столь часто препятствующие успехам учеников. Зная причину зла, он легко найдет способ борьбы с ним: основывая свои уроки и советы на разумном и вдумчивом анализе, он никогда не поведет своего ученика по ложному пути. То обстоятельство, что наставники обращают недостаточное внимание на телосложение своих учеников, а оно не менее разнообразно, чем их лица, и является причиной появления такого множества скверных танцовщиков,

которых было бы, без сомнения, меньше, обладай учителя умением вовремя указать каждому из них род танца, ему свойственный.

Господин Буржела, королевский шталмейстер, президент Лионской Академии, не менее ценимый в других странах, чем у себя на родине, не только всю свою жизнь дрессировал лошадей — он еще внимательнейшим образом исследовал их природу, изучив ее вплоть до мельчайших тонкостей. Не думайте, будто единственной целью его знаний анатомией было познать болезни этих животных; он стремился исторгнуть, если можно так выразится, из природы то, что до него она никому не открывала. Глубокое знание последовательности движений лошадей различных статей при всех морях, равно как и открытие источника, начала и способов осуществления всех движений, на которое способно животное, привели г-на Буржела к единственному, простому и легкому правилу: требовать от лошади лишь точных, естественных и доступных ей аллюров, единственных, которые не утруждают животное и при которых оно никогда не выйдет из повиновения.

Живописец также изучает анатомию отнюдь не для того, чтобы писать скелеты; не для того срисовывает он микеланджеловские фигуры с обнаженными мускулами, чтобы помещать эти устрашающие образы в свои картины. Однако подобные штудии ему необходимы, ибо с их помощью он учится правильно передавать пропорции человеческого тела, изображать его в различных движениях и позах.

Если под складками одежды должно ясно чувствоваться нагое тело, нужно также, чтобы плотью ясно ощущались кости. Важно понять, какое место занимает та или иная часть. Словом, для того чтобы фигура была нарисована в соответствии с правдой природы и законами искусства, необходимо, чтобы под одеждой ощущался человек, под кожей — мускулы, а под мышцами — скелет.

Рисование приносит балетам столь большую пользу, что каждый, кто занят их сочинением, обязан отнестись к этому искусству со всей серьезностью. Оно способствует приятности форм помогает сообщить новизну и изящество фигурам, вносит сладостное очарование в группировки придает грациозное положение корпусу, отчетливость и точность позам. Тот, кто пренебрегает рисунком, свершает грубейшие ошибки в композиции: головы оказываются повернутыми неудачно и плохо контрастируют с поворотом корпуса, руки движутся неестественно — все выглядит неуклюже, все свидетельствует о напряженности, все оказывается лишенным цельности и гармонии.

Балетмейстер, несведущий в музыке, будет плохо фразировать свои мелодии; он не способен будет проникнуть в их дух и характер; согласовывая движения танца с ритмом, он не сумеет проявить ту точность и тонкость слуха, которые здесь совершенно необходимы,— разве что он обладает особой чувствительностью уха, которая чаще дается природой, нежели искусством, и намного выше той, что приобретена путем прилежания и упражнений.

Правильный выбор мелодий имеет для танца столь же существенное значение, сколь подбор слов и оборотов для искусства красноречия.

Именно темпы и характер музыки определяют унижение танцовщика. Если мелодии однообразны и неизящны, балет окажется им под стать: будет холоден и вял.

Между музыкой и танцем, сударь, существует теснейшая связь, а потому балетмейстер, несомненно, извлечет для себя существенную пользу, будет знаком с этим искусством практически: это всегда позволит ему яснее высказать композитору свой замысел, а если, вдобавок, изящный вкус сочетается у него и с умением, то и самому при случае сочинить нужную мелодию или подскажет композитору характерные черты этой мелодии;

и черты эти будут выразительны и разнообразны, танец в свою очередь воспримет эти качества. Хорошая музыка должна живописать, должна говорить. Отзываясь на нее, танец становится как бы эхом, послушно повторяющим вслед за ней все, что она произносит. Если же музыка, напротив, нема, если она ничего не говорит танцовщику, он не в

состоянии будет и отозваться на неё, и тогда всякое чувство, всякая выразительность будут навсегда изгнаны из его исполнения.

Ничто не может быть безразлично таланту, ничто, стало быть, не должно быть безразлично балетмейстеру. Он может отличиться в своем искусстве лишь в той мере, в какой изучил все то, о чём я только что говорил. Требовать, чтобы он владел каждым искусством в той совершенной степени, в какой им владеют люди, всецело посвятившие себя одному из них, значило бы требовать невозможного. Но если он и не владеет ими практически, он должен, по крайней мере, уметь проникнуться духом каждого из них. Он обязан обладать общими представлениями и хотя бы поверхностными знаниями в каждом из тех искусств, которые, будучи взаимно связаны друг с другом, могут, так или иначе, способствовать процветанию и славе нашего искусства.

Все изящные искусства тесно связаны друг с другом, являя собой образ многочисленной семьи, 'стремящейся отличиться. Та польза, которую они приносят обществу, поощряет их к соперничеству, Стремясь к славе, они спешат на помощь друг другу, дабы достигнуть ее. Каждое идет к ней собственным путем, и каждое подчиняется собственным законам; но есть в них вместе с тем и поразительные черты подобия — некое сходство, знаменующее их теснейшую взаимную связь и их потребность друг в друге, без чего они не могли бы совершенствоваться, становиться все прекраснее и прокладывать пути дальнейшего своего продвижения вперед.

Из этой взаимной связи всех искусств и царящей меж ними гармонии и явствует, сударь, что чем более обширными знаниями, чем большим талантом и воображением обладает балетмейстер, тем увлекательнее будут его сочинения, тем больше огня, правды и разума способен он будет вложить в них.

## **ПИСЬМО ШЕСТОЕ**



Если все искусства так поддерживают друг друга, если они наперебой предлагают танцу свои услуги, то и природа, сударь, на каждом шагу словно бы спешит ему на помощь. Двор государя, деревня, стихии, времена года — все споспешествуют ему, все являет ему средства, дабы он мог сделаться разнообразнее и привлекательнее. Балетмейстер, следовательно, должен все видеть и все изучать, ибо все, что существует во вселенной, может служить ему образцом.

Сколько разнообразнейших картин найдет он в среде ремесленников! У каждого здесь своя манера держаться и двигаться, смотря по тому, каких положений и жестов требует его труд. Эту манеру—походку, замашки, движения, неизменно соответствующие его ремеслу, и должен уловить балетмейстер; им тем легче подражать, что люди, занимающиеся каким-либо ремеслом, даже разбогатев и оставив свое прежнее занятие, не в силах уже расстаться с ними — обычное следствие привычки, закрепленной годами и усугубленной лишениями и трудом.

Сколько забавных и удивительных образов найдет он также в толпе всяких любезных бездельников, всех этих птиметров второго разряда, словно обезьяны передразнивающих смешные стороны тех, кто воображает, будто молодость, имя или богатство дают право на легкомыслие, ветреность и фатовство. Уличная суতোлка, праздничные гулянья, кабачки, сельские труды и развлечения, деревенская свадьба, охота, рыбная ловля, жатва, сбор винограда, особая повадка, с которой простолюдин поливает цветок, преподносит его пастушке, или лазает за гнездами, или играет на жалейке — все подсказывает балетмейстеру живописные и разнообразные картины, различные как по колориту, так и по жанру. Военный лагерь, воинские построения, солдатские учения, взятие приступом города и его оборона, морской порт, сцены на погрузку и выгрузку корабля — вот те картины, что должны привлечь наши взоры и довести искусство наше до совершенства, если мы сумеем передать всё это в соответствии с природой.

А шедевры Расина, Корнеля, Вольтера, Кребиллона - разве не могут также и они послужить образцом для танцев в благородном жанре? И не являются ли нам произведения Мольера, Реньяра многих других знаменитых авторов картины в жанре менее возвышенном? Я предвижу, какой поднимет балетная братия в ответ на это предложение; я уже слышу, как честят меня безумцем; «Танцевать трагедии и комедии? Что за сродство! Разве это возможно?» Да, несомненно: сожмите действие «Скупого», выбросьте из этой



пьесы все спокойные диалоги, соедините события, свяжите воедино разрозненные картины — и успех вам обеспечен.

Вы можете достаточно вразумительно изобразить сцену с кольцом и сцену, в которой Скупой обыскивает Ла-Флеша, и ту, где Фрозина говорит ему об его возлюбленной; изобразить отчаяние, ярость Гарпагона столь же живыми красками, как те, которыми пользовался Мольер,— разумеется, если вы способны все это прочувствовать. Все, что может служить живописи, может служить и танцу. Докажите мне, что в произведениях авторов, которого я только что назвал, нет характеров, нет ярких ситуаций, что они лишены интереса и что вздумай Буше или Ванлоо воплотить эти шедевры на полотне, у них получились бы картины холодные и неприятные, тогда я соглашусь, что утверждение мое — не более чем парадокс. Но если пьесы эти могут послужить источником превосходных картин, стало быть, прав я, и не моя вина, ее нет у нас художников, живописующих мимикой и гений не в ладу с нашими танцовщиками.

Разве не заменили некогда Батилл, Пилад Гилас актеров, когда тех изгнали из Рима? Раз не стали они тогда представлять с помощью пан томимы отдельные сцены из лучших пьес тоги времени? Ободренные первым успехом, они попытались затем играть целые акты, а когда и это пришлось публике по вкусу, стали давать таким способом целые пьесы, снискав и здесь всеобщие восторги.

Но эти пьесы — возразят мне — были широко известны; они служили зрителям как бы программами и, будучи, так сказать, начертаны в их памяти, позволяли им без всякого труда следить за игрой актера, уже заранее зная, что он станет изображать. Но разве не будет и у нас этого преимущества, когда мы положим на танцы самые известные драматические произведения? Чем мы хуже римских танцовщиков? Разве то, что делалось во времена Августа, нельзя делать и в наши дни? Думать так — значило бы унижить людей нашего века и ставить ни во что их вкус и разум.

Вернемся, однако, к предмету моего письма. Балетмейстер должен знать природу — как ее красоты, так и ее несовершенства. Это знание всегда поможет ему определить, что именно следует в ней выбирать. Среди рисуемых им картин могут оказаться картины исторические, поэтические, обличительные, аллегорические, нравоучительные, следовательно, ему необходимо брать свои образцы во всех слоях общества, во всех его сословиях и состояниях. А приобретя достаточный вес в обществе, он получает возможность, подобно поэту и живописцу, но уже средствами собственного искусства, изобличать и карать порок, превозносить и награждать добродетель.

Если балетмейстеру необходимо изучать природу, искусно отбирая в ней все то, что может ему пригодиться, если выбор сюжета, который он собирается воплотить, в немалой степени способствует успеху его творения, то все это лишь в той мере, в какой у него достанет искусства и изобретательности украсить их и придать им более красивый вид, расположив и распределив в манере благородной и живописной.

Пожелай он, например, живописать ревность и все те движения ярости и отчаяния, которые сопутствуют ей, ему следует взять за образец такого человека, чьи врожденные жестокость и грубость смягчены воспитанием. Грузчик мог бы служить для этого образцом не менее правдивым, однако он не представил бы столь красивого зрелища: палка в его руках заменила бы недостающую ему мы разительность, но подобное подражание природе возмутило бы в нас чувство человечности, являя нам лишь отталкивающую картину людских несовершенств. К тому же игра ревнующего грузчика будет менее живописной, нежели игра человека, обладающего чувствами возвышенными. Первый из них отомстит сразу же, дав волю рукам, другой, напротив, станет бороться с мыслями о мести, столько же унижительными, сколь и низшими. Этот внутренний поединок между яростью и благородством придаст его походке, жестам, позам, выражению его лица, взглядам силу и энергичность: все будет изобличать его страсть; усилия, прилагаемые им, чтобы сдержать себя, ставят лишь сильнее разразиться бурю его

чувств придадут им большую живость и страстность. Чем больше будет он сдерживать свою страсть, тем сосредоточеннее будет ее пыл и тем увлекательнее игра актера.

Человек грубый, неотесанный способен подсказать художнику лишь один живописный момент - тот, когда он с низменной радостью удовлетворит свою мстительность. Человек благородный, напротив того, явит их целое множество — страсть и смятение он будет выражать на сотню различных ладов, но всегда столь же пылко, сколь и благородно. Сколько противоречивости, сколько контрастов будет в его жестах! Как будут то нарастать, то затихать его порывы! Сколько различных оттенков и переходов отразится на лице его! Какая живость во взорах! Как выразительно, как полно значения будет его молчание! А миг, когда он убедится, что ревность его неосновательна, подскажет ему игру еще более разнообразную еще более увлекательную и блистающую красками пленительными и тонкими. Все это многообразие и должен уловить балетмейстер.

Знаменитые балетмейстеры, так же как поэты и живописцы, всегда умаляют себя, когда растрачивают время и талант на то, чтобы создавать произведения низкого и пошлого жанра. Великим надлежит творить одно великое, предоставив всякие пустяки тем посредственностям, областью которых является одно лишь неизменное фиглярство.

Природа не всегда являет нам совершенные образцы; надо, стало быть, уметь искусно исправлять их, ставя в положения выигрышные, показывая в выгодном свете, в благоприятных условиях, скрывая то, что является в них неприглядным, придать им ту прелесть и очарование, которого им недоставало, чтобы стать истинно прекрасным.

Самое трудное, как я уже сказал, заключается, чтобы украшать природу, не искажая ее, сохранять все подлинные ее черты, в то же искусно смягчая или же подчеркивая их. Мгновение — вот душа каждой картины. Нелегко его уловить, еще труднее воспроизвести его правдиво. К природе! Ближе к природе, — и произведения наши станут прекрасными. Откажемся же от искусства, если оно не заимствует свои черты природы, если оно не облачается в ее простоту! Оно пленяет лишь в той мере, в какой остается скрытым, и торжествует подлинную победу лишь тогда, когда делается незаметным и его принимают за природу.

Я полагаю, сударь, что балетмейстер, не знающий в совершенстве танца, способен сочинить лишь нечто весьма посредственное. Под танцем я разумею, жанр серьезный; именно он является основой балета. Тому, кто не знает его основ, не ищет выразительных средств. Он вынужден будет тогда отказаться от всего возвышенного, оставить в стороне историю, мифологию, национальные жанры и посвятить себя исключительно пресловутым сельским балетам, которые у всех в зубах навязли и всем опостытели еще со времен Фоссано, этого превосходного комического танцовщика, заразившего всю Францию манией прыжков. Я сравниваю серьезный танец с коренным французским языком, а смешанные и испорченные жанры, что из него проистекают, с теми местными говорами, которые понимаешь с превеликим трудом и которые становятся все менее понятными по мере того, как мы удаляемся от столицы, где царит очищенный французский язык. Сочетания красок, их оттенки, эффекты, которые они дают при том или ином освещении, так должны привлекать внимание балетмейстер. Только на основании собственного опыта я понимаю, какую рельефность подобные эффекты сообщают действующим лицам, какую четкость придают формам, какое изящество группам. В своем бале «Ревность, или Празднества в серале» я воспользовался тем постепенным ослаблением цвета, которое соблюдают в своих картинах живописцы? Самые чистые и яркие тона занимали первенствующие места на переднем плане. За ними расположены были тона менее чистые и яркие. Самые же нежные и туманные цвета я приберег для заднего плана. То же распределение соблюдалось мной и в отношении роста исполнителей. Эта удачная градация в яркости цвета и пропорциях не могла не сказаться на всей композиции: все было согласно, все было плавно, ничто не резало глаза, ничто не вредило друг другу. Эта гармония очаровывала взгляд, который без утомления мог охватить все части картины. Мой балет имел тем больший успех, что в другом, озаглавленном

мною «Китайский балет» и возобновленном затем в Лионе, (*Этот балет был впоследствии поставлен в Париже и Лондоне в преисполненных вкуса костюмах, сочиненных г-ном Боке, рисовальщиком Королевской Академии музыки*) взор невольно был оскорблен плохим делением красок и неудачным их сочетанием. Все фигуры мелькали и были неотчетливы, хотя задуманы они были правильно. Словом, ничто не вызывало того впечатления, которого можно было ожидать. Костюмы, так сказать, убили спектакль, потому что были тех же цветов, что и декорации: все было богато, все блистало красками, всё сверкало с одинаковой назойливостью, ни одна часть не была принесена в жертву другой, однообразие всех частей совершенно лишало картину ее эффектности, в ней не было контрастов, и утомленный взор зрителя не различал уже никаких отдельных форм. Это множество танцовщиков, блиставших мишурой, эта причудливая смесь цветов лишь слепила глаза, не давая им удовлетворения. Цвета костюмов были так распределены, что как только актер переставал двигаться, он делался незаметным; а между тем танцы исполнялись со всей тщательностью. Сама красота Лионского театра придавала спектаклю изящество и отчетливость, которых не могло у него быть в Париже, где он игрался в театре г-на Монне. Однако то ли костюмы и декорации не были согласованы между собой, то ли избранный мною не жанр превосходит своими качествами тот, от которого я отказался, но я вынужден признать, что всех моих творений «Китайский балет» имел наименьший успех.

Подобное размещение исполнителей в зависимости от их роста и цвета костюмов у нас в театре не применяют. Впрочем, здесь пренебрегают не только этой стороной дела, и пренебрежение это кажется мне в некоторых случаях просто непристижным, особенно когда речь идет о Парижской

Опере, этом театре вымысла, где живопись могли бы в полной мере развернуть свои сокровища и где отсутствие выразительной игры и живого интереса должно или, во всяком случае, должно было бы восполняться обилием картин во всевозможных жанрах.

Всякая декорация, какого бы рода она ни была, представляет собой большую картину, приготовленную для того, чтобы расположить на ней фигуры. Актрисы и актеры, танцовщики и танцовщицы — вот те, кто призван украсить ее и придать привлекательность. Но для того что бы картина эта пленяла наши взоры, а не оскорбляла их, во всех частях ее должна царить полная гармония.

Если на фоне декорации, представляющей голубой с золотом храм или дворец, расположить актеров, одетых в синее с золотом, впечатлении от декорации будет уничтожено, а декорации в свою очередь, лишит костюмы той яркости, которой они обладали бы на более приглушенном фоне. Подобное распределение цветов разрушит все впечатление от картины, и она будет представлять собой лишь своего рода камайе.<sup>1 1</sup>

*Камайе — род*

*одноцветной живописи, при которой берется одна какая-нибудь краска двух тонов, и один из них, более темный, служит - фоном для другого (прим, пер.).* Столь однообразное зрелище вскоре наскучит глазу, распространит однообразие и холод на все действие.

Цвета античных и других одежд должны контрастировать с цветами декорации. Последнюю я уподоблю прекрасному фону картины: если он не мягок, он лишен гармоничности, если краски слишком яркие и блестящи, он уничтожит всю прелесть картины; фигуры утратят рельефность, которой они должны обладать; ничто тогда не станет выделяться, свет и тень не будут искусно соразмерены, и пестрота, которая явится неизбежным следствием несогласованности цветов, превратит всю картину в нечто вроде панно, покрытое вырезанными фигурками, размалеванными без того толка и вкуса.

При декорациях, обладающих благородной простотой и не слишком разнообразных по краскам, допустимы яркие, богатые костюмы, равно как и такие, отдельные элементы которых являют тона яркие и сочные.

При декорациях, исполненных фантазии и вкуса,— например, Китайский дворец или празднично украшенная площадь в Константинополе,— блистающих яркими красками, украшенных богатыми тканями, расшитыми золотом и серебром, то есть сделанных в том диковинном стиле, при котором не требуется подчинения строгим правилам, а таланту предоставляется широкое поле деятельности, причем он ценится тем более, чем затейливее его творения,— при таких декорациях, говорю я, костюмы должны соответствовать нравам и эпохе, но вместе с тем быть простыми и отличаться цветами, составляющими контраст с теми, которые преобладают в декорациях.

Если не соблюдать в точности этого правила, все впечатление будет нарушено за отсутствием теней и контрастов. В театре все должно быть согласовано между собой, все должно быть гармонично. Только когда декорация будет приспособлена к костюмам, а костюмы к декорации, очарование спектакля может быть полным.

Художники, а также люди хорошего вкуса поймут, насколько справедливо и важно это сделанное мною наблюдение.

Соразмерность в росте актеров следует соблюдать не менее строго в тех сценах, где танец являет собой как бы часть декорации. Таковы, и, пример, сцены, происходящие на Олимпе ил Парнасе, где балет занимает три четверти все картины. Но эти сцены не способны будут и пленить, ни понравиться, если живописец и балетмейстер не сговорятся между собой относительно пропорций, размещения и поз действующих лиц

Разве не смешно, разве не возмутительно, когда в спектаклях нашей Оперы, столь богатой своими возможностями, пренебрегают правилом распределения исполнителей по росту в соответствии с разными планами сцены, в то время как в живописи оно постоянно применяется, и притом в тех частях картины, которые являются линии вспомогательными. Разве, например, Юпитер, восседающий на Олимпе, или Аполлон на вершине Парнаса не должны были бы, вследствие своей удаленности, казаться меньше тех божеств и муз, что расположены под ними и ближе к зрителю? Если живописец, ради сохранения иллюзии, подчиняется правилам перспективы, почему же балетмейстер, который тоже является живописцем или, во всяком случае, должен им являться, считает себя свободным от соблюдения этих правил? Может ли понравиться балет, если картины его неправдоподобны, если в них нет правильных пропорций, если они погрешают против тех законов, что почерпнуты искусством у природы путем сравнения различно удаленных предметов? Соразмерность в росте следует особенно соблюдать в неподвижных картинах и спокойных танцах. Менее необходима она в картинах, которые видоизменяются и слагаются во время самого танца. Я разумею под неподвижной картиной все группы, находящиеся в глубине сцены, все то, что зависит от декорации, и, согласуясь с ней, образует некое разумное целое.

Но как же — спросите вы — соблюдать эту соразмерность в росте, если Аполлона танцует какой-нибудь Вестрис? Неужто лишить балет подобного козыря и ради одной-единственной сцены пожертвовать очарованием, которое исходит от этого артиста? Нет, разумеется. Но в сцене Парнаса покажите Аполлона, который был бы соразмерен всей картине. Для этого наденьте на пятнадцатилетнего мальчика костюм Аполлона; по окончании сцены он спустится с Парнаса и тотчас же исчезнет за боковой декорацией, а Аполлон появится публике уже в изящном облике несравненного г-на Вестриса. Лишь несколько раз повторив свои опыты, я убедился в том, какой разительный эффект производит подобный прием. Первый из них—и вполне удавшийся мне — был сделан в балете, изображавшем охотников, а сама мысль об этом, может быть, в балете и новая, возникла у меня под впечатлением одной допущенной г-ном Сервандони грубой, оплошности, которая явилась следствием непродуманности и ни в коей мере не умаляет заслуг этого художника. Случилось это, помнится, на представлении «Волшебного леса», спектакля, исполненного многочисленных красот, сюжет которого заимствован из Тассо. В самой глубине сцены, направо, был расположен мост; по нему проезжала кавалькада всадников. Каждый из них производил впечатление какого-то исполина и казался больше,

чем весь мост; бутафорские лошади были меньше всадников, и это нарушение пропорции оскорбляло даже наименее искушенный глаз. Быть может, размеры моста по отношению к декорации были соблюдены и правильно, но они не были соблюдены по отношению к актерам, которые должны были ехать через него. Нужно было, следовательно, либо вовсе отказаться от всадников, либо заменить их меньшими, например детьми верхом на игрушечных лошадках, сделанных в соответствии с их ростом и размерами моста; именно с ними, в данном случае, должен был сообразоваться декоратор, и это произвело бы самое пленительное впечатление и выглядело бы наиболее правдоподобно.

И вот я попытался сделать в сцене охоты то, что мне хотелось увидеть в спектакле Сервандони. Декорация представляла лес, в котором дорожки шли параллельно рампе. В глубине сцены был мост, за ним вдалеке виднелся пейзаж. Я разбил всех артистов на шесть групп, соответственно их росту. В каждой группе было по шесть охотников — три кавалера и три дамы; это составляло тридцать шесть фигурантов и фигуранток. Охотники самого высокого роста проходили по ближайшей к зрителю дорожке, на следующей их сменяли охотники второй группы, еще меньшие проходили по третьей дорожке, и так далее, пока шествие не завершилось уже на мосту охотниками, самого маленького роста, которых изображали дети. Постепенность в понижении роста была соблюдена с такой точностью, что зритель невольно поддавался обману зрения, и то, что являлось лишь результатом искусства и тщательного соблюдения пропорций, казалось в высшей степени правдивым и естественным; иллюзия была столь велика, что публика приписывала понижение роста охотников только степени их отдаленности и воображала, будто это все одни и те же шесть человек идут по разным дорожкам леса. Такая же градация соблюдалась и в музыке, которая становилась все тише и замирала по мере того, как отряд охотников углублялся в обширный лес, написанный в самом изысканном вкусе. Не могу выразить, какую радость доставило мне осуществление этого замысла, то превзошло, все мои ожидания и было встречено всеобщим признанием.

Вот, сударь, какой степени иллюзии можно достигнуть в театре, если все части спектакля будут между собой согласованы, а художники изберут образцом своим и наставником природу.

Полагаю, что я более или менее исчерпаю предмет моего письма, если поделюсь с вами еще одним наблюдением, касающимся сочетания цветов.

В балете «Ревность, или Празднества в серале» ни видите пример такого распределения, какое должно быть принято для кадрилей танцовщиков. Но так как у нас обычно одевают танцовщиков и танцовщиц совершенно одинаково, я предпринял опыт, который мне удался и с помощью которого удалось придать этой одинаковой одежде менее суровый и однообразный колорит, чем то бывает обычно. Опыт этот заключался в ослаблении одного и того же цвета, подразделенного на все оттенки от темно-синего до нежно-лазурного, от бледно-розового и темно-фиолетового до светло-сиреневого; подобное распределение цветов при дает игру и отчетливость фигурам. Передние планы выделяются, а задние ослабляются благодаря своего рода воздушной перспективе; словом, все получает должную рельефность и приятно вырисовывается на соответствующем фоне. Декорации изображают пещеру преисподней; балетмейстер хочет, чтобы зритель мог сразу же по поднятии занавеса объять взором и эту страшную обитель, и муки Данаид, Иксиона, Тантала, Сизифа и различные мучительства, творимые адскими божеествами, словом, он хочет, чтобы публике с первого же взгляда представилась страшная, живая картина адских пыток,— но может ли он преуспеть в своем замысле, если в этой мгновенной композиции не сумеет искусно распределить актеров, поставив каждого на надлежащее место? если он не способен уловить первоначальный замысел художника и привести собственные свои идеи в соответствие со сценическим фоном, который тот ему приготовил? Декорации представляют скалы, более или менее темные — одна часть их в тени, другая озарена пламенем. Все в этой обители мертвых должно внушать чувство страха, вызывать трепет ужаса, все должно беспрестанно напоминать о том, где

происходит действие, и возвещать о страданиях и муках тех, кто сюда ввергнут. Обычно жителей преисподней одевают в цвета, долженствующие изображать различные оттенки пламени,— одежды их то черные, то пунцовые, то огненно-красные — одним словом, для них берутся те же цвета, что использованы в декорации. Внимание балетмейстера должно быть направлено на то, чтобы на темных частях декорации разместились актеры в одеждах наиболее светлых и блестящих, а на всех ярких и светлых планах — в самых темных и наименее ярких. Из ого удачного подбора и может родиться гармония. Декорация станет служить тогда, если можно выразиться, контрастным фоном для танцев. Танец же в свою очередь сообщит еще большее очарование живописи и придаст ей новые силы, способные очаровать зрителя, взволновать его и заставить отдаться пленительному обману.

## ПИСЬМО СЕДЬМОЕ



Что скажете вы, сударь, о том названии, которым удостоивают у нас всякий день скверные дивертисменты, предназначенные в некотором роде для увеселения публики, но неизменно вызывающие у нее лишь равнодушие, да скуку. Их именуют пантомимными балетами, хотя, в сущности, они ничего не выражают. Большинству нынешних танцовщиков и сочинителей балетов не худо бы позаимствовать правило, бывшее некогда у живописцев непросвещенных веков: они изменяли маски полосами бумаги, выходящими из рта каждого персонажа; на этих полосах было обозначено действие, положение и ситуация, которые им надлежало изобразить. Эта полезная предосторожность, помогавшая зрителю

постигнуть содержание, недостаточно совершенно ворованное живописцем, одна только, кажется и способна была бы объяснить нынешнему зрителю смысл тех механических и неопределенных движений, которым предаются наши артисты пантомимы. Тогда, по крайней мере, можно был бы хотя бы уяснить себе, что обозначают все эти диалоги в их *pas de deux*, все эти размышления в сольных антре.

Букет, грабли, клетки с птичкой или гитара—вот и все примерно, на чем зиждется интрига в наших роскошных балетах, какие значительные и обширные сюжеты рождает фантазия наших сочинителей.

Согласитесь, сударь, нужно обладать поистине отменным и возвышенным талантом, чтобы хоть сколько-нибудь достойным образом разработать обычный сюжет. Маленькое па, неуклюже сделанное *sur le coup de pied* в подобных шедеврах служат и экспозицией, и завязкой, и развязкой: и это должно означать: «не угодно ли вам потанцевать со мной?» А затем начинается танец. Вот какими замысловатыми драмами нас потчуют, вот называется у нас сюжетным балетом, пантомимным танцем.

Фоссано, самый приятный и самый остроумный из комических танцовщиков, вскружил головы питомцам Терпсихоры: все бросились ему подражать, хотя никто ни разу его не видел. Возвышенное было принесено в жертву тривиальному, иго принципов свергнуто, установления презрены и забыты, и все принялись безудержно прыгать и заниматься всякими тур-де-форсами. Все бросили танцевать и вообразили себя пантомимными актерами, как будто позволительно называться этим именем, когда ты начисто лишен выразительности, когда ты ничего не живописуешь; когда твой танец совершенно обезображен грубой карикатурой и представляет собой одно лишь уродливое кривлянье; когда выражение маски не вяжется с действием, словом, когда вместо игры, исполнение и грации и изящества, зрителю показывают ряд однообразных и без конца повторяющихся

эффектов, тем более для него неприятных, что тяжелый и принужденный труд исполнителей вызывает у него одно лишь сострадание. А ведь этот вид танца, сударь, и является в нашем театре наиболее распространенным, и, надобно признаться, у нас нет недостатка в такого рода танцовщиках. Эта безудержная страсть подражать тому, что не поддается подражанию, губит и немало еще погубит танцовщиков и балетмейстеров. Успешно подражать можно лишь тогда, когда обладаешь тем же вкусом, теми же склонностями, тем же складом, теми же умственными способностями и тем же телосложением, как тот, кому ты намерен подражать, а так как редко найдешь два существа, совершенно подобных друг другу, редко удается найти и двух человек, которые обладали бы совершенно одинаковыми талантом, обликом и способностью к определенной манере. Разбавив благородный жанр танца прыжками, танцовщики совершенно исказили его характер и лишили благородства; подобная мешанина умаляет значение танца и препятствует, как я это докажу ниже, живой выразительности и одушевленной игре, которой танец мог бы обладать, откажись он от всех ненужных вещей, что значатся ныне в числе его достоинств.

На сегодня начали удостаивать именем балета те сюжетные танцы, что заслуживают лишь названия дивертисментов. Было время, когда имя это припаивалось всем блестящим представлениям, которые давались при дворах различных государств Европы. Подвергнув пристальному рассмотрению все особенности этих празднеств, я пришел к убеждению, что их напрасно называли балетами. Я ни разу не обнаружил в такого рода спектаклях действенного танца. Танцы их сопровождалось пространными устными объяснениями, призванными восполнить отсутствие выразительности танцовщиков и предупредить зрителей о том, им предстоит увидеть, — весьма яркое и убедительное доказательство, как невежества исполнителей, так и немоты и невыразительности их жестов. Уже в третьем веке было замечено, что этот вид искусства однообразен, а танцовщики обладают недостаточным усердием. Сам блаженный Августин, говоря о танцевальных представлениях, свидетельствует, что приходилось ставить у края сцены человека, дабы он громко объяснял зрителям смысл изображаемого. А все эти рассказы вестников, диалоги и монологи, бывшие в ходу в царствование Людовика XIV, разве не служили они толмачами танца? Ведь сам танец в то время едва умел говорить. Его слабый, невнятный лепет необходимо было поддерживать музыкой и истолковывать с помощью стихов, а это, без сомнения мало отличается от того, что делали те своеобразные театральные герольды или глашатаи, о которых я упоминал.

Поистине, сударь, достойно удивления, что славная эпоха, ознаменовавшаяся расцветом изящных искусств и успешным соревнованием художников и артистов, не стала эпохой переворот также для танцев и балетов, и что наши балетмейстеры, не менее всех других поощряемые и побуждаемые надеждами на успех, в этот век, когда всё казалось бы, благоприятствовало и способствовало выдвижению талантов, остались прозябать в постыдной посредственности.

Вы знаете, что живопись, поэзия и скульптура обладали, уже в ту пору языком красноречивы и энергическим. Музыка, хотя и пребывавшая ещё в колыбели, начинала изъясняться с благородством, а танец между тем оставался безжизненным, лишенным характера и действия. И если балет может быть назван старшим братом всех других искусств, то лишь в той мере, в какой он способен сосредоточить в себе все их совершенства. Но можно ли удостоить его высоким именем при том жалком состоянии, в каком он пребывает и ныне? Согласитесь, сударь, что брат этот, призванный составить славу своего семейства, пока представляет собой весьма жалкое существо, лишенное ума, вкуса и воображения, и вполне заслуживает того, чтобы сестры его от него отrekliсь.

Мы превосходно знаем имена знаменитых людей, прославившихся в то время, нам известно как звали прыгунов, отличившихся гибкостью и проворством, но мы едва знаем имена тех, кто сочинял тогда балеты. Какое же можем составить себе представление о



талантах этих людей? Все произведения этого рода, ставившиеся при дворах Европы, кажутся мне не более как жалкими подобием того, что они представляют собой ныне и что еще могут представить когда-нибудь в будущем. Я полагаю, что напрасно называли балетами все эти роскошные спектакли, все эти блестящие празднества, в которых сливались воедино богатство декораций, чудеса театральных машин, великолепие одежд, пышность сценического убранства, чары поэзии, музыки и декламации, обвораживающая прелесть голосов, сверкание фейерверков, блеск иллюминаций, пленительность танцев и дивертисментов и возбуждающий интерес опасных сальто-мортале и всяких тур-де-форсами. Каждый из этих элементов сам по себе составляет отдельное зрелище, а все вместе они являли собой увеселение, достойное величайших государей. Подобные празднества были тем пленительнее, что отличались разнообразием, и каждый зритель мог насладиться здесь именно, что наиболее соответствовало его вкусу и Духу. Но я решительно не нахожу во всем этом того, чего ищу в балете. Оставляя в стороне всякую предубежденность и пристрастность, свойственные моей профессии, скажу, что высоко ценю подобное многосложное представление — и как зрелище, исполненное разнообразия и великолепия, и как образец тесного содружества изящных искусств, где каждое выступает как равное среди равных, где у всех одинаковые притязания. Но я все же не могу взять в толк, как можно давать подобным дивертисментам название танца, если в танце этом нет никого действия, если он ничего не выражает и не имеет ровно, ни каких преимуществ перед остальными искусствами, которые, наравне с ним, единодушно, очарованию, изяществу и великолепию подобных представлений.

Согласно Плутарху, танец являет собой немой разговор, говорящую и одушевленную картину, выраженных посредством движений, фигур и жестов. Фигурам его нет числа, говорит этот автор, ибо есть множество вещей, могущих быть выраженными с помощью танца. Фриник, один из древнейших трагиков, говорит, что находит в танце такое разнообразие черт и фигур, что число их может сравниться с числом волн морских в пору зимних приливов.

Хорошо поставленный балет может, следовательно, обойтись без помощи слов. Я заметил даже, что они охлаждают игру и ослабляют действие. Когда танцовщики, одушевленные чувством, будут преображаться на тысячу ладов, являя все многообразие страстей, когда они уподобятся Протею, когда глаза и лица их станут отражать каждый порыв души, а их руки, выйдя из узкого круга, предписанного им школьными правилами. Научаться

посредством точных движений, столь же грациозных, сколь и правдивых, живописать весь последовательный ход страстей, словом, когда к своему мастерству они присоединят разум и гений и перестанут быть все на одно лицо, - нужны будут никакие стихотворные вставки: их танец заговорит, каждое движение обретет выразительность, каждая поза станет рисовать определенное положение, каждый жест изобличать намерение, каждый взгляд возвещать новое чувство. Всё будет пленять, все будет исполнено правды и предметом подражания явится природа.

Если я отказываю всем таким увеселительным зрелищам в праве называться балетом, если танцы, показываемые в Опере, в большей своей части лишены, на мой взгляд, тех черт, что должны быть присущи балету, то в этом виноваты скорее сочинившие их поэты, нежели знаменитые балетмейстеры, ставившие их на сцене.

В соответствии с учением Аристотеля, балет, к какому бы жанру он ни принадлежал, должен, так же как и поэзия, иметь две стороны, которые философ называет качественной и количественной. Нет ничего чувственно воспринимаемого, что обладало бы содержанием, следовательно, балет не будет балетом, если в нем нет этих основных элементов, отличающих и определяющих все существа, как одушевленные, так и неодушевленные. Содержанием балета является сюжет, который желают представить, формой его — искусный поворот, ему придаваемый, а внешним выражением его становятся те различные элементы, из которых он слагается. Форма, следовательно,

составляет качественную его сторону, а длительность — количественную. Итак, балеты, как видите, можно подчинить тем же правилам, коим подвластна поэзия. Однако, в отличие от трагедий и комедий, они не повинуются законам единства места, времени и действия. Зато они настоятельно требуют соблюдения единства замысла: все сцены должны быть связаны между собой и устремляться к одной и той же цели. Балет, стало быть, — родной брат поэмы. Он не выносит стеснительных правил, которым послушна драма. Оковы, налагаемые гением на себя в тех произведениях, достоинства которых заключаются в красотах стиля, совершенно уничтожили бы балет как театральное представление лишили бы своеобразие, составляющего всю его прелесть.

Быть может, сударь, и драматургам следовало бы несколько ослабить эти сковывающие их цепи, однако при этом у них должно хватить благоразумия не злоупотреблять своей свободой и избегать тех опасных ловушек, от коих не сумели уберечься самые прославленные английские авторы. Это отличие поэмы от драмы отнюдь не противоречит тому, что было сказано мной на сей счет в прежних моих письмах, ибо оба вида поэзии в равной степени должны иметь экспозицию, завязку и развязку.

Собрав и сопоставив между собой мои мысли о балете, присовокупив к ним все то, что сказав на сей счет древними, уяснив себе сущность моего искусства и рассмотрев все его трудности, поразмыслив над тем, каким оно было когда-то, каким стало теперь и каким еще может стать, если на помощь ему будет призван разум, — я прихожу к следующему заключению: нужно быть поистине слепым, чтобы называть балетом или танцевальной поэмой танец, лишенный какого-либо действия, плана, смысла и интереса. Утверждать, что в Опере вовсе нет балетов, было бы неверно. Акт цветов, акт Эгле в «Оперных талантах», пролог их и римских празднеств, турецкий акт в «Галантной Европе», один из актов «Кастора и Поллукса» и множество других, где танец является действенным или же легко, без каких-либо дополнительных трудов сочинителя, может стать им, — представляют собой, на мой взгляд, балеты приятные и весьма интересные. Но все эти фигурные танцы, ничего собой не выражающие, лишённые какого-либо сюжета и содержания, в которых нет никакой последовательной, обдуманной интриги, которые не являются частью драмы, а словно бы вдруг, так сказать, с неба сваливаются, представляют, на мой взгляд, не что иное, как самые обыкновенные танцевальные дивертисменты, выставляющие напоказ, лишь точно выверенные движения и преодоление технических трудностей. Это не более как сырье; это золото, если угодно, но ценность его всегда будет незначительна, если разум не обработает его, придав тысячу новых форм. Искусная рука мастера может сообщить неизмеримую ценность самым низменным предметам и одним смелым штрихом наложить на простую глину печать бессмертия.

Согласимся же, сударь, что у нас мало балетов, которые были бы исполнены мысли, что танец — это прекрасная статуя, прелестная по своим очертаниям, равно пленяющая и приятностью своих линий, и грациозностью своих положений, и благородством своих поз, но лишенная души. Знатки взирают на нее таким же взглядом, каким взирал некогда на свое творение Пигмалион. Они хотят того же, чего хотел он; они страстно жаждут, чтобы чувство оживило статую, чтобы гений осветил ее, а разум научил говорить.

## ***ПИСЬМО ВОСЬМОЕ***



Для того, что бы сочинять балеты в операх, от балетмейстера требуется, на мой взгляд, поэтический дар и богатое воображение. Переделывать сюжет в соответствии с требованиями балета, связывать танец с действием, придумывать сцены сообразно с содержанием произведения, удачно приспособлявая их к сюжету, примысливать то, что ускользнуло от фантазии поэта, наконец, заполнять пустые места между сценами, нередко придающие подобным произведениям такую безжизненность и вялость, — вот обязанности сочинителя балета, вот на что должен он направить все свое внимание, вот что способно выделить, его из толпы тех балетмейстеров, которые отражают, будто превзошли самих себя, если сочинят па и составят фигуры, рисунок коих сводится к формам круга, квадрата, прямым линиям, цепочкам да крестам.

Опера предназначена только для глаз и слуха; зрелище это не столько трогает сердце и разум, сколько служит увеселением и угождает любителям разнообразия. Между тем можно было придать этому виду представления более интересную форму и сообщить ему большую занимательность; но предмет этот не относится непосредственно, ни моему искусству, ни к теме настоящего письма, предоставляю его изобретательным авторам, которые окажутся способными избавить оперу от однообразия феерий и скуки, неизменно сопровождающей чудесное на сцене. Замечу лишь, что танцу в опере следовало бы уделять больше внимания; скажу даже, что опера — это подлинная стихия танца и что именно в ней должно было бы это искусство черпать новые силы и показываться во всем своем блеске. Но, к несчастью, вследствие и упрямства сочинителей или неискренности постановщиков, балет в такого рода представлениях ровно, ни с чем не связан и ровно ничего не говорит, ни уму, ни сердцу. Чаще всего он настолько не имеет ничего общего с сюжетом и так мало сообразуется с содержанием произведения, что его" можно было бы вовсе изъять, ничуть не нарушая при этом интереса, не прерывая последовательности развития сцен и не охлаждая их действия. Большая часть нынешних сочинителей оперных либретто пользуется балетами как неким причудливым украшением, которое не способно ни поддержать их произведения, ни придать ему ценности. В сущности, они не так уж далеки от истины, ибо балетмейстеры поныне еще не поняли, что балеты в опере должны быть связаны с ее сюжетом; авторы же всегда рассматривали их как вставные номера, предназначенные лишь для того, чтобы заполнить пустоты между актами, а ведь им следовало бы заметить, что эти чуждые действию эпизоды, эти добавления приносят их произведениям один только вред. Все эти противоречивые, никак не связанные между собой элементы, этот хаос скверно пригнанных друг к другу кусков рассеивают внимание

и скорее утомляют, нежели пленяют воображение. Замысел автора становится непонятным, нить теряется, основа рвется, действие ослабевает, интерес падает - и всякое удовольствие улетучивается. До тех пор, пока балеты в опере не будут тесно связаны с действием драмы и не станут способствовать ее экспозиции, завязке и развязке, в них не будет ни огня, ни приятности. Каждый танец, на мой взгляд, должен был бы представлять собой отдельную сцену, связывающую один акт с другим, соединяющим первое действие со вторым, второе с третьим и т. д. Став необходимым для хода действия, сцены эти обрели бы живость и одушевление, а танцовщики вынуждены были бы оставить обычные свои приемы и ощутить в себе душу, чтобы суметь передать эти сцены правдиво и точно. Им пришлось бы волей-неволей позабыть некоторым образом о своих ногах и больше думать о своих лицах и жестах. Каждый отдельный танец дополнял бы собой акт и удачно бы его завершал. Сюжеты таких танцев, почерпнутые из содержания произведения, должны были сочиняться автором оперного либретто; делом композитора было бы тогда находить им точное выражение в музыке, а танцовщикам оставалось бы передавать их смысл посредством жестов и выразительной мимики. С помощью подобных мер можно было бы навсегда покончить с тем пустым, никому не нужным, тягучим и бездушным танцем, который мы видим в Опере. Все в ней оживилось бы, все заблестело, все устремилось к единой цели; все пленяло бы тогда в этом зрелище, ибо все было бы проникнуто выдумкой к предстало в более выгодном свете. Словом, все рождало бы здесь иллюзию и увлекало, ибо все гармонировало бы между собой, и поскольку каждая часть спектакля занимала бы надлежащее место, они взаимно подкрепляли и поддерживали бы одна другую.

Я всегда сожалел, сударь, что Рамо не объединил своих талантов с талантами Кино. Оба наделённые творческим дарованием и оба неподражаемые, они были словно созданы друг для друга. Но предрассудки и суждения всяких горе-знатоков, этих недоучек, которые сами ничего не знают, но увлекают за собой толпу,— все это отвратило Рамо оперы, заставив отказаться от больших замыслов, которые он лелеял. Прибавьте к этому неприятности, чинимые всякому автору директорами Оперы. Если вы не разделяете их обветшалых взглядов, вы прослывете человеком без вкуса они честят невеждами всякого, кто не относится с благодушием к устарелым обычаям этого театра и косным его правилам, издревле переходящим от отца к сыну. Балетмейстеру едва дозволяется изменить темп старинного мотива. Сколько бы ни убеждали вы их в том, что танцы наших предшественников были простейшими, что медленные темпы были приноровлены к спокойствию и флегматичности исполнения, — все напрасно: они знают старинные темпы и умеют отбивать такт, но не способны руководствоваться чем-либо, кроме собственных ушей, и не в состоянии прислушаться к доводам, которые могли бы представить им ушедшее вперед искусство; они смотрят на вес лишь с тех позиций, на которых когда-то остановились, и не могут понять, какой огромный путь успели пройти с тех пор отдельные таланты. А между тем танец, поощряемый, покровительствуемый и поддерживаемый ценителями, с некоторых пор стал освобождаться от оков, которые стремилась наложить на него музыка. Господин Лани не только заставил исполнять старые мотивы с подлинным вкусом, но стал также вводить в старые оперы новые мелодии, заменяя несложные и однообразные напевы музыки Люлли выразительными и разнообразными музыкальными пьесами. В этом отношении итальянцы были куда разумнее нас. Не столь ревностные поклонники своей старинной музыки, но большие, чем мы, поклонники Метастазиио, они клали, да и теперь еще, то и дело кладут его творения на музыку, доверяя всем тем капельмейстерам, которые имеют для этого достаточно таланта. При дворах Германии, Испании, Португалии и Англии к этому большому поэту продолжают относиться все с тем же почтением.

Музыка в таких операх бесконечно меняется, отчего слова, оставаясь прежними, всегда сохраняют характер новизны; каждый композитор придает этому поэту некое новое выражение, некую новую прелесть. Какое-нибудь чувство, недостаточно переданное у

одного, у другого выступает во всем своем изяществе, мысль, слабо вырастая у одного, получает более энергическое выражение у другого, прелестные стихи, обесцвеченные у Грауна, обретают пламенность у Гассе.<sup>2</sup> (*Капельмейстер королевского польского, курфюрста Саксонского*)

только танец, но и вседругие искусства, тоже способствующие чарам и совершенствам оперных представлений, без сомнения выиграли бы, когда бы знаменитый Рамо мог, не оскорбляя Несторов своего времени и той толпы людей, для которых Люлли был непревзойденным образцом, переложить на музыку шедевры отца и создателя оперной поэзии. Этот человек, обладавший обширным нем, умел в своих сочинениях быть всеобъемлющим — все в них прекрасно, все величественно и гармонично. Всякий художник, пожелавший продуться намерениями этого автора, способен будет создать истинный шедевр в своем роде искусства. Композиторы, балетмейстеры, певцы, танцовщики, хористы, художники-декораторы, рисовальщики костюмов, машинисты сцены — все могут в равной мере обрести здесь свою долю славы. Нельзя сказать, чтобы во всех операх Кино танец всегда занимал бы надлежащее место и всегда являлся бы действенным; но здесь нетрудно доделать то, что поэт оставил без внимания, завершить то, что является у него только намеченным.

Пусть даже признание это рискует создать мне множество врагов среди тех, кому перевалило ныне за шестой десяток, но я все, же скажу, что танцевальная музыка Люлли холодна, тягуча и лишен характера. Она писалась, правда, в те времена, когда танец был спокойным и танцовщики знать не знали, что такое выразительность. Все шло как нельзя лучше: музыка и танец были под стать друг другу. Но то, что хорошо сочеталось тогда, ныне не может уже вступать в союз; число па умножалось, движения стали быстрыми и с поспешностью следуют друг за другом, бесчисленны стали сочетания и смешения темпов, технические трудности кабриоли, блистательность, быстрота, паузы, модуляции, мужественные позы, разнообразные позиции — все это, говорю я, невозможно приноровить к тому спокойному темпу и монотонной мелодии которые преобладали в танцевальной музыке старинных мастеров. Танец, исполняемый под некоторые мотивы Люлли, вызывает у меня точь-в-точь такое же чувство, какое я испытываю, глядя на сцену двух докторов из мольеровского «Брака по неволе». Этот контраст между крайней подвижностью и непоколебимым спокойствием производит на меня совершенно такое же впечатление. Столь резкие противоположности, право же, недопустимы на сцене: они разрушают все очарование и гармоничность спектакля, они лишают картины их целостности.

Музыка является для танца тем же, чем слова являются для музыки.

Сравнением этим я хочу сказать лишь одно: танцевальная музыка представляет собой или должна представлять своего программу, которая устанавливает и предопределяет движения и игру каждого танцовщика, последний, стало быть, должен передать содержание программы, сделать ее внятной при помощи энергических и выразительных жестов и оживлённой игры лица. Действенный танец, следовательно, является проводником вложенных в музыку идей, призванным ясно и наглядно растолковывать их.

Можно ли представить себе, что-либо более нелепое, чем опера без слов? Судите об этом хотя бы по сцене Антонина Каракалла в маленькой пьесе «Новизна»; не предшествуй ей диалог, что шили бы вы в игре певцов? Так вот, сударь, танец без музыки не более выразителен, чем пение без слов; это напоминает сумасшедших — движения несуразны и не имеют никакого смысла. Делать смелые, блестящие па, легко и быстро носиться одного конца сцены в другой, — и все это под какой-нибудь холодный, однотонный мотив, — вот что я называю танцевать без музыки. Только многообразием и стройности сочинений Рамо, только тонким выдумкам и остроумным переключкам голосов, рассеянным в его пьесах, обязан танец своими успехами. Он пробудился от сна, он очнулся от своей

летаргии именно с той минуты, как появился на сцене этот создатель ученой, но неизменно сладостной музыки. Сколько мог бы он создать, если бы в опере было в обычае испрашивать друг у друга совета, если бы поэт и балетмейстер делились с композитором своими замыслами, если бы они заблаговременно заботились о том, чтобы вкратце обрисовать ему действия, чувства, которые надлежит ему последовательно изобразить, и те картины, которые ему предстоит живописать в том или ином эпизоде. Тогда музыка прониклась бы содержанием программы, тогда она способна была бы передать замысел сочинителя, тогда она обрела бы красноречие и выразительность, а танцовщик, прислушавшись к ней, вынужден был бы в свою очередь живописать. От единения столь близких искусств родилась бы гармония, которая производила бы впечатление самое чарующее и самое возвышенное. Но, к сожалению, художники этого рода не только не общаются и не советуются между собой, а, напротив, из ложного самолюбия, что есть силы, избегают друг друга. Может ли быть удачным столь многосложное представление, как опера, если все те, кто ведает образующими его частями, действуют каждый сам по себе, не поверяя друг другу своих замыслов?

Сочинитель либретто мнит, будто его искусство намного возвышает его над музыкантом, а тот считает, что унизит себя, если посоветуется с балетмейстером; последний не считается с рисовальщиком костюмов, декоратор не разговаривает ни с кем, кроме своих помощников, а машинист сцены, к которому художник зачастую относится с пренебрежением, единовластно распоряжается театральными рабочими. Когда бы сочинитель либретто пожелал снизойти до всех других, он общий тон, и все коренным образом изменилось бы. Но послушный лишь собственному вдохновению и пренебрегая другими искусствами, но естественно, имеет о них лишь весьма слабое понятие; ему неизвестно, какое впечатление способно произвести каждое из них в отдельности может произойти от их сочетания и согласия. Засим композитор берет то, что написал небрежно проглядывает и, всецело положившись на свой талант, сочиняет музыку, ничего не выражающую,—либо потому, что он не удосужился вникнуть в смысл того, что пробежал глазами, либо потому, что ради блеска своего искусства, ради ласкающей слух гармонии пожертвовал той выразительностью, которую должен был бы придать тексту. Пишет ли он увертюру — увертюра эта никак не связана с последующим действием. Да и, в конце концов, не все ли ему равно? Разве не уверен он в успехе, если только увертюра звучит достаточно громко? Что может быть, для него легче, чем сочинять танцевальные мелодии? Он держится здесь старых образцов, руководствуясь всецело примером своих предшественников. Он не приложит ни малейшего усилия, чтобы внести в произведение разнообразие, сообщить ему какой-то характер новизны. И те самые монотонные мелодии, которых ему более всего следовало бы остерегаться, которые сообщают танцу вялость и нагоняют на зрителей сон, как раз более всего прельщают его, ибо их ничего не стоит написать, а рабское подражание старым образцам не требует от него ни вкуса, ни возвышенного гения.

Не зная как следует содержания произведения художник-декоратор легко впадает в ошибки; он не советуется с автором, а пишет декорации, следуя лишь собственным представлениям, нередко превратным, которые мешают ему достигнуть правдоподобия, требуемого от декорации. Может ли он, верно, обозначить место действия, если не знает, где это действие происходит? Ему следовало бы приниматься за дело не раньше, чем он составит себе точное понятие и о действии, о месте его. Без этого не может быть ни правдоподобия, ни верного изображения страны и эпохи ни живописности.

Каждый народ имеет свои законы, нравы, обычаи, особенности, обряды, каждая нация отличается своими вкусами, своей архитектурой и собственной манерой в искусстве. Искусный художник должен уметь охватить все это многообразие. Кисти его надо быть верной природе; если она оказывается неспособной передать характер тон или иной страны, художник перестает быть правдивым и теряет право на успех.

Рисовальщик костюмов никого ни о чем не спрашивает, и нередко случается, что обычаи

нравы и одежды какого-нибудь древнего народа приносятся в жертву сегодняшней моде либо кап ризу знаменитой танцовщицы или певицы.

Балетмейстеру ни о чем не сообщают. Ему вручают партитуру, и он сочиняет танцы на заданную музыку. Его дело ставить отдельные па, а уж костюм определит затем название и характер танца.

На машиниста сцены возложена обязанность показывать картины живописца в перспективе и различным образом распределять освещение. Первая его забота— установить части декорации с такой точностью, чтобы они были плотно подогнаны одна к другой и составляли единое целое. Талант его должен быть направлен на то, чтобы быстро устанавливая декорации и незамедлительно убирать их. Если он не умеет надлежащим образом распределить освещение, то тем самым ослабит впечатление от работы художника и разит весь эффект декорации. Та часть декорации, которой надлежало быть освещенной, окажется темной, а там, где требуется полумрак, она будет яркой и сверкающей. Чтобы хорошо осветить сцену и показать ее в наиболее выгодном свете, не требуется вовсе множества зажженных ламп, размещенных, где попало или расположения: симметрично. Искусный машинист должен уметь распределить источники света группами или неравномерными массами, чтобы особо выделить, что требует наиболее яркого освещения, уметь осветить те места, которые в этом нуждаются меньше, и вовсе не освещать того, что должно оставаться в тени. Дабы создать впечатление воздушной перспективы, художник в своих картинах прибегает к различным оттенкам, усилениям и ослаблениям цвета, и осветителю, мне кажется, следовало бы советоваться с ним, чтобы соблюдать те же оттенки и нюансы в освещении. Нет ничего хуже декорации, написанной в одном и том же тоне, в одних и тех же оттенках: в ней не будет ни дали, ни перспективы. То же получится и в том случае, если все части декорации, призванные в своей совокупности составлять единое целое, будут освещены с одинаковой силой,— на сцене не будет тогда ни единства, ни масс, ни контрастов, и картина не произведет должного впечатления.

Позвольте мне, сударь, сделать небольшое отступление, не имеющее непосредственного отношения к моему искусству, оно, может быть, всё же окажет Опере некоторую пользу. Танец в какой-то мере служит предупреждением машинисту, чтобы тот приготовился к перемене декораций. Вы ведь знаете, что как только кончается дивертисмент, место действия меняет. Чем же заполняется обычно антракт — промежуток между актами, совершенно необходимый для перестановок, для отдыха актеров, переодевания фигурантов и хористов? Что делает в это время оркестр? Он разрушает те чувства, которые только что сыгранная сцена запечатлела в моей душе. Он играет паспье, затем возвращается к очень веселому ригодону или тамбурину, в то время как я еще живейшим образом растроган и потрясён и только что происходившим передо мной серьезным действием; он нарушает очарование сладостное впечатления, он изгоняет из моей души пленившие ее образы; он притупляет, он приглушает построение, в котором ей нравилось пребывать. И это не все,— меня ожидает еще большая нелепость. В предыдущем акте трогательное действие толпы и намечалось, следующему акту предстояло завершить это впечатление, окончательно сразить меня. И вот от этой веселой, пошлой музыки оркестр внезапно переходит к печальной и мрачной ритурнели. Какой оскорбительный контраст! Если автору и удалось снова вызвать во мне уже угасший было интерес, то лишь с превеликим трудом мое еще долгое время будет колебаться испытанным развлечением и той скорбью, в которой его вновь пытаются призвать. Приманка, на которую вымысел думает поймать меня но, теперь кажется мне слишком грубой, я уже невольно пытаюсь избежать ее, не поддаюсь искусству на этот раз придется употребить совершенно невероятные усилия, чтобы вновь завладеть мной и заставить себе покориться. Вы должны согласиться со мной, что этот старый обычай столь любезный нашим музыкантам, оскорбляет всякое правдоподобие. Пусть они не воображают, что власть их надо мной столь велика, что они произвольно, по своему усмотрению и в любое

мгновение могут вызывать в моей душе эти противоположные чувства. В первую минуту я был положен уступить тому впечатлению, которое было явлено мне на сцене, вторая совершенно разрушила первое впечатление, и это вызванное во мне новое чувство столь непохоже на прежние, мне будет чрезвычайно трудно вновь вернуться им, особенно если по природе своей я имею предрасположение и склонность ко второго рода впечатлениям. Одним словом, сударь, это неожиданное падение с высоты, этот внезапный переход трогательного к веселому, от энгармоничной диатоники или энгармоничной хроматики к гавоту или какой-нибудь всем надоевшей мелодии кажется мне столь же недопустимым, как мелодия, которая начиналась бы в одной тональности, а заканчивалась в другой.\* (*\*Трио Парок в «Ипполите и Арисии», которое не сумели надлежащим образом исполнить в Театре Оперы, может служить примером такого рода. Другой пример тому музыка, изображающая землетрясение, написанная ко второму акту «Галантной Индии»; оркестру ни разу не удалось сыграть ее в 1735 году, однако она произвела сильнейшее впечатление, когда ее в присутствии г-на Рамо исполняли искусные и усердные музыканты в виде опыта. Если бы музыкальные пьесы оказались по силам оркестру, неужели мог бы он вслед за ними исполнять какой-нибудь тамбурина. Разве композитор не лучше бы употребил антракт, если бы связал свою музыку с сюжетом и попытался, сохранив про изведенное ранее впечатление, подготовить зрителя к тому, которое он намеревается произвести на него в дальнейшем?\*)*

Осмелюсь думать, что подобные нелепости оскорбительны для всякого, кто посещает театр, дабы испытывать сладостные волнения, ибо не заметить их могут лишь те достойные осмеяния чудаки, которые ходят в Оперу единственно потому, что так принято, и, вооруженные гигантскими лорнетами, более думают о том, чтобы людей поглядеть и себя показать, не жалели о тех наслаждениях, кои могут доставить им объединенные усилия искусств.

Пусть поэты спустятся со своего Парнаса пусть художники, ведающие отдельными составляющими оперу частями, действуют в полном согласии и взаимно помогают друг другу, и зрелищу этому обеспечен будет величайший успех. Объединенные таланты всегда преуспевают. Только низкая зависть и распри, недостойные истинных талантов и способные лишь опорочить искусство и унижить его ревнителей, могут служить препятствием к совершенствованию произведения, требующего такой отделки деталей и разнообразии красот, как оперный спектакль.

Я всегда рассматривал его как большую картину, призванную явить все то чудесное и возвышенное, что присуще живописи в каком бы то ни было жанре. Эскиз этой картины должен быть начертан поэтом, а затем осуществлен искусными живописцами всех родов, которые, движимые честолюбием и благородным стремлением к успеху, должны сообща завершить создание шедевра, действуя с тем согласием и взаимным пониманием, чем является свидетельством и отличительной чертой истинного таланта. Успех оперной картины в первую очередь зависит от либреттиста, ибо это он сочиняет, распределяет, рисует и, смотря по своему дарованию, придает ей больше, или меньше красот, больше, или меньше действия, а, следовательно, больше, или меньше интереса. Искусные живописцы, приходящие на помощь его воображению, суть композитор, балетмейстер, художник-декоратор, рисовальщик костюмов и машинист сцены — все пятеро в равной мере призваны способствовать совершенству и красоте произведения, точно следуя первоначальному замыслу поэта, который в свою очередь должен следить за его осуществлением. Хозяйский глаз здесь необходим. В опере нет ничего малого или несущественного, даже самые незначительные на первый взгляд вещи, не будучи переданы с достаточной точностью и ясностью, оскорбляют вкус и вызывают неудовольствие. Этот род искусства не терпит посредственности. Опера пленяет лишь в той мере, в какой она совершенна во всех своих частях. Согласитесь, сударь, что автор, отдающий свой труд на полное



попечение пяти лиц, которых он никогда не видит, которые едва знакомы между собой и избегают друг друга, весьма напоминает тех отцов, что вверяют воспитание своих сыновей чужим людям, воображая, то ли по легкомыслию, то ли по гордыне, будто унижат себя, если сами станут следить за успехами своих чад. Каково же следствие этого предрассудка? Прелестный от рождения ребенок становится угрюмым и отталкивающим. Сочинитель либретто подобен такому отцу произведение его — такому ребенку.

Вы скажете, быть может, что я требую от либреттиста, чтобы он был человеком всеобъемлющим? Ничуть не бывало, сударь. Но он должен обладать умом и вкусом. Я вполне разделяю точку зрения того писателя, который утверждает, что если значительное произведение живописи, музыки и танца не производит сильного впечатления на самого обыкновенного, здравого, но малосведущего в этой области человека, то это значит что произведение либо слабо, либо посредственно.

Разве автору либретто необходимо быть музыкантом, чтобы судить о том, верно ли отразилась его мысль в таком-то пассаже, не мало ли выразительности в другом, довольно ли ярко изображена страсть и достаточно ли изящно и энергически передано чувство? Разве ему непременно нужно быть художником-декоратором, чтобы увидеть, что такая-то декорация, долженствующая изобразить лес в Африке, срисована с парка Фонтенебло? Что другая, которая должна представить морской рейд в Америке, весьма напоминает Тулонский порт? Что на третьей дворец японского императора смахивает на Версальский? Что последняя, наконец, на которой должны быть изображены сады Семирамиды, являет нам вид Марли? Равным образом, вовсе не нужно быть танцовщиком и балетмейстером, чтобы заметить царствующую на сцене путаницу и недостаточную выразительность исполнителей; автор либретто—говорю я — всегда может понять, передано ли его сочинение с достаточным одушевлением, производят ли картины довольно впечатления, правдива ли мимическая игра, соответствует ли танец характеру той страны или народа, который он должен изобразить. И разве не может он также обнаружить ошибки в костюме, что являются следствием небрежности или дурного вкуса и, делая костюм неправдоподобным, ведут к разрушению иллюзии? И, наконец, разве нужно быть машинистом сцены, чтобы заметить медлительность в работе какой-нибудь машины? Ничего не может быть проще, чем посетовать на этот недостаток или выразить восхищение точностью и быстротой, а исправление машин и несогласованности их работы препятствующей достижению эффектов, их игре и действительности,— это уже дело машиниста.

Сочинителю музыки следовало бы знать танец или, по крайней мере, понимать, какие темпы или какие движения свойственны тому или иному жанру, характеру и чувству, для того, чтобы уметь приноровить музыкальный рисунок ко всем ситуациям, последовательно изображаемым танцовщиком. Однако обычно, менее всего думая о том, овладеть основами искусства танца и познакомиться с его теорией, композитор, напротив, возвеличивает, будто его искусство возвеличивает его и даёт ему право первенства по отношению к балетмейстеру. Не хочу оспаривать этого, хотя, и убежден, что не род искусства, а лишь превосходство таланта может давать право на почести и предпочтение. Композиторы, в большинстве своем, все еще, повторяю, держатся старинных традиций Оперы. Они сочиняют паспье, потому что их с такой грацией «пробегала» м-ль Прево, мюзетты, потому что некогда их изящно и сладостно танцевали м-ль Салле и г-н Демулен, тамбурины, потому что в этом жанре блистала м-ль Камарго, наконец, чаконны и пассакайли, потому что они были излюбленным жанром знаменитого Дюпре, наилучшим образом соответствуя его склонности, амплу и благородной фигуре.



Но всех этих превосходных артистов ныне уже нет в театре, кое в чем их заменили и превзошли, кое в чем их и не удастся, быть может, заменить. Мадемуазель Лани превзошла всех танцовщиц, когда-либо блиставших, красотой, точностью и смелостью исполнения, она лучшая в мире танцовщица, — и все же мы не, забыли наивной прелести м-ль Салле, мы помним ее еще и поныне. Жеманничанье танцовщиц, подвизавшихся в ее жанре, не в силах, было, затмить благородство и гармоническую простоту мягких, полных любовной неги, но всегда пристойных движений этой прелестной танцовщицы. Никто еще не стал преемником г-на Демулена; он танцевал *pas de deux* с совершенством, которого трудно будет достигнуть кому-либо другому. Всегда нежный, всегда грациозный, то воздушный, как бабочка, то легкий, как зефир, являясь то непостоянным, то преданным и верным, всегда одушевленный новым чувством, он был пленителен всюду, где нужно было изобразить нежную страсть. Г-н Вестрис заменил прославленной Дюпре, и это уже достаточная похвала. Но у нас есть также г-н Лани, превосходный талант который вызывает восхищение и ставит его выше всех похвал, которые я мог бы расточать ему. У нас танцовщики, которые выгодно отличаются от иных и заслуживали бы особого упоминания, если бы только это не удалило меня от моей. Одним словом, мы владеем ногами и техникой танца, которой не было у наших предшественников, и это должно было бы, мне кажется, побудить композиторов писать более разнообразно и перестать сочинять для тех, кто существует лишь в воспоминаниях публики и жанр которых ныне, почти, совсем исчез. Танец наших дней - это новый танец; совершенно необходимо, чтобы новой была и музыка.

Сегуют на то, что движения наших танцовщиков лишены игры, а в их грации нет выразительности, но нельзя ли понять истоки этого зла? Обнаружив его причины, вы поймете, с какой стороны бороться с ним, и станете употреблять тогда те лекарства, которые способны исцелить недуг.

Я сказал, что танцы в операх большей частью бывают, холодны и вялы, хотя и неплохи по рисунку и исполнению. Следует ли винить в этом только постановщика? Может ли он всякий раз изобретать что-нибудь новое и ставить действенный танец в конце каждого акта оперы? Конечно, нет, это было бы для него непосильной задачей. К тому же, если даже кто-нибудь пожелает взять на себя, он тут же натолкнется на бесчисленные противодействия, — разве что поэты согласится на такой новый порядок, при котором они будут работать совместно с балетмейстерами всякий раз, когда дело коснется танцев. Посмотрим, что делает обычно балетмейстер в оперном спектакле и какая работа выпадает здесь на его долю. Ему дается репетитор, он развертывает его и читает: «Пролог: паспье — для Игр и Радостей, гавот для Смехов, ригодон — для Приятных Сновидений. Первый акт: мотив с отчетливым ритмом для воинов; второй танцевальный мотив — для них же, мюзетта — для жриц. Второй акт: лур — для простолюдинов, тамбурин и ригодон — для матросов. Третий акт: мотив с отчетливым ритмом для Демонов, оживленная пляска — для них же. Четвертый акт: выход греков и чаконна.

Кроме того: Ветры, Тритоны, Наяды, Часы, Знаки Зодиака, Вакханки, Зефиры, Ундины, Зловещие Сновидения» и т. д. до бесконечности. Что и говорить, теперь балетмейстер осведомлен обо всем! Ему предстоит выполнить поистине великолепный и изобретательный план. Чего требует поэт? Чтобы все персонажи балета танцевали. Что ж, они и танцуют. И здесь начинаются самые нелепые претензии.

«Сударь,— заявляет балетмейстеру первый танцовщик, — я заменяю такого-то, поэтому должен танцевать под такой-то мотив». По той же причине м-ль Икс требует, чтобы за ней оставили пасье. Одна претендует на мюзетты, другая на тамбурины, третий на луры, четвертый на чаконну, и благодаря этому мнимому праву и спорам об амплуа в каждой опере оказывается до двадцати сольных выходов, в которых танцующие одеты в разные костюмы, но несколько не различаются, ни своим характером, ни духом, ни последовательностью па, ни позами. Причина этого однообразия в механическом подражании. Г-н Вестрис первый танцовщик, и танцует он только в последнем акте—таково правило, впрочем, вполне соответствующее известной поговорке, что лучшее следует приберегать к концу. Что делают другие танцовщики того же жанра? Они искажают оригинал, они превращают его в карикатуру, они подражают только его недостаткам, ибо всегда легче заимствовать смешные стороны, нежели подражать совершенству. Так, царедворцы Александра Великого, неспособные походить на него подвигами и доблестями, держали голову набок, подражая врожденному недостатку государя. И вот возникают бездушные копии, на сто различных ладов повторяющие оригинал и беспрестанно искажающие его! Танцовщики других жанров не менее капризны и не менее смешны. Они думают перенять точность, шесть и безупречную слитность движений г-на Лани—и становятся невыносимыми. Все танцовщики норовят походить на м-ль Лани, и притязания эти только делают их нелепыми. Словом, сударь, сцена Оперы являет нам вид настоящего обезьянника, если позволено мне так выразиться. Человек избегает здесь быть самим собой, он боится показывать на сцене собственные черты, он всегда заимствует чужие, и покраснел бы от стыда, если бы ему случилось показаться в своем настоящем облике; вот и приходится, прежде чем увидеть несколько хороших оригиналов, платить за это удовольствие скукой, испытываемой от созерцания множества негодных копий. И вообще, к чему столько сольных выходов, ничего не выражающих и ни с чем не связанных? Что означают все эти лишние души тела, которые движутся по сцене без всякой грации, становятся в позы без всякого изящества, пируэттируют без апломба и четкости остановки и, сменяя друг друга, переходят из акта в акт с неизменной холодностью? Можем ли мы называть монологами такого рода антре, неинтересные и невыразительные? Нет, конечно, ибо монолог всегда вытекает из действия, он развивается в соответствии с происходящим на сцене, он живописует, подражает, повествует. Но что можно выразить в сольном выходе? спросите вы меня. Многое, сударь, и я попытаюсь сейчас доказать вам это.

Два пастуха влюблены в одну пастушку, он умоляют ее поскорее решить, кто из них ей милее. Темира — таково имя пастушки — колеблется? сомневается, еще не смея назвать избранника своего сердца. Уступая настойчивым просьбам, она, наконец, выказывает предпочтение Аристею и тотчас же убегает в лес, дабы скрыть свое поражение; победитель следует за ней, желая насладиться победой. Отвергнутый, покинутый Тирсис живописует свое смятение и горе; вскоре ревность и гнев совсем овладевают его сердцем, он весь предается этим чувствам и, уходя, дает мне понять, что готовится отметить и убить соперника. Появляется Аристей; все его движения выражают счастье, его жесты, позы, лицо, взгляды — все являет мне картину любовных чувств и блаженства. Меж тем, доведенный до отчаяния, Тирсис ищет соперника и застаёт его в то мгновение, когда тот выражает самую сладостную, самую чистую радость. Вот вам простые, но заимствованные из природы контрасты: счастье одного усугубляет страдания другого. Вzbешенному Тирсису ничего больше не остается, как мстить. С яростью и пылом, рожденными ревностью и обидой на то, что им пренебрегли, он бросается на Аристея. Тот защищается;

но то ли избыток счастья ослабляет его мужество, то ли удовлетворенная любовь чуждается борьбы, только он начинает изнемогать под натиском Тирсиса. Они пускают в ход свои пастушьи посохи; цветочные гирлянды, сплетённые руками любви и предназначенные украсить наслаждение, приносятся в жертву их ярости; букет, которым одарила Темира счастливого Аристея, не избегает бешенства отвергнутого любовника. Меж тем появляется Темира. Пастушка видит своего возлюбленного, связанного гирляндой, которой она его перед тем украсила, видит его поверженным к ногам Тирсиса. Каким смятением, каким страхом она охвачена! Она трепещет при мысли, что может потерять того, кто ей так дорог; все свидетельствует об ее испуге, всё живописует ее страсть. Движимая негодованием, порожденным любовью, она бросается ему на помощь, в исступлении хватает оброненное кем-то копьё, нападает на Тирсиса и наносит ему несколько ран. Это волнующее зрелище вовлекает всех в общее действие. Со всех сторон сбегаются пастухи и пастушки. Темира в отчаянии от совершенного ею злодеяния. Она хочет теперь покарать себя и пронзить собственное сердце; пастушки противятся столь жестокому намерению. Аристей, колеблясь между любовью и дружбой, то бросается к Темире, заклиная ее сохранить себе жизнь, то устремляется к Тирсису, спеша оказать ему помощь; он просит Пастухов позаботиться о друге. Бросив копьё, убитая горем Темира превозмогает себя и с трудом приближается к Тирсису. Она обнимает его колени, проявляя все признаки искреннего раскаяния; он же, по-прежнему нежный, по-прежнему страстно влюбленный, как будто благословляет ту рану, которая должна лишить с. жизни Растроганные пастушки хотят увести Темиру прочь от этого места скорби и страдания без чувств она падает им на руки. Пастухи, со своей стороны, уносят Тирсиса, который близок уже к смерти, но все еще выражает свою скорбь, печалась о том, что вынужден разлучиться с Темирой и ему не дано умереть в ее объятиях. Аристей, нежный друг, но и верный возлюбленный различными способами выражает испытываемое им волнение, являя всю трудность своего положения: его раздирают противоречивые чувства - он хочет бежать за Темирой и не хочет покинуть Тирсиса, хочет утешить возлюбленную и хочет спасти друга. Наконец колебаниям его приходит конец, жестокие сомнения исчезают. После минутного раздумья в сердце его берет верх дружба; он отрывается от Темиры и устремляется к Тирсису.

В чтении этот план может показаться слабым, но на сцене он произведет сильнейшее впечатление. Здесь нет ни одного мгновения, которым не мог бы воспользоваться живописец, каждая из представленных здесь многочисленных картин и ситуаций имеет свой колорит, свое действие и свой интерес. Сольные выходы Тирсиса и Аристея исполнены страстности: они живописуют, они выражают, они являются подлинными монологами. Оба *pas de trois* являют собой образец сцены-диалога в двух различных жанрах, а действенный балет, которым заканчивается эта маленькая повесть, может живо увлечь всякого, у кого есть сердце и глаза, если, конечно, исполнители обладают душой и способны выражать чувства столь же живо, сколь и воодушевленно.

Вы понимаете, сударь, что для того чтобы суметь передать действие со столь внезапно сменяющимися друг друга страстями, как в только что приведенной мною программе, музыке совершенно необходимо отказаться от тех скудных ритмов и модуляций, которые применяются у нас и танцевальных мотивах. Механическое, лишенное смысла сочетание звуков бесполезно для танцовщика и непригодно для живого действия. Речь идёт, следовательно, не о том, чтобы просто сочетать ноты в соответствии со школьными правилами; гармоническая последовательность звуков должна в данном случае подражать звукам природы, и правильная их интонация создавать подобие диалога.

Я вовсе не осуждаю огулом, сударь, все сольные выходы в Парижской Опере. Я готов восхищаться подчас встречающимися в них красотами, но все, же хотел бы, чтобы таких выходов было поменьше. Все, что чрезмерно, — легко может наскучить. Я хотел бы также большего разнообразия в исполнении, ибо нет зрелища смешнее, чем вид Темпейских

пастухов, танцующих на манер богов Олимпа. В Опере бесчисленное множество разных костюмов и характеров, хотелось бы, чтобы и танец не оставался здесь всегда одинаковым. Досадное это однообразие, вероятно, исчезло бы, когда бы танцовщики предварительно изучали характеры персонажей, которых им предстоит изображать, умели уловить их нравы, обычаи, привычки. Только поставив себя на место героя, роль которого играешь, можно передать его облик и достичь совершенства в его изображении. Никто более меня не ценит сольны антре, когда их исполняют лучшие танцовщики, являя в них все технические красоты гармонически, движений тела. Но разве высказывать пожелание чтобы эти артисты, рожденные для славы, к своим изящным движениям присоединяли бы иногда к движения души, чтобы они представляли восхищенному нашему взору не только в виде прекрасных, хорошо выверенных и соразмерно сделанные машин, а в облике еще более чарующем, разве все это значит выказывать презрение к их исполнению, умалять их таланты, хулить их жанр? Напротив, это значит призывать их к еще большей красоте и благородству.

Перейдемте к одежде. Разнообразие и верность эпохе и нравам встречается здесь столь же редко, как в музыке, балетах и обычном танце. От печаток косности одинаково лежит на всех элементах оперы. Рутинная безраздельно властвует в этого рода представлениях. Будь то грек, римлянин, пастух, охотник, воин, Фавн, Сильван. Игры, Утехи, Смехи, Тритоны, Ветры,

Огни, Сны, первосвященник, жрецы, костюмы этих персонажей неизменно выкроены по одному шаблону и различаются лишь цветом и украшениями, щедро, но безо всякого вкуса, разбросанными на них где попало. На всех сверкает мишура; поселянин, матрос, герой одинаково ею осыпаны. Чем больше украшен костюм безвкусными безделушками, блёстками, газом, сетками, тем большую ценность имеет он в глазах актеров и лишенных вкуса зрителей. Что за удивительное зрелище являет собой на сцене Оперы отряд воинов, возвращающихся после победоносного сражения! Быть может, они еще влачат за собой весь ужас боя? Быть может, лица их взволнованы, взоры сверкают, волосы всклокочены и спутаны? Ничуть не бывало, сударь. Они одеты с иголочки и более походят на изнеженных мужчин, вышедших из ванны нежели на воинов, только что спасшихся от , приятеля. Что случилось здесь с правдой? Где же правдоподобие? Откуда тут взяться иллюзии? И как не возмущаться столь неверным и ложным изображением? На сцене следует соблюдать пристойность, не спорю, но нужно также, чтобы игра была правдивой и естественной, чтобы картины были исполнены энергии и силы и чтобы там, где требуется по ходу действия, царил искусный порядок. Я отказался бы от этих негнущихся тоннеле, которые в некоторых положениях танца вздымают, так сказать, бедра до самых плеч, нарушая все пропорции тела. Я изгнал бы из костюмов симметрию, этот плод холодного расчета, свидетельствующую об отсутствии вкуса и отнюдь не способствующую изяществу. Я предпочел бы простые и легкие одежды контрастирующих цветов, наброшенные таким образом, чтобы можно было увидеть стан танцовщика. Я хотел бы, чтобы одежды эти были легкими, но чтобы при этом не жалели материи: красивые складки, красивые массы — вот чего я требую. По мере того как движения танцовщика становились бы стремительнее и оживленнее, края этих одежд, развеаясь принимали бы все новые и новые формы, сообщая всему его облику особую легкость. Прыжок, быстрое па, бег—все заставляло бы одежды колебаться в различных направлениях; вот что приблизило бы нас к живописи, а следовательно, к природе, вот что сообщило бы приятность позам и изящество положениям, вот, наконец, что придавало бы танцовщику ту ловкость, которая недоступна ему до тех пор, пока он закован в эту принятую в Опере обветшалую броню. Я уменьшил бы на три четверти нелепые панье наших танцовщиц — они тоже препятствуют свободе, быстроте, стремительности и оживленности танца и к тому же лишают стан изящества и надлежащих пропорций, они делают менее привлекательными движения рук, они становятся, так сказать

могильщиками грации и до такой степени стесняют танцовщицу, что ей подчас больше приходится думать о своем панье, нежели о движениях рук и ног.

Актер на сцене должен чувствовать себя свободным; даже если сама его роль, сам персонаж, который надлежит ему изобразить, налагают на него какие-то оковы, их следует устранить. Если танцовщик не может всецело отдаться своему вдохновению из-за нелепого, издревле принятого балетного костюма, если одежда до такой степени стесняет его, что он готов позабыть о своей роли и чуть ли не стонет под этим тяжким бременем, можно ли ожидать от его исполнения непринужденности и одушевления? Ему следует немедленно освободиться от этого предрассудка, который лишь обедняет его искусство и мешает его таланту проявить себя в полной мере.

Неподражаемая м-ль Клерон, актриса, которой словно самой судьбой предназначено было отвергнуть обычаи, освященные рутиной, отказалась от панье безоговорочно и беспощадно. Истинный талант всегда сумеет преступить законы, установленные косностью. Тот самый хороший вкус, который вознес искусство великой этой актрисы до столь высокой степени совершенства, заставил ее также почувствовать всю нелепость старинных театральных костюмов. Неизменно стараясь в своей игре подражать природе, она справедливо решила, что необходимо следовать ей и в одежде. Нет, не каприз руководил м-ль Клерон, когда она отказалась от наряда, столь же смешного, сколь стеснительного: она тщательно исследовала все элементы своего искусства и стремилась каждый них приблизить к совершенству. Разум, рассудительность, здравый смысл и природа были ее вожатыми в этом преобразовании. Обратившись древним, она уразумела, что Медея, Электра и Ариадна всем своим обликом, манерами, поведением и одеждой вовсе не похожи были на наших модниц. Она поняла, что чем дальше будет держаться от наших обычаев, тем более приблизится к древним; что ее подражание персонажам, коих она представляет, станет от этого более правдивым и естественным; что игра ее, и без того живая и одухотворенная, станет еще живее и пламеннее, если она сбросит с себя тяжелое бремя и стеснительные оковы, налагаемые нелепым костюмом; она подумала, наконец, что публика не станет судить о ее таланте по величине ее панье. Разумеется, только величайшему таланту дано обновлять и мгновенно изменять порядок вещей, с которым нас связывает скорее привычки, нежели вкус и здравое размышление.

Г-н Шассе, актер единственный в своем г. умеющий придать интерес самым скучным сити и выражать с помощью жеста самые ускользающие оттенки чувств, отказался и от тоннеле - этих тугих панье, лишивших актера свободы движений и превращавших его, так сказать, в плохо слаженную машину. Шлемы и симметрия в одежде — также были изгнаны этим превосходным артистом; он заменил жесткие тоннеле красиво искусно лежащимися тканями, а античные и наши — перьями, размещенными со вкусом и изяществом. Простота, изящество и живописность - вот что служило ему украшением.

Прекрасный трагический актер г-н Лекен следовал примеру г-на Шассе. Он пошел дальше: в «Семирамиде» г-на Вольтера он появился из гробницы Ниния с засученными рукавами и окровавленными руками, волосы его были всклочены, глаза блуждали. Эта жестокая, но близкая к природе картина поразила зрителей, увлекла их вселила в их души смятение и ужас. Правда, минутой спустя волнение уже уступило место рассуждению и духу критики, но было поздно: впечатление было создано, стрела пущена, актер попал в цель, и бурные рукоплескания явились наградой за эту удачную, но дерзкую выдумку, которая, вероятно, не имела бы успеха, когда бы на нее отважился какой-нибудь второстепенный актер, не столь любимый публикой.

Г-н Боке, на которого в Опере теперь возложена обязанность рисовать костюмы и следить за их сообразностью, устранил в какой-то мере не недостатки, встречающиеся обычно в этой области столь существенной для создания театральной иллюзии. Остается лишь пожелать, чтобы предоставлена была свобода действия, и никто препятствовал его замыслам, неизменно направленным к достижению совершенства.

Что касается декораций, сударь, не буду особо останавливаться на них. В театре Оперы они не погрешают против вкуса и могли бы даже быть прекрасными, поскольку все подвизающиеся здесь художники действительно обладают достоинствами; однако различные интриги и неразумная экономия ограничивают мысль художников и душат их таланты. К тому же имена тех, кто пишет декорации, появляющиеся на сцене Оперы, как правило, не оглашаются, вследствие чего между художниками мало соревнования, а значит, и мало таких декораций, которые не оставляли бы желать лучшего в очень многих отношениях.

Письмо свое закончу соображением весьма итого свойства. Танец в этом роде зрелищ так изобилует аллегорическими персонажами, сказочными и фантастическими фигурами, что поистине невозможно находить для каждого из них какие-то отличительные черты и разнообразные краски. Поменьше феерий, поменьше чудес, побольше правды, побольше естественности—и танец предстанет в несравненно более выгодном свете. Я, например, оказался бы в большом заилении, если б мне нужно было вложить какой-то смысл в танец Кометы или танец Знаков Зодиака, Часов и проч. Между тем комментаторы Софокла, Еврипида и Аристофана утверждают, что египтяне в своих танцах изображали движения небесных светил и гармонию вселенной: вели хоровод вокруг алтаря, который являлся для них как бы солнцем, а фигура, которую они описывали, держась за руки, обозначала Зодиак или круг его знаков. Однако и эти движения, как многое другое, чему тоже приписывался несомненный смысл, и эти фигуры—все было лишь условностью. Полагаю, сударь, что нам гораздо легче было бы изображать себе подобных; подражать им было бы для нас задачей и более естественной и более благодарной. Но здесь, как я уже говорил, дело за сочинителями, пусть уж они подумают, как сделать так, чтобы на сцене театра Оперы вместо выдуманных персонажей появились бы люди. Разве это так уж невозможно? То, что сделано однажды, может с успехом повторяться тысячи раз. Нет никаких сомнений, что рыдания Андромахи, любовь Юнии к Британнику, нежная страсть Меровы к Эгисту, покорность Ифигении и материнская любовь Клитемнестры растрогают зрителей гораздо больше, нежели все наши оперные фантазмагии. Сюжеты «Синей бороды» и «Мальчика с пальчик» способны взволновать только детей. Одни лишь картины, изображающие людей, могут возбудить высокие чувства, волновать, потрясти и вызвать восторги. Нас весьма мало занимают всякие мифологические божества, ибо мы хорошо знаем, что все их могущество и все их хитроумие, демонстрируемые на сцене, суть вымысел поэта. Никого не тревожит исход их приключений, все уверены в том, что они достигнут намеченной цели, и их способность воздействовать на нас уменьшается по мере того, как увеличивается пера в их успех. Никогда не попадутся на удочку подобного зрелища наше сердце и разум. Редко, если не сказать никогда, выходишь из Парижской Оперы преисполненный тем волнением, тем особым смятением, той пленительной тревогой, какие испытываешь после трагедии или трогательной комедии. Да и здесь мы дольше оставались бы под впечатлением сил высоких чувств, когда б не веселые образы наших «маленьких пьес для разезда», которые умеряют нашу чувствительность и осушают наши слезы.

## ПИСЬМО ДЕВЯТОЕ часть I



Как вы знаете, сударь, именно на лице человека запечатлеваются страсти, именно оно воспроизводит все движения и порывы души, рисуя попеременно спокойствие, волнение, радость, скорбь, страх и надежду. Лицо обладает во сто крат более живой, подвижной, а поэтому более драгоценной для нас выразительностью, чем самая пламенная речь. Оратор, не прибегающий помощи мимики, должен потратить какое-то время на то, чтобы выразить свою мысль, между тем как лицу не требуется никакого времени, чтобы передать эту же мысль самым энергичным образом: она, словно молния, исходящая прямо из сердца, сверкнет в глазах, озаряя светом каждую черту лица, предвещая приближение страстей и обнажая, так сказать, душу. Все движения наши становятся чисто автоматическими и ничего не выражают, если лицо остается немым, если оно не одухотворяет и не оживляет их. Лицо, стало быть, есть та часть нашего «я», которая наиболее способна его выразить. Зачем же в таком случае, скрывают его на сцене под маской; предпочитая прекрасной природе грубую подделку? Как может танцовщик живописать что-либо, если у него отняты самые нужные краски? Как передаст он душе зрителя испытываемые им волнения, если сам лишает себя возможности сделать это, закрывая лицо куском картона, накладной личиной, унылой и однообразной, холодной и неподвижной? Лицо — есть орудие немой игры, верный истолкователь всех движений пантомимы. Уже одно это достаточный довод для того, чтобы изгнать маски из танца, этого искусства чистейшего подражания, главное назначение коего — рисовать, пленять и трогать сердца наивностью и правдивостью своих картин.

Мне было бы весьма трудно разобраться в замысле художника и понять, что намеревался он изобразить на своем полотне, если бы у всех фигур на его картине были бы столь же одинаковые головы, как у балетных персонажей на сцене Оперы, и если бы черты и характеры этих фигур не были бы разнообразны. Повторяю, мне было бы весьма трудно понять, что побуждает одной поднимать руку, а другого держаться за рукоять своего меча; мне невозможно было бы догадаться какое чувство заставило этого человека поднять голову и воздеть руки, а того отступить. Даже в том случае, если бы все фигуры были нарисованы в соответствии с правилами искусства и законами природы, мне все равно трудно было бы уловить намерение художника; напрасно стал бы я всматриваться в лица — они оставались бы немыми, их однообразные черты, их взоры, лишенные огня, страсти и энергии, не разъяснили бы мне ничего. Словом, я не мог бы рассматривать эту картину иначе, как весьма несовершенную копию природы, ибо не встретил бы в ней того разнообразия, которое является украшением природы и делает ее для нас неизменно новой.

Разве публика легче догадается о замысле и намерениях танцовщика, если тот беспрестанно будет прятать от нее свое лицо за искусственным покровом, если он будет скрывать свой дух под безжизненной тканью, а многообразные черты живой природы заменит скверно нарисованным и отвратительно размалеванным гипсом? Разве могут обнаружиться и прорваться страсти сквозь ту преграду, которую артист воздвиг между собой и зрителем? Может ли он запечатлеть все бесчисленное разнообразие страстей хотя бы на одной из этих личин? Может ли изменить форму, приданную его маске ваятелем?



Ибо маска, кого бы рода она ни была, всегда строга, или приветлива, серьезна, или забавна, печальна, или смешна. Мастер сообщает ей лишь одно, постоянное и неизменное выражение. Но если ему легко удаются лица уродливые, отталкивающие, а также, что являются плодом фантазии, все старания его оказываются тщетными, как только он оставляет карикатуру и пытается подражать прекрасной природе. Едва он отказывается от изображения гримас, как становится невыразительным, а его маски холодными, как лед, лишенными характера и жизни; он оказывается неспособным шить все тонкости человеческого лица, все те едва заметные нюансы, которые в своей совокупности и образуют, собственно, физиономию человека, сообщая ей тысячи различных выражений. Где тот мастер, которому под силу было бы передать чувства во всех их оттенках? Может ли безграничное многообразие природы, порой ускользающее от самой живописи и являющееся пробным камнем для великого художника, быть точно передано ремесленником, изготавливающим маски? Нет, сударь, мастерская Дюкрё никогда не заменит нам природу. Его маски являются карикатурой на жизнь и вовсе на нее не похожи.

Маски можно было бы допустить в действенном балете лишь в том случае, если бы танцовщики могли менять их так же часто, как меняет свои разноцветные шапочки Дом Яфет Армянский, надевая новую всякий раз, как этого требует ситуация или чувство, кои им предстоит изобразить в том или ином *pas de deux*. Но у нас делают проще: сохраняют все одно и то же темное лицо; танец от этого, разумеется, не становится выразительнее. Он лишен, какой-то ни было жизни.

Приверженцы масок, те, кто дорожат им в силу долголетней привычки и полагают, что искусствоскуство придет в полный упадок, если ярмо оперной рутины будет сброшено, станут говорить, дабы оправдать свой скверный вкус, что в театр существуют персонажи, для которых маски совершенно необходимы, например Фурии, Тритоны, Ветры, Фавны и т. д. Возражение это нелепо основано на предрассудке, который столь же легко опровергнуть, как и опровергнуть. Во-первых, я докажу вам, что маски, которыми обычно пользуются для подобных персонажей, скверно вылеплены, скверно расписаны и лишены всякого правдоподобия, во-вторых, персонажи эти нетрудно было бы изобразить и вовсе не прибегая к сторонней помощи. Подтвержу это мнение живыми примерами, с которыми нельзя не считаться, если являешься сыном природы, если тебя прельщает простота и ты предпочитаешь жизненную правду грубому ремеслу, которое разрушает иллюзию, ослабляет удовольствие зрителя.

Фурии и Фавны, которых я упомянул, — персонажи фантастические. Они рождены были воображением поэтов; живописцы сообщили им впоследствии реальность с помощью различных черт и атрибутов, которые менялись по мере того, как совершенствовались искусства, и светоч вкуса всё более озарял художников. Ныне никто уже, ни в живописи, ни на сцене, не изображает Ветер с мехом в руках, с ветряной мельницей на голов и в одежде из перьев, олицетворяющих легкость никто не станет уже изображать вселенную с причёской и виде Олимпа и в платье, представляющем географическую карту; одежду ее уже не украшают надписями и не пишут на ее левой груди, около сердца, «Галлия», на животе «Германия», на ноге «Италия», сзади «*Terra australis incognita*», на руке «Испания» и т. п. Никто нынче не представляет музыку в платье, исчерченном нотными линейками с восьмыми и тридцать вторыми и в головном уборе, украшенном музыкальными ключами G-re-sol, C-sol-ur и F-ut-fa; наконец, Ложь уже не танцует на деревянной ноге, в костюме, усеянном изображениями масок и с потайным фонарем в руке. Подобные грубые аллегории и в наш век устарели. Но раз мы не можем узнать что-либо о фантастических этих существах у природы, обратимся, по крайней мере, к живописцам. Ветры, Фурии и Демоны изображены у них в человеческом обличье: у Фавнов и Тритонов верхняя часть тела человечья, а нижняя — козлиная либо рыбья.

Маски, в которых танцуют Тритонов, зеленые с серебром, Демонов — огненного цвета с серебром, Фавнов — темно-коричневого, Ветров — с раздутыми щеками, как у человека, который собирается дуть. Таковы маски. Сравним же их теперь с шедеврами живописи и поглядим, есть ли между ними хоть сколько-нибудь сходства. На самых знаменитых Картинах я вижу Тритонов, у которых лица вовсе не зеленые; я замечаю, что у Фавнов и Сатиров лица красноватые, смуглые, но темно-коричневая краска вовсе не лежит на всех их чертах ровным слоем; тщетно ищу я среди них огненные и серебряные лица и не нахожу. Демонов цвет кожи красноватый, их окраска заимствована у стихии, в коей они обитают. Я чувствую здесь природу, повсюду вижу ее; она не исчезла под густым слоем краски, нанесенной толстой кистью, я различаю все черты лица, хотя нахожу их, если угодно, уродливыми, однако, все являет мне человека—не такого, каков он на самом деле, но такого, каким он мог бы быть, не оскорбляя правдоподобия. К тому же разве не является неизбежным различие между человеком и существами, порожденными воображением поэтов? Разве обитатели стихий не должны отличаться чем-то от представителей рода человеческого?

Маски Ветров более других напоминают образы, созданные живописцами, и если уж в театре необходима маска, то именно эта. Я сохранил бы ее по двум причинам: во-первых, артисту трудно долго оставаться с надутыми щеками, во-вторых, роль эта мало выразительна. Ветер ничего не выражает, он только быстро крутится, у него много движения и мало игры, это вихрь различных па, часто безвкусных, нередко уродливых вызывающих удивление, но не доставляющих удовольствия, поражающих, но не рождающих интереса, а потому маске нечего здесь скрывать. Я нахожу, сударь, это амплуа столь холодным и скучным, что согласен на то, чтобы танцовщики надевали на себя даже по несколько таких личин, если они думают доставить этим удовольствие любителям масок. За исключением Борея в превосходном балете «Цветы», я не знаю в театре Оперы ничего более утомительного и ненужного, чем эти персонажи. Нельзя ли будет, освободившись от масок, убедить танцовщиков одеваться более живописно и с большим правдоподобием? И разве не могли они тогда, применяясь к расстоянию, отделяющему их от зрителей, с помощью нескольких лёгких мазков и нескольких искусных штрихов придавать своим лицам надлежащий характер? Отвергнуть это предложение может лишь тот, кто подозревает, на что способна природа, когда помогает искусство, украшая ее своими чарами. Оспорить меня может лишь тот, кто совершенно не представляет себе, какой пленительный эффект достигается с помощью такого приема и каких интересных превращений лица можно добиться таким образом, не затмевая природу, не искажая ее, не ослабляя ее черт и не понуждая Гримасам. Истину эту хочу подтвердить примером, дабы он помог склонить на мою сторону людей со вкусом и переубедить толпу недоверчивых невежд, которых столько расплодилось в театре.

Знаменитый английский актер Гаррик — вот образец, который я хочу предложить вам. Нет образца более прекрасного, более совершенного, более достойного восхищения. Он может быть тан Протеем наших дней, ибо охватывал все жанры и играл в каждом из них с совершенством и правдивостью, не только снискавшими ему рукоплескания и похвалы соотечественников, но и поныне еще возбуждающими одобрение и восторги всех видевших его иностранцев. Он был так естествен, игра его была так правдива, жесты, лицо, глаза так красноречивы и так убедительны, что все происходившее на сцене становилось понятным даже тем, кто не понимает по-английски. Его игра делала все понятным. В трогательных местах он волновал, в трагических заставлял зрителя испытывать самые бурные чувства и, если позволено так выразиться, самое его нутро, раздирая его сердце, пронзая его душу, заставляя обливаться кровавыми слезами. В высокой комедии он пленял и очаровывал, а в жанре менее возвышенном был забавен и преображался с таким искусством, что его не узнавали даже те, кто его близко знал.

Вам известно, как велико разнообразие характеров в английском театре. Гаррик играл все роли с одинаковым совершенством. Для каждой из них у него было, так сказать, другое

лицо. Он умел несколькими мазками, распределенными, кстати, в соответствии с данной ролью, подчеркнуть именно те черты, которые являются для данного персонажа наиболее характерными. Его возраст и положение в обществе, нрав, должность и звание последнего — вот чем руководствовалась кисть Гаррика и что подсказывало ему краски. Не подумайте, однако, что при этом великий актёр кривлялся, был грубым и пошлым. Точно подражая природе, он умел выбирать в ней именно что нужно, всегда показывая ее в удачных положениях и выгодном свете; он умел сохранить пристойность, которой требует театр даже в тех лях, которым наименее свойственны изящество и привлекательность. Никогда не оказывался он ни выше, ни ниже персонажа, которого играл. Ему удавалось уловить ту точную меру подражания, которой почти всегда недостает комедийным актерам. Гаррик был наделен редким даром — тем счастливым тактом, который является отличительным свойством всякого великого актера и ведет его к истине, — даром тем более драгоценным, что он ограждает художника от ошибок и подсказывает ему нужные для его картины краски. Ибо часто принимают холод за пристойность, однообразие за осмысленность, напыщенность за благородство, жеманство за изящество, громкий крик за темперамент, обилие жестов за игру, тупоумие за наивность, бездушную скороговорку за сердечный пыл, гримасы лица за движение души. Иное дело г-н Гаррик; он тщательно изучал свои и, а еще более того — чувства. Он был глубоко предан своей профессии: в дни, когда ему устояло играть важную роль, он уходил в себя, прятался от людей. Гений возносил его до ранга того государя, которого предстояло изобразить, он проникался его слабостями и добродетелями, усваивал его характер и вкусы; преображался, человек, с которым вы говорили, был уже не Гаррик, свершалась метаморфоза — актер исчезал, появлялся герой. Свой обычный вид Гаррик принимал лишь после того, как роль бывала сыграна.

Вы понимаете, сударь, что ему редко удавалось быть свободным, что душа его пребывала в постоянном волнении, воображение работало устало и что три четверти своей жизни он охвачен изнуряющим его вдохновением, которое подтачивало его здоровье, ибо он начинал терзаться, и проникался горестными и печальными чувствами своего героя еще за сутки до того, ему нужно было живописать их на сцене; после спектакля он избавлялся от них.

И напротив, не было человека веселее его в те дни, когда ему предстояло играть поэта, ремесленника, простолюдина, сплетника, птиметра, ибо эта порода существует также и в Англии, правда, в ином обличье, чем у нас; национальный дух меняется, но проявления смешного и наглого везде одинаковы; в подобных ролях, говорю я, лицо его бывало, исполнено чистосердечия, в нем отражалась его душа, черты что ни миг обнаружит все новые чувства, нарисованные с величайшей правдивостью. С полным беспристрастием можем мы назвать Гаррика английским Росцием, ибо прекрасная дикция, пылкость, естественность, и тонкость сочетались у него с превосходной мимикой и той редко встречающейся выразительностью немой игры, кои всегда отличали, великого актера и безупречного комедианта.

Еще несколько слов об этом замечательном актере, чтобы дать до конца почувствовать всю исключительность его дарований. Мне довелось видеть его в одной трагедии, слегка им переделанной (будучи искуснейшим актером, он был в то же время одним из самых приятных поэтов своей страны), мне довелось, видеть, как он играл тирана, который умирает, терзаясь угрызениями совести и ужасаясь чудовищности совершенных им преступлений. Последний акт был весь посвящён его раскаянию и скорби. Человек брал верх над убийцей и варваром: вняв голосу гуманности, тиран проклинал свои преступления, постепенно становящиеся теперь его грозными судьями, его палачами. С каждой минутой смерть все более запечатлевалась на лице его, глаза тускнели, с большим трудом выговаривал он слова, его жесты, не теряя своей выразительности, изобличали приближение последних мгновений, ноги подкашивались, черты заострялись, бледное, мертвенное чело выражало муку и раскаяние. Наконец он упал наземь, и в этот миг все

свершенные им преступления в чудовищных образах вставали перед умственным его взором. Преследуемый страшными картинами этих злодеяний, он пытался бороться со смертью,— природа, казалось, делала в нем последнее свое усилие. Сцена эта вызывала трепет; он царапал ногтями землю, словно роя для себя могилу, роковое мгновение все приближалось, мы видели воочию смерть. Все живописало тот страшный миг, перед которым все равны. Он умирал — предсмертная икота, искаженное лицо, конвульсивные движения рук, судорожно вздымающаяся грудь завершали эту устрашающую картину.

Вот что я видел, сударь, и что следовало бы видеть нашим актерам! Когда бы они хоть несколько походили на великого этого лицедея, им, нетрудно было бы отказаться от масок, ибо у них были бы тогда выразительные, оживленные лица, и они умели бы придавать им характерные черты столь же искусно и умно, как делал это сам.

Многие утверждают, будто маски полезны в двух отношениях. Во-первых, они якобы способствуют единообразию, во-вторых, скрывают те судорожные искажения лица, которые появляются при сильном физическом усилии. Но, прежде всего, возникает вопрос: такое ли уж большое благо это единообразие? Что касается меня, то я держусь противоположного мнения; мне кажется, оно лишь искажает истину и нарушает правдоподобие. Разве природа единообразна в своих творениях? Есть ли на земле хоть один народ, который она наделила бы точным сходством с другим? Разве все кругом не разнообразно и все, что существует во вселенной, не обладает различными формами, красками и оттенками? Разве найдем мы на одном и том же дереве два одинаковых листа, два схожих цветка, два равных плода? Нет, все, что создано природой, многообразно, и многообразие это бесконечно и непостижимо. Но если Менехмы — явление весьма редкое, если одинаковость черт и полное сходство между двумя близнецами поражает меня как некая игра природы, каково же должно быть мое изумление, когда я вижу в Опере двенадцать танцовщиков с совершенно одинаковыми лицами! И как буду я удивлен, обнаружив, что у всех греков одинаковые лица, так же как у всех римлян, пастухов, матросов, Игр, Смехов, Утех и даже у первосвященников и жрецов! Кая нелепость! И это в представлении, где все беспрестанно видоизменяется, все находите! в движении! Меняется место действия, один народ приходит на смену другому, появляются всё новые костюмы, — а лица танцовщиков остаются неизменными. Никакого разнообразия в чертах лица, никакой выразительности, никакой характерности — все вяло, все бездушно, и природа словно стонет под этой мертвенной и отталкивающей маской.

Почему позволяют драматическим актерам и хористам появляться с открытым лицом и запрещают это танцовщикам, которые более, чем они нуждались бы в этом, поскольку они лишены таких средств выражения, как речь и пение?

Что за нелепая картина—появление бога Пана в сопровождении Фавнов и Сильванов; одной части этой свиты лица коричневые, а у другой, состоящей из хористов,— естественного цвета! Танцующие Демоны имеют огненно-красные физиономии, а стоящие тут же рядом Демоны поющие—мертвенно бледные. Пока Морские боги, Тритоны, Реки и Ундины поют, они выглядят, как мы с вами, но если их заставит танцевать, у них оказываются лица цвета травы, вряд ли допустимые даже в маскараде. Итак, пресловутое единообразие здесь полностью нарушено. Если оно необходимо, пусть будут в масках все. Если оно не нужно, разбейте маски, ибо в силу тех же самых причин, по которым их не допускают в драме, их следует отменить и в балете. Вы сами видите, сударь, что странные эти личины способны лишь вызывать возмущение друзей истины, простоты и естественности.

Но перейдем к вопросу о «судорожных гримасах». Этот довод настолько слаб, что, в сущности, говоря, не заслуживал бы даже возражений. Подергивания, судороги и гримасы суть следствие не столько привычки, сколько тех напряженных усилий, которые делаются танцовщиком во время прыжков; напряжение это, сокращая лицевые мышцы, вызывает у

него множество гримас, которые, на мой взгляд, более приличествовали бы изнывающему от усилий каторжнику, нежели танцовщику и артисту.

Всякий танцовщик, который подобным образом искажает черты свои, чье лицо непрестанно подергивается,— просто плохой танцовщик, усвоивший элементарных начал своего искусства; помышляя лишь о материальной стороне танца, он никогда не постигнет высокого его духа. Подобный танцовщик пригоден для одних лишь сальто-мортале. Трамплин\* (*Доски, особое положение которых придает им большую упругость, что облегчает опасные прыжки канатным плясунам.*) и батута— вот его удел, ибо подражание природе, осмысленность, очарование искусства — все принесено здесь в жертву унижительной рутине, ибо, усвоив лишь механику своего искусства, он не научился ни живописать, ни чувствовать, ибо лицо его являет одну лишь муку и усилие, вместо той непринужденности и торжества над преодоленными трудностями, которые должно было бы отражать; такой человек, одним словом, никуда негодный танцовщик, и вид его усилий всегда вызывает неприятное впечатление.

А ведь что может доставить нам большее удовольствие, сударь, нежели изящество, рожденное непринужденностью? Трудности, преодолеваемые танцовщиком, нравятся нам лишь тогда, когда мы не замечаем их, когда он имеет при этом вид благородный и непринужденный, скрывающий от нас все свои усилия и являющий нам лишь легкость исполнения. Танцовщицы в наши дни, не менее чем танцовщики, учитывая, разумеется, разницу в физических их особенностях, имеют дело с техническими трудностями. Женщины в балете выполняют все, что им только под силу. Почему, же в таком случае даже в самые напряженные моменты танца они все же сохраняют на лице своем приятное выражение? Почему же у них не сокращаются лицевые мускулы в минуты, когда тело их сотрясается от сильных толчков и многократно повторенных усилий? Почему, спрашиваю я, женщины, которых природа наделила менее развитыми мускулами, меньшей силой и выносливостью, являют нам во время танца лица нежные и страстные, оживленные и неизменно выразительные даже тогда, когда все мышцы, участвующие в танце, находятся в сильнейшем напряжении и вынуждены чрезмерно сокращаться, насилуя природу? Откуда берется у танцовщиц это умение скрывать свои усилия, делать неприметной работу тела, ничем не обнаруживая неприятных ощущений, и взамен гримасы, рождаемой усилием, придавать своим лицам выражение самое тонкое, нежное и приятное? Дело в том, что танцовщицы обращают на эту сторону особое внимание. Им известно, что судорожные сокращения мышц уродуют лицо, меняют его вид; они знают, что лицо отражение души, которая освещает каждую черту и обнаруживается в глазах; словом, они превосходно понимают, что лицо, как я уже говорил, есть та часть нас самих, где сосредоточивается выразительность, и что оно — верное зеркало чувств, душевных движений и порывов. Поэтому-то танцовщицы и вкладывают в свое исполнение больше души, выразительности и увлеченности, нежели мужчины. Когда бы мы стали проявлять столько же усердия, что и они, то избавились бы от скверной привычки гримасничать и перестали бы производить столь неприятное и отталкивающее впечатление; судороги исчезли бы, и мы смогли бы обходиться без маски, которая в данном случае лишь усугубляет зло, а не уничтожает его, ибо, призванная скрывать несовершенство лица, она сама являет не меньше недостатков, притом постоянных и еще более отталкивающих. Недуг этот, однако, неизлечим, пока мы скрываем свои лица. Что можно посоветовать танцовщику в маске? Она ведь всегда будет оставаться бездушной и неприятной, вопреки всем благим советам, которые мы станем ему давать. Освободим же лицо от этого постороннего предмета, уничтожим нелепый обычай, который скрывает движения души, мешая им отразиться на чертах лица. Лишь тогда можно будет составить себе понятие о том или ином танцовщике и вынести суждение об его выразительности. И тот из них, у кого техника и изящество танца сочетаются со столь редким даром чувствительности и живой одухотворенной мимикой обретет вместе со славой превосходного танцовщика так же славу и прекрасного актера. Похвалы вселят в него бодрость, суждения знатоков будут вести его к совершенству в

искусстве. Они скажут ему: «В этой сцене лицо ваше было холодно, а в той — глаза недостаточно выразительны. Вы мало прониклись чувством, которого вам следовало изобразить, а потому не сумели в полной мере передать его, недостаточно пламенная игра отразилась на ваших жестах и ваших позах; в следующий раз вам надо будет вложить, в нее больше огня; проникнитесь душевным со стоянием, которое вам нужно выразить, и ни на у не забывайте, что хорошо живописать может лишь тот, кто способен сам чувствовать и чувствовать живо». Подобные советы, сударь, помогли бы танцу достигнуть такого же расцвета, какого достигала некогда пантомима у древних, и создали бы ему такую славу, которой ему вовеки не видать, покуда рутинка берет верх над хорошим вкусом.

Позвольте же мне, сударь, предпочесть маске тог и одушевленное лицо. Многообразие наших лиц отличает нас друг от друга, лицо отражает нашу сущность, наконец, оно спасает нас, той неразберихи, которая воцарилась бы во вселенной, когда бы все люди были на одно лицо, подобно тому, как мы видим это в Опере.

Вы не раз говорили мне, что уничтожить маски можно было бы только в том случае, если бы все танцовщики обладали театральной внешностью. Я согласен с вами: унылое, холодное и невыразительное лицо, на мой взгляд, ничем-не лучше маски. Но так как существует три жанра танца, каждый из которых приспособлен для определенного рода фигур и физиономий, танцовщики имеют возможность, критически оценив себя, выбрать именно тот жанр, в котором они могут предстать в наиболее выгодном свете.

## ПИСЬМО ДЕВЯТОЕ часть II (продолжение)



У каждого, из них одна и та же задача: в каком бы жанре он ни танцевал, он должен подражать природе, владеть мимической игрой и обладать живой выразительностью. Разница между ними только в том, что у одного танец говорит языком более высоким, у другого — менее высоким, смотря по тому, насколько возвышенным является сюжет и каков характер жанра.

Танец серьезный и героический по своему характеру близок к трагедии, смешанный или полусерьезный, обыкновенно называемый полу характерный,— к благородной или, иначе говоря, высокой комедии, танец гротескный заимствует свои черты у комедии веселого, развлекательного жанра. Исторические картины Ванлоо — вот может дать нам представление о серьезном танце. Несравненные полотна галантного Буше, явят нам образ танца полу характерного, а картины неподражаемого Тенирса—танца комического. Танцовщики, подвизающиеся в одном каком-нибудь из этих трех жанров, должны отличаться остальных характером своего дарования в той мере, как и ростом, лицом и выучкой. Один будет величествен, другой галантен, третий забавен. Первый будет исполнять роли в сюжетах исторических и мифологических, второй в пасторальных, третий в картинах безыскусной сельской жизни. Всякому же, кто не способен придать своему лицу какой-либо определенный характер, если только такой человек существует,— следует навсегда покинуть сцену.

Серьезный танец требует, бесспорно, фигуры статной, благородной и изящной. Тем, кто посвящает себя этому жанру, приходится, несомненно, преодолевать наибольшие трудности и препятствия на пути к совершенству. С трудом удастся им добиться красивого рисунка поз: чем длиннее конечности, тем трудней придать им надлежащую округлость и изящество движений. Как пленяет, как очаровывает нас все в ребенке! Его жесты, его позы исполнены грации, все очертания его тела восхитительны. Если ребенок начинает терять свое обаяние, если руки его вырисовываются уже не столь красиво, а личико, чаровавшее зрителя, теряет свою приятность—это значит, что он растет, что члены его, удлиняясь, утрачивают свою прелесть, и что красоты, неположенные на небольшом пространстве, производят большее впечатление, чем когда они отдалены друг от друга. Глаз охотно созерцает красоты, но не любит утруждать себя их отысканием. Полу характерному и страстному танцу более, несомненно, приличествует средний рост; рост этот способен сочетать все положительные стороны изящной фигуры. Танцовщику не к чему быть высоким, если пропорции одинаково соблюдены во всех частях его тела, являя ту безыскусную грацию и выразительность, которые так присущи поселянам.

Сложение танцовщика комического жанра требует меньше совершенств: чем он ниже ростом, тем он обладает большей грацией, тем он привлекательнее и простодушнее.

Танцовщики разных типов должны отличаться друг от друга лицом в той же мере, что и ростом. Благородное чело, крупные черты, гордая осанка, величественный взгляд—вот

облик танцовщика серьёзного жанра. Менее крупные черты, лицо, столь же приятное, сколь и вызывающее интерес, способное выразить негу и ласковость,— таково обличье танцовщика полухарактерного или пасторального жанра.

Забавное, оживленное, задорное и веселое выражение приличествует танцовщику комическому. Он должен подражать тому простодушию, той искренней веселости, которые свойственны людям в естественном их состоянии.

Таким образом, сударь, чтобы обойтись маски и при этом иметь успех, нужно лишь изучить самого себя. Будем почаще советоваться с зеркалом, это великий учитель, он всегда кроет нам наши недостатки и укажет способы сгладить или устранить их, если только мы предстанем перед ним, отбросив прочь ложное самолюбие и всякие нелепые предрассудки. Лицу столько нужна красота, сколько одухотворенность: лица неправильные, но воодушевленные чувством, нравятся много больше, чем лица красивые, но невыразительные и холодные. К тому же сцена благоприятствует актеру: освещение обычно подчеркивает его черты, а лица одухотворенные всегда выигрывают, когда видишь их на сцене. Что касается танцовщиков, неподходящих по своему росту, фигуре и умственным способностям, а также имеющих какие-нибудь заметные и отталкивающие изъяны, то им, сударь, следует отказаться от сцены, избрав, как я уже говорил, какое-либо ремесло, не требующее ни безупречного телосложения, ни выразительного лица. Тот же, к кому природа, напротив, была благосклонна, кто питает к танцу живой и решительный вкус и словно бы призван служить этому искусству, должен суметь отыскать себе в нем надлежащее место, выбрав жанр, действительно ему подходящий. Если он не примет этих мер, не видать ему ни совершенства, ни успеха. Пожелай Мольер быть Корнелем, он потерпел бы неудачу; Расин никогда не мог бы стать Мольером.

Если г-н Превиль не брался за роли государей, то лишь потому, что его забавное и веселое лицо вызывало бы смех, вместо того чтобы казаться величественным. И если он так превосходит в своем амплуа, то потому, что сумел выбрать то тот жанр, для которого был рожден. По же причине и Лани посвятил себя комическому танцу—жанр этот словно для него создан; он был бы не на месте и не стал бы лучшим танцовщиком, если бы избрал амплуа, в котором подвизался знаменитый Дюпре и т. д.

Г-н Сарразен, наконец, тоже не нашел бы в себе нужных свойств, пожелай он играть простаков и все карикатурные роли, связанные с этим амплуа. Возвышенная душа, благородный вид, голос, предназначенный выражать высокие чувства и исторгать у публики слезы,— все это Г подошло бы для изображения характеров низших, требующих столь же мало таланта, как и совершенства. По его примеру и г-н Вестрис отказался от бурлеска, дабы всецело посвятить танцу благородному — возвышенному жанру, в котором он являл нам столь превосходные образцы.

Чтобы придать танцу ту степень совершенств а, которого ему недостает, но которого ему легко было бы достигнуть, учителям танцев следовало бы держаться на своих уроках того же порядка, какого держатся учителя живописи. Сперва они вставляют учеников рисовать овал, затем отдельные части лица и, наконец, объединяют все эти элементы, чтобы изобразить голову. Подобным же образом поступают они и в отношении других частей тела. Когда ученик оказывается способным нарисовать фигуру целиком, наставник показывает ему, как оживить эту фигуру, сообщив ей силу и характерность; он учит его передать различные движения природы, он объясняет, каким образом распределять штрихи, которые оживляют лицо и запечатлевают на нём обуревающие человека чувства и страсти.

Учителю танцев следовало бы поступать точно так же: преподав ученику па, способы их сочетания друг с другом, контрастные позировки рук, полуобороты корпуса и положения головы, он должен был бы вслед за тем показывать ему как сообщить танцу смысл и выразительность посредством игры лица. Для этого достаточно поставить ученику несколько антре, в которых изображались бы различные чувства; но мало ещё научить его живописать страсти в их апогее нужно явить их ему в последовательном развитии, в их



нарастании и затихании, показать, как отражается все это на чертах лица. Подобные уроки сделали бы танец красноречивым, а танцовщиков рассудительными; учась танцевать, они научились бы живописать чувства, обогатив тем самым искусство достоинствами, которые позволили бы гораздо более ценить его.

Но при нынешнем положении вещей хорошая живопись производит на меня более сильное впечатление, нежели балет. Я вижу в ней последовательность, разумность, точный расчет в композиции, соответствие нравам той или иной страны, верность исторической правде, жизненность фигур, запоминающиеся и разнообразные лица, и на всем этом — печать выразительности; сама природа явлена мне здесь умелыми средствами искусства. В балете же я вижу одни лишь разрозненные картины, столь же плохо скомпонованные, и неудачно выписанные. Таково мое мнение, и если бы у нас пожелали в точности следовать печенному мною пути, то прежде всего разбили бы маски, повергнув в прах этот кумир, и пятили бы себя культу природы, и танец стал производить тогда столь разительное впечатление, что все вынуждены были бы признать искусство это достойным занять место в одном ряду с живописью и поэзией. *\*( С тех пор как был напечатан этот труд, мне суждено было увидеть исчезновение масок, против которых я так решительно восставал. Лишу себя надеждой, что это является не самой малой из услуг, оказанных мною искусству. И это для меня самая лучшая и самая почетная награда. )* Будь наши балетмейстеры изобретательными сочинителями, а танцовщики хорошими актерами, разве трудно было бы установить в танце различные амплуа и следовать тем же правилам, которым подчиняется комедия? Став поэтическими произведениями, балеты потребовали бы, так же как и любая театральная пьеса, определенного числа персонажей для своего представления, и тогда уже не говорили бы, что, мол, такой-то танцовщик хорош в чаконне, а такой-то блистателен в луре, что такая-то танцовщица восхитительна в тамбуринах, такая-то неповторима в паспье, та непревзойденна в мюзеттах, а стали бы говорить (и то была бы куда большая похвала): такой-то танцовщик неподражаем в ролях нежных и страстных, а тот великолепен в ролях тиранов и всех тех, где требуется сильная игра, такая-то танцовщица чарует в ролях влюбленных, другая несравненна в ролях неистовой страсти, третья удивительно правдива, в сценах любовной досады.

Но я знаю, все это неосуществимо, пока сочинители ограничивают себя единственным жанром балета, а танцовщики только и делают, что бессмысленно двигают ногами и руками.

Такова сама сущность истинного танца: на смену бездумию должен прийти разум, на смену фокусам — вдохновений на смену трудным па выразительность, на смену прыжкам — картинность; нужно чтобы жеманство сменилось грацией, механическая беглость ног — чувством, безликие, ничего не говорящие маски — богатой и разнообразной мимикой. Мне могли бы еще возразить, что серьезна маска, являет черты благородства, что она ни в коей мере не скрывает глаз танцовщика, и одушевляющие его чувства можно прочесть в его взоре. На это я отвечу, что, во-первых, лицо обладавшее одним только выражением есть лицо для сцены непригодное, во-вторых, что, поскольку маска обладает определенной толщиной и отлита по форме, не совпадающей в точности с чертам лица, она неизбежно оказывается несоразмерно с лицом актера; она не только увеличивает голову, искажает ее пропорции, но еще как бы погребает под собой и самый взгляд. Впрочем, даже если бы маска и не лишала глаза актера надлежащего выражения, разве она не мешает созерцать все те изменения, которые страсти налагают п. черты лица, на его цвет; могут ли зрители увидеть, как рождаются эти страсти, замечать их изменения, наблюдать за тем, как передает их танцовщик каждым своим движением? Разве одни только глаза суть орудие чувства?

Воображение — скажут нам на это защитники масок — восполняет, что от нас скрыто, и когда мы видим сверкающие ревностью глаза, нам кажется, будто пламя этой страсти освещает все лицо. Нет, сударь, каким бы живым ни было воображение, оно не поддастся на бессмыслицу такого рода. Нежный взор на челе, искаженном ненавистью, гневные

глаза на веселом лице — подобных контрастов в природе не бывает, и они только возмущают здравый смысл, что даже самое услужливое воображение не в силах было бы их примирить. А ведь именно такое впечатление производит маска серьезного жанра: она неизменно сохраняет выражение приятности и не может стать иной, между тем как глаза танцовщика то и дело меняются.

Но вот уже более двух тысяч лет — скажут мне защитники масок, — как эти накладные лица введены в употребление. Что ж, это лишь значит, что заблуждение длится более двух тысяч лет. Но простительное во времена древних, оно непростительно в наши дни.

В древности представления в равной мере предназначались как для народа, так и для людей достаточных классов; бедные и богатые — все одинаково допускались на них. Нужны были, следовательно, более просторные здания, могущие вместить бесчисленное множество зрителей, а они не: получили бы удовольствие, ради которого собрались, когда бы актеры не прибегали к помощи огромных масок, накладных животов, икр и очень высоких котурнов.

Но в наше время, когда театральные залы столь велики, когда двери их закрыты для те, кто не заплатил за вход, нет уже никакой необходимости применяться к условиям отдаленной сцены: актер и танцовщик, появляясь на ней, должны сохранять естественные свои пропорции, Маска более им не нужна, она лишь скрывает движения души, она становится лишь препятствием для развития и совершенствования их искусства.

Однако, скажут мне далее, маски были придуманы именно для танца. Если бы это даже были так, что, собственно, это доказывает? К тому же, это вовсе не достоверно, и вполне вероятно, что придуманы они, были для трагедии и комедии. Чтобы убедиться в этом, рассмотрим, насколько это нам возможно, происхождение масок.

По словам Квинтиллиана, о них будто бы упоминается в стихах Орфея и Лина. Но для чего могли они служить в то время в театре? Их ведь еще тогда не знали.

Впервые Феспид стал такие представленья

Возить и в города, и в тихие селенья,

В телегу тряскую актеров посадил

И новым зрелищем народу угодил.

Двух действующих лиц Эсхил прибавил к хору,

Пристойной маскою прикрыл лицо актеру

И на котурнах он велел ему ходить,

Чтобы за действием мог зритель уследить...

Итак, вот они маски. Но действительно ли они предназначались для танцовщиков? Этого поэты не говорят, речь идет у них об одних только актерах.

Явившиеся затем Софокл и Еврипид не ввели нового. Они только усовершенствовали трагедию видоизменили форму масок, введенных Эсхилом, применительно к персонажам своих пьес. Приблизительно в то же время появился Кратет который, подражая Эпихарму и Формиону, сицилийским поэтам, сообщил комедии большую пристойность и правильность. История ничего не говорит нам о том, внесли ли они какие-

либо новшества в маски. Возможно, они отделили маски комические от трагических.

Справляюсь еще у Аристофана и Менандра, но у них ничего не узнаю. Выясню лишь, что первый из них в своей комедии «Облака» вывел Сократа и велел сделать для актера, игравшего у роль, маску, которая вызывала смех у черни, как видно, представляла собой не что иное, как карикатуру на великого философа.

Перехожу к римлянам. Плавт и Теренций ни словом не обмолвились о масках, предназначенных для пантомимов. В древних рукописях, на Меях, на медалях и на заглавных листах к копиям Теренция я вижу такие же уродливые маски, как те, которые были в ходу в Афинах.

Росций и Эзоп поражают меня, но ведь это актёры, а не танцовщики. Тщетно пытаюсь я установить время появления масок в Риме, все мои поиски напрасны. Диомед, правда, сообщает, что некий Росций Галл первым стал пользоваться маской, чтобы скрыть какой-то изъян глаз, однако он не говорит о том, когда жил этот Росций. То, что первоначально имело целью скрыть физический недостаток, стало затем необходимостью из-за необъятных размеров театральных помещений, и тогда маски, так же как в Афинах стали делать огромными. Большие косые прорезы для глаз, широкий разверстый рот, отвислые губы бугры на лбу, надутые щеки — такова маска у древних. Она была снабжена еще чем-то вроде трубы или рупора, с помощью которой громогласные звуки доносились до самых отдаленных зрителе трубы эти были выложены внутри медью. Позднее медь заменили особым видом мрамора, который Плиний называл калькофон или «медный глас», ибо он издавал звук, напоминающий звон этого металла.

У древних существовали, кроме того, двулики маски: правый профиль был веселым, левый — печальным и мрачным. В зависимости от обстоятельств и ситуации актер поворачивался к зрителям той стороной маски, которая подходила к изображаемому им действию. Наконец, бы, еще маски сатирические; в те времена автор предоставлялась свобода высмеивать, отдельна граждан, и ваятели масок придавали им сходство с теми, кто выводился в спектакле.

Эти огромные маски были вырезаны из дерева и весьма тяжелы; они -закрывали всю голову и держались на плечах. Судите сами, сударь, могли подобный груз предназначаться для танца? Прибавьте еще к этому тяжелую одежду, толщинки, накладные икры, ляжки и ходули и вы убедитесь, насколько невероятно предположение, будто подобное одеяние было придумано для того искусства, которое является детищем свободы, не терпит оков стеснительной рутины и исчезает тот час же, как только перестает чувствовать себя свободным.

Этот костюм был столь неудобен и неуклюж, декламировавший актер не мог сделать в нем единого движения, и декламацию нередко делили между двумя исполнителями — один делал жесты, другой произносил текст.

Можно подумать, что древние не имели никакого понятия о танце, хоть сколько-нибудь напоминающем танец наших дней, иначе как примирить наше теперешнее представление об этом столь оживленном, столь блистательном искусстве с тяжелым облачением греков и римлян?

Правда, Лукиан утверждает, что маски пантомимов были менее безобразны, чем маски актеров, а одеяния их более уместны и удобны. Но были ли эти маски меньших размеров? Или танцовщикам меньше, чем актерам, приходилось утолщать и раздувать себя? Быть может, им не приходилось в такой мере считаться с расстоянием? Подобные предположения попросту нелепы—ведь это значило бы, что актеры выглядели со сцены великанами, а танцовщики пигмеями.

Вот, сударь, единственное свидетельство, подтверждающее нам, что пантомимы пользовались масками. Но, ни среди древних, ни среди новых авторов, писавших по этому вопросу, нет, ни одного, который убедил бы меня в том, что огромные эти личины были придуманы только для танца.

Одним словом, сударь, не по легкомыслию, а лишь руководствуясь разумом, отказалась Французская комедия от употребления масок. Здесь поняли, что эти неодушевленные и несовершенные подобию прекрасной природы препятствуют правдивости и совершенству комедии.

Опера, которая из всех наших зрелищ более всего приближается к представлениям греков, заимствовала у последних маски только для танца, — убедительное доказательство, что никто ни когда не подозревал способности этого искусства что-либо выражать. Если бы кто-нибудь предполагал, что оно может подражать природе, на него не стали бы надевать маску и лишать его средств, наиболее содействующих немой речи и верному изображению движений души посредством внешних знаков.

Если и дальше танцевать так, как танцуют у нас теперь, если балеты в опере и впредь будут нужны, лишь для того, чтобы дать отдышаться уставшим актерам, если и впредь они будут не более занимательны, чем однообразные интермедии в комических спектаклях, — что ж, пусть остаются тогда эти мрачные личины, которые ни чуть не хуже невыразительного бездушного лица. Но если искусство движется к совершенству, если танцовщики хотят живописать и подражать при роде, — тогда необходимо освободиться от этой помехи, отказаться от масок и разбить сами формы, в которых их отливают. Природа несовместима с грубыми изделиями ремесленника. Всё, что заслоняет ее, все, что ее принижает, должно быть отброшено просвещенным художником.

Разобраться в происхождении масок столь же трудно, сударь, как и составить себе правильное представление о том, каковы были зрелища и танцы у древних. Это искусство, так же как и многое другое, не менее ценное, было погребено, так сказать, под руинами древности. От всех бесчисленных его красот до нас дошли только бледные контуры, которым каждый автор сообщает иные очертания и краски; каждый из них придает ему тот характер, который наиболее ему по вкусу наиболее соответствует собственным его воззрениям. Противоречивые взгляды, то и дело встречающиеся в этих трудах, не только не вносят ясности в тот или иной вопрос, но возвращают нас к первоначальному неведению. В некоторых отношениях древний мир предстает нам в виде хаоса, в котором невозможно что-либо понять. Это огромный мир, нам неведомый; каждый утверждает, что он способен блуждать по нему, не заблудившись. Бесчисленное множество явления, возникающих перед нашим взором на столь огромном расстоянии, являет нам подобие слишком далекой перспективы. Глаз теряется в этом пространстве. Но на помощь нам приходит воображение, возмещая отдаленность предметов и несовершенство нашего зрения. Вдохновенная фантазия приближает то, что находится в отдалении, она рождает нечто новое, она рисует какие-то чудовища, все представляется ей огромным, исполинским. Здесь уместно было бы вспомнить следующие строки из «Ученых женщин» Мольера:

Скажу вам, что людей я на луне видала.

.....

Людей мне видеть там не удалось как раз,

Но колокольни — да, совсем, как вижу вас.

Таково непостоянство всего сущего. Искусства, как царства, подвержены переворотам: то, что ныне сверкает ярким блеском, завтра поблекнет, чтобы погрузиться затем в забвение, в глубокую тьму веков. Но, как бы, то, ни было, известно (и на этот счет мнения не расходятся), что древние разговаривали с помощью жестов: южный климат, темперамент и усердие, с которым совершенствовались искусство жеста, вознесли это искусство до такого величия, которого нам никогда не достигнуть, если мы не проявим такого усердия, дабы отличиться на этом поприще. Известный спор между Цицероном и Росцием о том кто из них лучше передаст свою мысль—Цицерон ли посредством сочетаний слов и выразительных оборотов речи или Росций при помощи жестов и выражения лица, — ясно доказывает нам, что мы в этом отношении пребываем еще в младенчестве, располагая лишь механическими, и выразительными движениями, лишенными, всякого смысла, характерности и души.

Древние пользовались руками, мы пользуемся ногами. Присоединим же, сударь, к красотам виртуозного танца живую, одушевленную выразительность пантомимой, уничтожим маски, обретём душу—и мы сделаемся лучшими танцовщиками в мире.

## ПИСЬМО ДЕСЯТОЕ



Я уже говорил, сударь, что танец у нас отличается слишком большой технической сложностью, а движения рук, неизменно симметричные, слишком одинаковы, чтобы картины балета могли обладать разнообразием, выразительностью и естественностью. Следовательно, если мы желаем приблизить искусство наше к правде, нам нужно поменьше заботиться о ногах и побольше, о руках, перестать усердствовать в прыжках, заняться жестами, убавить количество трудных и, и более печься о мимической игре, вкладывать в свое исполнение поменьше физического напряжения и побольше смысла, осторожно обходить строгие школьные правила, дабы следовать при роде и сообщать танцу жизнь и действие, без которых он не может возбудить интереса. При этом под словом действие я разумею не ту механическую сторону танца, где он сводится лишь к движению, как таковому, и состоит в том, что танцовщик преодолевает различные технические трудности, напрягает все свои силы и доводит себя до какого-то неистового состояния, стремясь повыше прыгнуть, или изобразить чувство, которого у него нет и в помине.

Действие применительно к танцу есть искусство посредством правдивых движений, жестов и мимики сообщать душе зрителя свои чувства и страсти. Действие, следовательно, есть не что иное, как пантомима. Все в танцовщике должно живописать, все должно быть красноречивым. Каждый жест, каждая поза, каждое положение руки должны выражать нечто отличное. Подлинная пантомима точно и во всем следует за природой, воспроизводя ее во всех оттенках. Стоит ей на мгновение отклониться от природы, как она сразу же утомляет, вызывает возмущение. Пусть только начинающие танцовщики не смешивают благородную мимику, о которой я веду речь, с той низменной, пошлой игрой, которую итальянские буффоны завезли во Францию, где она пришлась по душе людям с дурным вкусом.

Я полагаю, сударь, что искусство жеста заучено у нас в слишком узкие рамки, чтобы производить то впечатление, которое оно могло бы производить. Одно движение правой руки, которую выносят вперед, чтобы описать ею четверть круга, в то время как левая рука, находившаяся в этой позиции, возвращается той же дорогой, чтобы, вытянувшись вновь, образовать контраст выдвинутой ногой, — одного этого движения еще недостаточно для выражения страстей. Пока движения эти не будут более разнообразны, они никогда не сумеют трогать и волновать. Древние в этом отношении были куда посвященнее нас. Они лучше, чем мы, понимали искусство жеста лишь этой стороной танца превосходили танцовщиков нового времени. Я рад признать за ними достоинства, которых так недостает

нам, но которые мы не замедлим приобрести, как только танцовщикам угодно будет отбросить правила, препятствующие красоте и всему духу их искусства

Поскольку *port de bras* должны быть столь же разнообразны, как и чувства, способные быть выраженными посредством танца, все преподаваемые правила становятся почти бесполезными; приходится либо вовсе не принимать их во внимание, то и дело, претупая их, либо, в точности следуя им, танцевать вопреки движениям собственной души, которые нельзя ограничить твердо установленным количеством жестов.

Страсти многообразны и имеют бесчисленное множество оттенков; потребовалось бы, стало быть, столько же отдельных правил, сколько существует разновидностей этих страстей. Какой балетмейстер согласился бы взяться за подобную задачу?

Жест — это стрела, выпущенная из души; оказывает немедленное действие и попадает прямо в цель, если только правдив.

Усвоив основные начала нашего искусства, станем следовать движениям нашей души, она никогда не введет в заблуждение того, кто способен живо чувствовать. И если в такую минуту она подсказывает вашей душе тот или иной жест, жест этот всегда будет столь же правдив, сколь и точен по рисунку, а действие его безошибочно. Страсти представляют собой те пружины, которые заставляют играть весь механизм; каковы бы ни были порожденные ими движения, движения эти не могут не быть выразительны. Отсюда чем следует, что в действительном танце сухие школьные правила должны исчезнуть, уступив место чувству природы.

Нет ничего труднее, как соблюдать чувство меры в том, что называют *bonne grace* — в грациозности манер, нужен вкус, чтобы почувствовать, когда она уместна; великую ошибку совершает тот, кто являет ее одинаково при всех обстоятельствах. Не притязая на *bonne grace*, а порой скрывая ее под искусной небрежностью, вы сообщите ей лишь большую прелесть и некое новое очарование. Вкус — вот кому послушна *bonne grace*, вот кто придает ей истинную ценность пленительность. Стоит ей только выйти из-под его власти, как она тотчас же теряет и свои чары и свою силу, и самое право называться этим именем становится жеманством, притворность коего невыносима.

Не всем дано иметь вкус, он даруется одной только природой, а воспитание затем совершенствует и сообщает ему утонченность. Бесполезно было бы прививать его с помощью каких-либо правил. Вкус или рождается вместе с нами, или его нет вовсе. В первом случае, он проявится сам собой, во-втором — танцовщику никогда не подняться выше посредственности.

Так же обстоит дело и с движением рук. *Bonne grace* является для них тем же, чем является вкус для *bonne grace*. Не могут преуспеть в пантомимной игре те, у кого грациозность манер является врожденной. Когда первые уроки грации дает природа, успех никогда не заставляет и долго ждать.

И так, мы согласились с вами, что действие в танце понимается слишком узко, что приятность и ум не есть всеобщее достояние, а вкус и грация суть качества врожденные. Тщетны будут попытки наделить ими того, кому качества эти не даны были в удел. Это столь же бесполезно, как бросать семена в каменную почву. Немало шарлатанов торгуют ими, еще большее число глупцов их покупает. Но всю выгоду извлекает продавец, покупатель, же остается в дураках.

Однако у римлян были школы, где обучали сальтации, то есть искусству жеста и грации. Но довольны ли были учителя своими учениками? Росций отзывался с похвалой лишь об одном, вероятно, щедро одаренном природой, да и то нередко бывал им недоволен.

Пусть уяснят себе балетмейстеры, что жестами я разумею выразительные движения, подкрепленные правдивой и разнообразной у лица. Руки искусного танцовщика должны обладать красноречием; если лицо его не играет, на нем незаметны

изменения, кои запечатлевают страсти на челе человека, если глаза не свидетельствуют о том, что творится в его душе, танцовщик становится неестественным, игра его механической, и он вызывает одно, лишь раздражение полным отсутствием правды и правдоподобия. Это напоминает мне сцены (не могу найти лучшего сравнения), которые приходится иногда видеть на маскарадах, где разрешены азартные игры, например в Венеции во время карнавалов. Представьте себе, что вокруг огромного стола толкуются множество игроков в смеющихся масках, более или менее гротескных. Если глядеть том на эти личины, все игроки кажутся веселыми довольными, можно подумать, что все они в выигрыше. Но взгляните на их руки, на их позы, их жесты, и вы заметите, с одной стороны напряженное внимание, присущее нерешительности, страху или надежде, с другой — порывистый; ярости и досады; вы увидите смеющийся рот и сжатый кулак, грозящий небесам, услышите страшные проклятия, извергаемые улетающими устами. Этот контраст между лицом и же производит потрясающее впечатление, и легче представить себе, нежели описать словами. Такой именно вид являет танцовщик, у которого лицо безмолвствует, в то время как его жесты и танец выражают живое чувство, его обуревающее. Преуспеть в театре может лишь тот, кому благоприятствует природа, — так утверждал Росций. По его мнению, как свидетельствует Квинтил искусство пантомима являет себя в *bonne grace* и в безыскусной передаче волнений души. Оно не подвластно правилам, и научиться ему невозможно, его дарует нам одна лишь природа.

Чтобы ускорить развитие нашего искусства и приблизить его к правде, необходимо пожертвовать излишней замысловатостью па; то, что будет при этом утрачено в технике ног, с лихвой окупится выразительностью рук. Чем проще будут па, тем легче вносить в их исполнение выразительность и грацию. Вкус всегда бежит трудностей и никогда не сопутствует им. Пусть танцовщики оставят их для упражнений, но исключат танца: публике они совсем не нравятся, и тем, кто более других способен оценить их, доставляют весьма умеренное удовольствие. Я смотрю на излишние технические трудности в музыке и танце, как на некое непонятное наречие, совершенно чуждое этим искусствам. А ведь голоса их призваны трогать наше сердце. Они неизменно должны обращаться только к нему, их родной язык — есть язык чувств. Он пленяет повсеместно, ибо внятен во всем мире, всем народам "Такой-то скрипач дивно играет", — скажут мне. Возможно, но он не доставляет удовольствия, музыка его не ласкает мой слух и не вызывает ни каких чувств. «Это оттого, — отвечает мне любитель музыки, — что вы ничего в этом не смыслите. Язык его скрипки доступен не всякому, — скажет он далее, — но тот, кто способен понимать и чувствовать, найдет его прекрасны; звуки ее выражают множество чувств, которые пленяют и волнуют того, кому этот язык понятен».

Тем хуже для знаменитого скрипача, — отвечу я ему, — если единственное его достоинство заключается в том, что он нравится меньшинству. Искусства принадлежат всем. Пусть они говорят свойственным им языком, и тогда им не понадобятся никакие толмачи, и голоса их одинаково дойдут до сердца как знатока, так и непосвящённого. Если искусство ограничивается внешними эффектами, никак не трогая сердца, не возбуждает страстей, не потрясая души, оно теряет способность пленять и доставлять удовольствие. Между тем как голос природы и правдивое выражение чувства всегда вызовет волнение даже у наименее чувствительных. Удовольствие — дань, в которой сердце не в силах отказать тому, кто пленяет его и волнует.

Не успеваешь какой-нибудь знаменитый итальянский скрипач появиться в Париже, как все стремглав бегут послушать его; никто ничего не понимает, но все хором кричат, что он — просто чудо. Игра его не ласкает слуха, не тропит сердца, но зато тешит взоры. Как ловко и проворно пробежал он пальцами по всему грифу мало того—до

самой кобылки! Эти трудные пассажи сопровождаются всякого рода ужимками, которыми исполнитель понуждает вас рукоплескать ему. «Господа, смотрите на меня, но не слушайте, — словно хочет он сказать, — место это чертовски трудное, оно не усладит ваш слух, — хотя смычок мой и производит немалый шум, — но зато я отделяю этот пассаж уже двадцать лет». И ему рукоплещут, награждая аплодисментами руки и пальцы. И такой человек-машина с пустой головой удостаивается всего того, в чем неизменно откажут скрипачу-соотечественнику, даже и блестящая техника будет сочетаться у него выразительностью, умом, талантом и всем прочим очарованием искусства.

С некоторых пор приезжающие к нам из Италии танцовщики стали делать как раз обратное тому, что делают их музыканты; неспособные ни пленять взоров, ни стать преемниками милой забавности Фоссано, они взяли манеру, что есть силы стучать ногами, вытанцовывая чуть ли не каждую ноту; таким образом, мы имеем теперь полную возможность восторженно созерцать скрипачей этой страны и с удовольствием внимать их танцовщикам. Но ведь не в этом состоит призвание изящных искусств! Они должны живописать, они должны подражать природе, но средствами простыми и естественными, подсказанными талантом. Хороший вкус не заключается в трудностях. Прелесть его — в естественности. До тех пор пока вкус будет приноситься в жертву техническим трудностям, пока танец будет лишен мысли, пока он будет ограничиваться одними тур-де-форсами, а пленительное искусство будет считаться презренным ремеслом, оно не только не сможет совершенствоваться, но станет падать все ниже, пока не впадет в ту полную безвестность и, смею сказать, ничтожество, в котором оно пребывало еще столетие тому назад.

Не поймите меня превратно: я вовсе не мыслю отказаться от обычных движений рук, от всетрудных и блистательных па и изящных танцевальных поз. Я требую лишь, чтобы движения рук были более разнообразными и выразительными, чтобы язык их стал более энергическим. Они умеют живописать чувствительность и негу, но этого мало: нужно, чтобы они умели также изобразить ярость, ревность, досаду, непостоянство скорбь, месть, иронию—словом, все человеческие чувства и в полном согласии со всеми жестами, выражением глаз и игрой лица заставить меня услышать подлинный голос природы. Я хочу далее, чтобы па были распределены столь же разумно, сколь и искусно и соответствовали бы действию и душевным движениям танцовщика; чтобы там, где изображается живость, па не были бы медленными, а в сцене серьезной они не были бы быстрыми; чтобы, рисуя чувство досады, танцовщик избегал бы легких па, уместных лишь при выражении непостоянства; чтобы, наконец, в сценах скорби и отчаяния па, так сказать, вовсе прекращались бы, ибо только лицо способно живописать эти чувства, только глазам дано их выразить, даже руки должны в такие минуты оставаться недвижимыми; никогда не бывает танцовщик более выразителен в такого рода сценах, чем в те минуты, когда он перестает танцевать или когда танец его не кажется танцем. Все мои взгляды, все мои теории не преследуют иной цели, кроме блага и преуспевания молодых танцовщиков и балетмейстеров; пусть поразмыслят они над ними, пусть создадут для себя новый жанр, и они сами тогда убедятся, что все, предложенное мною, вполне осуществимо и способно снискать всеобщее признание. Что же до танцевальных позиций, то всем известно, что их пять. Кое-кто даже утверждает что их десять, при этом несколько странно разделяя их на хорошие и дурные, правильные и неправильные. Число здесь не имеет значения, и спорить я не собираюсь, скажу лишь, что позиции эти весьма полезно знать, но еще полезнее забыть и что искусный танцовщик всегда сумеет с приятностью от них отклониться. Впрочем, все позиции, при которых корпус устойчив и рисунок, его хорош, суть позиции превосходные; плохими же, по моему разумению, являются только такие, при которых корпус плохо «собран», неустойчив и ноги его не держат. Те, кто упрямо цепляются за азбуку своего ремесла, закричат,



что я фанатик и подрыватель основ, но я предложу им посетить школу живописи и ваяния, а затем спрошу, заслуживают ли на их взгляд позы статуй гладиатора и Геркулеса одобрения или порицания. Если порицания, прав я, ибо значит они слепые, если одобрения, они проиграли спор, ибо я докажу им, что позиции, в которых стоят эти две статуи, представляющие собой шедевры древнего искусства, не имеют ничего общего с теми, которые предусмотрены правилами танца.

Подавляющее большинство тех, кто посвящает себя сцене, полагает, что для того, чтобы стать танцовщиком, требуются только ноги, что актеру нужна только память, а певцу — только голос. Основываясь на столь неверной посылке, первые стараются лишь поусерднее шевелить ногами, которые побольше упражняют свою память, а третьи — погромче кричать, а через несколько лет столь изнурительного труда удивляются, почему их признают никуда негодными.

Невозможно преуспеть в каком-либо искусстве, не изучив его начал, не познав его духа и не умея рассчитать его воздействия на зрителей, Военачальник, искушенный в инженерном деле, готовясь захватить город, никогда не станет начинать со слабых укреплений, если над ними господствует высота, с которой противник может противостоять нападающим; единственный способ обеспечить себе победу — это овладеть высотой и удерживать ее, потому что в этом случае слабые укрепления уже не окажут большого сопротивления или сдадутся сами. Так же обстоит дело и с искусством. Нельзя удовлетворяться тем, что легко и доступно, нужно идти в глубину; мало знать о существовании трудностей, нужно бороться с ними и преодолевать их. Тот, кто усердно занят лишь второстепенным, охватывает только то, что лежит на поверхности, и обречен на посредственность и безвестность.

Я берусь сделать из любого заурядного чело века танцовщика не хуже тех, каких имеются у нас тысячи, если только он более или менее правильно сложен. Я обучу его движениям руг и ног, поворотам головы, придам ему устойчивость, блеск, быстроту. Но не в моей власти наделить его умом, пылкостью, грацией, выразительностью — всем тем, что составляет сущность настоящей пантомимы. Природа всегда выше искусства, лишь ей одной дано творить чудеса.

Непросвещенность большинства наших танцовщиков и отсутствие у них вкуса — есть плод дурного воспитания, которым они обычно отличаются.

Они посвящают себя сцене, стремясь не столь отличиться в искусстве, сколько сбросить с себя ярмо зависимости, прельщаемые не столько увлекательным поприщем, сколько удовольствиям, которые, как им кажется, ожидают их здесь на каждом шагу. В эту пору сладостных надежд им видится впереди только розы. Они принимаются изучать танец со страстным одушевлением. Но пыл их слабеет по мере того, как раскрываются и умножаются трудности. Они осваивают лишь наиболее очевидную и элементарную сторону искусства, научиться более или мене высоко прыгать и делать машинально изрядное количество па; подобные тем детям, которые лепечут множество слов без всякой мысли и связи, они нагромождают одну на другую танцевальные темы, не вкладывая в них грации, ни вкуса ни таланта.

Эта мешанина из бесчисленных танцевальных фигур, более или мене плохо между собой связанных, это нагромождение технических трудностей и сложных па как бы лишает танец дара речи. Будь его движения простыми, мягкими и гибкими, танцовщику легче было бы живописать и выражать свои чувства, он мог бы тогда уделять внимание не только механизму па, но и движениям, призванными рисовать страсти. Освободив танец от второстепенного, его можно было бы, целиком посвятить, что является в нём главным. Не подлежит, что одышка, вызванная столь тяжким трудом, мешает танцовщику проявить себя в полной мере, что антраша и прыжки искажают самый характер благородного танца, что человек по внутренней сути своей не в силах вкладывать в свои движения душу, правду и выразительность, когда всё его тело непрерывно сотрясается от неистовых толчков, а разум озабочен

лишь тем, чтобы получше предохранить его от несчастного случая или падения, всё время ему угрожающих.

Нечего удивляться тому, что у актеров драматургических способность понимания и правдивого воспроизведения чувств встречается чаще, чем у танцовщиков. Большая часть их получает лучшее воспитание, чем танцовщики, да и сама профессия понуждает их к такого рода занятиям, которые, наряду с хорошими манерами и умением вести себя в обществе, внушают им охоту образовывать себя и расширять свой кругозор, не ограничиваясь одним только театром; они усердно занимаются литературой, знают поэтов, историков, а некоторые из них доказали своими творениями что умеют не только хорошо произносить чужие произведения, но и с приятностью сочинять собственные. Хотя подобные знания и не имеют прямого отношения к профессии актера, они немало содействуют совершенству, которого ему удастся достичь. Нет сомнения, что из двух актеров, одинаково одаренных природой, тот, кто более просвещен, всегда сумеет вложить в свою игру и большее разумение, и большую гибкость.

Танцовщикам следовало бы, подобно актерам стараться живописать и чувствовать, ибо у них одна и та же цель. Если они не взволнованы своей ролью, не прониклись ее подлинным характером, им нечего надеяться на успех и одобрение. Они должны покорить публику силой иллюзии, заставив ее испытывать все те чувства, которыми сами одушевлены. Та правдивость чувств, тот внутренний огонь, которые характеризуют великого актера и составляют душу всех изящных искусств, представляют собой некое подобие электрического заряда, если дозволено мне такое сравнение: эта стремительно передающаяся искра в одно мгновение воспламеняет воображение зрителей, потрясает их души и властно открывает их сердца навстречу чувствам.

И возглас боли, правдиво переданный актером, и исполненные правды телодвижения пантомимного действия в равной мере призваны трогать наше сердце; первый обращается к нему через слух, второй через зрение. И тот и другой произведут одинаково сильное впечатление, если только образы, рисуемые пантомимой, столь же живы, пылки и способны так же нас поразить, как образы, выраженные словами.

Нельзя достигнуть подобного впечатления, невыразительно произнося красивые стихи или механически выполняя красивые па; нужно, чтобы душа, лицо, жесты, позы — все слагалось здесь в стройное целое и говорило языком столь же энергическим, сколь и правдивым. Станет ли зритель сострадать актеру, если тот сам не страдает своему герою? Может ли актер смягчить чье-нибудь сердце, исторгнуть чьи-нибудь слезы, когда сам не проливает их? Умилится ли публика горестной ситуации, если он не сумел сделать ее трогательной и сам живейшим образом не проникся ею?

Вы скажете, быть может, что у актера перед танцовщиком есть то преимущество, что он обладает словом — силой и выразительностью декламации. Но разве у танцовщика нет жестов, нет поз, нет музыки, которую следует рассматривать как своего рода речь, как истолкователя последовательных движений танцовщика?

Дабы искусство наше могло подняться до такого высокого совершенства, которого я требую и которого ему желаю, совершенно необходимо, что бы танцовщики распределяли свое время между духом и телом, чтобы и то и другое в равной мере стало предметом их усердия. К сожалению, внимание их устремлено на тело, ничего не оставляя духу. Голова танцовщика редко руководит его ногами, а поскольку ноги не являются обиталищем разума, им нетрудно и заблудиться. Человек как разумное существо исчезает, остается плохо слаженная машина, вызывающая лишь восторги глупцов да справедливое презрение ценителей.

Будем же учиться, сударь! Довольно нам походить на марионеток; движимые с помощью грубых нитей, они способны обманывать и пленять одну только чернь. Если управлять нашими телодвижениями будет душа, тогда и ноги, и корпус и лицо, и

глаза — все обретет надлежащее направление, а стройность и осмысленность, кои воцаряются при этом в танце, будут одинаково волновать как сердце, так и ум.

## ПИСЬМО ОДИНАДЦАТОЕ



Трудно, сударь, чтобы не сказать невозможно, найти человека, который обладал бы безупречным телосложением. Вот почему приходится то и дело встречать множество дурно сложенных танцовщиков, страдающих к тому же природными недостатками, которые им едва удастся скрыть ценой всевозможных ухищрений. Не сказывается ли некое роковое свойство человеческой натуры в том, что мы всегда отклоняемся от пути, всего более нам подходящего, и часто избираем себе поприще, на котором не в силах ни преуспеть, ни удержаться. Это-то ослепление, это незнание самих себя и есть причина появления всей этой толпы скверных поэтов, посредственных живописцев, пошлых актеров, терзающих слух музыкантш отвратительных танцовщиков, плясунов на проволоке и прочих — кто их там всех разберет, сударь — людей одинаково невыносимых во всех видах искусства. Займись эти люди делом им подходящим они приносили бы пользу, но вне того места и положения, для которого они предназначены самой судьбой, истинный талант их оказывает под спудом, уступая место, притязание которые делают одного смешнее другого. Всякий, кто намерен посвятить себя искусству танца, должен, прежде всего (во всяком случае, если он уже достиг того возраста, когда человек способен рассуждать) тщательно взвесить все достоинства и недостатки своего телосложения. Если природные недостатки, которые он обнаруживает у себя, таковы, что устранить их невозможно, ему следует тут же, раз и навсегда, отказаться от лелеемой мечты служить удовольствию публики. Если же недостатки эти могут быть исправлены с помощью прилежания, непрерывных упражнений, а также советов и наставлений умного, про священного учителя, ему не следует пренебрегать ни одним из средств, могущих способствовать устранению этих недостатков, — вполне устранению, если заняться этим своевременно, пока тело еще окончательной своей формы и организм не достиг последней ступени развития, когда все члены закостеневают, а недостатки так, укореняются, что уже не поддаются исправлению. К сожалению, мало найдется танцовщиков, способных подвергнуть себя подобной оценке, и, ослепленные самолюбием, мнят себя вовсе лишенными недостатков, другие, так сказать, закрывают на них глаза, хотя они легко обнаружилась при самом поверхностном осмотре. Они не видят у себя того, что бросается в глаза всякому более или менее сведущему человеку, — удивительно ли после этого, что они не достигают своей цели? Непропорциональное развитие отдельных членов тела постоянно препятствует игре всех частей механизма и мешает достичь слаженности, которая должна приводить к их единству, тогда не может быть ни плавности в па, ни мягкости в движениях, ни изящества в позах и противопоставлениях, ни соразмерности в deployment, а, следовательно, ни твердости, ни апломба. Вот, сударь, во что превращается танец у тех, кто заблуждается относительно своего телосложения и боится трезво взглянуть на себя в пору обучения или во время упражнений. Не желая искать их, мы воздаем должное усердию, но не можем не назвать их плохими танцовщиками. Будь у нас больше хороших учителей, Возможно, и хорошие ученики встречались бы почаще. Но те, кто способны обучать, не дают уроков, а те, кому

следовало бы самим учиться, обураваемы страстью учить других. Надо ли говорить о невнимательности к ученикам и шаблонности преподавания? Ведь сущность танца одна — возразят мне. Согласен, но разве есть один толь способ наглядно ее объяснять и передавать тем, кого обучаешь? И разве не следует идти к одной и той же цели разными путями? Не буду отрицать чтобы преуспеть в этом, требуется поистине прозорливость, ибо лишь по зрелому размышлению и после тщательного изучения особенностей ученика, возможно, определить приемы, пригодные для данного типа телосложения и данной степени одаренности: невозможно предугадать с первого взгляда, что подойдет одному, что не подойдет другому, и приспособить свои уроки ко всем тем разнообразным особенностям, какие являет нам природа или привычка, нередко еще более нет корная, чем сама природа. Таким образом, именно на учителя, по су дела, возложена задача определить, какой жанр танца подходит данному ученику. А для этого нужно не только превосходно знать свое искусство, но еще быть способным побороть, то суетное тщеславие, которое заставляет воображать, будто свойственная вам самим манера исполнения является единственно возможной и что только он одна может нравиться публике. Ибо наставник, предлагающий в качестве образца себя и стремящийся сделать из своих учеников лишь копию с того — хорошего ли, плохого ли — оригинала, которым является сам, создаст более или менее сносную копию лишь в том случае, если ему попадутся ученики, обладающие точно такими же склонностями, ростом, телосложением, умом словом, такими же природными данными, каким обладает он. Среди изъянов телосложения отмечу два основных к первому относятся ноги иксообразные, второму — ноги дугообразные. Оба этих органических порока весьма распространены, в той или иной мере свойственны почти каждому, почему-то так редко встречаются танцовщики, совершенно свободные от какого-нибудь из них. Мы говорим, что у человека иксообразные ноги, когда у него узкие и закрытые бедра, ляжки приближены одна к другой, колени большие и, соприкасаясь, задевают одно другое, а между ступнями имеется некоторое расстояние, отчего ноги, от колен до ступней, образуют нечто вроде треугольника; отмечу еще громоздкость внутренней части лодыжки и высокий подъем; ахилловы сухожилия, не только сухи и тонки, но и значительно удалены от коленных суставов. Танцовщик с дугообразными ногами страдает противоположным недостатком. Линия ног от бедер ступней представляет у него как бы дугу, — в самом деле, бедра у него удалены друг от друга, ляжки и колени открыты так, что, когда он сдвигает ноги, просветы, образующиеся лишь между некоторыми, несоприкасающимися частями ног, сливаются в один сплошной просвет и кажутся, гораздо больше, чем им следовало бы быть. Люди сдобным телосложением отличаются, кроме того, длинными и плоскими ступнями; наружная часть лодыжки у них выступает, а ахилловы сухожилия толсты и находятся близко к сочленениям. Два столь противоположных недостатка красноречивее всяких слов доказывают, что упражнений, которые пригодны для ученика, страдающего первым из этих пороков, неизбежно будут пагубны для того, кто страдает вторым, и что обучение двух учеников, различных по слаженностям, не может быть одинаковым. Тому, у кого иксообразные ноги, следует постоянно стремиться раздвинуть их слишком тесно примыкающие друг к другу части. Лучший способ преуспеть в этом, разворачивать бедра и двигать ими в таком положении используя для этого способность головки берцовой кости свободно вращаться в вертлужной впадине тазобедренного сустава. С помощью такого упражнения колени будут тоже двигаться и встанут, так сказать, на свое место. Коленная чашечка как бы самой природой предназначена, для того чтобы ограничивать чрезмерные разгибания коленного сустава займет тога положение на перпендикуляре как бы проведенном от кончиков пальцев, вследствие чего бедро образует прямую линию, чем обеспечивает твердость и устойчивость корпуса. Другой способ искоренения этого недостатка заключается в том, чтобы постоянно держать коленный сустав слегка согнутым, сохраняя видимость крайней напряженности, на самом деле мни мой; здесь уж, сударь, нужно

предоставить дело времени и привычке; когда положение это делается привычным, танцовщику становится как бы невозможно принять прежнее, естественное для него, но неправильное положение без того, чтобы не испытывать нестерпимой боли и онемения в этих частях ноги. Я знавал танцовщиков, так хорошо овладевших искусством скрывать этот недостаток, что о нем нельзя было бы догадаться, если бы он не обнаруживался во время антраша и других сильных движений. Обнаруживался же он потому, что сокращение мышц во время прыжка вызывает полное разгибание суставов и заставляет каждую часть ноги вернуться на свое место и принять свойственное ей от природы положение: колени, таким образом, теряют выворотность. Возвращаются на исходное место, что препятствует заноскам. Чем теснее сближены верхние части голени, тем нижние части более удалены друг от друга. Ноги, не будучи в состоянии ни «отбивать» антраша, ни скрещиваться, как бы застывают в неподвижности, в то время как голени красиво трутся одно о другое; если заноски не будут ни подрезаться, ни отбиваться, ни скрещиваться, они не могут обладать быстротой и блеском, составляющими главное их достоинство. Не ничего труднее, на мой взгляд, чем скрывать эти недостатки, особенно в моменты энергичного исполнения, когда сотрясается весь механизм человеческого тела, когда оно подвергается сильным повторным толчкам и проделывает противоположные движения, требующие постоянных и разнообразных усилий. И если искусству удастся в это время одержать верх над природой, разве не достоин танцовщик величайших похвал? Тот, кто обладает телосложением такого рода, должен отказаться от антраша, кабриолей и всех резких и сложных движений, тем более, что подобные

движения неизбежно получаются у него плохо. Ибо, поскольку он узок в бедрах или, пользуясь языком анатомов, кости его таза мало расширены, они несколько ограничивают действие прикрепленных к ним мышц, от которых частично зависят движения корпуса. Тому, у кого эти кости обладают гораздо большей шириной, проделывать эти движения и сгибания значительно легче, потому что в этом случае мышцы прикреплены к точке, более удаленной от центра тяжести. Вообще говоря, единственным жанром, доступным танцовщикам этого рода, является танец благородный и тер-а-терный. Однако, сударь, недостаток силы, свойственный танцовщикам с иксообразными ногами, они явно возмещают ловкостью. Я заметил, что даже самые простые движения отличаются у этих танцовщиков мягкостью и блеском, что они легко преодолевают трудности, не требующие физических усилий, и что их прыжки всегда отличаются грацией, ибо, отталкиваясь от пола, они в равной мере используют и кончики пальцев, и сухожилия, приводящие в движение голеностопный сустав. Вот те достоинства, которые компенсируют отсутствие у них силы. А, в танце я всегда предпочту силе ловкость. Танцовщикам с дугообразными ногами нужно лишь стараться сближать те части ног, которые слишком отстоят одна от другой, дабы уменьшить, таким образом, просвет между коленями. Не менее чем танцовщики с иксообразными ногами, дугообразные нуждаются в упражнениях для выворотности бедер, и скрывать свой недостаток им еще труднее. Как правило, они бывают сильными и коренастыми, следовательно, мускулы у них отличаются меньшей эластичностью, а суставы сгибаются с меньшим изяществом. Разумеется, если этот дефект телосложения является следствием изменения костей, то все труды будут бесполезны и усилия искусства — бессильны. Я сказал, что танцовщикам с иксообразными ногами следует во время танца держать колени несколько согнутыми; танцовщики же с дугообразными ногами, вследствие противоположных причин, должны сильно втягивать колени и делать заноски возможно более компактно, дабы предельное сближение ног пылало естественно разделяющий их просвет или интервал. Они мускулисты, проворны и блистательны там, где требуется больше силы, нежели ловкости — мускулисты и легки вследствие направления их мышечных волокон, а также прочности и выносливости суставных связок; проворны, потому, что заноски они делают движением скорей нижней, нежели верхней части ног и выполняют их с большей скоростью, поскольку им не

приходится очень раздвигать ноги при каждой заноске; блистательны потому, что между частями ног, которые то сходятся, то расходятся, образуются просветы, и эти просветы, сударь, представляют собой как бы светотень танца, ибо, когда в антраша заноски выполняются без четкого скрещивания, с ударом, а, напротив, ноги только трутся одна о другую и ворочаются, — не будет света, подчеркивающего тени, а слишком стиснутые ноги будут казаться некоей единой неотчетливой массой и не произведут никакого впечатления.<sup>1\*</sup><sup>1\*</sup>*Наблюдения такого рода могут быть сделаны только истинными художниками, которые всегда стараются разобраться в природе каждого эффекта, достигаемого ими в своем искусстве. Наслаждаться, не стараясь вникнуть в причины доставляемого наслаждения, этим довольствуется большинство людей; удел наблюдательного художника — подвергать анализу подобное наслаждение, такой анализ, безусловно, способствует развитию его искусства.*) Они недостаточно ловки, ибо слишком полагаются на свою силу, она же препятствует цепкости и непринужденности. Стоит им на мгновение утратить ее, как они делаются неловкими, причем не владеют даже искусством скрадывать это с помощью тех простых движений, которые, не требуя усилий, всегда дают танцовщик возможность передохнуть. Кроме того, у них очень малая эластичность, а при прыжках они редко отталкиваются носком. Мне кажется, я открыл истинную причину этого явления: она заключается в длинных и плоских ступнях. Эту часть тела я сравню с рычаги второго рода, то есть с рычагом, у которого тяжесть находится между точкой опоры и точкой приложения силы, между тем как точка опоры и точка приложения силы находятся на крайних её концах. В данном случае неподвижная точка, или точка опоры, расположена в носке, тяжесть или вес тела действует на голеностопный сустав а сила, поднимающая и поддерживающая этот вс< прилагается к пятке через ахиллово сухожилие, а так как длинная и плоская ступня представляет собой более длинный рычаг, и точка приложения силы тяжести находится дальше от точки опоры и ближе к точке приложения силы, тяжесть тел, должна увеличиваться, а сила ахиллова сухожилие соответственно уменьшаться. Отсюда я делаю вы вод, что поскольку у танцовщика с дугообразными ногами соотношение мускульной силы и силы тяжести не столь выгодно, как у танцовщиков с иксообразными ногами, отличающихся высоким подъемом и силой ступни, первому труднее становиться на носки. Я сделал еще одно наблюдение, сударь: недостатки сложения, свойственные ноге на протяжении между тазом и ступней, обычно бывают, свойственны также руке между плечом и кистью; чаще плечо точно повторяет строение бедра, локоть колена, а кисть — ступни. Достаточно самого поверхностного наблюдения, чтобы убедиться в истине и увидеть, что физические недостатки, являющиеся следствием неправильного строения сочленений, за малыми исключениями, распространяются на все конечности. Усвоив эту ту, учитель должен подсказывать ученикам несоответствующие движения рук. Замечание это заслуживает особого внимания. При коротких руках требуются движения, пропорциональные их длине. Чрезмерная длина руки скрадывается посредством ее округления. Искусство состоит в том, чтобы уметь извлечь выгоду из подобных несовершенств. Я знавал танцовщиков, искусно скрывавших чрезмерную длину своих рук с помощью полуоборотов, при которых ракурс менял их очертания. Я уже говорил, что танцовщики с иксообразными ногами не отличаются силой, они худощавы и стройны; танцовщики с дугообразными ногами более сильны, плотны и мускулисты. Принято считать, что плотный и коренастый человек непременно должен быть грузным. Это справедливо к отношении истинного

## ПИСЬМО ДВЕНАДЦАТОЕ



Нет ничего более необходимого для хорошего танцовщика, чем выворотность — *en dehors*, и нет ничего более естественного для человека, чем обратное положение — *en dedans*. С ним мы и рождаемся. Чтобы убедиться в этом, нет нужды ссылаться на пример жителей Востока Африки и всех тех народов, которые танцуют — вернее прыгают и пляшут—без каких-либо правил.

Зачем идти так далеко? Взгляните на детей, понаблюдайте поселян, и вы увидите, что ступни их всегда завернуты внутрь. Обратное положение является, следовательно, чисто условным, и с очевидностью доказывается тем, что художник погрешил бы и против природы, и против своего искусства, заставь он свою модель позировать ногами, выворотными, как у танцовщика. Вы видите стало быть, сударь, что для того чтобы изящно танцевать, грациозно двигаться и выступать с благородством, приходится нарушить естественный порядок вещей и путем столь же длительных, сколь и мучительных упражнений принудить свои ноги принять совсем иное положение, то, которое было свойственно им при рождении.

Добиться выворотности ног, совершенно необходимой для нашего искусства, можно лишь начав упражняться с ранних лет; это единственный способ преуспеть, поскольку в детстве все наши члены еще гибки и нетрудно придать им любое направление. Искусный садовник не станет развешивать в шпалеру выросшее на свободе старое дерево; гибкость ветви не будут повиноваться 'и скорей сломаются, чем уступят насилью если ж он возьмет молодое деревцо, то легко придаст ему желаемую форму; нежные ветви легко согнутся и расположатся по воле садовника; время, сообщив ветвям твердость, закрепит форму, приданную ей рукой человека, и каждая из них, навсегда сохранив на впечатление искусства, примет направление, ей предписанное. Вы видите, сударь, природу удалось изменить. Но садовнику не дано свершить второе чудо вернуть дереву первоначальное его обличье. При рода в каких-то сторонах своих уступчива лишь пока слаба. Когда время придает ей силу, она начинает сопротивляться, и покорить ее уже невозможно.

Отсюда мы делаем вывод, что первыми учителями детей являются — или, во всяком случае, должны являться — их родители. Каких только недостатков не обнаруживаем мы у детей, когда они попадают нам в руки! В этом виноваты их кормильцы — скажете вы. Объяснение неубедительно и довод легковесен, это не только не оправдывает небрежности отцов и матерей, а, напротив того, служит обвинением против них. Предположим,



что детей действительно плохо пеленали обстоятельство это тем более должно было привлечь их внимание к детям, ибо восемь-девять лет родительских забот должны были бы заставить позабыть об оплошностях, допущенных няньками впервые два-три года.

Но вернемся к положению *en dedans* Танцовщик, склонный к такому положению, всегда неловок и производит неприятное впечатление. Выворотность, напротив, придает непринужденность и блеск, сообщает грацию па, позициям и позам.

Добиться выворотности — дело нелегкое, ибо правильный способ выработать ее обычно неизвестен. Большинство молодых людей, посвятивших себя танцу, убеждены, что положения этого можно добиться исключительно путем выворачивания одних только ступней. Мне известно, что эта часть может принять выворотное положение благодаря своей гибкости, а также подвижности голеностопного сустава. Но метод этот тем более неправилен, что смещает лодыжки и не оказывает никакого воздействия ни на колени, ни на бедра. Кроме того, колени никак не могут достигнуть выворотного положения без участия бедер. В самом деле, коленям присущи всего два движения — сгибание и разгибание. Первое относит голень назад второе выпрямляет ногу. Таким образом, нельзя достигнуть выворотного положения только в коленном суставе, и все зависит главным образом от бедра, ибо только оно господствует над нижележащими частями ног и властно сообщает им вращательное движение, которым обладает само; и в каком бы направлении оно ни двигалось, колено, голень и ступня вынуждены следовать за ним.

Не стану говорить вам о специальном снаряде, который называют «бедровыворачиватель»; снаряд этот неудачно придуман и неудачно устроен и не только не приносит пользы, а, напротив, калечит, кто им пользуется, ибо сообщает пояснице изъязн еще гораздо более неприятный, чем тот, который хотят устранить с его помощью. Самыми простыми и естественными средствами всегда являются те, которые подсказываются нам умом и здравым смыслом, если ими можно ограничиться. Чтобы добиться выворотности, необходимы умеренные, но непрерывные упражнения. Единственным в этом роде упражнением, которое дует предпочтенью всем остальным, является упражнение *ronds i tour de gambes en dedans* или *en dehors u grand battements tendus*, исходящие от бедра. Эти упражнения неприметно сообщают ноге свободу, пружинистость и гибкость, в то время как «бедровыворачиватель» способствует лишь напряженности движений вместо той свободы, которая должна была возникнуть от его применения.

Можно ли, стесняя свободу пальцев человека, играющего на каком-либо инструменте, научить его беглости и блестящему исполнению? Конечно, нет. Только свободное движение кисти рук и суставов может сообщить ему ту беглость, быстроту, точность и блеск, что являются душой всякого исполнения. Как же достичь всех этих совершенств танцовщику, который половину своей жизни стал бы проводить в колодках? Нет, сударь, пользоваться этим снарядом губительно. Не насилием можно исправить врожденный недостаток, а лишь временем, трудом и прилежанием.

Бывают также люди, начинающие слишком поздно и принимающиеся за изучение танцев в том возрасте, когда пора было бы уже подумать об отказе от них. Само собой разумеется, в этих случаях «бедровыворачиватель» принесет не больше пользы, чем экзерсисы.

Я знавал людей, для которых это было тем мучительнее, что тело их уже сформировалось, и они были лишены гибкости, которая утрачивается вместе с молодостью. Недостаток, с которым прожили тридцать пять лет,— это недостаток уже укоренившийся. Поздно бороться с ним, поздно и пытаться сделать его незаметным.

Недостатки, являющиеся следствием привычки весьма многочисленны. То и дело приходится видеть детей, уродующих или портящих свою фигуру. Одни смещают лодыжку из-за постоянной привычки стоять на одной ноге и, так сказать, "болтать» другою, придавая ступне неприятное и искусственное положение, которое не является для них утомительным, потому что вследствие эластичности сухожилий и мышц детям доступны самые разнообразные движения. Другие коверкают себе колени положениями, которые почему-то предпочитают естественным,— один, вследствие привычки выставлять вперед плечо, смещает лопатку, другой, все время, находясь в неестественном положении, скособочивает тело, отчего, в конце концов, одна ляжка становится у него толще другой.

Мне никогда не удалось бы исчерпать своей темы, если бы я вздумал перечислять все недостатки, источником которых является неправильное положение тела. Недостатки эти, весьма прискорбные для тех, кто их приобрел, поддаются исправлению только вначале. Привычка, усвоенная в детстве, усиливается в молодости и укореняется в зрелом возрасте, в старости уничтожить уже невозможно.

Танцовщикам, сударь, следовало бы придерживаться тех же правил, что и древним атлетам, соблюдая те же предосторожности, какие соблюдали они перед тем, как идти на борьбу или на бой. Это предохранило бы танцовщиков от несчастных случаев, являющихся на сцене такой же новостью, как и прыжки, умножившихся с тех пор, как принялись насиловать человеческую природу и принуждать ее к действиям, порой выходящим за пределы ее возможностей.

Если наше искусство требует наряду с высокими качествами ума сильного и ловкого тела, то, сколько же стараний следовало бы затратить на то, чтобы выработать в себе здоровый дух и силу воли! Чтобы стать хорошим танцовщиком, нужно быть воздержанным. Могли ли бы английские скакуны (да простят мне это сравнение) обладать столь свойственной им резвостью и проворством, если бы за ними не было такого ухода? Пища их точнейшим образом взвешивается, питье тщательно отмеряется, время упражнений твердо установлено, равно как и время отдыха. Если эти меры приводят к таким успешным результатам у столь крепких животных, какую же пользу может оказать разумная и размеренная жизнь на существа слабые от природы, но предназначенные для тяжелого и изнурительного труда требующего сильного и крепкого телосложения.

Разрыв ахиллова сухожилия, перелом нон вывих голеностопного сустава, словом, всякого рода повреждения обычно происходят у танцовщиков вследствие трех причин: неровности подмостков, плохо пригнанного люка, а также сала от свечей или чего-либо подобного, заставившего его поскользнуться и упасть; слишком напряженны и неумеренны упражнения, которые, сочетаясь с излишествами другого рода, расслабляют и делают все тело дряблым, отчего исчезает гибкость движения теряют непринужденность и приобретают какую-то сухость,— эта одеревенелость мышцах, утрата жизненных соков, это истощение неприметно приводят к самым тяжелым несчастным случаям; от неловкости и порочных привычек, а также неправильного положения ног,

которые, будучи вытянуты вертикально вниз, в момент тело опускается, нередко подворачиваются, подгибаются и не выдерживают его тяжести. Стопа—вот истинная опора всего механизма нашего тела. Ваятелю грозила бы гибель его творениям, вздумай он дать своей статуе в качестве опоры круглую и подвижную основу, она неизбежно упала бы и разбилась. По этой-то причине танцовщики должны пользоваться всеми пальцами, расходясь, словно ветви, вширь, они значительно увеличивают опорную поверхность и удерживают тело в надлежащем и необходимом для него равновесии. Если он не раздвигает пальцы, и не «впивается», так сказать, в подмостки, что бы надежно укрепиться, он неизбежно подвергает себя опасности: ступня теряет свою естественность форму, становится выпуклой и начинает пуляться из стороны в сторону—от мизинца большому пальцу и от большого пальца к мизинцу. Это подобие бортовой качки, вызванной выгнутым положением оконечности ступни, мешает сохранить устойчивость; лодыжки расшатываются и смещаются, и вам должно быть понятно, сударь что в тот момент, когда тело всей своей сетью опускается на землю с некоторой высоты и не находит в нижней своей части опоры, способной принять ее и остановить падение, оно подвергается сильному толчку. Сотрясение, испытываемое им при этом, наносит значительный вред всем суставам, и тот миг, когда танцовщик попытается найти устойчивое положение и будет делать неистовые усилия, чтобы избежать опасность, окажется для него роковым: либо он растянет себе связки, либо переломит кости, либо разорвет сухожилия. Внезапный переход от расслабления к сильнейшему напряжению и от сгибания к кому разгибанию является, таким образом, причиной множества несчастных случаев, которые, без сомнения, были бы менее частыми, если бы танцовщики готовились, так сказать, к падению; слабые конечности не пытались бы тогда сопротивляться весу тела, которого они не в силах выдержать и которому не в состоянии сопротивляется. Последствия таких неправильных положений бывают столь губельны, что никакие предостережения не могут быть здесь излишни.

Падения, причиной которых являются неровные подмостки или другие неурядки такого же рода, не следует приписывать неловкости танцовщика. Что же касается тех случаев, когда падение вызвано слабостью, утомлением после чрезмерны упражнений или образом жизни, приводящим к истощению, то предупредить их можно, лит отказавшись от всяких излишеств и используя силы соразмерно со своими возможностями. Страсть к сложным прыжкам — есть страсть нелепая и бесплодная. Какой-нибудь буффон приезжает из Италии, и тотчас же все танцующее племя бросается подражать этому безудержному скакуну , причем самые слабые танцовщики обычно более всех других тщатся сравняться с ним и даже превзойти. Глядя, как дрыгают ногами наши танцовщики, впору было бы подумать, что их порази какой-нибудь недуг, требующий для своего исполнения неистового скакания и чудовищных прыжков. Мне кажется, сударь, что я вижу лягушку и басни: она лопнула, сиясь раздуться, а танцовщики ломают себе ноги и калечат себя, стремясь подражать сильному и мускулисту итальянцу. Некий писатель, чье имя мне неизвестно, совершил грубейшую ошибку, напечатав в том издании, которое всегда будет являться гордостью не только нашего отечества, но и всего нашего века, будто прыжок есть следствие сгибания колен и их выпрямления. Это глубокое заблуждение; поднять тело вверх с помощью такого противоестественного приема физически невозможно, в чем вы

убедитесь, если попробуете, согнуть колени, а затем их выпрямить. Независимо от того, будете ли вы делать эти противоположные движения быстро или медленно, мягко или напряженно, ступни ног неотрвутся при этом от земли; сгибание и выпрямление колен не в состоянии поднять тело вверх, если те части тела, которые для этого необходимы, не будут приведены в действие одноименно. Было бы разумнее сказать, что прыжок зависит от упругости мышц, приводящих в действие голеностопный сустав, и от подвижности ахиллова сухожилия, ибо можно произвести небольшой прыжок, не прибегая к сгибанию и последующему выпрямлению колен.

Ошибочным является также представление, будто человек сильный, крепкого сложения должен прыгать выше, нежели слабый и тонкого сложения. Повседневный опыт учит нас обратному. Мы видим, с одной стороны, танцовщиков, делающих *соре* сильно, *battu* — энергично и уверенно, но при этом достигающих лишь весьма умеренного вертикального подъема, ибо взлет в сторону с наклоном корпуса есть нечто совсем иное: он цепляется, если можно так выразиться, мнимым и зависит всецело от ловкости исполнителя. С другой стороны, мы знаем людей физически слабых, чье исполнение прыжков не столь энергично, более отчетливо, чем сильно, более ловко, чем мужественно, и тем не менее они взлетают высоко. Таким образом, сударь, высотой прыжка мы в первую очередь обязаны форме ноги, ее строению, длине и упругости ахиллова сухожилия; колени, поясница и руки дружно содействуют этому. Чем сильнее действие, тем больше противодействие, а, следовательно, тем выше прыжок. Сгибание и выпрямление колен помогают движению в голеностопном суставе и действию ахиллова сухожилия, которые следует рассматривать как наиболее существенные элементы. Мышцы корпуса принимают участие в этом движении и сообщают телу вертикальное положение, между тем как руки, неприметно способствуя совместному усилию всех частей, представляют, так сказать, крылья и балансир этого механизма. Взгляните, сударь, на всех животных, имеющих тонкие и длинные сухожилия, — на оленей, козлов, баранов, кошек, обезьян и т. п., — и вы увидите, что все они способны к быстрым и легким прыжкам, несвойственным животным с другим его сложением.

На первый взгляд может показаться, будто ноги «отбивают» антраша в то самое время, когда тело опускается после прыжка. Я согласен, не успевает все увидеть и поэтому нередко нас обманывает. Однако здравый смысл и рассуждение открывают нам то, что мы, вследствие быстроты этих движений, не успеваем заметить. В этом заблуждении повинна стремительность, с которой опускается тело.

Но каково бы ни было внешнее впечатление, антраша выполняется именно тогда, когда тело достигло высшей точки подъема. В то неуловимое мгновение, когда оно падает, ноги лишь готовятся принять на себя силу удара и противостоять сотрясению, которое сулит им масса падающего тела, они должны быть совершенно неподвижны. Не будь между занозки и падением определенного промежутка времени, как бы танцовщик опустился на землю и в какой позиции оказывались бы тогда его ступни? Допуская мысль, что занозки делаются при нисходящем движении, вы тем самым исключаете промежуток времени, необходимый для подготовки к падению. Ведь если ступни коснутся земли в ту минуту, когда ноги еще делают занозки, они не займут того положения, которое им следует занять, чтобы выдержать тяжесть тела, неизбежным следствием чего будет

вывих либо растяжение связок или сустава. Тем не менее, есть немало танцовщиков, которые воображают, будто делают заноски, когда опускаются; это значит, что многие не отдают себе отчета в собственных действиях и ошибаются. Я не хочу сказать, что нельзя заставить себя произвести движение ногой путем сильного напряжения бедра, однако движение такого рода нельзя рассматривать как антраша или какой-то элемент танца. Я убедился в этом сам и лишь после многократных опытов решаюсь опровергать мнение, которого никто не стал бы придерживаться, когда бы большая часть танцовщиков не полагалась только на внешнее впечатление.

В самом деле, я становился — и повторял это несколько раз — на доску, оба конца которой возвышались над землей, как только я замечал, что по доске собираются ударить и выбить ее из-под моих ног, страх всякий раз побуждал меня подпрыгнуть, чтобы уберечься от падения, причем прыгал я не только вверх, но и вперед. Этот прыжок, позволявший избежать падения, давал моим ногам возможность легко двигаться, поскольку я подскакивал над доской, а тому, кто обладает проворством, достаточно и полдюйма высоты, чтобы «отбить» антраша.

Если же доску без предупреждения переламывали или выхватывали из-под моих ног, тогда я падал перпендикулярно — тело оседало на не подвижные ноги, причем ступни, также неподвижные, находились в положении, пригодном для того, чтобы принять на себя массу тела и сохранить ее в равновесии. Если вы допускаете, что танцовщик способен действовать ногами еще в момент падения, и считаете, что он в состоянии в это время вторично сделать какое-то движение без всяких новых усилий, не отталкиваясь от новой точки опоры более или менее сильным нажимом, то — спрошу я — почему не властен, сделать это человек, прыгающий через ров? Что мешает ему перенестись дальше точки, первоначально им намеченной? По чему, находясь в воздухе, не может он произвести перерасчет силы, потребной ему на преодоление намеченного расстояния? Почему, наконец, тот, кто произвел этот расчет и видит, что рискует упасть в воду из-за того, что не может прыгнуть на два дюйма дальше, не в состоянии возобновить свое усилие и с помощью второго толчка перенести свое тело на другую сторону рва? Если это невозможно, то ведь еще более невозможно выполнить подобное движение, сохраняя при этом изящество, легкость и хладнокровие.

Делая антраша, всякий танцовщик заранее ищет, из скольких заносок оно будет состоять: воображение его всегда опережает ноги. Он не может делать *entrechat huit*, если намеревался сделать всего лишь *entrechat six*, иначе он бы столько падал, сколько пытался бы делать па.

Итак, я утверждаю, что нельзя распоряжаться своим телом в воздухе дважды; после того, как сработал его механизм, новые усилия уже невозможны.

Существует еще два дефекта, препятствующие развитию нашего искусства: первый — это несоответствие между характером танца и данными танцовщика, второй — недостаточная сила поясничных мышц.

Первый дефект проистекает от неразумности танцовщиков и страсти их к подражанию. *Deploiments* ноги и *temps ouverts* безусловно соответствовали данным г-на Дюпре; размер его изящной фигуры и длина конечностей превосходно сочетались с *temps developpes* и смелых па танца. Но что хорошо для Дюпре, не годится для танцовщиков среднего роста; между тем все кинулись ему подражать, и самые коротконогие тщились преодо-

левать такое же пространство и описывать такие же круги, что и знаменитый танцовщик; от этого унижения их становились неуверенными, бедра смещались, корпус без конца вихлялся, и танец их вызывал лишь смех.

Рост танцовщика и длина его конечностей должны определять рисунок и *deployments* его движений, без этого в танце нет ни цельности, игры благородства, ни самообладания, ни грации; действуя несогласованно и разобщено, отдельные части тела приводят к неестественным, неприятным для глаза его положениям, и танец, лишенный правильных форм, напоминает пляску паяцев, чьи размашистые и расхлябанные движения являют нам лишь грубую карикатуру на те гармонические движения, которые приличествуют хорошим танцовщикам.

Этот недостаток, сударь, весьма часто встречается среди танцующих в серьезном жанре, а так как в Париже жанр этот распространен более чем где-либо, здесь постоянно случается видеть карликов, силящихся танцевать наподобие великанов и достойных лишь смеха. Дерзну сказать, что даже танцовщики с величественной фигурой порой злоупотребляют длиной своих конечностей, позволяющих им легко переноситься с одного края сцены на другой и придавать своим движениям особую отчетливость; эти преувеличения *deployments* искажают возвышенный и уверенный характер, присущий благородному танцу и лишают исполнение надлежащей слитности мягкости.

Столь же неприятен и другой, противоположный недостаток. Мелкие па, сухие, укороченные движения, словом, слишком дробное исполнение также неприемлемы с точки зрения хорошего вкуса. Только рост и сложение танцовщика, повторяю еще раз, должны устанавливать и определять широту его движений и те пропорции, которыми должны руководствоваться его па и позы для того, чтобы рисунок их был правильным, а исполнение блестящим.

Даже обладая всеми остальными качествами, необходимыми для достижения совершенства в нашем искусстве, нельзя стать хорошим танцовщиком, если торс не поставлен прочно на бедра. Качество это является, без сомнения, врожденным, но если искусный учитель не разовьет ваших природных данных, они останутся втуне. То и дело приходится встречать сильных и энергических танцовщиков, не имеющих ни апломба, ни твердости. Их исполнение отличается расхлябанностью, и, напротив, мы постоянно видим других, отнюдь не отличающихся врожденной силой, но, так сказать, прочно поставленных. У них твердое положение корпуса и развитые поясничные мышцы; искусство возместило здесь природный недостаток, ибо им посчастливилось попасть к превосходным учителям, которые объяснили им, что если танцовщик пренебрегает постановкой корпуса, то он не способен держаться прямо и перпендикулярно, что все его очертания утрачивают тогда благородство, что нетвердость и вихляние поясницы препятствуют апломбу и четкости, отчего вся осанка его становится некрасивой, а поясница приобретает неприятный для глаза изъян, что слабость корпуса лишает нижние конечности свободы, необходимой для непринужденных движений, что корпус при таких обстоятельствах теряет определенность положения, и это нередко сказывается на движениях ног: танцовщик поминутно теряет равновесие и может восстановить его только ценою усилий и судорожных движений, несовместимых с грациозными гармоническими движениями, которых требует танец.

Вот, сударь, точная картина исполнения тип танцовщиков, не обладающих сильными мышцами поясницы или не старающихся в должной степени укрепить их. Дабы хорошо танцевать, необходима устойчивость и свобода корпуса, — в то время когда ноги совершают движения, он должен оставаться совершенно неподвижным и непоколебимым. Если же, напротив, танцовщик, подчиняет корпус по гам, лицо и тело его при всяком трудном па буду отражать его усилия, отчего все исполнение будет лишено покоя, красоты рисунка, точности, уверенности, апломба и равновесия, словом, той грации и того благородства, без которых танец теряет свою пленительность.

Многие танцовщики воображают, будто для того чтобы достигнуть связности и певучести, нужно лишь сильно сгибать колени, но они, несомненно, ошибаются, ибо такое чрезмерное сгибание сообщает танцу сухость. Танец может быть очень жестким и отрывистым как при глубоких приседаниях, так и вовсе без них. Причина этого весьма проста, естественна и очевидна, если принять во внимание, что темпы и движения танцовщика в точности подчинены темпам и движениям музыки. Отсюда становится понятным, что при сгибании колен ниже, чем того требует мелодия, под которую танцуют, ритм танца по отношению к музыке замедляется, становится вялым и рискует разойтись с музыкой. Чтобы возместить время, потраченное на слишком медленное и чрезмерное приседание, и не сбиться с такта, танцовщику приходится быстро распрямлять ноги, и именно резкий и внезапный переход от сгибания к разгибанию придает исполнению ту сухость и кость, которые оскорбляют вкус и производят неприятное впечатление ничуть не меньше, напряженное исполнение.

Певучесть частично зависит от надлежащего сгибания колен, но одного этого еще недостаточно.

## ПИСЬМО ТРИНАДЦАТОЕ



Хореография,<sup>1\*</sup> (1\*Туано Арбо, каноник Лангрский, первым издал в 1588 году трактат, озаглавленный им «Оркезография»: под каждой нотой мелодии он записывал соответствующие движения и танцевальные па. Затем Бошан придал хореографии ту форму, усовершенствовав остроумное начинание Туано Арбо; он придумал способ записывать па с помощью которым придавал различное значение и смысл. Указом парламента он был объявлен изобретателем этого искусства. Фейе весьма увлекся этим вопросом и посвятил несколько трудов.) о которой вы желаете услышать от меня, сударь, есть искусство записывать танцы с помощью различных знаков, наподобие того, как музыку записывают с помощью знаков или букв, обозначающих названия нот, с той лишь разницей, что хороший музыкант прочтет двести тактов за минуту, в то время как превосходный хореограф не расшифрует двухсот тактов и за два часа. Обозначения эти легко понять, они быстро заучиваются, но так же быстро забываются. Этот особый вид записи, принятый в нашем искусстве, и которого, возможно, не знали древние но, необходим на первых играх его развития, когда танец еще был подчинен строгим правилам. Балетмейстеры посылали друг другу небольшие контрдансы и выигранные и трудные фрагменты, такие, как «Анжуйский менуэт», «Бретань», «Новобрачная», пасье, не считая всяких «Испанских фоллий», паван, «Курантов», «Бурре Ахилла» и аллеманд. Передвижение исполнителей или фигуры, которые они образовывали, были намечены линиями, па обозначены посредством нанесенных на эти линии условных значков, ритм или размер указывались небольшими вертикально расположенными линиями, па, уделявшими и определявшими такты. Мелодия, на которую сочинялись эти па, записывалась ногами сверху страницы так, что восемь тактов хореографии соответствовали восьми тактам музыки. С помощью подобной записи можно было с большим трудом «прочитать» танец, держа книгу повернутой определенным образом и никогда не меняя ее положения. Вот, сударь, что в былые времена представляла собой хореография. Танец был простым и состоял из небольшого количества элементов, а потому запись его была легко доступна и было нетрудно научиться разбирать ее. Но в наши дни па стал сложными — они удвоились и утроились, сочетания их стали неисчислимыми. Посему выражающих письменно стало чрезвычайно трудно, а ей труднее расшифровывать. К тому же этот метод записи весьма несовершенен: точно указывают одни только движения ног, а движения рук, ее и обозначены, то при этом не отмечается ни положение, ни их рисунок, не показаны также положение корпуса, ни повороты, ни противопоставления головы, ни различные манеры, держа корпус благородно и непринужденно в соответствии с тем или иным танцем. Поэтому я считаю этот метод бесполезным, поскольку он не способствует совершенствованию нашего искусства. Позволю себе спросить тех, кто кичится своей непоколебимой приверженностью



хореографии, быть может, станет возмущаться мною: какую пользу принесла она им? Возвысила ли она их талант. Придала ли блеск их репутации? И они ответят мне, если только будут искренни, что хореография отнюдь не помогла им подняться выше того, чем они были прежде, но зато они владеют теперь всем тем, что было создано прекрасного в области танца за последние полвека. Что ж,— отвечу я им,— храните эти драгоценные сведения. В вашей коллекции собраны все те па, которм сохранилось всего несколько разрозненных штрихов, нанесенных рукой различных мастеров. Я изучал некогда хореографию, сударь,— и позабыл ее; когда б я счел ее полезной для моего совершенствования, я изучил бы ее вновь. Лучшие танцовщики и самые прославленные балетмейстеры пренебрегают хореографией, ибо она ничем не может помочь им. А между тем в какой-то мере она могла бы приносить пользу, и я намерен доказать вам это после того, как расскажу об одном проекте, возникшем у меня на основе некоторых размышлений об Академии танца, учреждение коей, по всей видимости, преследовало одно лишь цель — предотвратить падение нашего искусства и содействовать скорейшему его развитию. Танец и балет, без сомнения, обрели бы новую жизнь, когда бы обычаи, насажденные духом страха и зависти, не преграждали бы некоторым образом пути к славе всем тем, кто с успехом мог бы подвизаться на столичной сцене, убедительно доказывая новизной своей манеры, что талант рождаются повсеместно и что в провинции они растут и развиваются не хуже, чем во всяко ином месте. Не подумайте, сударь, что я хочу опорочить тех танцовщиков, которм протекция или, если угодно, счастливая звезда помогла удостоиться места, и без того достойного их таланта. Не себялюбие, а единственно лишь любовь к искусству движет мной и одушевляет меня; хочу надеяться, что никого не оскорблю, если выражу пожелание, чтобы балету были предоставлены те же преимущества, что и драматическому искусству. Раз провинциальные актеры не пользуются правом дебюта в Париже? Разве не дана им возможность играть здесь три различные роли по собственному выбору? Да, разумеется,— ответят мне,— но их всегда после этого принимают на службу. Ах, какое это может иметь значение для того, кто удостоился успеха и всеобщего одобрения? Если актер силой своего таланта восторжествовал над театральными кознями и, не опускаясь до заигрывания с публикой, снискал себе похвалы просвещенной ее части, он уже с лихвой вознагражден за неудачу с местом, о которм должен меньше сожалеть, зная, что имеет на него все права. Не подлежит сомнению, что у нас никогда не было бы стольких знаменитых художников во всех жанрах, когда бы не дух соревнования, царящий в Академии. Именно здесь, сударь, и может проявить себя без всяких опасений подлинный талант; он получит именно то место, которме принадлежит ему по праву; талантливая кисть в галерее Лувра неизменно оказывалась сильнее покровительства, вынужденного умолкнуть перед подлинным дарованием. Если балеты суть живые картины, которме должны сочетать в себе все чары живописи, почему бы не позволить каждому из наших балетмейстеров показать на сцене Оперы по три образца своего искусства: один, заимствованный из истории, другой — из мифологии, третий — плод собственного воображения. В случае успеха балетмейстеров принимали бы в действительные члены Академии или причисляли к этому ученому обществу. Подобное поощрение, так же как и установление такого порядка, несомненно, породило бы соревнование — драгоценную пружину всех искусств; поощряемый ожиданием этой награды,— какой бы призрачной она ни была,— балет стремительно вознесся бы до высот подлинного искусства и занял бы свое место в ряду других. К тому же, став более многочисленной, Академия эта, быть, может, достигла бы большего; рачительность провинциалов поощряла бы и ее собственную.. Танцовщики, допущенные в Академию, служили бы своего рода стрекалом для действительных ее членов. Спокойная жизнь провинции облегчала бы тем, кто там подвизается, возможность предаваться размышлениям и писать о своем искусстве. Они посылали бы в Академию трактаты, нередко поучительные. Академия, в свою очередь, вынуждена была бы писать на них ответы, и это литературное общение, представив нас в новом свете, вывело бы ее мало-

пomalу из состояния косности и заставило бы о ней говорить. Молодые люди, предающиеся танцу механически и лишенные каких-либо общих взглядов на вещи, непременно пополнили бы свое образование; они познакомились бы с трудностями своего искусства, им захотелось бы преодолеть их, и, видя перед собой надежный путь, они не смогли бы уже заблудиться и свернуть с него. Уверяют, сударь, будто наша Академия представляет собой обитель молчания и гробницу, где покоятся таланты. Сетуют, что она не издает трудов — ни хороших, ни плохих, ни посредственных, ни сносных, ни скучных; упрекают ее за то, что она вовсе отклонилась от своего первоначального назначения, собирается редко и случайно и совершенно равнодушна к успехам искусства, служению которому посвятила себя, равно как вопросам просвещения танцовщиков и подготовки учеников. То, что я здесь предлагаю, безусловно, заставило бы умолкнуть клевету и злословие и вернуло бы этому учреждению то высокое уважение и славное имя, в коих многие теперь ему отказывают, быть может, и несправедливо. Прибавлю к этому, что если бы Академия решила брать учеников, это весьма умножило бы ее заслуги; по крайней мере, она лишила бы возможности многих учителей танцев, ныне притязающих, на репетицию, отнюдь ими не заслуженную, приписывают себе успехи учеников, а ответственность за их недостатки возлагать на их первых наставников. Этот танцовщик, — говорят они, — не получил хороших основ; если у него есть недостатки, — я тут ни при чем. Я пытался сделать все — вплоть до невозможного. А что до его достоинств — это уж дело моих рук». Вот как ловко, сударь, избегая тягостей ремесла наставника, иные готовят оправдание на случай критики и обеспечивают себе авторитет и доверие на случай рукоплесканий. Согласитесь, однако, что совершенство произведения отчасти зависит от того, каков первоначальный набросок — ведь ученик, впервые выступающий перед публикой, это своего рода картина, выставленная художником в Салоне: все восторгаются и рукоплещут ей или же все ее порицают и хулят. Представьте же себе, какую выгоду можно извлечь из притока талантливых танцовщиков, обучавшихся в провинции, если приписывать себе развитие их талантов, приобретенных ими вовсе не здесь! Для этого требуется лишь па первых порах повсюду кричать, что ученика этого дурно обучали, что прежний учитель совершенно погубил его и вам стоит неимоверного труда отучить его от этой провинциальной манеры и исправить вопиющие его недостатки. Затем следует говорить, что ученик отличается усердием, что он восприимчив к расточаемым вами заботам, что он трудится день и ночь, а по прошествии месяца долбиться для него дебюта. «Пойдемте смотреть, как танцует этот юноша, — скажут тогда. — Он ученик такого-то и еще месяц назад был отвратителен». «Да, да, — ответит другой, — он был просто невыносим, хуже быть нельзя». Ученик появляется на сцене — его награждают рукоплесканиями, причем он начинает танцевать, но, оказывается он движется с грацией, рисунок танца его изящен, позы красивы, па точны, он блистателен в прыжках стремителен и отчетлив в партерном танце. Что за приятный сюрприз! Все кричат, что чудо: «Какой поразительный учитель! Выучил танцовщика за двадцать уроков! Ничего прекрасней на свет еще не видывал! Таланты нашего века поистине достойны изумления!» Балетмейстер принимает все эти похвалы подкупающей скромностью, в то время как ученик, ослепленный своим успехом, ошалев от рукоплесканий, являет пример самой черной неблагодарности: он забывает даже имя того, кому всем обязан. В душе его не осталось и следа благодарности к первому своему учителю. Он нагло уверяет, будто ровно ничего не знал, — как будто может судить о самом себе — и воскуривает фимиам шарлатану, которому, как он полагает, обязан своим успехом. Но на этом дело не кончается. Каждым своим появлением на сцене ученик все более пленяет публику и вскоре возбуждает в своем учителе зависть и недовольство. И тогда он отказывается давать ученику уроки, ибо танцует в том же жанре и опасается, как бы ученик не превзошел его и не вытеснил из сердца публики. Как это мелко! Да разве это не высокая честь для искусного артиста — воспитать артиста, еще более искусного? Разве он умаляет свое достоинство, вредит своей репутации, заставляя собственный талант возродиться в таланте своего ученика? Эх,

сударь, неужели публика не была бы благодарна Желлиоту, если бы ему удалось обучить артиста, равного себе!? Разве от этого перестал бы он быть Желлиотом? Нет, конечно, подобный страх никогда не возникает у человека истинных достоинств и пугает одну только посредственность. Вернемся, однако, к Академии танца. Сколько превосходных трудов, сколько новых наблюдений, сколько поучительных трактатов могло бы выйти отсюда, когда бы представленные ее вниманию сочинения побуждали бы членов ее к соревнованию. Следовало бы пожелать, сударь, чтобы члены Академии, и даже вся Академия в полном своем составе, писали бы для Энциклопедии все статьи, касающиеся искусства танца. Просвещенный артист лучше выполнил бы эту задачу, чем это сделал г-н де Каюзак. Историческая часть могла остаться за ним, но часть, трактующая о технике танца, по праву, мне кажется, должна была принадлежать перу танцовщиков. Они просветили бы в этой области, как публику, так и артистов и, прославляя свое искусство, сами прославились бы. Они могли бы запечатлеть на отдельных гравюрах хотя бы некоторые образцы превосходных творений балета, которые так часто появляются в Париже, - гравюрах, ничем не напоминающих те хореографические таблицы, по которым, как я уже говорил, нельзя или мало чему можно научиться. Орфей нашего века, украшение оперной сцены и самый знаменитый певец, певший когда-либо в Опере. С чарующим голосом он сочетал восхитительный вкус и замечательную выразительность. Он пел так же хорошо, как и играл на сцене, — талант, редко встречающийся во Франции. Представьте себе, в самом деле, что Академия привлекала бы к работе двух великих мастеров — г-на Буше и г-на Кошена; что один какой-нибудь член Академии сделал бы чертежи, на коих подробно обозначены были бы все переходы и все па танца, а второй, более других владеющий пером, объяснил бы словами все то, что геометрический чертеж не способен представить достаточно отчетливо, не преминув при этом обрисовать впечатление, производимое той или иной одушевленной картиной, той или иной комбинацией; что он подробно разобрал бы все па в их последовательности, коснулся бы положений корпуса, отдельных поз, ничего не пропуская из того, что может объяснить и сделать внятной немую игру, выразительность мимики и различные душевные состояния, отражаемые в чертах лица; и что после всего этого Буше искусной рукой нарисовал бы группы и наиболее интересные моменты, а г-н Кошен своим смелым резцом размножил бы эти наброски Буше. Согласитесь, сударь, что, пользуясь помощью сих двух знаменитых людей, наша Академия без труда сохранила бы для потомства достойные дела искуснейших балетмейстеров и танцовщиков, чьи имена мы едва помним и которые, когда они покидают сцену, оставляют по себе лишь смутное воспоминание о талантах, некогда вызывавших наше восхищение. Тогда хореография стала бы подлинно интересной. Геометрический план, вид из зрительного зала, точное описание этих проекций — все отчетливо явилось бы взору, давая ясное представление о положениях тела, выражении лица, рисунке рук, позициях ног, изяществе одежды, соответствии месту и эпохе; одним словом, подобный труд, да еще поддержанный карандашом и резцом двух знаменитых мастеров, стал бы неисчерпаемым источником, и это был бы, на мой взгляд, своего рода архив, хранилище всего того, что наше искусство может представить блистательного, захватывающего и прекрасного. Ну и проект! — скажете вы. — Какие огромные расходы! И какая это была бы чудовищная по размерам книга! Ответить на это нетрудно. Во-первых, люди, которых я предлагаю для этой цели, не какие-нибудь любители наживы, а два мастера, способные прийти на помощь Академии с тем истинным бескорытием, которое является отличительным признаком и доказательством подлинного таланта; во-вторых, усердию их должны поручаться только те балеты, которые действительно могут быть достойны их усилий, иными словами, только те, что и в самом деле превосходно, исполнено огня и гения — те редкостные и совершенно оригинальные творения, что сами по себе способны служить источником вдохновения. Таким образом, мы избежали бы лишних расходов, а гравюр можно было бы изготовить совсем немного. Никто ревнивее меня не печется о славе нашей Академии, которая при

этих условиях могла бы стать действительно полезной. О, почему не могу я, сударь, увидеть проект этот уже осуществленным! Может ли быть более верное средство увековечить и саму Академию и тех танцовщиков, которых она захочет прославить? Может ли быть более верное средство воспарить к бессмертию, чем позаимствовать крылья у двух художников, коим сама судьба предназначила запечатлеть в храме памяти и собственные свои имена и имена тех, кого они пожелают обессмертить? Подобное предприятие словно создано для них, и я смею надеяться, что члены Академии не могли бы найти лучших исполнителей, когда бы они пожелали указать им те высокие образцы балетного искусства, которыми несомненно изобилует столица это средоточие и место свидания всех талантов и которые я не дерзаю указать сам. Вот чем, на мой взгляд, следовало бы, сударь заменить хореографию, искусство, сделавшееся, в наши дни столь сложным, что глаза и разум уж' не в силах разобраться в нем, ибо то, что некогда, представляло собой лишь азбуку, незаметно превратилось в какую-то тарабарщину. Те усовершенствования, которые были внесены в системе знаков, обозначающих па и движения, лишь окончательно запутали их и сделали совершенно непонятными. Чем прекрасней будет становиться танец, тем больше будет увеличиваться число знаков — и тем недоступнее делается эта системе. Можете судить об этом сами, сударь, прочитав статью «Хореография» в Энциклопедии. Вы, несомненно, сочтете, что она представляет собою некую алгебру танцовщиков, и я весьма опасаясь что приложенные к ней рисунки отнюдь не проливают свет на темные места этого ученого трактата о танце. Пусть так,— быть может, ответите вы мне, - говорят, даже прославленный Блонди замрешь своим ученикам изучать хореографию. Но, признайтесь, по крайней мере, что она необходима балетмейстерам. Нет, сударь. Ошибается тот, кто думает, будто хороший балетмейстер может составлять чертежи и сочинять па балета, греясь его камина. Тот, кто работает, подобным образом, никогда ничего не создаст, кроме самых лих поделок. Не с пером в руке приводят в движение кордебалет. Сцена—вот Парнас искусного сочинителя балета. Здесь ему сразу же приходит в голову множество новых идей. Все здесь связывается воедино, все одушевляется, все оказывается как бы начерченным огненными штрихами. Каждая картина или положение сами собой ведут к следующим, фигуры танца следуют одна за другой столь же непринужденно, сколь и грациозно; задуманный эффект сразу же становится осязаемым, фигура, казавшаяся изящной на бумаге будучи перенесена на сцену, теряет свою прелесть, другая, которая кажется пленительной зрителю, видящему ее сверху, выглядит совсем иначе из ложи первого яруса или партера. Стало быть, сочиняя балет, следует равняться на места, находящиеся наименее высоко, ибо, если рисунок, группа, производят впечатление из партера, они, конечно, не потеряют своего эффекта, где бы вы ни находились в зале. Вы видите в балете, как артисты движутся вперед и назад, замирают на месте, отступают в глубину сцены, совершают различные эволюции, разбиваются на отдельные группы или образуют одну общую. Но если балетмейстер не умеет заставить двигаться все элементы этой сложной машины в надлежащем направлении, если он не способен с самого начала предвидеть невыгодное впечатление, которое произведет та или иная эволюция, если он не обладает искусством наивыгоднейшим образом использовать свободное пространство сцены и не сообразует движения артистов с большими или меньшими размерами подмостков, если мизансцены неудач» намеченные движения неуместны или невыполнимы, передвижения групп слишком стремительно или излишне замедленны, если направление указано неверно, если отсутствует чувство меры и ощущение целого — словом, если все отдельные части не слажены, если исходный момент передвижений выбран ошибочно, тогда взору вашему предстанет одна лишь путаница, смятение и неразбериха, тогда все станет сталкиваться между собой и одно будет вредить другому; тогда в балете, не будет и не может быть ни отчетливости, ни согласованности, ни точности, осмеяние и свистки зрителей—вот справедливая награда за столь безобразное и неслаженное творение. Постановка и ход большого балета, сударь, требует от балетмейстера и знаний, и ума, и вкуса, и тонкости, и

безошибочного чутья, и мудрого предвидения, и верного глаза. А всех этих качеств не приобретешь, записывая или пытаясь прочесть танец с помощью хореографии. Мгновенно закрепленное впечатление — вот единственное, что предок разделяет композицию. Все искусство состоит в том, чтобы уловить его и удачно им воспользоваться. Между тем есть люди, слышущие балетмейстерами, которые ставят свои балеты, кое-как перекраивая чужие, с помощью тетрадки, где записаны условные значки, служащие им своего рода хореографией (ибо способ рисовать переходы от одной фигуры к другой всегда остается одним и тем же — меняется лишь цвет карандаша). Но нет ничего более пресного и вялого, чем балет, сочиненный на бумаге: в нем всегда чувствуется труд напряженности. Забавно представить себе балетмейстера Театра Оперы, углубившегося в *in folio* ломающего себе голову над возобновлением танцев в «Галантной Индии» или другой какой-нибудь опере со множеством танцев. Сколько различных переходов понадобилось бы ему записать для балета с большим количеством участников. К двадцати четырем путям передвижений, то простых, то сложных, прибавьте обозначения всех ложных па, и вы получите, сударь, манускрипт, весьма ученый, но представляющий собой такую «впутанную картину всяких линий, черточек, значков и букв, что у вас зарябит в глазах, и весь свет познания, который вы рассчитывали извлечь из них, будет, так сказать, поглощен тем туманом, который распространяет подобная запись. Не думайте, кроме того, будто балетмейстер, некогда сочинявший для какой-нибудь оперы танцы, понравившиеся публике, обязан, во что бы то ни стало помнить их во всех подробностях, возобновляя спустя пять-шесть лет. От того, что он не станет прибегать к старым записям, он лишь лучше сочинит свой балет заново и может даже исправить ошибки, которые, возможно, допускал прежде (ведь воспоминание о совершенной ошибке стирается из памяти труднее всего). А если он и возьмет в руки карандаш, то для того лишь, чтобы набросать геометрический чертеж основных форм и наиболее значительных фигур. Он, безусловно, не станет чертить всех тех переходов, которые привели его тогда к этим формам и превращениям одной фигуры в другую, и не будет терять время на записывание па и поз, бывших некогда удачными в этой картине. Да, сударь, хореография убивает воображение, ослабляет, притупляет прибегающего к ней балетмейстера; он станет тяжеловесным, холодным, неспособным к естественной выдумке. Из творца, которым он был до этого или мог бы быть, он превращается в ил автора. Он не создает ничего нового, и все труды его сводятся к тому, что он уродует чужие произведения. Метод этот приводит ум в какое-то оцепенение, погружает его в своего рода летаргию и я знавал нескольких балетмейстеров, лишившихся своей хорошей репутации только потому затеряли где-то свои тетрадки и, не имея перед глазами записей, некогда сочиненных другими, не в состоянии уже были привести в движение свой кордебалет. Повторяю еще раз, сударь, и настаиваю этом: нет ничего гибельнее метода, который сужает наши замыслы или же вовсе убивает их, с только мы не умеем пользоваться им осторожно избегая всех таящихся в нем опасностей. Пылкость, вкус, воображение, знания — вот что следует предпочесть хореографии; вот, сударь, откуда рождаются новые па, фигуры, картины, позы; неисчерпаемый источник того безмерного разнообразия, которое отличает истинного артиста; хореографа.

## ПИСЬМО ЧЕТЫРНАДЦАТОЕ



Вы требуете от меня, сударь, чтобы я рассказал вам о моих балетах. С большой неохотой уступаю я вашим настойчивым просьбам. Описаниям произведений подобного рода присущи обычно два недостатка: если балет отличается определенными достоинствами, описание всегда, ниже оригинала, если балет посредственный оно выше его.

Нельзя судить о коллекции картин по каталогу, равно как и оценивать достоинства какого либо литературного произведения по предисловию или проспекту издателя. То же и балетами: их необходимо видеть, и притом по нескольку раз. Талантливый литератор сочинит превосходную программу балета и подскажет балетмейстеру прекрасную идею, но искусство балетмейстера заключается в композиции и исполнении. Раскройте книги Тассо, Ариосто и многих других авторов того же рода, вы найдете здесь сюжеты, восхищающие вас при чтении. На бумаге все возникает с необычайной легкостью: одна идея сменяет другую, все просто, достаточно нескольких искусно расставленных слов, чтобы воображению представилось множество приятных картин. Но картины эти утратят свою пленительность, как только вы попытаетесь передать их; тогда-то и видит художник, какое огромное расстояние отделяет замысел от его воплощения.

Тем не менее, я готов удовлетворить вашу любознательность, твердо уверенный, что вы не станете судить обо мне по этим торопливым наброскам нескольких балетов, удостоенных в свое время рукоплесканий, которые, однако, отнюдь не заставили меня забыть, что снисходительность публики всегда превосходила мои таланты.

Я весьма далек от того, чтобы считать свои творения лучшими образцами в этом роде. Лестные отзывы, которые были им наградой, могли бы убедить меня в некоторых их достоинствах, но ещё более убежден я в том, что они не лишены недостатков.

Как бы то ни было, и немногочисленные эти достоинства, и эти недостатки целиком принадлежат мне.

Мне никогда не приходилось видеть каких-либо превосходных образцов, способных учить и вдохновлять. Встретясь они мне, я, быть может, сумел бы многое усвоить. По крайней мере, я обрел бы искусство принаравливать и приспособлять к своим творениям чужие прелести, придавая им собственный отпечаток или хотя бы украшаясь ими, не становясь при этом смешным. Отсутствие таких поучительных образцов возбудило во мне, однако, живейшее рвение к совершенству, которое, быть может, и не возникло бы, когда б я способен был на рабское подражание, когда б я мог быть холодным копиистом. Природа — вот единственный образец, который я созерцал, ей и решил я следовать. Если мое воображение порой и заставляяет меня заблуждаться, то вкус

или, если угодно, своего рода инстинкт, тотчас же раскрывает мне мои заблуждения и призывает вернуться на правильный путь. Я без сожаления разрушаю тогда то, что было создано с величайшим трудом, и творения мои милы мне лишь в той степени, в какой они трогают мое сердце. И нет, сударь, для меня труда более утомительного, чем сочинение танцев для иных опер. Все эти паспье и менуэты просто убивают меня: однообразная музыка отупляет, я становлюсь таким же убогим, как она, и, напротив, музыка выразительная, гармоничная и разнообразная, вроде, а той, на которую я уже некоторое время сочиняю<sup>1</sup>

*(Эту музыку сочинил г. Гранье, клавесинист Лионского оркестра, и я обязан воздать ему здесь должное, заявляя, что мало есть музыкантов, способных столь удачно приспособить свою музыку к самым различным жанрам балета и вдохновлять людей, способных чувствовать и понимать.*

*Об этой Галатее рассказывает Гораций, рисуя портрет юной красавицы, у которой влюбленный в нее юноша пытается похитить поцелуй. Буало так перевел на наш язык строки поэта:*

*Она упорствует так нежно и так мило:*

*Отрадное порой склониться перед силой.*

*(Пер. А. А. Энгельке)*

*Балет этот имел тем больший успех, что никто не предполагал, чтобы веселая пантомима могла быть сочетаема с жанром серьезным. Галатее своими капризами приводит в отчаяние двух пастухов; то она с восторгом принимает их подарки, то с презрением отвергает. Ее капризы всякий раз имеют другой оттенок и другой характер. Пастухи прикидываются, будто влюблены в другую пастушку и будто хотят отдать ей подарки, предназначавшиеся Галатее. Снедаемая ревностью, Галатее вырывает из рук соперницы только что полученные той подарки, украшает себя ими, а затем отбрасывает прочь. Соперница хочет взять их назад, и ревность вновь просыпается в Галатее: опережая соперницу, она снова завладевает подарками, но тотчас же снова отбрасывает их. Тогда пастухи, желая привлечь к себе Галатею, делают вид, что покидают ее. Они танцуют pas de quatre, в котором дают понять, будто пренебрегают ею и влюблены в другую пастушку. Не вытерпев столь горького унижения, капризница предаётся горю и печали, но, верная своему легкомыслию и причудливому нраву, тут же переходит от печали к самому живому и безудержному веселью. Все эти внезапные переходы от одного чувства к другому, это непрерывное чередование нежности и безразличия, горя и веселья, чувствительности и холодности явились предметом множества сцен, признанных в равной мере и занимательными и поистине в новом вкусе.)* рождает во мне тысячи разных мыслей, тысячи разных штрихов, увлекает, возвышает и воспламеняет мое воображение. Согласием, цельностью, остроумием, новизной и тем множеством разительных и оригинальных свойств, кои пожелали отметить в моих балетах беспристрастные ценители, — всем этим я обязан разнообразным чувствам, вызванным во мне музыкой. Таково естественное воздействие музыки на танец и танца на музыку, когда оба художника творят в согласии и оба искусства, сочетаюсь и сливаясь воедино, как бы обмениваются своими чарами, дабы еще более пленять и доставлять еще большее наслаждение.

Бесполезно, пожалуй, останавливаться на «Китайских метаморфозах», «Фламандских увеселениях», «Деревенской новобрачной», «Празднике в Воксхолле», «Прусских рекрутах», «Костюмированном бале» и значительном (быть может, слишком значительном) числе других комических балетов, не имеющих почти никакой интриги, предназначенных исключительно для удовольствия глаз, все достоинство, которых заключалось в новизне формы, в разнообразии и блистательности танца. Не стану рассказывать вам и о тех балетах, которые я счел нужным поставить в высоком жанре, — таких, как «Смерть Аякса», «Суд Париса», «Сошествие Орфея в ад», «Ринальдо и

Армида» и другие. Умолчу даже об «Источнике молодости» и «Капризах Галатеи». Уверенный в вашем доброжелательстве ко мне и зная о том, какой интерес благоволите вы проявлять ко всему тому, что меня касается, я рассудил, сударь, что более всего вам придется по вкусу описание тех моих балетов, которые являются подлинными моими детищами и которые вы можете с полным на то правом считать плодами одного только моего воображения. Начну с героико-пантомимного балета «Туалет Венеры, или Уловки Амура».

Сцена представляет роскошно убранный покой. Венера занята своим туалетом, она полуодета и являет вид самый соблазнительный. Игры и Услады наперебой подносят ей предметы, служащие для ее украшения. Грации расчесывают ей волосы, Амур зашнуровывает ей башмачок. Вокруг нее—юные Нимфы; одни плетут гирлянды, другие украшают каску, предназначенную для Амура, третьи прикрепляют цветы к одежде и плащу, приготовленных для его матери. Когда туалет закончен, Венера поворачивается к сыну, словно спрашивая, как она ему нравится; в ответ юный бог рукоплещет ее красоте и в восторге бросается в ее объятия. Эта первая сцена являет все то, что только могут представить наиболее соблазнительного: нега, кокетство и грация.

Вторая сцена посвящена одеванию Венеры, Грации наряжают ее, одни Нимфы наводят, поря док на ее туалетном столике, другие подносят Грациям новые наряды. Игры и Услады так же стремятся услужить богине: кто держит коробочку с румянами, кто с мушками, одна подносит букет, другая ожерелье, третья браслеты и т. п. Амур между тем изящным движением схватывает зеркало и, не выпуская его из рук, начинает порхать вокруг Нимф. Те, желая наказать его за легкомыслие, отнимают у него колчан и перевязь, Он преследует их, но путь его прегражден тремя Нимфами, которые подносят ему каску. Амур надевает ее, смотрится в зеркало, затем устремляется в объятия матери и, вздыхая, обдумывает, как бы получше отомстить Нимфам. Он умоляет Венеру немедленно помочь его коварному залу, раскрыв их души для нежных чувств, с помощью сладостных картин, которые явили бы им то, что любовная страсть таит в себе наиболее волнующего. Венера пускает в ход все свои чары: ее движения, позы, взгляды — все изображает услады любви. Вздвигнутые этим зрелищем, Нимфы пытаются подражать ей и усвоить приемы ее обольстительности. Амур, видя все это, пользуется удобным моментом, чтобы нанести им последний удар: во время общего танцевального выхода Нимфы испытывают все те страсти, которые он вселил им в души. Смятение их все возрастает; они переходят от нежности к ревности, от ревности к чувству гнева, к унынию, от уныния к притворной беспечности, одним словом, испытывают одно за другим те различные чувства, что призваны волновать душу; Амур же не перестает напоминать им о счастье любви. Насладившись своей мезтью, божок пытается убежать от Нимф, те преследуют его. Но он вырывается и исчезает вместе с Венерой и Грациями. Нимфы устремляются вслед ускользающему от них наслаждению.

Эта сцена, сударь, в чтении очень проигрывает, вы не видите ни богини, ни Амура, ни Нимф, вы ничего не представляете себе отчетливо. И так как я бессилен передать все то, что так превосходно изображали Нимфы выражением своих лиц, взорами и движениями, то вы получаете лишь самое несовершенное и слабое представление о стремительном, развивающей и разнообразном действии этой сцены.

В следующей картине интрига развивается дальше. На сцене Амур. Жестом и взглядом оживляет вокруг себя природу. Меняется действия. Сцена изображает большой и сумрачный лес. Появляются Нимфы, все это время терявшие из виду Амура, но какой страх овладевает ими, когда они не обнаруживают здесь Венеры, ни Граций. Темнота леса и царят в нем тишина наполняют их ужасом. Трепеща, они в страхе отступают, Амур успокаивает Ним и предлагает следовать за ним. Те готовы довериться ему. Но тут божок пускается на новую шалость: он устремляется вперед, приглашая Ним догнать его. Нимфы преследуют его, но, то и дело, увертываясь, он все время от них ускользал. И в то мгновение, когда, кажется, что Амур, наконец пойман и Нимфы уверены, что он у них в



руках, божок вдруг стрелой уносится прочь, а на его месте появляются двенадцать Фавнов. Эта внезапная и неожиданная перемена производит те более сильное впечатление, что трудно представить себе больший контраст, чем контраст между Нимфами и Фавнами: первые являют вид невинности, вторые — жадного сладострастия. Позы Фавнов исполнены самоуверенности, позы Нимф — испуга перед грозящей опасностью. Фавны гонятся за Нимфами, спасающимися бегством, вскоре настигают их. Однако несколько Нимф, воспользовавшись мгновенным замешательстве воспламененных победой Фавнов, успевают ускользнуть, и двенадцати Фавнам достаются всего шесть Нимф. Они принимаются оспаривать друг у друга добычу, ни один не согласен уступить другому. На смену ревности приходит ярость, Фавны вступают между собой в бой. Испуганные, трепещущие Нимфы поминутно переходят из рук в руки, ибо победителями поочередно оказываются то одни, то другие. Улучив мгновение, когда Фавны увлечены сражением, Нимфы пытаются спастись бегством. Шестеро Фавнов хотят броситься вслед за ними, но устремившиеся за ними соперники удерживают их. Гнев их с каждой минутой подрастает. В ярости они подбегают к деревьям, обламывают с них ветки и, вооружившись, начинают осыпать друг друга ударами. Затем, видя, что не могут одолеть противников, швыряют прочь бесполезное оружие мести и ярости и, стремительно вновь набросившись друг на друга, сражаются уже врукопашную. Они ожесточенно схватываются, повергают друг друга наземь, поднимают в воздух, сжимают, душат, давят, осыпают ударами, и нет ни одного мгновения, которое не было достойно кисти живописца. Наконец шестеро из них оказываются победителями. Придавив ногой поверженного соперника, каждый уже заносит руку, чтобы нанести ему последний удар, но появившиеся шесть Нимф, предводительствуемые Амуром, останавливают руку победителей и преподносят им венки из цветов. Другие шесть Нимф, тронутые стыдом и унижением поверженных Фавнов, роняют к их ногам цветы, а те выражают своими позами снедающие их печаль и уныние — головы их опущены, глаза устремлены вниз. Венера и Грации, тронутые их страданиями, просят Амура проявить к поверженным милосердие, и он, порхая вокруг сраженных Фавнов, легким мановением руки возвращает им силы; словно против собственной воли, воздевают они слабые руки, взывая к сыну Венеры, тот же взглядом и жестом дарует им, так сказать, новую жизнь. Но едва успевают они прийти в себя, как замечают счастливых своих соперников, беззаботно резвящихся с Нимфами. И вновь ими овладевает досада — с горящими глазами они вновь нападают на своих соперников и на этот раз побеждают. Не довольствуясь победой без трофеев, они срывают с побежденных те венки из цветов, коими они увенчаны. Но, по мановению руки Амура, каждый венок превращается в два, и чудо это восстанавливает между Фавнами мир и спокойствие. И новым победителям, и новым побежденным достается равная награда. Нимфы протягивают руки тем, кто только что был побежден, и Амур сочетает на-1 конец Нимф и Фавнов. Здесь начинается симметричный балет: технические красоты танца разворачиваются в большой чаконне, в которой Амур, Венера, Грации, Игры и Услады исполняют основные номера. В этом месте мне грозило некоторое замедление действия, но я ввел сцену, в которой Венера, обвинив Амура гирляндами цветов, уводит его в этих оковах, дабы помешать ему преследовать понравившуюся ему Грацию. Во время этого весьма выразительного танца Услады и Игры увлекают Нимф в лес, а Фавны стремительно бросаются за ними. Тут, чтобы соблюсти благопристойность и смягчить диалог Амура и Венеры по поводу этих скрывшихся пар, я, спустя мгновение, возвращаю на сцену и тех и других. Выражение лиц Нимф, довольный вид Фавнов — все это помогает, затем в чаконне нарисовать картину неги, смягченную, однако, пристойностью и чувством.

Балет этот, сударь, на всем своем протяжении отличался действием, в котором участвуют все персонажи; он имел — чем я могу лишь гордиться — такой успех, какого до того ни разу еще не выпадало на долю танца. Этот успех побудил меня отказаться от жанра, в котором я подвизался ранее, — говоря откровенно, не столько из любви к нему, сколько

потому, что хорошо его знал и привык к нему. С тех пор я посвятил себя танцу выразительному и действенному, я стал стремиться живописать в манере более широкой и менее «прилизанной», и я понял, как глубоко ошибался, полагая, будто танец предназначен только для глаз, и зрение является границей, за пределами которой власть его бессильна. Поняв, что класть эта может выходить далеко за ее пределы, что танец имеет неоспоримые права на сердце и душу зрителя, я постарался дать душе насладиться им в полной мере.

Фавны танцевали без тоннеле, Нимфы, Венера и Грации без панье. Я запретил маски, которые помешали бы выразительности лиц. Во многом помог мне здесь метод г-на Гаррика. В глазах и на лицах моих Фавнов можно было читать все движения обуревающих их страстей. Легкую обувь, видом своим напоминающую древесную кору и украшенную лентами, я предпочел всяким башмачкам; никаких белых перчаток и чулок,— я подобрал их под цвет обнаженного тела обитателей лесов. Простая драпировка из тигровой шкуры частично покрывала их торс, все остальное казалось обнаженным. Для того чтобы костюм этот не выглядел слишком грубым и не составлял слишком большого контраста с изящными одеяниями Нимф, я приказал набросить на одежды гирлянды из листьев, переплетённых цветами.

Кроме того, я ввел паузы, во время которых музыка прекращалась, причем паузы эти про» водили самое прекрасное впечатление; поскольку ухо зрителя внезапно переставало слышать гармонию, взор его с тем большим вниманием охватывал все детали картины — размещение и рисунки групп, выражение лиц и все отдельные части целого, ничто не ускользало от его взора. Так паузы в музыке и в движении тел приводили зрителя в то спокойное состояние, в котором в наилучших условиях мог рассмотреть всю картину; благодаря этим паузам следующие за ним сцены вырисовываются с особенной выпуклостью это как бы тени, которые, будучи применены искусно и распределены со вкусом, сообщают всем частям композиции новую силу и особую яркость. Но все искусство заключается в том, чтобы применять их расчетливо, ибо, как и в живописи, они могут принести один только вред, если злоупотреблять ими. Перейдем к «Празднествам, или Ревности в гареме». Оба балета — этот и предыдущий — имели одинаковый успех у зрителей. Между тем они совершенно противоположны по своему жанру, невозможно сравнивать их друг с другом.

Сцена представляет часть гарема. На авансцене — перистиль, украшенный каскадами и фонтанами. В глубине сцены колоннада в виде ротонды, в промежутках между колоннами расположены скульптуры и фонтаны. В самой глубине сцены имеется каскад, состоящий из нескольких ступеней, изливающийся в водоем, а задник представляет пейзаж с воздушной перспективой. Обитательницы гарема сидят и возлежат на богатых диванах и подушках, они заняты рукоделиями, принятыми у турчанок.

Появляются пышно разодетые белые и черные евнухи. Некоторые обносят султанш шербетом и кофе, другие предлагают им цветы, фрукты и благовония. Одна из султанш, более тщеславная, чем её подруги, отказывается от всего и требует зеркало. Раб исполняет ее желание; она смотрится в зеркало, любит себя, принимает различные позы, разучивает перед ним жесты и походку. Подруги, завидуя ее грации, пытаются подражать ей, повторяя все ее движения; отсюда рождается ряд танцевальных выходов, общих или отдельных, живописующих негу и сладострастие этих женщин, горящих желанием понравиться своему повелителю.

Пленительная, нежная музыка и рокот вод сменяются новой мелодией решительной и торжественной, под которую танцуют немые, черные и белые евнухи, возвещающие о прибытии султана.

Он входит стремительно в сопровождении Аги, а ними следует толпа янычар, несколько бостанджи и четыре карлика. При появлении султана евнухи и немые падают на колени, все жены низко склоняются перед ним, карлики подносят ему корзины, наполненные

цветами и фруктами. Он доставляет букет и повелительным жестом велит всем рабам уйти.

Оставшись один среди своих жен, султан словно колеблется, на которой остановить свой выбор, он ходит между ними с выражением нерешительности, рожденным многообразием окружающих его прелестниц. Все они стараются пленить его сердце, однако, Заира и Заида берут верх над всеми остальными. Он подносит цветы Заиде, но в тот миг, когда та протягивает руку чтобы взять их, султана останавливает взгляд Заиры; он смотрит на нее, затем на других, взор его вновь обращается к Заиде. Однако пленительная улыбка ее соперницы заставляет принять новое решение, и он отдает букет Заире, которая с восторгом принимает подарок. Остальные жены своими позами рисуют досаду и ревность. Заира лукаво оглядывается кругом, наслаждаясь смущением подруг и горем соперницы. Заметив, как подействовал его выбор на весь гарем и желая еще больше увеличить торжество Заир султан велит Фатиме, Зиме и Заиде прикрепил к груди жены-избранницы поднесенные ей цветы. Те повинуются, но неохотно; выполняя приказ султана, они выражают жестами досаду и отчаяние, но подавляют их всякий раз, как только повелитель посмотрит на них.

Султан и Заира танцуют полное неги *pas de deux*, после чего оба удаляются.

Заида, которой едва не достались цветы, предается пылкому отчаянию. В сольном танце выражает свое жестокое негодование и свою досаду. Выхватив кинжал, она хочет лишиться с. жизни, но остальные жены останавливают руку и спешат отвлечь свою подругу от пагубного намерения.

Заида готова уже смириться, когда гордо входит Заира. Вид соперницы повергает Заиду в неистовство; стремительно бросается она на Заиру, чтобы нанести ей тот удар, который ранее предназначала самой себе. Заира ловко уклоняется и, свою очередь, овладев кинжалом, заносит его над Заидой. Тогда женщины гарема, разделившись на две группы, устремляются к соперницам. Одна из них останавливает занесенную руку Заиры. Заида пользуется этим мгновением и выхватывает кинжал, висевший на поясе у Заиры, но султанши, внимательно следившие за каждым ее движением, предотвращают смертельный удар. Привлеченные шумом, в гарем вбегают евнухи. Увидев этот поединок и опасаясь, что им не удастся самим водворить порядок в гареме, они поспешно удаляются, чтобы предупредить султана. Между тем женам удается оттащить соперниц друг от друга: те изо всех сил стараются вырваться, и, когда это удается им, снова яростно бросаются друг на друга; все в ужасе устремляются к ним, желая удержать их. В этот миг входит султан, Перемена, вызванная его появлением, производит решительное впечатление. В течение одного мгновения отчаяние и ярость сменяются выражением радости и нежности. Заира не только не жалуется, но проявляет великодушие, свойственное истинно прекрасным душам; всем своим видом она успокаивает султана, страшась потерять свою возлюбленную.

В гареме вновь воцаряется веселье, и султан целит евнухам устроить в честь Заиры празднество. Следует всеобщий танец.

В *pas de deux* Заира и Заида примиряются, султан танцует с ними *pas de trois*, в котором по-прежнему выражает предпочтение Заире.

Празднество заканчивается благородным контрдансом. Последняя его фигура представляет неподвижную группу, в центре ее — стоящий возвышении трон, к которому ведет широкая лестница. Группа состоит из жен и самого почитателя. По обе стороны его сидят Заира и Заида. Над ними простирается большой балдахин, поддерживаемый рабами. По обе стороны сцены размещены две другие группы, состоящие из бостанджи, белых и черных евнухов, немых янычаром и карликов; все они простерты перед тронном султана.

Вот, сударь, весьма несовершенное описание последовательности сцен, которые в самом деле производили сильное впечатление. Сцена, где султан принимает решение, и та, где он уводит свою избранницу, схватка Заиды и Заиры, группы, которые образуют жены при

появлении повелителя, внезапные переходы от одного чувства к другому, любовь к султану, которую каждая из жен обнаруживает по-своему,— все это являет контрасты, передать которые мне не под силу. Не способен я также описать параллельные сцены, введенные в этот балет. Пантомима — стремительна, а порожденные ею картины возникают подобно вспышкам молнии: они длятся мгновение и сразу уступают место другим. Ведь в хорошо задуманном балете, сударь, должно быть мало диалогов и спокойных сцен, он должен непрерывно волновать сердца. Как описать словами живое выражение чувств и стремительное действие пантомимы? Только душе дано создать картину, только душе дано постигнуть ее.

Действие балетов, о которых я вел речь, занимают гораздо меньше времени, нежели мой рассказ о них. Внешние признаки выражения какого-либо чувства становятся холодными и вялыми, если за ними не следуют тотчас же признаки других, сменяющих их чувств; при этом действие должно распределяться между несколькими персонажами, и каждый должен иметь свою игру: одинаковая смена чувств, одинаковые порывы, одинаковые движения, одинаковая степень возбужденности на протяжении всего действия, в конце концов, способны лишь утомить как танцовщика, так и зрителя и вызвать чувство скуки. Следовательно, если вы хотите, чтобы во время всего представления игра оставалась неизменно выразительной, жесты энергичными, глаза красноречивыми, положения и позы грациозными и правдивыми, нужно избегать длиннот.

Критики, искушенные в чтении романов, скажут, быть может, что балет «Празднество, или Ревность в гареме» погрешает против нравов и обычаев Востока. Они заявят, что нелепо вводить янычар и бостанджи в ту часть гарема, где могут находиться лишь жены султана, а также укажут, что в Константинополе нет никаких карликов и что не в обычаях султана держать их при себе.

Я готов признать справедливость ваших упреков и обширность ваших познаний,— отвечу я им,— но если мой замысел и не соответствует истине, он не оскорбляет правдоподобия, а значит, я вправе был допустить здесь все эти необходимые мне вольности, допускаемые всеми сочинителями, и притом в произведениях, гораздо более значительных, нежели балеты.

Воспроизводи я со всей достоверностью характер, нравы и обычаи отдельных наций, картины мои зачастую получались бы бедными и однообразными по композиции. Несправедливо поэтому осуждать художника за отступления от истины, если отступления эти сделаны искусно, если они способствуют совершенству, разнообразию и изяществу его картин.

Если характер действующих лиц и изображенного народа выдержан и природа не скрыта по чуждыми ей и искажающими ее украшениями, словом, если выражение чувства передано верно колорит не вызывает сомнения, светотени искусно соблюдены, позы отличаются благородством группы хорошо придуманы, массы красивы, а рисунок правилен,— значит, картина превосходна и произведет надлежащее впечатление.

Я полагаю, сударь, что турецкое или китайское празднество совсем не понравилось бы во Франции, покажи мы его без всяких прикрас; я убежден, что характер этих танцев отнюдь не показался бы столь привлекательным, а точная копия всего того, что мы видим у этих народов, явила бы зрелище вовсе не занимательное и мало под! ходящее для публики, которая рукоплещет линии) тогда, когда артисты соблюдают в представляемом\* чувство, меру и вкус.

Когда бы те, кто выговаривает мне за вольность, которую я якобы допустил, вводя в гарем янычар и бостанджи, воочию видели мой балет, они убедились бы, что персонажи эти, столь оскорбившие их вкус на расстоянии, отнюдь не входили в ту часть гарема, где помещаются султанши, что они появлялись только в саду и что я вывел их в этой сцене лишь для того, чтобы придать больше торжественности и пышности выходу султана.

Впрочем, сударь, критика, которая не идет дальше программы балета, весьма шатка, ибо она ни на чем не основана. Мы судим о достоинствах живописца по его картинам, а не по его слогу;

точно так же и о балетмейстере надобно судить лишь по тому впечатлению, которое производят группы, положения, театральные эффекты, по оригинально задуманным фигурам, запоминающимся формам и по тому, насколько стройно его произведение в целом. Оценивать наши произведения, не видя их,— то же, что пытаться произносить суждение о каком-либо предмете, ничего не зная о нем.

## *ПИСЬМО ПЯТНАДЦАТОЕ И ПОСЛЕДНЕЕ*



Еще два балета, сударь, и предмет мой будет исчерпан, ибо пришло мне время кончать. Довольно и того, что было мной сказано, чтобы убедиться, какие трудности представляет искусство, которое кажется легким лишь тем, кто видит одну только внешнюю сторону его и воображает, будто достаточно прыгать на дюйм выше, чем все остальные, или выдумать несколько крестообразных или круговых фигур, чтобы покорить все сердца. В любой области, чем больше углубляешься, тем больше обнаруживаешь препятствий и тем дальше кажется цель, к которой стремишься. Посему, сударь, самый упорный труд даже величайшим художникам приносит лишь горестное сознание собственного несовершенства, меж тем как самодовольный неуч, окруженный мраком своего невежества, полагает, будто жалкие успехи, коими он кичится, и есть предел возможного.

Балет, о котором я намерен рассказать вам теперь, называется «Амур-корсар, или Отплытие на остров Цитеру». Действие происходит на морском берегу острова мизогинов. Несколько деревьев, неведомых в наших широтах, украшают этот остров. По одну сторону сцены виден древний алтарь, воздвигнутый божеству, которому поклоняются туземцы; над жертвенником — изваяние мужчины, вонзающего кинжал в грудь женщины. Жители этого острова — жестокие дикари: у них есть обычай приносить в жертву своему божеству всех женщин, имевших несчастье быть выброшенными на этот берег. Закону этому обязан подчиниться любой мужчина, спасшийся из пучины, даже если он чужестранец.

В первой сцене происходит обряд посвящения некоего чужестранца, спасшегося после кораблекрушения. Его подводят к алтарю, о который опираются два первосвященника. Группа туземцев с палицами в руках окружает алтарь, производя различные военные упражнения, в то время как остальные островитяне приветствуют вновь обращенного обрядовой пляской. Чужестранец вынужден торжественно поклясться, что вручаемое ему оружие он употребит на то, чтобы предать смерти первую же женщину, которую жестокая судьба выбросит на этот остров. Едва произносит он первые слова ужасной этой клятвы, заставляющей его внутренне содрогаться (хотя в душе своей он и дает обет не подчиняться велениям нового бога, законы которого вынужден принять), как обряд прерывается громкими криками, возвещающими появление в море челнока, вздымаемого бурными волнами. Туземцы оживленной пляской выражают свою жестокую радость, предвкушая новые жертвы. Приближается шлюпка, в ней — женщина и мужчина, воздевая руки к небу, молят о помощи. Дорвалю (таково имя чужестранца) кажется, что он узнает в этих людях сестру и друга. Он вглядывается; сердце его наполняется надеждой и страхом. Наконец он видит, что шлюпка вне опасности, и предается бурному восторгу, но радость его тут же омрачается мыслью о том, в каком страшном месте он находится, и она сменяется унынием и скорбью. Радость, которую он изъявлял вначале,

обманула туземцев, заставив их вообразить, будто он сделался усердным и непоколебимым приверженцем их законов. Тем временем Клервиль и Констанс (так зовут влюбленных) пристают, наконец, к берегу. Смертельный ужас еще запечатлен на их лицах, они едва решаются открыть глаза, их растрепанные волосы свидетельствуют о только что пережитом потрясении, мертвенная бледность обличает страх перед тысячекратно представлявшейся им гибелью, которой они всё еще продолжают страшиться. Но каково их удивление, когда они попадают в чьи-то жаркие объятия и узнают Дорваля. Они едва верят глазам своим, все трое не в силах оторваться друг от друга, счастье переполняет их, они выражают его проявлениями чистой радости, они обливаются слезами, свидетельствующими о различных чувствах, которыми охвачены их сердца.

Но вот все меняется. Один из дикарей протягивает Дорвалю кинжал, приказывая ему пронзить грудь Констанс. Дорваль, возмущенный жестоким приказом, хватается кинжал и готов уже поразить мизогина, однако Констанс, вырвавшись из объятий своего возлюбленного, отводит удар; в эту минуту дикарь выхватывает у Дорваля кинжал и пытается заколоть ту, которая только что спасла ему жизнь. Но Клервиль останавливает руку коварного и вырывает у него орудие смерти. Дориаль и Клервиль, возмущенные жестокостью и бесчеловечностью островитян, обвивают Констанс руками, заслоняя ее собой; тела их служат преградой жестокости врагов, а возбужденные, сверкающие гневом взоры словно бросают мизогинам вызов. Те, взбешенные сопротивлением, приказывают вооруженным палицами дикарям вырвать жертву из рук двух чужестранцев и притащить ее к алтарю. Одушевленные опасностью, Дорваль и Клервиль обезоруживают двоих злодеев; молодые люди яростно и отважно сражаются, то и дело бросаются они к Констанс, ни на миг, не спуская с нее глаз; та в отчаянии, она вся трепещет, страшась потерять двух одинаково дорогих ей существ. Первосвященники с помощью нескольких дикарей набрасываются на нее и влекут к алтарю; собрав все свои силы, Констанс вступает с ними в борьбу: выхватив кинжал у одного из пер) священников, она наносит ему удар и, воспользовавшись этим мгновением, бросается в объятия возлюбленного и брата; дикари оттаскивают от них. Она вновь вырывается и вновь бросает к Дорвалю и Клервилю. Будучи не в силах больше сопротивляться численному превосходству врагов, полумертвые, обессиленные, молодые люди становятся добычей островитян, которые заковывают и их в цепи. Констанс влекут к подножию алтаря, этого престола варварства. Рука уже занесена, удар уже готов поразить ее, но тут появляется Амур, покровитель всех влюбленных; с помощью чародейства он останавливает руку первосвященника; все обитатели острова внезапно застывают на месте. Этот переход от бурных движений к полной неподвижности производит сильнейшее впечатление: Констанс простерта без чувств у ног первосвященника, Дорваль и Клервиль, поддерживаемые дикарями, почти без сознания. *(Сцена прибытия на остров Констанс и Клервиля являла собой трогательное зрелище внезапного узнавания. Столь же трогателен и следующий театральный эффект. Сражающиеся одушевлены отнюдь не собственными интересами. Констанс не столько страшится за свою жизнь, сколько за жизни возлюбленного и брата; те, в свою очередь, заботятся не столько о собственном спасении, сколько о спасении Констанс и если вступают в бой, то лишь для того, чтобы отвести удар от нее. Этот эпизод, кажущийся таким длинным в чтении, проходит на сцене живо и стремительно; ибо, как вам известно, требуется меньше времени, чтобы выразить чувство с помощью жеста, чем для того, чтобы рассказать о нем. Когда мгновение выбрано удачно, Мимическое действие становится более пылким, более живым и более захватывающим, чем то, которое сопровождает диалог. Полагаю, сударь, что сцена, которую я покапал вам как бы в отдаленной перспективе, не может оставить равнодушным человека гуманного; она неизбежно исторгнет слезы у всякого, чье сердце открыто тонким чувствам.)* Становится светлее, успокаиваются разъяренные воды, штиль сменяет бурю, Тритоны и Наяды резвятся в волнах, и вот в море появляется в богато украшенный корабль. *( Капитан его — Амур. Он в костюме корсара. Игры и*

*Услады играют на нем роль матросов, Нимфы, наряженные амазонками, составляют отряд морской пехоты на борту этого корабля; все здесь полно изящества, все говорит о присутствии сына Цитеры.)*

Судно пристаёт к берегу. Амур отдаёт команду бросить якорь и сходит на берег. Нимфы, Игры и Услады следуют за ним, и, в ожидании приказов божества, легкое это войско выстраивается в боевом порядке. Дикари мизогини, застывшие в неподвижности, по чародейскому мановению Амура постепенно приходят в себя.

Одним взглядом Амур возвращает жизнь Констанс. Дорваль и Клервиль, поняв, кому они обязаны своим спасением, падают к ногам божества. Дикари, разъяренные тем, что вера их подверглась поношению, поднимают свои палицы, дабы разом уничтожить и поклонников сына Цитеры и его свиту. Они обращают свою ярость и гнев против самого Амура. Но что могут сделать смертные, когда повелевает бог любви? Один его взгляд, и руки мизогиниов бессильно повисают. Он приказывает опрокинуть их алтарь и разбить их гнусное божество. Игры и Услады выполняют его волю, под их ударами алтарь колеблется, статуя падает и разбивается на куски. На местеразрушенного алтаря появляется новый; он из белого мрамора, гирлянды роз, жасмина и мир украшают его, из земли внезапно вырастают колонны, с небес спускается искусно убранный балдахин, поддерживаемый маленькими купидонам края его поддерживают Зефиры, которые опускают его прямо на колонны, стоящие вокруг алтаря. Исчезают древние деревья, росшие на этом острове, уступая место миртам, апельсиновым рощи кустам роз и жасмина. Видя божество свое свергнутым, а куль оскверненным, мизогини впадают в бешенство, но Амур не дает излиться их гневу: всякий раз, когда они готовы нанести удар, он останавливает их, и миг, когда они замирают, заколдованные чарами Амура, позволяет создать множество картин и групп, различающихся между собой позами» оттенками чувств и композицией, но выражающих все одно и то же чувство неудержимой ярости.

Картины, в которых участвуют Нимфы, совсем в другом роде.

В ответ на удары, которыми мизогини пытаются осыпать их, Нимфы лишь бросают вокруг себя взгляды, исполненные нежности и сладострастия. Тем временем Амур повелевает Нимфам вступить с дикарями в бой и победить их; последние оказывают теперь лишь слабое сопротивление, если у них поднимается рука, они не дерзают уже нанести удара. Наконец, палицы выпадают из их рук, побежденные и беззащитные они бросаются на колени перед своими победительницами; те же, добрые от природы, прощают их и обвивают гирляндами цветов. Довольны!

Амур сочетает Клервиля с Констанс, мизогиниов с Нимфами, а Дорваля соединяет с Зенеидой, юной нимфой, воспитанницей бога любви.

Финальный балет начинается триумфальным шествием: Нимфы ведут за собой побежденных цветочных оковах, Амур дает сигнал к увеселениям и начинается дивертисмент. Амур, Клервиль, Констанс, Дорваль и Зенеида, Игры и Утехи танцуют главные номера. Во время благородного контрданса они, пара за парой, постепенно всходят на корабль. Небольшие, помосты, возведенные в различных местах и различные по высоте, служат своего рода пьедесталами для этого воинства Амура, образующего большую, изящно расположенную группу.

Поднимают якорь, Зефиры наполняют ветром паруса, корабль выходит в открытое море и, подгоняемый попутными ветрами, отплывает к острову Цитеры.- (подгоняемый попутными ветрами, отплывает к острову Цитеры. - *(Этот балет был поставлен очень тщательно и на него не пожалели трудов. На Нимфах были изысканные одежды - их корсажи мало чем отличались от корсажа Амазонок. Одноцветные одежды дикарей были необычны по покрою: часть груди, руки и ноги были телесного цвета. Амур можно было узнать только по крыльям, одет же он был на манер корсара. Одежды Игр и Услад напоминали покрой одежды матросов, служащих на корсарских бригантинах, с той разницей, что были более изысканны. Клервиль, Дорваль и Констанс не носили богатого платья, но одеты*



*были хорошим вкусом и пристойно,— в наряде их царил живописный беспорядок. Рисунки костюмов сочинил г. Боке, музыка г. Гранье. Последняя подражала звукам природы: не будучи однообразной по мелодии, она была гармонична. ИГ того, композитор согласовал музыку с действиями, каждый пассаж был выразителен, сообщал силу и энергич-1. танцевальным движениям и одушевлял картины.)*

Теперь перейду к "Ревнивцу без соперника" испанскому балету; предупреждаю заранее, что в нем имеются поединки и кинжалы. Мизантропа называют «человеком с зелеными лентами», меня чего доброго, нарекут «человеком с кинжалами. Но если вникнуть в искусство пантомимы, если внимательно рассмотреть, как тесны ее пределы, если, наконец, учесть, как бедна она во всем том, что принято называть спокойным диалогом, и вспомнить, что она подчинена совершенно тем же законам, что и живопись, способная, как и пантомима, воспроизводить только отдельные мгновения, меня нельзя будет упрекнуть, что из этих мгновений я выбираю лишь те, которые все складом своим и последовательностью могут волновать сердце и умилять душу. Не знаю, правильно ли я поступил, избрав именно этот жанр, но слезы, исторгнутые у публики многими сценами моих балетов, живое волнение, ими вызываемое, убеждают меня, что если я еще и не достиг цели, то, во всяком случае, стою на пути, способном привести к ней. Не льщу себя надеждой, что я в силах буду преодолеть огромное расстояние, отделяющее меня от этой цели: подобная удача — удел лишь тех, кому крылья дарованы гением. Но у меня будет по крайней мер приятное сознание, что я проложил дорогу другим. Указать путь, ведущий к совершенству, - одно это уже достаточная награда для того, у кого не достало сил достигнуть его самому.

Фернандо — возлюбленный Инес, Клитандр - француз, птимэтр, возлюбленный Беатриче, подруги Инес,— вот персонажи, на которых держится интрига. Клитандр жестоко рассорился с Беатриче из-за шахматного хода.

*(Что бы ни говорили критиканы по поводу параллельной сцены у г-на Дидро и партии в триктрак, разыгранной и первой картине его «Отца семейства», придающей ей более правдивый и натуральный характер,— я не побоялся цвести в свой балет партию в шахматы. Театр является или должен являться верной картиной человеческой жизни. Поэтому все, что только совершается в обществе дозволенного и пристойного, может быть изображено на этом холсте, и тем хуже для тех, кого не привлекает прекрасное в обыденном. Если сердце у него из льда, если оно нечувствительно к увлекательным образам, которые являют нравы справедливых и достойных людей, ужели сочинитель должен отказаться от собственных взглядов и, отринув природу, обратиться ко всяким феериям и кукольным комедиям? Разве способно трогать наше сердце одно только непрестанное изображение на сцене богов и героев?)*

Инес пытается помирить их, но Беатриче, гордая по натуре, уходит. В отчаянии Клитандр бежит за ней, однако, не добившись прощения, быстро возвращается и молит Инес помочь ему; та обещает свою поддержку, но объясняет при этом, что подвергается опасности, оставаясь с ним наедине: она страшится ревности

Фернандо. Необузданный француз, более занятый своей любовью, нежели беспокойством Инес, бросается пред нею на колени, заклиная поговорить с Беатриче. В то самое мгновение, когда он целует Инес руку, а та старается высвободить ее, входит Фернандо. Не пытаясь ничего выяснить, испанец яростно устремляется к Клитандру, хватая его за руку и, выхватив кинжал, уже готов поразить воображаемого соперника, но Инес отводит удар, а прибежавшая на шум Беатриче защищает возлюбленного своим телом. С этой минуты испанец перестает верить Инес. Сострадание, которое она проявляет к Клитандру, он принимает за нежность, сочувствие — за любовь. Распаленный картинами, порожденными в его сердце ревностью, он вырывается из рук Инес и готов кинуться на Клитандра, который ищет спасения в бегстве; взбешенный удачной попыткой утолить свою ярость испанец, стремительно бросается тогда к Инес намерением нанести ей удар,

предназначенный Клитандру. Он готов уже поразить ее кинжалом, но порыв, с которым она устремляется навстречу руке, грозящей ей смертью, останавливает вспышку ревнивца — оружие выпадает из его руки. И не словно упрекает возлюбленного за несправедливость. Не в силах пережить оскорбительного подозрения в неверности, она бессильно падает в кресло. Фернандо, все ещё терзаемый ревностью, но уже смущенный своей жестокостью, бросается в другое кресло. Оба влюбленных являют зрелище поминутно сменяющихся гнева и любви. Их глаз то ищут, то избегают друг друга, в них попеременно вспыхивает то досада, то нежность. Инес достает письмо, спрятанное у нее на груди, Фернандо делает то же. Каждый читает обращенные к нему изъявления самой нежной любви, но каждый считает себя обманутым; и, охваченные досадой, они разрывают эти первые залогов чувств. Оскорбленные этими знаками презрения, они внимательно рассматривают медальоны, которым обменялись когда-то, и, видя теперь в этих портретах одни лишь черты клятвопреступления роняют их наземь. При этом Фернандо жестами и взглядом показывает, как этот поступок разрывает ему сердце. Лишь жестоким усилием заставляя он себя расстаться со столь дорогим портретом: он роняет его или, скорее, позволяет ему выскользнуть из рук, затем снова опускается в кресло, предаваясь горести и отчаянию.

Беатриче, видевшая всю эту сцену, пытается помирить любовников, уговаривая их приблизиться друг к другу. Инес делает первый шаг, однако, заметив, что Фернандо медлит, хочет бежать. Беатриче удерживает ее, Фернандо же, видя, но возлюбленная не желает видеть его, в свою очередь покидает ее с видом досады и уныния. Беатриче по-прежнему хочет примирить влюбленных. Она заставляя их подать друг другу руки,— и того и другого приходится тащить силой, но, наконец, ей все же удается подвести их друг к Другу. Теперь она смотрит на них с лукавой улыбкой.

Влюбленные, еще не решаясь обменяться взглядом,— хотя сами только этого и желают,— некоторое время стоят спиной друг к другу, потом постепенно поворачиваются. Инес взглядом обещает Фернандо прощение, тот пылко целует ее руку, и все трое удаляются, выражая живейшую радость.

Появляется Клитандр. Выход его представляет собой монолог, исполненный страха и тревоги. Он ищет свою возлюбленную, но при виде Фернандо стремительно убегает. Фернандо выражает Беатриче свою благодарность. Но ничто так не походит на любовь, как дружба, а потому Инес, застав Фернандо в тот момент, когда тот целует руку Беатриче, решает воспользоваться случаем и отомстить за сцену ревности, которую заставил ее испытать Клитандр. Она притворяется ревнующей в свою очередь. Испанец, поверив в искренность ее чувств, пытается разуверить, осыпая новыми уверениями в своей нежности; это ни к чему не приводит — бросая на него гневные и угрожающие взгляды, она показывает ему кинжал. Дрожа от страха, он сначала отступает, затем бросается вперед, желая вырвать кинжал в ее руки, тогда Инес делает вид, будто наносит удар себе, шатается и падает на руки служанок. Во время этой сцены Фернандо некоторое время, замирает на месте и затем, поддавшись внезапному отчаянию, пытается лишить себя жизни. Все и испанцы бросаются к нему, чтобы отнять у него оружие, Фернандо борется с ними, повергая некоторых на землю. Но он не в силах долго сопротивляться их соединенным усилиям, он ослабел от отчаяния,— ноги его подкашиваются, глаза затуманиваются, закрываются, все черты лица говор о близкой смерти, и он без чувств падает на руки испанцев.

При виде печальных последствий своей в думки, которую, не предвидя ее последствий, она считала невинной, Инес, в начале сцены насладившаяся радостью мести, выражает признаки живейшего раскаяния; она бросается к возлюбленному, нежно сжимает его в объятиях и, взяв руку, старается вернуть к жизни. Фернандо открывает глаза. Взор его смутен, он поворачивает голову туда, где была Инес,— каково же его удивление! — он едва верит глазам своим, увидев, что та жива. Еще сомневаясь в своем счастье, он выражает поочередно изумление, страх, радость, нежность и восторг и падает к её ногам

Инес, которая страстно открывает ему свои объятия. Действие становится общим: радость овладеть семи сердцами, выражаясь в танцах, возглавляемых Фернандо, Инес, Беатриче и Клитандром. После ряда отдельных па, рисующих игривость и негу, балет заканчивается общим контрдансом.

Нетрудно заметить, что этот балет представляет собой не что иное, как сочетание наиболее эффектных сцен из отдельных драм нашего театра: я попытался соединить здесь картины лучших мастеров.

Первую я заимствовал у г-на Дидро, вторая представляет собой театральный эффект, придуманный мною самим,— я имею в виду сцену, когда Фернандо поднимает руку на Клитандра. Следующая за этим картина подсказана той сценой из «Магомета», где Магомет хочет заколоть Ирену, а она, бросаясь навстречу кинжалу, восклицает:

*Занес ты длань! Рази! Зачем удар сдержал?*

*О, в сердце любящей скорей вонзи кинжал!*

Сцена досады, разорванных писем, возвращаемых с презрением портретов, повторяет соответствующую сцену из «Любовной досады» Мольера. Примирение Фернандо с Инес не что иное, как примирение Марианны и Валера в «Тартюфе», ловко устроенное Дориной. Эпизод притворной ревности Инес принадлежит целиком мне. Безумие Фернандо, его бешенство, отчаяние, горе — все это воспроизводит ярость Ореста у Расина; наконец, примирение влюбленных повторяет сцену между Радамистом и Зенобией у г-на Крепильона. Все, что соединяет эти картины между собой, сливая их в единое целое, принадлежи мне.

Вы видите, сударь, что балет этот явился лишь опытом, предпринятым мною для того, чтобы испытать вкусы публики и убедиться в возможности сочетать трагический жанр с танцем. Все имел успех в этом балете, не исключая даже сцен досады, которая игралась частично сидя, частично стоя. Ее нашли столь же оживленной, пылкой и естественной, как и все остальное. Вот уже десять месяцев как зрители смотрят этот балет, смотрят с удовольствием, что, без сомнения, следует приписать действительному танцу: он кажется всегда новым, ибо обращается к душе и в равной мере привлекает и сердце, и взоры.

Я позволил себе не останавливаться на некоторых подробностях, дабы избавить вас от скуки, которую они могли бы вам доставить. Закончу некоторыми размышлениями по поводу упрямства, небрежности и лености артистов и той легкости, с которой публика подчиняется привычным впечатлениям.

Спросите, сударь, тех, кто аплодирует, всем без разбора и счел бы, что только зря потратил деньги, если бы, придя в театр, ему не надо было топтать ногами или хлопать в ладоши, спросите каково их мнение о танце и балете. «Мы в восторге! — ответят они.— Ничего лучше и быть не может! Удивительная штука эти изящные искусства!» Попробуйте сказать им, что искусство требует преобразований; что танец холоден, единственное достоинство этих балетов в том, что они радуют глаз своим рисунком; что выразительность находится здесь в пренебрежении, что пантомима здесь неизвестна, что в программах нет смысла, а сюжеты либо слишком мелки, либо слишком серьезны, что в театре необходимы значительные реформы,— и вас назовут глупцом и упямцем; они не в состоянии себе представить, что танец и балеты могут доставлять гораздо большее наслаждение.

«Пусть,— скажут они,— танцовщики продолжают делать красивые пируэты и красивые антраша, пусть, как прежде, подолгу стоят на носках, дабы напоминать нам о трудностях своего искусства, пусть продолжают так же проворно двигать ногами — ничего лучшего нам не нужно. Приятнее этого ничего не выдумаешь». «Но ведь танец,— возразят им люди хорошего вкуса,— производит сейчас лишь весьма посредственное впечатление, в то

время как мог бы производить значительно большее, будь это искусство поднято на ту ступень совершенства, которой оно способно достигнуть».

«А мы вовсе и не желаем, — ответят те, — чтобы ганец и балеты умиляли нас, чтоб они заставляли проливать слезы. Нам вовсе не нужно, чтобы это искусство серьезно нас занимало. Всякое глубокомыслие только лишит его прелести. Не рассудок, а уже скорей безрассудство призвано руководить его движениями. Здравый смысл совсем уничтожил бы его. Мы желаем смеяться во время балетов, разговаривать во время исполнения трагедии и болтать о галантных свиданиях, колясках и ужинах с дамами, в то время как представляют комедию».

Вот, сударь, достаточно распространенный взгляд. Неужто же творческий гений всегда будет подвергаться преследованиям! Попробуйте объявить себя другом истины — это тотчас же возмутит всех, кто страшится ее. Г-н де Каюзак раскрывает красоты нашего искусства, он предлагает меры, способные сделать его прекрасней. Он вовсе не посягает на танец, напротив, он стремится лишь наметить тот верный путь, с котороготанцовщикам невозможно будет сбиться. Но никто не желает следовать его советам. Г-н Дидро, этот философ, друг природы, то есть всего того, что прекрасно, правдиво и просто, также пытается обогатить французскую сцену жанром, источник которого искал не столько в своем воображении, сколько в человечности. На место театральной условности он хотел бы ввести пантомиму; заменить напыщенный тон естественным, блески и мишуру — простыми одеждами, фантазию — жизненной правдой, выпененный жаргон — речами, исполненными ума и здравого смысла, ибо все эти скверно написанные портретики лишь искажают природу и обезображивают ее. Он хотел бы, чтобы французская сцена была бы достойно называться школой нравов, чтобы контрасты не были столь резкими и их применяли более искусно, чтобы, наконец, не надобно было противно поставлять добродетель пороку, для того чтобы она казалась приятной и привлекала бы, ибо слишком густые тени не выделяют предметов и не освещают их, а, напротив, ослабляют и гасят. Но все усилия его тщетны.

Знакомство с трактатом г-на де Каюзака столь же необходимо танцовщикам, как необходимо знание хронологии всякому, кто собирается стать историком. Между тем его трактат подвергся критике со стороны людей, занимающихся этим искусством, и вызвал пошлые шутки даже со стороны тех, кто по некоторым причинам не способен ни прочесть его, ни понять. Как возмущало слово «пантомима» всех танцовщиков, подвизающихся в серьезном жанре! «Хорошенькое было бы дело,— говорили они, — исполнять танцы нашего жанра и пантомимной манере!» Признайте, сударь, нужно совершенно не понимать значения этого слова, чтобы выразаться подобным образом. Уж лучше бы мне сказали: я не нуждаюсь в уме, я отказываюсь от души, я хочу оставаться всю свою жизнь скотом.

Многие танцовщики, которые кричат о невозможности сочетать пантомиму с чисто техническим танцем, даже не попытавшись сделать это, напали на г-на Каюзака с весьма негодным оружием. Они ставили ему в вину, что он-де не знаком с механикой их искусства, и делали из этого вывод, что рассуждения его не имеют под собой никакой основы. Какая нелепость! Неужели нужно уметь самому выделять гаргуйады и антраша, чтобы здраво судить о впечатлении, производимом зрелищем этого рода, чтобы понять, чего ему недостает, и указать, что ему приличествует? Неужели нужно быть танцовщиком, чтобы заметить, насколько мало, смысла заключено в каком-нибудь раз *pas de deux*, какие несообразности имеются обычно в том или ином балете, сколь невыразительны исполнители и сколь посредственны дарования балетмейстеров? Что сказали бы мы об авторе, который не пожелал бы подчиниться суду публики на том лишь основании, что не все зрители умеют.

